

TV ve TÜRK SINEMASI

2

NISAN/MAYIS 1974

ÇAĞDAS SİNEMA



VERTOF 'RYZENSTAYN 'COMOLLI 'BREG



Sünger yatak alırken
kılıf üzerine dikili

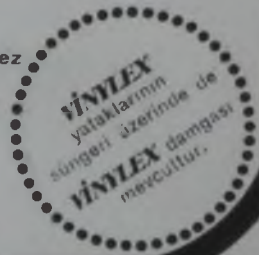
VINYLEX
markasını arayınız...

Piyasada esi,
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.



ÇAĞDAŞ SİNEMA

NİSAN/MAYIS 1974

SAYI : 2

İÇİNDEKİLER

■ çağdaş sinema'dan	4
■ sinema - göz / d. vertof	5
■ biçime materyalist bir yaklaşım sorunu üzerine / s. m. ayzenştayn	31
■ dolaysız sinema'dan sapma / j-l. comolli	39
■ halkın beğenisi eğitilebilir / b. brecht	60
■ tv ve türk sineması / y. boz	63
■ sinema tekniği - 2 / ü. barışta	76

ÇAĞDAŞ SİNEMA DERGİSİ / Sahibi ve yazı işleri sorumlusu : Erden Kırıl / Yazışma ve yönetim yeri adresi : Saray Arkası Sokak 34/3, Ayazpaşa, İstanbul / Yıllık Abone : 60 TL. / Dizgi ve baskı : Murat Matbaacılık Koll. Şti. Tel : 27 45 71 / Dizgi : Mefail Bitiş, Nurullah Koşalay / Düzenleme : Muammer Kızılgün / Baskı : Ahmet Durum, Halit Topkara / Kapak baskı : Ahmet Durum / Klşe : Güven Klşe / Son baskı tarihi : 2.4.1974 / Kapak resmi : «Alıcı'lı Adam», (D. Vertof, 1929).

çağdaş sinema'dan

İşbaşına geçen hükümetin reformcu programı ve Başbakanın kültür sorunlarına gösterdiği ilgi, sinema alanının düzenlenmesini amaçlayan çeşitli girişimlere yol açmıştır : sempozyum düzenlemek, Sinema Kanunu Taslakları hazırlamak, sinema ile ilgili dernekler kurmak, «tüccar kooperatifleri» oluşturmak, sinema emekçilerine sendika kurdurtmak, gibi...

Çağdaş Sinema bu konudaki görüşlerini bir Raporla hükümete iletmiştir.

Çağdaş Sinema'nın büyük bir ilgi gören birinci sayısında, bildirildiği gibi, derginin tüm çalışmalarının yeni bir sinemanın oluşması doğrultusunda olduklarını belirtmiştik. Kuşkusuz, yeni bir sinema yalnızca kuramsal çalışmalarla kurulamaz.

Çağdaş Sinema'nın çevresinde oluşan bir topluluk, yeni bir sinemanın güçlü bir ekonomik örgütlenmesi için gerekli ön hazırlıklara başlamıştır. Bu girişime yakınlık duyan kuruluş ve kişilerin düşünce ve görüşlerini dergiye bildirmelerini bekleriz.

Ülkemizde yeni bir sinemanın ancak «yokluğun estetiği» anlayışı içinde kurulabileceğine inanan Çağdaş Sinema, bu sayısında, gelişmiş stüdyoculuğa, gözboyayıcı dekorlara, starlara sırt çeviren, büyük yatırımlar gerektirmeyen «dolaysız sinema»-ya ağırlık vermiştir.

Sinemaya «yakın plan» da yaklaşmayı amaçlayan Çağdaş Sinema, ilke olarak, anında tüketilen «konserve bilgiler» sunmak yerine, üretken zihinsel faaliyetlere yol açan ve okuru incelemeye, araştırmaya, tartışmaya ve eleştiriye yönelten, açıkçası sinemaya bilimsel bir yaklaşıma zorlayan bir çizgi izlemeye kararlıdır.

sinema - göz

«Sinema - göz»'ün kuramcısı ve uygulayıcısı Dziga Vertof ülkemizde çok az tanınmaktadır. Bu sinemacının filmleri ve düşünceleri yabancı sinema tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından iki ayrı biçimde yorumlanmıştır. Bunların bir kısmına göre, «Kino - Pravda»'lar «dolaysız çekimi» gerçekleştirerek, «gerçek sinema» yı oluşturmuş ve böylece Vertof, Lumiere'den Rouche'a kadar uzanan «gerçekçi» (realist) akımın içinde yer almıştır. Karşıt yorum ise, Vertof'un kurgu anlayışından yola çıkarak, «biçimci» (formalist) bir yorumla «under - ground» sinemasının kaçınılmaz uçurumuna yuvarlanmıştır. Her iki yorum da, her ne kadar birbirlerinin karşısı gibi görünmekteyseler de, aslında, burjuva sanat anlayışının birer ürünüdürler ve gerçekte, Vertof pratiğinin sinema alanına getirdiği katkıları yadsımdan öte bir anlam taşımazlar.

Vertof'un «gerçek» e yaklaşımı, idealistlerin kullandığı anlamda «gerçeğin aşılması» ya da «gerçek üstüne yeni bir gerçeğin oluşturulması» değil, tersine, «gerçeğin diyalektik açıdan ele alınması»dır.

Vertof'un sinemasında temel bir unsur olan «çözümleyici kurgu» da, çağdaş sinemacıların pek çoğunun anladıkları türden mekanik bir işlem olmayıp, «sentezsiz analiz olmaz» diye belirlenen bilinçsel dünya görüşünün bir sonucudur.

1918 - 19 döneminde «Kino - Nedelya» (Haftalık Sinema) ve 1922 - 24 döneminde ise «Kino - Pravda» (Sinema Gerçek) adlı iki dergi film dizisinde çalışan Vertof, sinemanın temel ilkesi olarak «devinim» i öngörmüş, bilinçli olarak, dziga (topaç), vertof (fırdöndü) takma adını seçmiştir.

Ç. S.

1 — BİZ

Biz, kendimizi, çöplüklerden bolca malzeme toplayan paçavracı sinemacı sürüsünden ayırdedebilmek için, «Kinake'lar» olarak adlandırıyoruz.

Bu küçük panayır tüccarlarının alışverişleriyle «Kinoks'ların gerçek sineması» arasında herhangi bir benzerlik yoktur.

Çocukluk anılarıyla yüklenmiş Rus - Alman psikolojik - dram sineması bizce budalalıktan öte bir anlam taşımamaktadır.

Kinoks, büyük ölçüde görkemli bir görüntü dinamizmine dayanan Amerikan serüven filmlerindeki pinkertonvari sahneye koyuşlardaki yakın çekimlerle, hızlı geçişlere teşekkür eder. Bu iyidir, ama bütünüyle düzensiz ve kesin bir devinim araştırmasından yoksun olarak oluşturulmuşlardır. Psikolojik dramlara oranla bir üstünlüğe sahip olmalarına karşın, bunlar herhangi bir temelden yoksun, sıradan yapıtlardır. Kopyanın birer kopyasıdır.

BİZ ilân ediyoruz ki, eski romanlaştırılmış, tiyatrolaştırılmış ve diğer filmler cüzzamlıdır.

- Onlara yaklaşmayınız!
- Gözlerinizle dokunmayınız!
- Ölüm tehlikesi vardır!
- Bulaşıcıdır!

BİZ, sinema sanatının geleceğinin, bugünkü sinemanın yadsınmasında olduğu görüşündeyiz.

Sinema sanatının yaşayabilmesi için «sinematografinin» yokolması gerekmektedir. BİZ bu sonu hızlandırmaya çalışıyoruz.

Biz, birçoklarının sentez (bireşim) olarak adlandırdıkları, sanatların karışımına karşıyız. Renk tayfindan özenle seçilmiş olsalar bile, çirkin renklerin karışımından ancak kirli bir renk çıkabilir, hiçbir zaman beyaz elde edilemez.

Gerçek bir bireşime ancak her sanat dalının en yüksek aşamasında ulaşılabilir, aksi düşünülemez.

BİZ, kinoks sinemasını müzik, edebiyat ve tiyatro gibi diğer sanatlardan arıtıyor ve bize özgü bir ritm arıyoruz. Bunu da, ancak şeylerin devinimlerinde bulabileceğimizi sanıyoruz.

BİZ sesleniyoruz :

- romanın tatlı kucaklamasından
- psikolojik romanların zehirinden
- aşk tiyatrosunun sıkıcılığından
- kaçının —
- müziğe sırt çevirin,

bize özgü bir ritim, bir ölçü, bir malzeme araştırılması ile, geniş alanlar, dört boyutlu bir uzay (3 + zaman) kazanalım.

«Psikolojik» olan, insanın kronometre kadar kesin olmasını ve makinelerle hisımlaşma özlemini engeller.

Devinimin sanatı olan sinemada, tüm dikkatimizi günümüzün insanı üstünde toplamamız için hiçbir neden yoktur.

Makinelere oranla insanların dengesizliği ve düzensizliği bizleri utan-dırmaktadır.



Dziga Vertov.

Biz artık, devinimleri yönetmek yeteneğinden yoksun kalan insanı filme almayı amaçlamaktayız.

Makineni şiirinden kusursuz elektrik adama geçeceğiz.

Makinenin ruhunu açığa çıkartarak işçiye çalıştığı yeri, çiftçiye traktörünü, makiniste lokomotifini sevdireceğiz.

Mekanik çalışmaya üretim şevkini aşılayacağız.

Makinelerle kişileri yakınlaştıracamız.

Yepyeni insanlar yetiştireceğiz.

Makinenin kesin ve hafif devinimlerini edinmiş ve beceriksizliklerinden arınmış bu yeni insan bizim filmlerimizin temel konusu olacaktır.

Makinenin uyumlu çalışmasını takdir ediyor, mekanik çalışmaya hayranlık duyuyor, kimyasal uzantıların toplu güzelliklerine doğru yürüyor, alev ve elektrik gereçlerle birlikte sinema - şiirler besteliyor, kuyruklu yıldızların ve gök olaylarının devinimlerini ve gözlerimizi kamaştıran projektörlerin çalışmalarını izliyoruz. (1922)

2 — Sinema - göz'ün ortaya çıkışı

Bu çok erken başladı. İlk çalışmalar (Demir el, Meksika'da ayaklanma) gibi çeşitli romanların kaleme alınması, (Balina avında, Balık avı) gibi kısa deneyler ve (Purıçakeviç, Çilli genç kız) gibi iğneleme ve yergili şiirlerdi.

Sonraları bu tutku stenogram ve fonogramların kurgusuna dönüştü. Bu çalışmalar, bir şelâlenin veya bir dökümhanenin gürültüsü gibi seslerin belgesel kayıt olanaklarını elde etme amacını güdüyordu.

Ve işte 1918 yılının bir ilkbahar günü tren istasyonundan dönüyorum. Hâlâ kulaklarımda, iç çekişlerin, uzaklaşan trenin, yemin eden ve haykıran birinin, öpücüklerin sesleri yankılanıyor.

Gölüşler, düdük sesi, istasyon çanının vuruşları, trenin soluması... Fısıltılar, çağrışmalar, ayrılmalar... Yolda giderken şöyle düşünüyorum : sesleri betimlemeyen fakat çizen, onları resimleyen bir alet bulmam gerekiyor. Aksi halde bu seslerin düzenlenmesi, kurgularının yapılması olanaksız olacaktır. Çünkü, zaman gibi akıp gitmektedirler. Fakat bir alıcı; belki? Görünen bir şeyin yazılması... Çözüm, salt işitilen değil aynı zamanda görülebilen bir evrenin düzenlenmesindedir.

İşte bana filim yapmayı öneren Mikail Kolçof'la tanışmam bu döneme rastlar. Böylece, Mareşal - Gnezdnikovski sokağının 7 numarasında, Kino - Nedelya dergisinde çalışmaya başladım. Bu, benim amacım olan çalışma tarzının dışında, bir cıracıktır. Çünkü mikroskopun gözü, alıcının gözünün giremediği derinliklere giriyor. Çünkü teleskopun gözü benim gözümün erişemeyeceği uzak evrenlere ulaşıyordu. Peki, bu durumda alıcının işlevi ne olmalıydı?

«Sinema - göz» ü düşünüyorum. Ortaya çıkışından kısa bir süre sonra şu şekilde belirlenir :

«Sinema - göz», sinema - analizdir.

«Sinema - göz», «uzaklıkların kuramı» dır.

«Sinema - göz», perdede bağıntılılık kuramıdır v.b...

Saniyede 16 kare görüntüsünü kaldırıyorum. Çünkü bunlar artık hızlı çekimlerin ve hareketli alıcıların görüntüleri yanında basit birer çekim yöntemi olarak kalmaktadırlar.

«Sinema - göz» ü «gözün göremediği» ni çekebilen, teleskop ve mikroskop gibi sınırsız ve mesafesiz görebilme olanağını sağlayan

bir tele - göz

bir göz - ışını

«ani bir görüş» olarak tanımlamalıyız.

«Sinema - göz» aşağıdaki hususları amaçladığından birbirini tamamlayan tüm bu tanımlamaları içermektedir. Çünkü «Sinema - göz» :

tüm sinema olanakları

tüm sinema buluşları

tüm yöntem ve metodları

tüm gerçeği bulmaya ve göstermeye

yararlı şeyleri amaçlar.

«Sinema - göz» için «sinema - göz» değil, fakat gerçeğin saptanabilmesi için «sinema - göz».

Gizli çekimin amacı, «gizli çekim» değil, kişilerin maskesiz, makyajsız, oynamadıkları bir anda, alıcı tarafından yalınlaştırılmış düşüncelerini alıcı gözüyle göstermek olmalıdır.

«Sinema - göz», görünmeyeni görünen kılan, karanlığı aydınlatan, maskeli olanı yalınlaştıran, oyunsuz oyunu sağlayan bir yöntemdir.

«Sinema - göz», evrenin sosyalizme açılması amacıyla sürdürülen savaşta bilim ve sinematografik aktüalitenin birleşimi; gerçek sinemanın perdede gerçeği gösterme deneyidir. (1924).

Kinopravda bir yandan eski aktüalitelere bağlıdır; diğer yandan Kinoks'ların günlük sözcüsüdür.

Kinopravda'nın bu iki yönünü incelemek isterdim.

Ekim devriminden sonra Pathé, Gaumont ve Skobelev Komitesinin dergilerinin yerini, Rus Sinema ve Fotoğraf Bölümünün yayınladığı Kino - Nedelya aldı.

Kino - Nedelya, önceki dergilerden hiçbir farklılık göstermiyor sadece alt yazılarda «Sovyet» kelimesine yer veriyordu.

Özü değişmemişti. Hâlâ aynı gösteriş, aynı cenaze törenleri... Benim sinemaya başlamam bu döneme rastlar. Teknik bilgilerim kulaktan dolma şeylerdi. Kısa bir geçmişe sahip olmasına karşın, sinema, dışına çıkılması olanaksız, değişmez bir basmakalıplık öneriyordu.

Rastlantı sonucu bulduğum, çekilmiş filimleri, kurgulu gruplar haline sokuyor ve onlardan göze hoş görünebilecek bir uyum çıkarmaya çalışıyordum.

Bu deneylerimden birinin tamamen başarılı olduğu kanısına vardığımda, ucuca yapıştırılmış bu görüntüler arasındaki bağının gerekliliği kaygusu kafamda belirmeye başladı. Ekim devriminin yıldönümünü konu eden bir filmin çekimine başlamamla bu deneylerimi aniden durdurmak zorunda kaldım.

Bu çalışma, benim Kinopravda'daki çalışmalarımın başlangıç noktası olmuştur.

Artistik sinemacının olanaklarına güvenimizi yitirip, kendi gücümüze inanmamız ve oldukça patırdı çıkarıp, sinema havarilerimize tatsız dakikalar yaşatan manifestonun tasarısını oluşturmamız işte bu döneme rastlamaktadır.

Uzun bir aradan sonra (cepheye gidiş), Sinema ve Fotoğraf Bölümündeki işime döndüm, bir süre sonra günlük kısma alındım. Bu üzücü deney, Kinopravda'nın ilk sayısında temkinli davranmama yol açmıştır. Ancak, bir kısım seyircilerin yapıtına karşı ilgi göstermeleri üzerine konuyu daha çok deşmeye başladım.

Kinof dergisi ile ilgilenen, yapı mühendisi Aleksi Gan'ın kişiliğinde bulduğum dayanağa koşut olarak, gittikçe gelişen iç ve dış dirençlere göğüs germeye başladım.

Kinopravda'nın onuncu sayısında tutkular alevlendi.

Onüçüncü sayısının kazanç sağlaması, bizleri oldukça sevindirdi. Ondördüncü sayısının çıkmasından sonra hemen hemen oybirliği ile konulan «kamçılanmışlık» teşhisi bizleri çok şaşırttı.

Ondördüncü Kinopravda, o devrin birçok günlüklerinden farklıydı; üstelik önceki sayılarına da hiç benzemiyordu. Arkadaşlarım beni artık hiç anıyamaz olmuşlardı. Büyük bir sevinç içindeydiler. Görüntü yönetmenleri, Kinopravda için filim yapmayı kabul etmediklerini açıkladılar. Sansüre gelince, Kinopravda'nın ondördüncü sayısını açıkça reddetti (gerçeği söy-

lemek gerekirse, yarı kısmının çıkarılmasından sonra geri kalanının gösterilmesine izin verdi; bu da filmin berbatlaşmasına yol açtı). Bu yüzden epeyi sarsıldığını açıkça söyleyebilirim. Filmin yapısı bende açık ve sade izlenimini bırakıyordu. Edebiyata alışkın kişiler, konular arası yazı bölümleri olmaksızın filmi kavrayamamışlar ve hiçbir şey anlayamadıklarını açıkça belirtmişlerdi.

Oysa gençler ve işçi dernekleri filmi büyük bir ilgiyle karşıladılar. Nepman'lara (*) gelince onların düşünceleri beni hiç ilgilendirmiyordu : şatafatlı «Hint tabudu» nun kolları arasındaydılar.

Uyarma son bulmuştu, fakat kavga devam ediyordu.

Kinopravda daha cesur bir takım atılımlara girişti. Amacı, emekçileri artistik dram sinemasının zararlı etkilerinden korumakdı. Birçok kimse, bu denemelerimizi gülünç buluyordu. Kinopravda'nın az sayıdaki kopyaları en iyimser tahminlere göre dahi birkaç bin kişiye seslenebilecekti, bu sayının milyonlara ulaşması olanaksızdı.

Kinopravda'nın emekçilere geniş bir repertuar sağlayamadığı ve bu konuda başarılı olamadığı bir gerçektir. Ancak, tecimsel sinemaların repertuarlarına karşı giriştiği savaşın ve bu sayede yerine getirdiği hizmetin önemi küçümsenemez.

Bir süre sonra, bizleri suçlayanlardan bir bölümü (daha anlayışlı olanları) bizleri taklit etmeyi yeğlediler. Ancak büyük bir çoğunluğu bize karşı besledikleri kinlerini sürdürmekte devam etti.

Pek kurnaz olmayan bir avuç tutucu sinema eleştirmeni düzenli bir şekilde konservelik filmlere (özellikle ihraç malı filmlere) övgüler düzmekteydiler.

Ülkemizde, etkili filimlerin (gerçekte düşük kaliteli filmlerin) yapımını destekleyenler yine bu kişilerdir. Böylece de devrimci girişimler kösteklenmeye çalışılmıştır.

Bu gibi etkilere karşı savaşmak gerekir.

Artistik sinemanın tüm savunucuları Kinopravda ve Kinoks'ların belli veya belirsiz birer düşmanındırlar. Bunu da oldukça olağan karşılıyoruz. Çünkü, bizim düşüncelerimizin üstünlüğü kabul edildiğinde herbirinin sinemayı yeniden öğrenmeleri veya bu alandan çekilmeleri gerekecektir.

«Uzlaştırıcı» diye adlandırabileceğimiz, yeni kurulmuş oportünist topluluklar ise bu sonunculardan çok daha tehlikelidirler.

Yöntemlerimizi taklit ederek bu yöntemleri dram sinemasında uygulamaya çalışmaları, bir dereceye kadar yerlerini sağlamlaştırdıkları izlenimini uyandırmaktadır.

Kinopravda'ya karşı yönetilen bazı kötü niyetli eleştiriler bu yapının, önceden filme alınmış bir takım rastlantısal malzemelerden oluşturulduğunu muzipçe ileri sürmektedirler. Ancak bu eleştiri, bilinçsizce, günlük olayların günlük yaşamın bölümlerinden oluştuğunu ve böylece tek bir konu teşkil ettiğini tanıtlamaktadır. Biz, yaşamın senaryoya uygun bir biçimde aktarılmasını değil, fakat yaşamın olduğu gibi kaydedilmesini ve bu kaydedişten de birtakım sonuçların çıkarılmasını öneriyoruz.

Yani eleştirilen bu husus, bizim bir özelliğimizdir, asla bizim içine düşüğümüz bir yanılgı değildir.

Bir ev nasıl tuğlalardan oluşmakta ise Kinopravda da günlük malzemelerden oluşmaktadır. Tuğlalarla kaleler yapılabileceği gibi şömineler de inşa edilebilir. Aynı şekilde çekilmiş peliküllerden değişik türden filimlerin gerçekleştirilebilmesi olanaklıdır. Nasıl ki, evin sağlam tuğlalara gereksinmesi varsa aynı şekilde iyi filimlerin de iyi sinematografik malzemelere ihtiyacı vardır.

İşte bu nedenledir ki, yaşamın, alıcının objektifinden geçerken birtakım izler bırakmadan geçmediği, aksine, kesin ve taklidi olanaksız bir iz bıraktığı bir gerçek olarak belirmekte ve sinematografik günlük olayların bir fabrikasının kurulması çalışmalarının ciddiyetle yürütülmesi de bir zorunluluk olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin teknik kalitesi, malzemelerin toplumsal ve tarihsel değerlerine, filmin bütününe kalitesine, yaşamı saptamadaki yöneme, bu iş için seçilen zamana, ve filmin bırakacağı ize bağlı olmaktadır.

Seçilen malzemenin yetersizliği filmin genelleştirici etkisini azaltır.

Ondördüncü Kinopravda'nın ortaya çıkmasından sonra siparişler yağmur gibi akmaya başlamıştır. Bu hususu, bugün için belirtmeyi ilginç bulmaktayız. Gördüğünüz gibi, bu günlük olaylar zamanaşımına uğramamışlardır ve ileride de uğramıyacaklardır. Buna karşılık, sözkonusu Kinopravda, zamanında en sert eleştirilere hedef olmuştur.

Onbeş ve onaltıncı Kinopravda'lar birkaç ay içinde filme alınmış malzemelerden gerçekleştirilmiştir. Biri kış, diğeri bahar aylarında çekilmiş olan bu filimler deneysel bir oluşum gösterirler.

Onyedinci Kinopravda'da alıcı Paris'teki Eyfel Kulesi'nden yola çıkarak Moskova'dan geçer ve Nadejdinsk fabrikasında durur. Devrimci yaşamın kalbine doğru yapılan bu yürüyüş dürüst seyirciler üzerinde olağanüstü bir etki bırakmıştır. Arkadaşlar, sakın övündüğümüzü sanmayın, ancak bazı kimseler onsekizinci Kinopravda'yı gördükleri günden sonra Sovyet gerçeğinin gözlerinde yepyeni bir görünüm aldığını bana söylemeden geçememişlerdir.

Şimdi ondokuzuncu Kinopravda'yı izleyeceksiniz. Diğerlerini sizlere göstermem olanaksız. Çünkü tamamen yıpranmış bir durumdalar.

Sonuncu Kinopravda'nın konusu anlatılamaz, **görölmek** için yapılmıştır.

.....
Kinoksların bundan sonraki yapıtı, önceden hazırlanmış bir görüntü senaryosu olmaksızın gerçekleştirilecek deneysel bir filmidir.

Bu deneme, ekonomik ve teknik alana silâhsız girişmemizi gerektiren oldukça güç ve sakıncalı bir işlemdir. Ancak karşımıza çıkan bu olanaksızlıklar yüzünden bu imkândan vazgeçmeye hakkımız yoktur. Gerçeği çıplak ellerimizle yansıtmayı deniyeceğiz.

Arkadaşlar, kısa sürede, belki de bizim ileriki yapıtlarımızın gerçekleşmesinden önce, ülkemizin perdelerinde birtakım Kinoks taklidi filmler seyredebileceksiniz. Bunların bir bölümünde, oyuncular gerçek yaşamı kutsursuz ve eksiksiz bir biçimde sahneye koyacaklar, diğeri bir bölümünde ise gerçek kişiler en çok tutulan senaryolara uygun roller alacaklardır.

Bunlar uzlaştırmacı ve menşevik sinemanın yapıtlarıdır. Bu yapıtlar bizimkilere, sahte bir paranın gerçek paraya veya büyük mekanik bebeklerin sahici bebeklere benzedikleri oranda benzemektedirler.

«Evrensel sanat» kıvılcımı yakındır. Sonlarının yakın olduğunu seziyen tiyatrocı, oyuncu, yazar, dansör ve diğer kanaryalar paniğe kapılmış kurbanlar halinde koşuyorlar. Bir barınak bulmak ümidiyle sinemaya akın ediyorlar. Sinematografik atölye, sanatın son durağıdır.

Değişik niteliklere sahip uzun saçlı otçu hekimlerin koşacakları yer yine bu sanat dalıdır.

Artistik sinemacı büyük yardımlar alacak, ancak bu yine onu kurtarmaya yeterli gelmeyecektir.

Sanatın Babil kulesini havaya uçuracağız. (1924).

4 — Sinema - göz :

Eylemimizin adı «kinoglaz» (sinema - göz) dür. Bizler, «kinoglaz» düşüncesi için savaşmakta ve «kinoks» lar diye adlandırılmaktayız... Düşmanımız çoktur. Bu kaçınılmaz birşey. Şüphesiz, bu durum, düşüncelerimizi yaşama uygulamamız açısından bizleri tedirgin etmekte, ancak mücadelenin içinde bilenmemize de yol açmaktadır.

Eylemimizi sanat sinemasına karşı sürdürmekteyiz. Sinema yapıtlarımızı sanat sinemasının artıklarıyla ve çoğu zaman da hiçbir olnağa sahip olmaksızın gerçekleştiriyoruz.

«Kinopravda» nın tiyatrolarda gösterilmesini engellediler, fakat kamuoyundan ve bağımsız basından gizlemeyi başaramadılar. «Kinopravda», Rus sinemasında bir dönüm noktası olarak karşılanmıştır.

(1924, Günlük'den)

5 — Sinema - göz toplulukları için gerekli bilgiler :

I — Giriş :

Gözümüzün görme yeteneği kötü ve kısırdır. Bu yüzden, insanlar, çok küçük cisimleri seçebilmek için mikroskopy; bilinmeyen ve uzak dünyaları açımsamak için teleskopy; görülebilir evreni daha iyi kavramak, ilerde üzerinde durulması gerekli olayları saptamak ve yorumlamak için alıcıyı bulmuşlardır.

Fakat alıcının şansı olmamıştır. Çünkü icad edildiği tarihte, sermayenin egemen olmadığı tek bir ülke yoktu. Burjuvalar, şeytani bir düşünceyle, bu yeni oyuncu halkı oyalamak, dikkatlerini başka yönlere çekmek için kullanmışlardır.

Sinema salonlarının afyonlu elektriği altında emekçiler, farkında olmadan, kendilerini kentsoyluların moral bozucu filimlerinin etkisine kapırmışlardır. Tiyatro pahalı ve koltuk sayısı sınırlı olan bir sanat dalıdır. Bu durumdan yararlanan kentsoylular, kendi sınıflarının beğenilerini, aşk öykülerini ve hizmetlerinde çalıştırdıkları kimselerle olan ilişkilerini konu edinen, yüksek zümre ve aristokratlarla aşağılık tabakanın, işçi ve köylü-

lerin farklılaşmasının belirgin olduğu tiyatroya değgin filmlerin yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

Devrim öncesi Rusya'sında sinema aynen bu görevi yüklenmişti. Devrimden sonra ise sinemanın yeni yaşama ayak uydurması zor olmuştur. Çarın memuru durumundaki erkek oyuncular işçiye oynuyor; saray kadını oynayan kadın oyuncular da perdede, Sovyet tarzında, yüz şaklabanlıkları yapmanın ötesine geçemiyorlardı.

Şu anda bile, bu türden bir sinemaya taraftar görünen ve bu şaklabanlıkların tiyatronun burjuva biçim ve tekniğinin bir yansıması olduğunun bilincinde olmayan pek çok çağdaş sinemacı tanımaktayız.

Bu kimseler, aktüalite ve bilimsel filimler dışında tiyatroya değgin olmayan bir sinemanın varlığını görememektedirler.

Bütün tiyatro gösteri ve filmlerinin yapıları birbirlerinin aynıdır : bir dram yazarı veya senaryocusu, sahneye koyan veya bir yönetmen, oyuncu, tekrarlamalar, değişik dekorlar, vb...

Tiyatroda önemli olan oyuncunun oyunu olduğu için senaryo ve oyun üstüne kurulmuş bir film, tiyatroya değgin bir yapıt olmaktan öteye gidemez. Ve bu nedenledir ki, bu tür filmler açısından, sahneye koyanla yönetmenin işlevi arasında pek bir fark kalmamaktadır.

Bu tür filmler, alıcının doğal yeteneklerine de ters düşmektedir. Alıcının görevi yaşıyan insanların açısınanmasıdır.

«Kinopravda», tiyatro dışında, diğer sanat dallarında da devrimci çalışmalar gösterilebileceğini açıkça ortaya koymuştur; Sinema - göz, Kinopravda'nın başlattığı Sovyet sinemasını yaratma çabasını sürdürmektedir.

II — Sinema - göz'ün çalışma yöntemi :

Sinema - göz, gözlemci sinemacıların raporlarına dayanarak, alıcının yöneliş ve çalışma yöntemlerinde sürekli değişikliklere gitmektedir. Alıcının çalışma yöntemi, kesin görevi yaşamın karmaşık sorunlarının içyüzünü açığa çıkarmak olan Guepeu görevlilerinin çalışmalarını andırır.

a — Gözlemci - kinoks, ortamı ve kişileri dikkat ve incelikle yoklayarak aynı türden benzer olayları genel ve özel karakteristiklerine göre birleştirmeye çalışır.

b — Topluluk yöneticisi, veya yol göstericisi, temayı verir ve her gözlemcinin gözleminin bir özetini yapmasına yardımcı olur. Ayrıca, bütün gözlemleri topladığında, ilk iş olarak, temanın yapısını yeterince anlaşılabilir olana dek, konu ve olayların yer ve görevlerini değiştirir ve gruplandırır.

Yeni yetme bir gözlemciye verilebilecek temaları kabaca üç grupta sınıflandırabiliriz :

1 — Bir yerin gözlemi (sözgelimi, bir köy kütüphanesi veya bir kooperatif),

2 — Hareket halindeki eşya veya insanların gözlemi (sözgelimi, babası, postacı, tramvay, vb.),

3 — Belli bir insanı veya yeri, belirsiz bir temanın gözlemi (tema örneği: su, ekmek, ayakkabılar, aile ve çocuklar, köy ve şehir, gözyaşları, gülüşler vb.).

Topluluk yöneticisi, gözlem olaylarının en belirginlerini duvar gazetesinde resimlemek amacıyla, bir fotoğraf makinesini (daha sonra alıcıyı) kullanmasını öğrenmek zorundadır.

«Sinema - göz» duvar gazetesi, her ay veya her iki haftada bir çıkmaktadır; amacı, örneğin, ocakbaşı, fabrika veya köydeki yaşamı resimlerle aydınlatmak, ajitasyon ve propaganda görevini yerine getirmektir.

Topluluk yöneticisi, çalışmasını, kinoks grubu düşüncelerine uygun olarak saptar ve doğrudan doğruya sinema - göz komitesine bağlıdır.

c — Sinema - göz komitesi, bütün örgütün başında yer alır. Bu kurula, her kinoks grubundan bir, düzensiz kinokslardan bir ve yedek olarak yapımcı - kinokslardan üç temsilci katılır.

«Sinema - göz» ün günlük pratik çalışması, kinoks grubunun oluşturduğu teknik olanaklara dayanır.

Kinoks grubunu, gözlemci kinokslar tarafından elde edilmiş ham maddelerin sinema ürününe dönüştürüldüğü bir fabrika olarak tanımlamak gerekir.

Ayrıca, bu grubu, öncü kuruluşları yapım çalışmasına yönelten bir öğretim ve uygulama atölyesi olarak görmek de olanaklıdır.

Tüm gözlemci kinoks kuruluşları, sinema - göz'ün gelecekteki yapıtlarını gerçekleştirmeye yönelecektir.

Gelecekteki tüm sinema yapıtlarının yaratıcıları onlar olacaklardır.

Tek bir yaratıcı veya bir grup tarafından gerçekleştirilmiş yapıtlardan halk yapıtlarına geçiş, artistik burjuva sinemasının yıkılmasına yol açmıştır.

III — Bazı temel bilgiler :

1 — Dram sineması halkın afyonudur.

2 — Kahrolsun perdenin ölümsüz kral ve kraliçeleri. Yaşasın günlük yaşamında, iş başında filme alınan sıradan öncüler.

3 — Kahrolsun burjuva masal - senaryoları. Yaşasın yaşamın ta kendisi.

4 — Dram sineması, sermaye sahiplerinin elinde öldürücü bir silâhdır. Devrimci günlüğümüzün uygulanması ile bu silâhları düşmanın elinden çekip alacağız.

5 — Günümüzdeki artistik - dram eski dünyanın artığıdır. Bizim devrimci gerçeklerimizi burjuva biçimciliğine uygulamak için gerçekleştirilen bir deneyden ibarettir.

6 — Günlük yaşamın mizansenine paydos; bizleri olduğumuz gibi anında filme çekin.

7 — Senaryo, bir yazar tarafından hakkımızda uydurulmuş bir masaldır. Yaşamımızı hiç kimsenin palavralarına göre ayarlamaksızın sürdürüyoruz.

8 — Herbirimiz başkalarının çalışmalarını engellemeksizin kendi işle-

rimizle uğraşıyoruz. Kinoksların görevi, çalışmalarınıza engel olmadan filmlerinizi çekmektir.

9 — Yaşasın devrimin sinema - göz'ü...

IV — Kinokslar ve kurgu :

Artistik sinemada kurgunun anlamı, yönetmen tarafından ele alınan senaryonun değişik çekimlerinin bir sıraya göre birleştirilmesidir.

Kinoksların kurgu anlayışı ise tamamen farklıdır. Bu, görünen evrenin düzenlenmesinden ibarettir.

Kinokslar şunları ayırt ederler :

1 — **Gözlem sırasında kurgu** : çıplak gözün herhangi bir anda, herhangi bir yere yönelebilmesi,

2 — **Gözlem sonrası kurgu** : gözle saptanan görüntülerin, kafada, belli bir düzen içinde tasarlanması,

3 — **Çekim sırasında kurgu** : bu kez 1'de saptanan görüntülere yönelen alıcıdır. Bu çalışma sırasında tasarlanandan, her zaman biraz değişik olan çekim koşullarına uymak gerekir.

4 — **Çekim sonrası kurgu** : kaba kurgu olarak adlandırılabilir bu aşamada kesin kurgu için noksan gelen bir takım çekimler saptanır.

5 — **Göz atma** : ayırımlar arası geçişlerin saptanması için bir anlık yöneliş. Büyük bir dikkat ve alışkanlığı gerektirir. Savaş kuralı : sürat.

6 — **Kesin kurgu** : Geniş temalı bir bölümde belirsiz kalmış küçük temaların açığa çıkarılması. En doğal sürekliliğin ve akışın sağlanması amacıyla, çekilen bütün malzemenin yeniden düzenlenmesidir.

Filimde baş etkene özgenlik kazandırma. Aynı türden olayların yeniden sınıflandırılması ve en sonunda, kurgusu tamamlanmış bölümlerin sayılması ve saptanması.

Çekim koşullarının önceden bir gözlemi olanaklı kılmadığı, örneğin alıcının gizli veya ansızın çekim yapmak zorunda kaldığı zamanlarda, ilk iki aşama atlanır ve 3 ile 5 nci bölümler uygulanır.

Kısa metrajlı sahnelerin çekiminde, birkaç kurgu bölümünü birleştirmek olanaklıdır.

Bir veya birkaç tema üzerinde çekim yapıldığı diğer durumlarda ise, bütün kurgu bölümlerinin uygulanması gerekecektir. Kurgu, ilk gözlemden, filmin kesin son bulmuş şeklini alıncaya kadar devam eder.

V — Gizli çekimin kuralları :

1 — **Ansızın çekim yapmak** : eski bir askeri kural; sürat ve gözlem yeteneği,

2 — **Önceden saptanan ve görülebilen bir şeyin çekimi** : soğukkanlılık, girginlik ve anında yıldırım gibi saldırıya geçebilme yeteneği,

3 — **Gizli bir yerden çekim yapmak** : sabır ve büyük bir dikkat,

4 — **Kişilerin dikkatlerinin doğal bir nedenle başka bir tarafa yönelik olduğu bir anda çekim yapmak**,

5 — **Düzme bir nedenle kişilerin dikkatini başka bir tarafa çekerek çekim yapmak**,

6 — **Uzaktan çekim yapmak**,

7 — Yüksekten çekim yapmak,

8 — Devinim halinde bir yerden çekim yapmak,

VI — Kinokslar ve senaryo :

Şimdi senaryodan söz etmenin tam sırasıdır. Yukarda sözünü ettiğimiz kesin kurgu yöntemi uygulandığında, edebiyata değgin bir senaryo tamamen anlam ve önemini yitirecektir.

Gerçek şudur ki, artistik dramları, yazarın kalemi, bizim filimlerimizi ise, kurgu ve yaşanmış olayların düzenlenmesi oluşturmaktadır. Bundan, çalışmalarımızın gelişigüzel ve plansız olduğu anlamı çıkarılabilir mi? Asla.

Fakat planımızı, örneğin işsizler yurduyla ilgili olarak yapılan bir soruşturmanın planıyla karşılaştırmak gerekirse, senaryonun soruşturmaya başlanmadan önce hazırlanan plana benzetilmesi olanaklıdır.

Bu durumda, artistik sinemanın ve kinoksların davranışı nedir?

Kinokslar, filimlerini soruşturmaya değgin gerçek sinema - belgeleri-ne dayanarak düzenlerler.

Etkili bir edebi senaryo hazırlandıktan sonra yönetmenler buna seyircinin hoşnut kalacağı iki öpücük, üç göz yaşı, bir cinayet, ayın üzerinde bulutlar, bir güvercin ve birkaç ünlü oyuncu ekliyeceklerdir.

Filmin sonunda «Yaşasın...» yazısı belirdikten sonra, her şey enternasyonalin çalınması ile son bulacaktır.

Ufak değişikliklerle propagandacı dram - sinema sanatımız aynen böyledir.

Bir filmin enternasyonal ile son bulması, genellikle, yapının sansürden geçmesi için yeterli ise de, seyirci bu şarkıyı son derece burjuva bir ortamda dinlemekten tedirgin olacaktır.

Senaryo, bir veya bir grup kimsenin uydurmasıdır; bu kimselerin perdede yaşatmak istedikleri bir masaldır.

Biz onların bu isteklerini canice istekler olarak karşılıyoruz. Ancak bu tür bir çalışmayı, sinemanın gerçek görevi olarak adlandırıp yüceltmek, bu masal sineması ile gerçek filmlerin geniş olanaklarını, saygı adına, artistik dram tanrısına adanmak bizim anlıyamadığımız ve kabullenemediğimiz bir durumdur.

Sinemaya başlamamız, en güzel salonlarımızın localarında sere serpe oturan erkek veya dişi nepmanları masallarla doyurmak amacını gütmeyiz.

Ereğimiz, emekçi kitlesini duygu okşayıcı yeniliklerle sakinleştirmek ve artistik sinemayı yıkıyoruz sloganıyla gönüllerini hoş tutup onları eğlendirmek değildir.

Biz, henüz artistik dram ağının tuzağına düşmemiş emekçi ve köylülerin yararına çalışıyoruz.

Biz, evreni olduğu gibi göstermeye, emekçilere evrenin burjuva yapısını açıklamaya geldik.

Biz, emekçilere, onları ilgilendiren ve çevreleyen olayların açık bilincini kazandırmaya geldik.

Biz, her emekçiye, sabanına ve tezgâhına, onlarla aynı anda çalışan emekçi kardeşlerini ve emek sömürücülerini seçebilme olanağını vermeye geldik.



«Alıcı'lı Adam», (D. Vertof).

Adımız «Kinoks» lar olmasının nedeni, sinema alanında henüz ilk adımları atmamızdandır. Günümüzün tecimsel sinemasının ve de sanat sinemasının çalışmalarımızla hiçbir ortak yanı yoktur.

Teknik açıdan dahi «artistik» diye adlandırılan sinema ile pek az bir ilişkimiz bulunmaktadır. Çünkü, saptadığımız ilkelerin gerçekleştirilebilmesi, değişik bir teknik anlayışını gerektirmektedir.

Bizim, geniş atölyelere, muhteşem dekor ve yönetmenlere, büyük oyuncu ve heyecan verici fotojenik kadınlara gereksinmemiz yoktur.

Tam tersine, bize mutlaka gerekli olanlar :

- 1 — tez iletim olanakları,
- 2 — yüksek duyarlılık ham film,
- 3 — taşınması kolay, hafif ve küçük alıcılar,
- 4 — hafif aydınlatma araçları,
- 5 — tez çalışan bir sinema habercileri topluluğu,
- 6 — bir gözlemci - kinoks ordusu,

Bizim örgütümüzde şu kimseler bulunur :

- 1 — Gözlemci - kinokslar,
- 2 — görüntü yönetmeni kinokslar,
- 3 — kurgucu kinokslar,
- 4 — yapıcı kinokslar,
- 5 — laboratuvar teknisyeni kinokslar.

Sinema çalışma yöntemlerimizi öncülere öğretiyor, bilgi ve teknik deneylerimizi, gittikçe yükseldiğine inandığımız, genç emekçilerin ellerine devrediyoruz.

Saygıdeğer ve saygıdeğer olmayan yönetmenleri, sinema devriminin başladığına inandırmak gibi bir endişe taşımıyoruz. Sonuna kadar diretecek, gençler nöbeti devralmaya hazır duruma gelene dek görevimizi terketmeyecek, burjuva artistik sinemasının başını ezdikten sonra da, hep birlikte Sovyetler Birliği sinemasına, evrensel sinemaya doğru yürüyeceğiz.

VII — Sinema - göz'ün ilk yapıtı :

Sinema - göz'ün ilk yapıtının kurgusu bu yazının bir önceki bölümünde belirtilen kurgu şemasına uygun olarak gerçekleştirilmiştir :

Temaları şöyledir : 1. yeni ve eski, 2. çocuklar ve yetişkinler, 3. kooperatifler ve çarşılar, 4. şehir ve köy, 5. ekmek, 6. et, 7. Anatema : iskanbil kâğıtları, bira, karanlık işler, kokain, akciğer kanseri, delilik, ölüm. Tek kelimeyle tanımlamakta güçlük çektiğimiz, ancak gürbüz ve sağlam şeylerin temasına karşıt olarak ele aldığım bir temadır bu. Aynı zamanda, devrimimizin henüz ortadan kaldırmaya vakit bulamadığı ve burjuva yönetimin bizlere miras bıraktığı dehşetli görünümün bir bölümüdür.

Temaların kurgusu dışında, sahnelerin ayrı ayrı kurgusu yapılmıştır.

Kurgusu yapılmış, yer ve zaman bakımından sınırsız bir sahneye örnek olarak sinema - gözün ilk bölümündeki sarhoş kadınların dansından söz etmek isterim.

Bu bölüm, değişik zaman ve değişik köylerde çekilmiş ve tek parça halinde birleştirilmiştir.

İçki satış yerleriyle, çarşı bölümlerinin kurguları da bu şekilde yapılmıştır.

Zaman ve yer bakımından sınırlı bir bölümün kurgusuna örnek olarak da partinin açılış günündeki renk dağılımını verebilirim.

Birbirlerine eklenmiş bu elliüç değişik çekimin uzunluğu yüzelli metredir. Görüntülerin perdede çok tez geçmesine karşın, (süreleri saniyenin dörtte biri kadardır), rahatlıkla seyredilebilmekte ve gözü tedirgin etmemektedir.

VIII — Sinema - göz'ün ilk yapıtındaki aksaklıklar :

Giderilmesi gereken ana yanlış, filmin aşırı uzunluğudur. Başlangıçta, artistik filmlerin bir veya iki bölümünden oluştuğu ve uzunluklarının zamanla artırılmış olduğunu unutmamak gerekir.

Sinema - gözün alanı yenidir. Bu yüzden seyirciyi yormamak ve artistik dramın ağına düşürmemek için sunulanı ihtiyatlı bir şekilde genişletmek gerekir.

Sinema salonlarında kendimize bir gedik açabilmek düşüncesiyle, altı bölümlük bir film hazırlamak gerekliliğine katlandık ve böylece kabullenmemiz gereken bir yanlışla düşmüş olduk. İlerde bu yanlış düzeltmek ve istenildiğinde ayrı ayrı veya programlı gösteriler halinde sunulabilen değişik türde kısa filmler hazırlamak zorundayız. İlk yapıtın fazla geniş kapsamlı oluşu ve çok sayıda temanın birbirine karışarak herbirinin anlam derinliğini kaybetmiş olması büyük bir yanılgıdır.

İlk filmimizi bu şekilde gerçekleştirmiş olmamız bir rastlantı sonucu

değil; ilk yapıtımızda, düşüncelerimizi genel bir şekilde ortaya koyarak, ileriki filmlerde, bu düşüncelerin ışığı altında, yaşamın daha derinliklerine inmek isteyişimizdendir. Diğer bir neden ise, sinema - göz'ün her temasının ayrıntılı bir şekilde işlenmesinin çok zaman ve canlı resim filmlerinin çekimine gereksinme göstermesidir.

Zaman kaybı büyük para kaybına yol açıyordu. Aydınlatma gerecinin ayağı aksadığından ve canlı resim masası sık sık meşgul olduğundan on metrelik bir karikatür ve on kadar ara yazıyla yetinmek zorunda kaldık.

Ancak, sadece bu yanılgıları saymam başka yanılgılarımız olmadığı anlamına gelmez. Ne var ki, bu yetersizlik ve hataları ileriki çalışmalarımızda kesinlikle göz önünde bulundurmak ve bunlardan bir sonuç çıkarmak zorundayız.

IX — İlk filmimizdeki kayıp ve kazançlar :

Geçici olarak, örgütlenme ve teknik alanlarda bazı kayıplara uğradık.

Ortak toplantılarımız seyrekleşti. Üyelerden bazıları yılıp çalışmaları bıraktılar. Merkezi yönetim zayıfladı, iş düzeni bozuldu.

Örgüt alanındaki bu kayıpların çoğu, bugün tamamen giderilmiştir.

Geçici olarak ihmal etmiş olduğumuz en önemli teknik görev ise canlı resim filmlerinin çekimidir. Canlı resim filmleriyle uzun bir süredir ilgileniyoruz. Bu çalışmalara «Kinopravda»nın ilk sayılarının gösterilmesinden sonra başladık. Canlı resmin, artistik sinemaya karşı savaşımızda gerçek bir silâh olduğunu kabul ediyoruz.

Bu düşüncenin sonucu, başlangıçta gerekli veya gereksiz pek çok şey çektik; kâğıtlar, bildiriler, karikatürler, reklâmlar, tablolar, v.s.

Bu alanda yaptıklarımızın, uygun bir ortamda gerçekleştireceğimiz ciddi bir çalışmaya hazırlık niteliği taşıdığını bütün toplantılarda, basında sürekli olarak açıkladık.

Kinokslar gayet güç koşullar altında, gece gündüz, karikatür ve nükteli resimleri filme almaya çalışırken uzun bekleyişlerinin yakında sona ereceği ve çok kısa bir zamanda kinoks çapında gerçek bir canlı resim çalışmasına geçeceğimizi ümit ediyorlardı.

Canlı resmin kesinlikle etkilediği günlük olaylarla bilimsel filmin bir bileşimini hazırladık. «Einstein'in bağıntılılık (relativite) kuramı» adlı film, yabancı ülkelerde gösterilmeden önce dahi, 1919 sonlarında kinoksların kaleme aldığı ilk bildirileri, «devinim halindeki resim ve krokilerle, perdede bağıntılılık kuramı»nı öneriyordu.

Sinema - göz'ün ilk filminin yapımı ile uğraşırken, en çok Beliakov kinoksunun emeğinin geçtiği «Çocuk düşürme» adlı ilk bilimsel filmimizin belgesellikten uzak, ikinci derecede bir aşk öyküsü olmaktan öteye geçemediği bir gerçektir.

Önceden de tahmin edilebileceği gibi, bilimsel sinemayla dramın bileşimi gerçekleşemedi. Dramatik görüntüler, bilimsel görüntülerin yanında soluk ve acınacak bir hal alıyor ve filmin bilimsel karakteri artistik bölümler yüzünden inandırıcılığını yitiriyordu.

Ancak yenik düştüğümüz bu görevden caymayı düşünmüyoruz.

Teknik ilkelerimizde yerleşmiş bilimsel filmler kesitine uyarak veya herşeye sıfırdan başlayarak çalışmalarımızı sürüdüreceğiz.

Kinopravda ve sinema - takvimcileri biraz güçlük çektiler, biz, bu durumda dahi, kayıplarımızın yüzde seksenini giderebildik.

Tecimsel sinema, sinema - göz'ün ilk yapıtını düşmanca karşılayarak, yönetmen, oyuncu ve büyük sinema yobazlarını sevindirdi.

Büyük sinema salonları bu «rezil şey» e kapılarını kapadılar.

«Sinema - göz» kavramının ünü günden güne artarken, Sovyet yayınlarında, sinema ve tiyatro dergilerinde ilk filmimizle ilgili yığınla yazı yer almıştır.

«Sinema - göz», «foto - göz» adı altında birtakım toplulukların ortaya çıktığı görüldü.

Her Allahın günü, artistik bir film seyrettikten sonra sinema salonundan ayrılan seyirci, ilk kez, yapıta karşı tiksinti duyuyor ve sinema - göz'ü düşünmeye koyuluyordu.

Çeşitli yayın organlarının işçi danışmanları, günlük yaşamın olaylarını betimliyor ve altına «sinema - göz» imzasını atıyorlardı. Yoroslov'da «sinema - göz» adı altında yeni bir sinema salonu açılıyor; Moskova'daki afişler üzerinde, bir tavus kuşunun kuyruğunda, «sinema - göz» yazısı seçiliyor; sinema - göz'le ilgili olarak çizilen karikatür ve yazılan fıkralar olağanlaşıyordu.

Günlük yaşantıdan aktardığı küçük olayların altına, «sinema - göz» imzasını atan Komar gazetesi işçi yazışmanı mazur görülebilirse de, ilk açılışını sinema - göz'ün bir filmiyle değil de «Hint tabutu» veya benzeri bir filmle yapan sinema - göz sineması usla affedilemez.

Bizi örgütlü çalışmadan uzaklaştırmasına ve bazı teknik olanaklardan yoksun bırakmasına karşın, «sinema - göz» ün ilk filminin çekimi bilgi ve deneyimizin zenginleşmesine yol açmıştır.

Bu çalışma sırasında kendi kendimizi doğrulamış olduk. İlerki çalışmalarımızın ne olacağını açıkça gördük.

Karşımıza çıkabilecek güçlükleri henüz altetmiş değiliz. Ancak bunları daha yakından tanımak olanağına kavuştuk. Çözüm yollarını aramaktayız. Edindiğimiz dersler boşuna gitmeyecektir.

Bundan böyle, salt deneyciler olmaktan vazgeçiyoruz. Emekçi seyircinin kişiliğine, tüccarlara ve bizleri boykot edip aleyhimize kovuşturmalar düzenliyenlere karşı sorumluluğumuzun bilincinde, zor bir savaşa hazır, bekliyoruz. (1926).

6 — 1928 tarihli başlıksız el yazması

«Eğer zengin sinematografik günlük olaylara, ciddi ve uygarlaştırıcı filmlere sahipseniz, halkı cezbetmek için, bunlarla birlikte birtakım gereksiz ve alışılmışın dışına çıkamıyan filmler göstermeniz doğru değildir».

(Bunlar devrimin öncüsünün düşünceleridir).

1

Sinema - göz = sinema - görüyorum/alıcının içinden görüyorum/
+ sinema - yazıyorum/alıcı ile duyurmak üzerine yazıyorum/+ sinema -
düzenliyorum/kurgusunu yapıyorum/.

2

Kurgu - sinema bölümlerini, sinema - nesne olarak düzenlemek, çekilmiş çekimlerle bir sinema - nesne yazmak, hiçbir zaman parçaları «sahne» biçimine/tiyatroya sapma/veya yazıta sapma/edebi sapma/sokmamak demektir.

3

Sinema - göz = yazılmış olayların - sineması = oyunsuz sinemaya atılan bir adım.

4

Sinema - göz, devrimin yaşamı için doğmuştur. Sinema - göz demiryolu, Ekim sineması demiryolları demektir.

5

Sinema - göz, bir resim - sineması, sinema emekçilerin yakın arkadaşlığı veya sanatın herhangi bir/sağ veya soldan gelen/akımı değildir.

Sinema - göz gittikçe genişleyerek olaylarla, eyleme yönelik/etkisiz kaldığında hayal yoluyla eyleme karşı bir harekettir. Sinema - göz, görsel evrenin belgesel açısama - sinemasıdır.

Sinema - göz, olayların ve alıcıyla saptanmış sinema belgelerinin değiş tokuş alanında, tüm evrenin emekçileri arasında görsel bir bağ'dır. Tiyatroya değgin sinema ürünlerinin değiş tokuşundan olan ayrıcalığı da budur.

7 — «Sinema - göz»'den «Radyo - göz»'e

— 1 —

Pavlovskoy, Moskova'ya yakın bir köydür. Bir film gösterisi yapılmaktadır. Küçük salon erkek ve kadın köylüler ve yakın bir fabrikanın işçileri ile tıka basa doludur. Kinopravda perdede sessiz ve müziksiz olarak gösterilmektedir. Göstericinin gürültüsü duyuluyor. Perdede bir tren geçer. Alıcıya doğru ilerleyen küçük bir kız çocuğu. Aniden salonda bir cıglık kopar. Bir kadın ağlamaktadır. Kollarını uzatır ve kızı adıyla çağırır. Kız perdede gözden kaybolur. Işıklar yakılır. Kadın kendini kaybetmiştir; salonundan çıkarılır. «Ne oluyor?» diye soran bir köylü. Seyircilerden biri yanıtlar: «Sinema - göz yüzünden. Filme canlı olarak alınan kız bir süre önce hastalanıp öldü. Perdeye doğru koşan onun annesidir».

Parkta bir sıra. Yardımcı müdür ve sekreteri. Ona, kendisini öpüp öpmeyeceğini sorar. Kız etrafına bakınır ve «olur» der. Öpücük. Sıradan kalkarlar ve birbirlerinin gözlerinin içine bakarak uzaklaşırlar. Boş sıra. Arkasından bir çalılık. Çalılık aralanır ve elinde, ne olduğu anlaşılmayan bir aletle bir adam belirir. Bu olayı gören park bekçisi yardımcısına sorar: «Bu nedir?» Yardımcısı: «Sinema - göz», diye yanıtlar.

Bir yangın. Eşyalarını alevler içindeki evden aşağıya atanlar. İtfaiye arabasının gelmesi beklenmektedir. Milis kuvvetleri gelir. Halkın heyecanı Sokağın köşesinden hızla yaklaşmakta olan itfaiye arabaları görünür. Bu sırada, bitişik sokaktan çıkan bir otomobil alanda durur. Otomobildeki bir adam elindeki alıcının kolunu çevirmektedir. Onun yanındaki «tam zamanında geldik. İtfaiyecilerin gelişini çekin» der. Kalabalıkta «sinema - göz, sinema - göz» sözleri duyulur.

Moskova'daki sendika, evimin sütunlu salonu, yüksek bir tabut üzerinde sergilenmiş önder'in vücudu. Tüm halk gündüz, gece sıralar halinde geçmektedir. Alan ve yan sokaklar insanlarla tıkabasa doludur. Hızla yağın kar. Bir adam, elinde alıcı, bu ilginç ve önemli olayı kaçırmamak endişesiyle bütün gecesini karın altında bekliyerek geçirir.

Yine «sinema - göz».

1919 sonraları Moskova. Soğuk bir oda. Vasistasın camı kırıktır. Pencerenin önünde bir masa. Masanın üzerinde, bir bardak buz kesilmiş çay. Bardağın yanında bir el yazması. Okuyoruz : «Tiyatroya değgin sinemanın silâhlendirilmesi bildirgesi». Daha sonra bu manifestonun başlıklı bir örneği, tarafımızdan «Kinofot» dergisinde basılmıştır (1922).

Lef dargisinde ise «Devrim - Kinoks» başlığı altında yayımlanan bildirge, oyunsuz sinemayı öneren ve sinema - göz'den yana olanlar tarafından hazırlanmış olup, kuramsal açıdan büyük önem taşımaktadır.

Bu iki bildirgeyi, sinema olayları bölümü yazarlarının Kino - Nedelya dergisinde yayımlanan birçok haber yazıları ve tek bir temayı işleyen bazı filmler izlemiştir.

Başlarda, 1918'den 1922'ye kadar bir tek Kinoks topluluğu bulunmaktaydı.

1923'den sonra 1925 yıllarında sayıları üçü, dördü bulmuştur. 1925'den sonra ise «sinema - göz» düşüncesi yayılmaya başlamış, ilk topluluklar genişledikçe bu hareketin içinde bulunanların sayıları da gittikçe artmıştır. Günümüzde ise sadece topluluktan, sinema - göz okulundan değil oyunsuz belgesel sinema cephesinden söz edebiliriz.

Kinoks'ların a.b.c.'si «sinema - göz» ü şöylece tanımlayabiliriz :

«Sinema - göz = sinema - görü (alıcıyla görü yorum) + sinema - yazı (alıcıyla duyarkat üzerinde kayıt yapıyorum) + sinema - düzen (kurgu yapıyorum).

«Sinema - göz» ün yöntemi görsel evrenin deneysel bilim çalışmalarının yöntemidir :

a) planlanmış yaşam olaylarının duyarkat üzerine saptanması,

b) planlanmış belgesel sinema - malzemelerinin düzenlenerek duyarkat üzerine saptanması.

Demek ki, «sinema - göz» sadece bir grup sinemacının, bir filmin (sinema - göz veya ansızın yaşam) veya herhangi bir sanat akımının (sağ veya sol) adı değildir.

«Sinema - göz», olaylarla eylem yararına, hayal yoluyla eyleme karşı olan ve durmadan genişleyen bir harekettir.

«Sinema - göz» görsel evrenin aynı zamanda insan gözüne görünmeyen evrenin açimsama sinemasıdır.

«Sinema - göz» (altedilmiş uzaklık) tiyatroya değgin sinema değiş tokuşuna karşı çıkan, görünen olayların sürekli değişimi üzerine kurulu tüm evren halkları arasına yerleşmiş görsel bir bağıdır.

«Sinema - göz», altedilmiş zamandır. (Tarihte, birbirine uzak olayları birleştiren görsel bir bağıdır.) «Sinema - göz», zamanın bir noktada birleşmesi ve ayrışmasıdır. «Sinema - göz», yaşam sürecine, insan gözüne erişilmez bir zaman hızı vererek görme olanağıdır.

«Sinema - göz» alıcıyla tüm çekim olanaklarını kullanır : hızlı çekim, görüntünün küçük çekimi, ters çekimler, canlı çekimler, hareketli çekim, en beklenmedik kısaltmalarla çekim, vb. gibi. Bunlar birer trük olarak değil, fakat sık sık kullanılabilinecek olağan yöntemler olarak kabul edilmelidir.

«Sinema - göz», evrenin herhangi bir yerini diğer bir yerine bağlayarak, herhangi bir zaman sürecine uymadan, gereğinde filmin yapısıyla ilgili tüm kural ve gelenekleri yıkarak birçok kurgu çeşitlerine yer verir.

Yaşamın görünen karışıklılığına girdikçe «sinema - göz» sürdürdüğü konunun yanıtını yaşam içinde bulmaya çalışır. Milyonlarca olay arasından konuyla ilgili görünen bir yanıt arar ve bulur.

«Görüyorum» anlamındaki görsel formüle uygun düşen ritmik bir sırayla, yaşamdan alınmış film parçalarının düzenlenmesinde kullanılacak en ıralayıcı ve zorunlu malzemeleri alıcıyla saptar.

— II —

Kurgu, çekilmiş film parçalarını (görüntüleri) tek bir film halinde düzenlemek ve bu görüntüler sayesinde filmi yazmaktır. Kurgu, sahneler düzenlemek (tiyatroya değgin oynaklık) veya alt yazılar yazmak (edebiyata değgin oynaklık) amacıyla çekim yapmak değildir.

«Sinema - göz» filminin kurgusu, konunun seçiminden başlar ve yapının son kesin şeklini almasına dek devam eder.

Bu sürekli kurgu, üç aşamayı içermektedir :

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

İkinci aşama — Kurgu, insan gözünün işlenen konu üzerindeki gözlemlerinin özetidir. (Sinemacının kendi gözlemlerinin veya sinema - danışmanlarıyla, yardımcılarının verdikleri bilgilerin kurgusu). Çekim planı : insan gözünde gerçekleşmiş gözlemlerin seçiminin ve ayırımının sonucu. Bu ayrımı gerçekleştirirken, yönetmen, «sinema - göz» ve «makine - göz»ün belirli özellikleriyle temanın planını da göz önünde bulundurur.

Üçüncü aşama — Merkezi kurgu. Duyarkat üzerindeki gözlemlerin «sinema - göz» tarafından özet haline getirilmesi. Kurgu gruplarının sayımı. Benzer özellikteki filim parçalarının birleştirilmesi (toplama, çıkarma, çarpma, bölme ve parantez içine alma). Görüntü parçalarının anlam kaynaşmasının görsel kaynaşmaya uygun düşüp ritmik bir düzene girinceye dek devamlı yer değiştirmesi. Bütün bu karışımların, yer değiştirmelerin, kesiklerin sonucunda görsel bir denklem, bir çeşit görsel formülün elde edilmesi. Duyarkat üzerinde saptanmış belgesel nitelikteki bölümlerin genel kurgusu sonucunda elde edilen bu formül, bu denklem yüzde yüz filmdir. Özüde, «görüyorum» ve «sinema - görüyorum» un bir noktada toplanmasıdır.

«Sinema - göz» şudur :

Konuyu seçtiğim an kurgu yapıyorum (binlerce konu arasından birini seçmek).

Seçtiğim konuyla ilgili gözlemlerde bulunduğumda kurgu yapıyorum (binlerce gözlem arasından gerekli bir seçim yapmak).

Konuyla ilgili olarak çekilmiş duyarkatların geçiş düzenini sağladığımda kurgu yapıyorum (geçerli binlerce görüntü birleşimi ve filme alınmış belgelerin özellikleri göz önünde bulundurularak en uygunun seçimi).

«Sinema - göz» okulu, filmin, «aralıklar», yani görüntüler arası hareketler üzerine kurulmuş olmasını zorunlu kılar. Görüntülerin diğer görüntülerle bağlantısını, görsel bir itişin diğer bir görsel itişe geçişini şart koşar.

Görüntüler arası ilerleyiş (görsel «aralık», görüntülerin görsel bağlantısı) karmaşık bir birimdir («Sinema - göz» e göre). Bu birim, değişik bağlantıların birleşimlerinden kurulu olup, şu özelliklere sahiptir :

- 1 — Çekimlerin birleşimi (geniş, dar vb.),
- 2 — Çekim açılarının birleşimi,
- 3 — Görüntü içi hareketlerin birleşimi,
- 4 — Işık ve gölgelerin birleşimi,
- 5 — Çekim hızlarının birleşimi.

Bu birleşimlere dayanarak yönetmen şunları belirtir : 1. Ard arda dönüşlerin düzeni, çekilmiş film parçalarının birbirlerini izleme sırası, 2. Her ard arda dönüşün metrik uzunluğu. Bu her görüntünün projeksiyon, yani perdedeki görünüş süresidir. Bundan başka, görüntüler arası harekete (aralıklara) koşut olarak, kurgu kavgasına katılan komşu iki görüntü arasındaki ve özellikle her görüntünün diğer bütün görüntülerle ilişkisini göz önünde bulundurmak gerekir.

Görüntülerin bu iç hareket ve filizlenmeleri arasından, seyircinin gözüne en mantıklı görünecek olanını bulmak, bu «aralık» dizisini (görüntüler arası hareket), basit görsel denkleme, yani filmin esas formülüne indirgemek, kurgu yönteminin temel ve en güç görevidir.

Bu «aralıklar kuramı» Kinoks'lar tarafından «Biz» manifestosunda ortaya konmuştur.

«Onbirinci yıl» ve «Alıcı'lı adam» filmleri «sinema - göz» ün savunduğu «aralıklar» kuramına uygun olarak gerçekleştirilmişlerdir.

Henüz icad edilmediği yıllarda, «Kinoks» lar (şimdi Radioks) sesli sinema konusunda yaptıkları bir açıklamada, seçtikleri yolu şöylece belirtmişlerdi : «Sinema - göz'den radyo - göz'e yani sinema - göz'den işitilen ve yayılma özelliğine sahip radyo'ya».

Birkaç yıl önce «Kinopravda» ve «Radyopravda» başlığı altında «Pravda» gazetesinde yayımlanan bir yazıda, «Radyo - göz» ün kişiler arası uzaklığı kaldıracağı ve tüm evren emekçilerine devamlı olarak birbirlerini görme ve işitme olanağını kazandıracığı belirtilmişti.

Kinoks'ların açıklaması, o devirde birçok tartışmalara yol açmıştı. Ancak, bir süre sonra, konunun uzak bir geleceği ilgilendirmekte olduğu ileri sürülerek tartışmalara son verilmiştir.

«Kinoks» lar bir yandan oyunsuz sinema kavgalarına devam ederken, diğer yandan da «radyo - göz», sesli, oyunsuz sinemaya geçme hazırlıklarını sürdürmekte idiler.

«Evrenin altıncı bölümü» nde, metinler yerlerini, ezgilerin uyumu esasına dayanan, radyo - göz'e bırakmaktaydı. «Onbirinci yıl» filmi, hem işitelebilen, hem de görülebilen bir film olarak oluşturulmuştu.

«Alıcı'lı adam» aynı şekilde, yani sinema - göz ve radyo - göz ilkelelerine göre gerçekleştirilmiştir.

Kinokların pratik ve teorik çalışmaları, oyunlu sinemaya karşı elimizdeki teknik olanakları, sinema - göz'e oranla oldukça geç gerçekleşen sesli sinema ve televizyonun temel ilkelerini ortaya çıkarmıştır.

Bu alanda gerçekleştirilmiş olan son teknik icatlar, partizanların ellerine oldukça önemli bir silâh vermektedir (1929).

8 — Belgesel filmler ve nikotin filimleri

Sinemanın seyirci üzerindeki etkisi sorununa gerçekçi bir açıdan bakmak istiyorsak, ilkin iki noktayı açıklığa kavuşturmamız gerekiyor :

- 1 — Hangi seyirci?
- 2 — Ne gibi bir etki?

Dram sanatı, sinema salonlarında, sinemaseverlere, sigaranın tütün tiryakisine yaptığı etkiyi yapmaktadır. Nikotin filmler bu seyirciyi zehirlemiştir. Belgesel bir film ise, onları birazcık olsun, sarhoşluklarından ayıltır. Ama tatsal açıdan, yine de pek hoş gitmiyen bir karşı zehir izlenimini uyandırır onlarda.

Sinemanın ulaşamadığı ve bu nedenle de, dram sanatının zehirliyelediği seyircinin durumu ise farklıdır. Bu kitlelerin beğeni ve kültürleri bizim onlara gösterdiğimiz filmlerle oluşmaktadır. Kinopravda'nın peşinden bu seyirciye bir dram filmi gösterdiğimizde, tepkisi, hiç sigara içmemiş birinin ağır bir tütün karşısındaki tepkisi kadar sert olacaktır.

Yabancılar bizlere bolca tütün sağlamaktadırlar. Oysa, gerçekte halka sundukları sigaralardan çok izmaritlerdir. Sigara - filmler, büyük kentlerde gösterilmekte, izmaritler ise halka, kırsal bölgelere tahsis edilmektedir.

Uyutmak ve telkin etmek; dram filmlerinin belli başlı etkileme yöntemidir bu. Bu yöntemle, seyircinin bilinçsiz ve aşırı coşkun bir durumda tutulması sağlanmaktadır. Gerek müzik, gerek tiyatro, gerekse sinema, seyirci ve dinleyicinin bilinç altını etkilemekte, böylece başkaldırabilecek olan bilincini etkisiz bir hale getirmektedir (15 Temmuz 1924).

9 — Dergi-filmlerinin önemi:

Aşağı yukarı bir yıldır, ne konuşmacı, ne de dinleyici olarak, hiçbir tartışmaya katılmıyoruz.

Bizler, sözel ve yazına değgin tartışmalara girişmektense filmlerle tartışmayı, diğer bir deyişle sinema yapıtları üretmeyi daha doğru buluyoruz. Bu kararımızı da tam bir başarı ile uygulamaktayız. Dergi - filmlerimiz, en iyi sanat filmleriyle ustaca boy ölçüşebilmektedirler.

«Kinopravda» bunun en yetkin örneğidir. Oysa, burjuva ve yarı - burjuva işletmeler bu filmlerimizi boykot ettiler. Ancak bu durum, bizlerin tü-

keticinin koşullanmış beğenilerine uymamıza yol açmadı. Sadece, yeni bir seyirci kitlesine yönelmeye zorlandık.

«Kinopravda» başkentte ve taşrada, emekçi derneklerinde, her gün büyük bir başarıyla gösterilmektedir. Nepman seyircisi, öpücük ve cına-yetlerle dolu dramları yeğliyorsa, bu, filmlerimizin işe yaramadığını gös-termez, seyircinin işe yaramadığını gösterir.

Dostlar, hoşunuza gidiyorsa tartışmalarınızı sürdürebilirsiniz: Sine-ma bir sanat mıdır, değil midir?

Varlığımızı ve çalışmalarımızı görmemezlikten gelmeye devam ediniz.

Ancak sizlere bir kez daha kesinlikle bildiririz ki :

Devrim sinemasının oluşmasında izlenecek yol bulunmuştur.

Bu yol, oyuncuların başları ve stüdyo damlarının çok üstünden, ya-samın ve çok dramlı gerçeğin tam ortasından geçmektedir (1923).

10 — Bir yaratma l boratuvarının örgütlendirilmesi  zerine :

Sermayenin tutsağı olmaktan kurtulmuş olan insan. Bir «robot» ol-mak zorunluluğundan, aşağılanmaktan, açlıktan, işsizlikten, yoksulluktan, yıkımdan kurtulmuş olan insan. Çalışmaya, dinlenmeye, öğrenmeye, hak kazanan insan. Yaratıcılık hakkını kullanabilen, göz kamaştırıcı üretici bir gelişim gösteren, tekniğe, bilime, sanata, edebiyata egemen olan insan.

Perdede bu kişilerin davranışlarını göstermek. Bir sanatçı için daha saygıdeğer bir görev olabilir mi? Ancak bunu gerçekleştirebilmek için, bu görevin son derece güç olduğunu, tam anlamıyla kavramamız ve bu gö-revin uygulama alanına konabilmesi için, sadece iyiniyetin yeterli gelme-yeceğini, örgütlenme ve örgütlenme yöntemleri üzerinde yoğun bir çalış-mayı zorunlu kılacağını bilmemiz gerekir. Bu, sadece bir heyecan sonu-cunda ve çıplak ellerle c z mlenebilecek bir sorun değildir.

Bu görevi yerine getirebilmek ve topluluğumuzun şiiire değgin g r n-t lerden, atölyenin dışındaki insanın davranışlarını konu edinen filmlere geçmesini sağlayabilmek için, fil dişi kulemizi terketmemiz ve gerçekçi bir tutumla işletmeyi, çalışma yerini, g c lerimizi gerektiği şekilde düzenlemek, gere lerimizi uygun bir şekilde kullanabilmek zorundayız.

Bir l boratuvarın örgütlendirilmesi düşüncesi, işte zaman ve g c lerin boş yere harcanması durumuna bir son verilmesi, eylemlerimizin usa uy-gun bir hale getirilmesi, teknik temelimizin gerektiği şekilde düzenlenme-si, bir çalışma düzeninin oluşturulması, saptanan amaca ulaşmamızı engel-liyen bütün engellerin ortadan kaldırılması, gereksinmesinden doğmuştur.

L boratuvarın gayesi çalışmalarımızı gerektiği şekilde düzenlememize yardımcı olmaktır. Bu gayeye erişebilmek için, girişken ve sarsılmaz bir karakter ve her türlü engeli yıkabilecek bir güce sahip olmak gerekiyor.

İlk karşılaştığımız engel, her nerede olursa olsun, sesle eşinzaman görüntülerin elde edilmesi olmuştur. Mejrabfom Film'in elindeki aygıtlar, çekim yerine trifaze cereyanın da götürülmesini gerekli kılmaktaydı. Tek-nik açıdan bir kasabada, kırlarda, kırsal yerlerde insanların filme alınma-sı ve davranışların izlenmesi olanaksızdı. Bu engeli, aşılması zorunlu bir en-gel olarak kabul ettik ve her yerde, her an, sesle eşinzaman görüntünün elde edilmesini olanaklı kılacak yer değiştirebilen bir aygıtın oluşturul-

masını ön plana aldık. Ancak günün teknik koşulları içinde sorunu ancak sözde halledebilmiş durumdayız. Kararlıyız, ancak bu kararın uygulama alanına konabilmesi belli bir sürenin geçmesini zorunlu kılmaktadır. Ne var ki, bu süre belirsiz bir süre değildir.

Bir yaratma l boratuvarı sayesinde, bu önemli, ama üstesinden ge inebilecek, engeli açacağız.

L boratuvardaki çekimlerin aşağıdaki teknik koşulları karşılayabilmesi gerekmektedir :

1.  ekim bir anda gerçekleşmelidir, diğer bir deyişle herhangi bir gecikme söz konusu olmaksızın, kişinin devindiği anda.

2.  ekim, filme alınan kimsenin dikkatini  ekmemeli ve bu nedenle de sessiz olmalıdır.

3.  ekim, teknik açıdan, her yerde olanaklı olabilmelidir; havaalanlarında, kırlarda, kulübelerde, çöllerde, vb.

4. Her iki alıcı da, sesli ve sessiz, birbirlerini engellemeyecek şekilde ve herhangi bir hazırlığa veya i arete gereksinme göstermeksizin çekime ba lıyabilecek ve e inzaman kılınabilmesi için, belli noktalara ihtiyaç göstermiyecek şekilde düzenlenebilmelidir.

5. En iyi filimlerimizin bitiminde sesin gereksinmelere yanıt veren bir düzeyde olması gerekmektedir.

6. E inzamanlılık aygıtının ufak bir boyutta olması, fazla yer tutan bir aküye gereksinme göstermemesi ve çekim yerinde  ehir cereyanının varlığını zorunlu kılmaması gerekmektedir.

7.  ekime konu olanların durum ve davranışlarının tekrarlanmasına olanak bulunmadığından (burada söz konusu olan kimseler oyuncu değildir), her türlü  evrinme imkânlarının ortadan kaldırılması gerekmektedir.

8. Alıcı ile ses yönetmenin hareketleri arasında en üst düzeyde bir d zenle tirmenin gerçekleşmesi ve bunun tercihen görüntü ve sesi aynı banda kaydeden bir aygıtla sağlanması gerekir.

9. Sesli çekime ilişkin sorunlara ve  ehir cereyanına bağlı olmayan çekim vb.'e koşut olarak, topluluğumuzun bulduğu, fakat henüz gerçekleştirme olanağı bulamadığı değişik duyarkat ve objektif  e itleri, dahili çekim olanakları, gece çekimi, gizli çekim, uzaktan çekim gibi, teknik açıdan l boratuvarda uygulama alanı bulabilecek başka çözüm yolları da vardır.

10. İnsanın atölye dışındaki davranışlarının doğru bir şekilde filme alınması için, ancak bir yaratma l boratuvarı içinde gerçekleştirilebilecek ve değişik dönemlerde bulunmuş olan bütün çekim yöntem ve aygıtlarının bir tek yerde bulunmasını gerekli kılmaktadır.

Henüz üstesinden gelemediğimiz ikinci büyük engel, standart koşullar içinde, gereği gibi bir kurgu çalışması yapabilmekdir.

Önceden başka yönetmenlerce çekilmiş belgeleri, başka bir filmde muhafaza etmekteki; yenilerini  ıkarmaktaki hukuki imk nsızlıklar, kesin-tisiz olarak devamlı  alı abileceğimiz bir yerin bulunmayışı, kurgu alanında kademeli bir çalışmaya giri memizi ve daha evvelce bulunup gerçekleştirilen şeyleri yeniden bir, iki,    kez ve her defasında i e sıfırdan ba lıyarak yeniden olu turmamıza ve ele almamıza yol açmıştır.

Lâboratuvar, tüm bu sorunları çözümlememize ve kademeli kurgu yerine kesintisiz bir kurguya geçmemizi olanaklaştıracaktır. Bu da, kurgu parçalarının yontemsiz bir şekilde korunmasından, yönetmenin sinematekine geçmemize yol açacaktır.

Üçüncü ve önemli engellerden biri de, sinema alanında belli bir deneye sahip kişileri, sürekli olarak çalıştırmak ve elde tutmak olanağından yoksun bulunmamızdır.

Film bir kez tamamlandıktan sonra, genellikle bu kişilerin görevlerine son verilerek gönderilmekte ve her seferinde kullanmakta olduğumuz özel ses ve film şeritleri konusunda uzmanlaşmış yeni bir kadronun yetiştirilmesi için işe sıfırdan başlamamız gerekmektedir. Bu da gerek zaman gerekse güç açısından oldukça önemli bir kayıptır.

Laboratuvar çerçevesi içinde, görüntü ve ses yönetmeni, asistan, danışman ve ekipte yer alan bütün diğer elemanların düzenli bir şekilde, filminden filme yetkinleşmeleri sağlanacaktır. Bu da, artistik gelişimin daha da süratlenmesine yol açacaktır.

Şu ana dek, gerek bilgi toplama çalışmaları, gerekse örgütlenme çalışmaları açısından birçok engelle karşılaşmış bulunuyoruz. Tüm bu engeller, canlı düşüncelerimiz ve insanın davranışlarıyla ilgili olarak gerçekleştirmeyi amaçladığımız filmlerin karşısına kör bir duvar olarak dikilmektedirler.

Varolan üretim yöntemleri ile tasarılarımız arasındaki çelişki, tüm çabalarımızı sıfıra indirmektedir. Bu koşullar altında, deneylerimizi ne denli artırırsak artıralım sonuçta bir değişiklik olmayacaktır. Sıfırı kaçla çarparsak çarpalım sonuç yine sıfıra eşittir.

Yaratıcı bir lâboratuvar insan davranışları üzerinde gerçekleştirilecek yapıtlar, sıradan bir örgütlenmeyi değil, kendine özgü bazı koşulların varlığını zorunlu kılmaktadır.

Birinci görev : Yaratıcı yeteneklere sahip görevliler : İlgisiz ve boşverici kişilere değil, bu yeni atılıma karşı heyecan duyan kişilere gereksinmemiz vardır. Seçildikleri için değil, fakat arzuladıkları için bize katılan kişilere, rastlantısal olarak oluşturulan bir kadroya değil, fakat atölyenin sorumlusu tarafından özenle seçilmiş bir kadroya, geçici veya belli süreler için oluşturulmuş kadrolara değil, fakat filminden filme kendi alanlarında yeteneklenecek ve bu çalışmalara tüm gücünü ayıracak ve belli bir pratik içinde önerecekleri yeni yöntemleri gerçekleştirebilecek kadrolara gereksinmemiz vardır.

İkinci görev : Çekimin temeli : Rastlantısal değil, tamamiyle bizim çalışma yöntemimize uygun düşen, geçici değil, fakat sürekli, ölü olmayıp devamlı bir gelişim gösterebilecek belli bir çekim yerine bağlı ve şehir cereyanına tabi olmayan ve filmin niteliğine zarar getirmeyecek bir şekilde sesle görüntünün eşinzamanlılık içinde iki ayrı şeritte saptanmasına olanak veren bir çekime gereksinmemiz vardır.

Üçüncü görev : Kurgunun temeli : Geçici değil, fakat sürekli, rastlantısal değil önceden özenle öngörülen, anonim olmayıp yönetmenin isteklerine uygun olarak gerçekleştirilecek, durağan değil, sürekli bir gelişim içinde

ve yaratıcısının duyarkat üzerinde stok edilmiş bir belge sinematekini oluşturacak bir kurgu.

Dördüncü görev : Örgütlenmenin temeli : Filmden filme ve gereksinme duyulduğu zaman oluşturulan bir kadro değil, fakat sürekli şekilde görev gören bir kadro.

Beşinci görev : Bilgi edinmenin temeli : Kısmi ve rastlantısal bilgiler değil, fakat sürekli ve yöntemli bir gözlem olanağı.

Altıncı görev : Bağımsız filmler değil, fakat belli bir tasarı içinde bütünleşen yapıtlar oluşturmaya çalışıyoruz. İnceleme konusu kişinin gelecek teki davranışları üzerine öncelil bir senaryo değil, fakat sinema gözlemcilerinin duyarkat üzerinde stok ettikleri belgelerin bireşimli bir incelemesi.

Yedinci görev : Sinematografik yaratıcılığın değişik türleri için, bir dizi değişik örneğin yaratılmasıyla Sovyet sinema üretiminin genel düzeyi üstünde bir davranış içinde bulunmak.

Sekizinci göre : Stoku yapılan belgelerin çoğalışı ölçüsünde, gitgide bu örneklerin sayısını artırmak ve şiarımızla, lâboratuvarlarda görev gören grupların sayılarını çoğaltmaksızın, haber alma, örgütlenme, çekim ve kurgu alanında sürdürülen eylemlerin daha sürekli ve kusursuz bir duruma gelmesini sağlamak.

Dokuzuncu görev : Birçok tema ile ilgili olarak etkilenmiş duyarkatların artıklarını kesintisiz bir yöntemle ayıklıyarak bu malzemenin diğer veya yakın temalı filmlerde kullanılmasını olanaklı kılmak.

Onuncu görev : Herhangi bir nedenle başarısızlığa uğrayan bir çekimi anında aynı temaya yönelik diğer bir tema veya tamamiyle ayrı bir temanın çekimiyle gidermek ve buna hazırlıklı olmak. Böylece de kesintisiz çekimi olanaklaştırmak, ölü zamanları ortadan kaldırmak (2 Ekim 1936).

11 — Bir eleştiriy e yanıt(*)

Kinoglaz topluluğunda çalışanlar ve özellikle görüntü yönetmenleri, Brik arkadaşın «Yeni LEF» in dördüncü sayısında yayınlanan eleştirisine kesinlikle karşıdrlar.

Bu yazı, filmin eleştirisini bir yana bırakarak, temelsiz gürültüler çıkarmayı amaç edinmekte ve Kino - glaz yöntemiyle, tasarlanmış çekim ve duyarkata saptanan olayların önceden tasarlanmış şekilde düzenlenmesi yöntemine gölge düşürmeye çalışmaktadır.

Kino - glaz'ın savlarının çarpıtılmasını hedef tutan bu girişimde üç belli başlı nokta dikkatimizi çekmiştir :

Birincisi : Kino - glazlar tarafından geleneksel, dramatik (oyunlu) senaryoların, oyunsuz sinemaya uygulanmasının yadsınması yönündeki eğilimin, tasarlanmış çalışmanın yadsınması şeklinde gösterilmeye çalışılması.

Oysa ki, her çalışmadan önce, özellikle «11 yıl» da, Kino - glazlar tarafından ele alınan sorunla ilgili olarak, titiz bir çalışma gösterilmektedir. Bu çalışmayı, tarafımızdan ve üretim merkezi, sanat yönetim kurulu ve son olarak yüksek repertuvar komitesi tarafından sürekli olarak gözden geçirilen ve düzeltilen konuya değgin (tematik) bir tasarının ayrıntılı bir şekilde ayrıştırılması ve çözümlenmesi izlemektedir.

Kaldı ki, bütün bunların yanısıra, bir çalışma programı ve ayrıntılı bir bütçe hazırlanmakta, kısacası düzenli ve planlı çalışmanın tüm gerekleri yerine getirilmektedir.

İkinci çarpıtma : Vertof, senaryoyu kabul etmiyerek «onun yerini ara yazılarıyla doldurmaya çalışmaktadır». Bu doğru mudur? Şüphesiz ki hayır. Sadece yeni bir aldatmacadan ibarettir. Amaçlanan okuyucu ve seyirciyi yanlış yola sürüklemektedir.

Brik arkadaş gayet iyi bilmektedir ki, Kino - glaz filmlerinin kurgusunda, en azından «11 nci yıl» da, ara yazıların bir katkısı olmamıştır.

Yapıt, tamamen görüntüsel olarak kurulmuş, çekim çekim kaleme alınmış, sadece kesin kurguda bazı slogan - kartonlara yer verilmiştir. (Ara yazıların sayısının azlığı açısından «11 nci yıl» Sovyetler Birliği'nde, oyun-suz sinema için olduğu kadar, oyunlu sinema için de bir rekor teşkil etmektedir).

Kino - glaz'ın değişik tarihlerde gerçekleştirdiği değişik türdeki yapıtların ara yazıları sorununun tamamen aydınlığa kavuşabilmesi, bu konuyla ilgili olarak özel bir araştırmanın yapılmasını gerekli kılmaktadır.

Ancak, şimdilik, Brik arkadaşın kuşku ile karşılanması gereken saldırılarına karşı, sorunla ilgili olarak, tamamiyle karşıtı sonuçlara ulaşan Şutko arkadaşın görüşlerini belirtmekte yarar görüyoruz. Şutko arkadaş, Kinofront'un ikinci sayısında, yayınlanan eleştirisinde, aynen şöyle demektedir :

«11 nci yıl'da ara yazılara çok az yer verilmiştir. Kaldı ki, varlıkları, yapıtın grafik kuruluşuyla da pekâla açıklanabilen bu ara yazıların ortadan kaldırılmasıyla, film etkinliğinden hiçbir şey yitirmeyecektir.

Gerçek bir sinematografik yapıtta —ki «11 nci yıl» böyle bir yapıttır— özgül görevi ve kılıksal anlamıyla bir ara yazının, Marks'ın Kapital'inde paranın incelemesiyle ilgili olarak, «Atinalı Timon»'dan yaptığı alıntıdan fazla bir görev yüklenmez. Gerçekte, genellikle, ara yazılar metin aktarımlarından ibaret olup, bir kitapta ancak mizanpaj nedenleriyle yer alabilecek niteliktedirler.

Üçüncü çarpıtma : Brik'in bir olgu olarak ortaya attığı ve «11 nci yıl» in görüntü yönetmeninin neyi ve hangi erekle çektiğinden habersiz olduğu şeklindeki, gülünç varsayımdır.

Bu, Kino - glaz'ın yönetmenine karşı sağduyudan yoksun olarak yönetilen suçlamalar, görüntü yönetmenine düzülen övgüler göz önünde bulundurulduğunda, topluluğun dağılması için üyelerini birbirlerine düşürmek isteğinden başka bir anlam taşımamaktadır (1928).

(Yer yer kısaltarak çeviren : Yakup BAROKAS)

(*) 1928 yılında Vertof Sovkino'dan uzaklaştırılmış ve Kiev'e yerleşerek VUF-KU (Ukranya Fotoğraf ve Sinema Merkezi) nde çalışmaya başlamıştır. Vertof'un VUF-KU'daki ilk filmi «11 nci yıl» dır. Bu filmle ilgili olarak Pravda'da çıkan bir eleştiride, Mikayil Koltsov şöyle demektedir : «Sovkino'daki soğuk bürokrasi tarafından sürgüne gönderilen bir sinemacı, yabancı bir yerde, tanımadığı arkadaşlarla ilk yapıtını gerçekleştirdi. Film, yapımını engelliyenler için gerçek bir yanıt anlamına gelmektedir». Bu yazı, Brik'in «Yeni LEF» de yayımlanan «11 nci yıl» la ilgili eleştirisine karşı kaleme alınmıştır.

biçime materyalist bir yaklaşım sorunu üzerine

Ayzenştayn aşağıdaki yazısında Vertof'un «sinema - göz» ünü eleştirmekte ve onun yerine «sinema - yumruk» u önermektedir.

Ayrı yollardan ve değişik yöntemlerle, aynı sinemayı amaçlayan iki devrimci sinemacının bu çatışması, bir süre için, materyalist sinemanın geliştirici bir gücü olmuştur.

Ç. S.

Grev'in bütün basın tarafından alkışlanması ve gene basında yer alan yargıların tabiatı, **Grev**'i yalnızca kendiliğinden bir devrimci zafer değil, aynı zamanda biçim alanında ideolojik bir zafer olarak da kabul etmemize izin veriyor. Biçim alanında her çalışmanın «biçimcilik» le suçlanarak ve... hepten biçimsiz olan yeğ tutularak yobazca kıyıldığı bir zamanda, bu durum özellikle anlamlıdır. Biz ise, **Grev**'le biçimin özden daha devrimci olduğu ilk devrimci sanat örneğini vermişizdir.

Ve **Grev**'in devrimci yeniliği hiç de içeriğinin —devrimci hareketin— bireysel değil, tarihsel olarak bir kitle olgusu olmasından değil —bütün bunların, yani entrika yokluğu, baş oyuncu yokluğu, vb. nin **Grev**'i «ilk emekçi filmi» yaptığı söyleniyor—, tam tersine filmin bütünü içinde büyük bir tarihsel - devrimsel malzeme yığınıyla karşılaşmak için iyice belirlenmiş bir biçimsel süreç sunmasından ileri gelir.

Tarihsel - devrimsel malzeme, yani çağdaş devrim gerçeğinin «üretici» geçmişi, ilk olarak, **doğru bir görüş açısı** altında inceleme konusu yapılmıştır: belirleyici anları, «üretici» nitelikleri açısından tek bir sürecin evreleri olarak incelenmiştir. «Hayati» ve değişebilir bir süreç olarak anlaşılan, en son amaç dışında dokunulmaz normlar tanımayan bir mücadele-

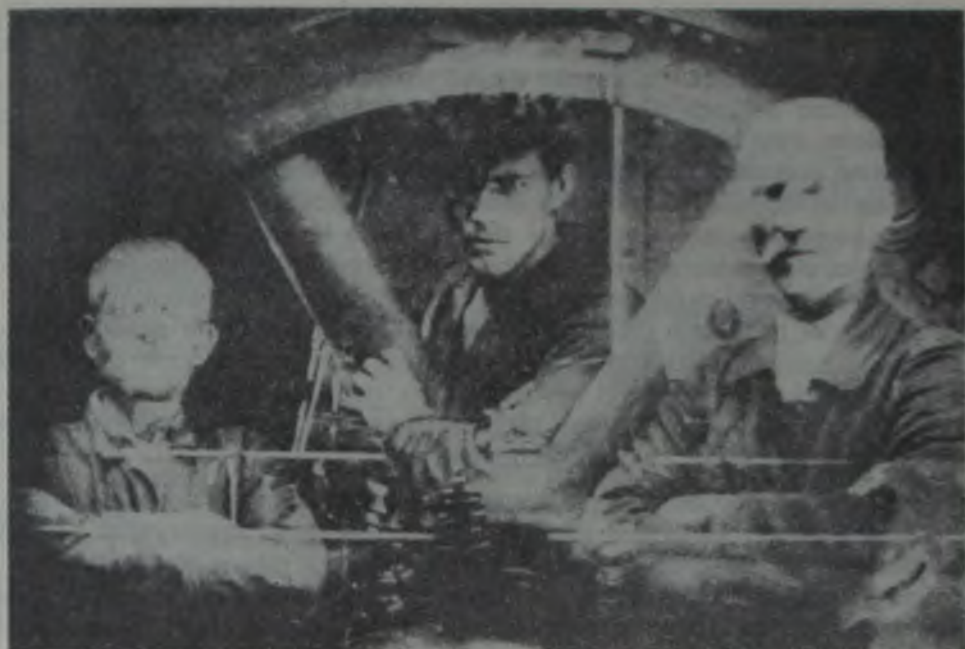
lenin üretici mantığını keşfetmek ve yöntemlerinin, mücadelenin her evresinde varolan güç ilişkileri ve şartlarına göre değiştirilen ve biçimlendirilen yöntemlerinin tekniğini, adı geçen mücadeleyi bütün hayat zenginliği içinde göstererek, açıklamak : **Diktatörlüğe Doğru** filminin yedi bölümünün içeriğinin belirlenmesi aşamasında, Proletkult önünde dillendirdiğim biçimsel gereklik budur.

Bu hareketin niteliğinin (kitle hareketi niteliğinin) özgüllüğünün henüz dillendirilen mantık ilkesinin kurulmasında hiçbir rol oynamadığı, ve onu belirlememiş olduğu açıktır. İçeriğin konuya bağlı olarak işlenmesinin biçimi —bizim durumumuzda, ilk olarak uygulanan senaryo kurgusu yöntemi (yani senaryoyu evrensel olarak geçerli sayılan birkaç dramatik yasa üzerine değil, ama olduğu gibi kurgunun oluşturulmasını, sözgelimi aktualite malzemesinin düzenlenmesinden başlayarak belirleyen yöntemlerle içeriği sergileyerek kurma olgusu) (1), ve bakış açısının malzemeye göre doğru seçilmesi— bizim durumumuzda önerilen **malzemenin kesin temel anlaşılmasının**, yani temel, kesinlikle yenileştirici «yapı»nın, sahneye koyuşun filmin oluşturulmasına getirdiği, ilk elde (tarihsel olarak) belirlenmiş olan yapının bir sonucu olarak ortaya çıkmışlardır.

Yeni bir sinema biçimini yeni bir toplumsal buyruğun (zavallıca bir dillendirmeye : «yeraltıcılık») sonucu olarak doğrularken, **Grev**'in sahneye koyulması sanat alanında yeni olanın bütün devrimci doğrulanışlarına özgü yolu izlemiştir — yani, bir malzemeler dizisi içinde, bu diziye özgü olmayan, ama yakın ya da karşıt bir başka diziye ait olan gerçekleştirme yöntemlerini **diyalektik olarak** bütünleştirmeye götüren yolu. Son 25 yıl içinde gözlerimizin önünde birbirinin yerini alan teatral biçimlerin estetik «devrimleşmesi», «komşu» sanatların dış niteliklerinin bütünleşmesine böyle tanık olmuştur (birbiri ardına diktatoryalar : edebiyatın, resmin, müziğin ve uzlaşmalı tiyatro çağında egzotik tiyatronun; sirkin, dışsal nitelikte sinema hilelerinin ve giderek daha başka şeylerin diktatoryaları). Böylece bir estetik olgular dizisinin başka diziden yola çıkılarak verimli kılınması gerçekleşmiştir (belki burada sirkin ve sporun, oyuncunun sanatını yenileştirmedeki rolü istisna sayılabilir). **Grev** devrimci niteliğini, filmin yenileştirici ilkesini «sanatsal olgular» dizisinden değil, **dolaysız yarracı** olgular dizisinden çıkarmasına borçludur — özellikle, filmin içinde, üretim sürecini gösteren yapısal ilke. Bu seçim, estetik alanın sınırlarını geçtiği ölçüde (her zaman ve her durumda, ilke olarak, estetiğe değil de «kıyma makinasına» yönelik çalışmalarında oldukça mantıklı bir kendiliğinden şey) önemlidir, ama, materyalist açıdan ilkeleri araştırılmış olduğu ölçüde daha da önemlidir; genel olarak **devrimci ideolojiyi nasıl belirlemişlerse, devrimci bir sanatın biçimlerinin ideolojisini de belirleyebilecek** bu alan, yani **ağır sanayi**, fabrika üretimi ve üretim sürecinin biçimleridir.

Grev'in biçimi konusunda, ancak pek fazla ebleh olanlar «ideolojik gereklerle sahneye koyucunun biçimsel sapmaları arasındaki çelişkiler»den söz edebilirler; biçimin az ya da çok başarılı küçük bir yüzeysel «hile» ile değil, çok derin bir düzeyde belirlendiğini bazı kişilerin anlamasının zamanı gelmiştir.

Burada artık biçimlerin bir «devrimleşmesinden» değil —bizim durumumuzda sinematografik biçimler— üretim açısından ortak bir anlamdan



«Grey», S. M. Ayzenştayn.



yoksun bir deyim çünkü — genel bir anlamda devrimci bir sinematografik biçim olayından söz edilebilir ve edilmesi gerekir, çünkü bu biçim, hiçbir şekilde şarlatanca «araştırmaların» sonucu değil, ama «biçimin içeriği-mizle ustaca sentezi» dir (Pletnef'in «Yeni Seyirci» de yazdığı gibi). **Devrimci biçim, yeni bir bakışın, şeylere ve olgulara yeni bir yaklaşımın somutlaşmasına ulaşan, doğru teknik yöntemlerin bir ürünüdür** — yalnız toplumsal anlamın değil, aynı zamanda sinemanın maddi ve teknik tabiatının da **gerçek** yenileştiricisi, «içeriğimiz» denen şeyde kendini gösteren, yeni sınıf ideolojisi. Lokomotif, eski araba biçimlerinin bir «devrimleşmesinin» ürünü değildi, **eski** değil, **yeni** bir enerji biçiminin : **pratik** imkânlarının, doğru bir teknik hesabının ürünüydü. Bugün hâlâ **spritüalist bir şekilde** «keşfetmeye» çalıştıkları devrimci sanat biçimini ortaya çıkaracak olan, yeni bir içeriğe uygun biçimlerin «araştırılması» değil, «yeni bir enerji biçimine» —egemen ideoloji— **uygun bir sanat eserinin teknik üretiminin bütün evrelerinin mantıklı olarak anlaşılmasıdır.**

Böylelikle, açıkladığım yaklaşım ilkesi ve devrimsel - tarihsel malzemenin sinemada kullanılışı için seçtiğim bakış açısı, materyalist açıdan doğrulanmıştır, ve «Pravda» da —beklenilebileceği gibi— bir **devrimci** tarafından böyle olduğu kabul edilmiştir. Bu kişi, (biçimsel!) yaklaşımımı «bolşevik» olarak tanımlamaya kadar gitmiştir, ama elbette profesyonel sinema eleştirmenleri tarafından böyle bir niteleme yapılamazdı (bunlar burunlarının ucundan daha ileriye, yani benim «eksantrik» görmekten daha ötesini görmezler). Film, programlama ve konu düzeyindeki zayıflığına rağmen, böyle tanımlanmıştır — yani Bolşeviklerin yeraltı eylem tekniği-ni ve grevin ekonomik öncülerini kesin olarak gösterecek malzeme yokluğuna rağmen, bu ise, mutlaka, bu durumda bütün bunların yalnızca «üretim sürecinin tam olmayan bir açıklaması» (yani mücadele sürecinin) olarak kabul edilmesine rağmen, **konu ve ideoloji düzeyinde** büyük bir eksiklik. Benim ilkem, kendiliğinden basit ve etkili bir biçimde fazladan incelikler ortaya çıkarmıştır.

Kitle ruhu —bilinçli sahneye koyuşun ikinci hilesi— demin söylenenlerden de anlaşılacağı gibi, mantık düzeyinde hiç de vazgeçilemez birşey değildir : gerçekten, **Diktatoryaya Doğru**'nun yedi bölümünden yalnız ikisinde baş oyuncu yoktur — kitle bölümlerinde. Ve —bu ikisinden birisi ve dizinin de beşincisi olan— **Grev**'in en başta seçilmesi bir raslantı değildir. Kitle **malzemesi, canlılığıyla**, daha önce sözü edilen kesin sonuç adına biçime yaklaşımın ideolojik ilkesini doğrulamaya en **yatkın** olarak, ve bu ilkenin **burjuva sinemasına özgü bireyci yapıntısal malzemeye diyalektik karşı çıkışının tamamlayıcı ögesi** olarak önerilmiştir. «Kitle» malzemesi, bilinçli olarak, biçim alanında da **boy ölçüşmeye** hiç niyetli olmadığımız, ama **karşı çıktığımız** burjuva Batı'ya mantıklı bir antitez yaratarak seçilmiştir.

«Kitle ruhu», seyircinin üzerindeki heyecanlandırıcı etkinin en aşırı bir güçlenmesini doğurur, bu ise genel olarak sanat için, ve daha da çok, devrimci sanat için, kesin, belirleyici bir şeydir.

Grev'in kuruluşunun bu sinik tahlili —«yaratılışının», «kendiliğinden» ya da «kollektif» niteliği üstüne güzel sözlerin belki biraz değerini düşü-

ren tahlil-- , filme, aldıklarının yerine, çok daha ciddi ve somut bir temel verir ve gerçek marksist temeller üzerine oturtulan bir biçim kavramının ideolojik olarak geçerli ve toplumsal olarak gerekli sonuçlara götüreceğini doğrular.

Bütün bunlara dayanarak **Grev'e**, bizim için sanat alanında her türlü devrimci dönemeci anlatması gelenek olmuş adı : Ekim adını vermeye kendimizi yetkili görüyoruz.

Grev, sinemanın Ekim'idir.

Şubat'ı bile olan bir Ekim : Vertof'un yapıtı, sanat sinemasında «otokrasinin devrilmesi» değilse nedir? Hem, daha fazla birşey de değildir. Bu söylev yalnız benim biricik selefime, **Kinopravda** (Sinema - gerçek)'ya uygulanabilir. Buna karşılık, **Grev'in** çekimi ve kurgusunun bir kısmı bittiğinde ortaya çıkan **Kinoglaz** (Sinema - göz), yöntemlerinin yeni bir sinema yaratmak için **yeterli** olduğunu sanan Vertof'un iddialarının tersine, bir etki göstermedi — zaten **hiçbir şekilde gösteremezdi**, çünkü **Kinoglaz** aktüalite filmleri için geçerli teknik yöntemlerin bir olmazlı indirgenmesi (reductio ad absurdum) idi. Uygulamada, **yalnızca**, «gizlenmiş alıcı» ile **filme çekilen**, sinemanın kısmi bir görünüşünün **inkârı söz konusuydu**.

Kinopravda ile sınırlı bir akrabalık ilişkisinin varlığını inkâr etmeden (tüfekler Ekimde de, Şubatta da iyi iş görmüştür, ama kime karşı!) —zaten o da, **Grev** gibi, yapımın aktüalitelerinden yola çıkar— , aralarındaki **kökten ilke ayrılığını**, iki yapıt arasındaki **yöntemlerin farklılığını** vurgulamayı daha gerekli buluyorum. **Grev**; «**Kinopravda'nın** yöntemlerini geliştirmek» (Kersonski), sanat sinemasına, «**Kinopravda'nın** bazı yöntemlerini aşlamak girişimi değildir» (Vertof). Ve **dış biçimde** bir benzerlik bulunabilirse, esas olarak —**biçimsel yapım yönteminde**— **Grev Kinoglaz'ın tam karşısı olarak görünür**.

Herşeyden önce, şunu belirtmek gerekir : **Grev, sanatın dışına çıkmak iddiasında değildir ve gücü de buradadır**.

Bizim anladığımız biçimiyle, **sanat eseri** (en azından benim çalıştığım iki türün, tiyatro ve sinemanın sınırları içinde) herşeyden önce **seyircinin ruhsal yapısını**, gösterilen bir sınıfsal yönde, **süren bir traktördür**.

Kinoks'un yapımları ne böyle bir özellik ne de böyle bir yönlendirme gösterirler, ve sanırım bu yaratıcılarının —yaşadığımız çağa pek de uygun olmayan— şu hoş icatlarından ileri gelmektedir : **materyalist özünü** değilse bile, hiç olmazsa, **yarar açısından**, her zaman materyalist olan **geçerliğini anlayacak yerde, sanatı inkâr etmek**.

Boyle bir hafiflik **Kinoks'ları** oldukça gülünç duruma düşürmektedir, şöyle ki, çalışmaları biçim açısından incelendiği zaman, yapıtlarının hiç kuşkusuz sanat alanı içine ama yalnızca, **ideolojik olarak en geçersiz anlatımlarından birinin** : **ilkel izlenimciliğin** (empresyonizm) alanına girdikleri kabul edilmektedir.

Vertof, etkilerini hesaplamadığı bir kurgu yoluyla, gerçek yaşamın

bölümlerini (izlenimciler, bunlara **gerçek tonaliteler** der), «puantilist» bir resmin atkılarını dokumuştur.

Evet, bütün **sehpa** resimleri içinde, bu en «eğlendirici» olanıdır şüphesiz, ve «peredviyniki» leriyle şişinen AKHRR kadar da «devrimcidir» en azından (2). Böylece, başarı, **sonsuz kadar güncel**, yani **temaları sayesinde etkili** olan **Kinopravda**'lara gülmekte, tema seçiminden başarısız olan, ve bunun sonucu, en safdilce propaganda bölümleri dışında (yani hemen hemen her zaman), **bir etki yaratmak için biçimsel güçsüzlüğü yüzünden yıkılan Glaz**'lara ise gülmemektedir.

Vertof, kendisini çevreleyen dünyadan, **kendisini etkileyen** izlenimleri seçer alır, seyirciyi etkileyerek, ruhsal durumunu işlemeye imkân veren **şeyi** ise, seçip almaz.

Yaklaşımlarımız arasındaki fark uygulamada nedir? Bu, **Grev**'in malzemesinin **Glaz**'inkiyile çakıştığı, pek büyük olmayan, ve Vertof'un neredeyse aşırma diye baktığı (sanki **Grev**'de malzemenin kıtlığına kıran girmiş de biz **Kinoglaz**'a koşmuşuz!) bir bölümde ve özellikle **Kinoglaz**'da stenoyla yazılmış olan, oysa **Grev**'de **kanatırcasına etkileyen** katliam sahnesinde çok daha açık seçik görülebilir. (Grev'e düşmanlarının yüzde ellisini kazandıran da «beyaz eldivensiz», son derece keskin izlenimler uyandırmasıdır).

İyi bir izlenimci olarak, **Kinoglaz**, küçük sevimli not defteri elinde (!), şeylerin arkasından, **bunların nedensellik ilişkilerinin önlenemez durallığına karşı isyancı bir atılış yapmadan, şanlı bir toplumsal örgütlenme adına bu ilişkiyi aşmadan, ama tersine bu ilişkinin «kozmetik» baskısına boyun eğerek, koşar.** Bu ilişkinin dış dinamikliğini tespit ederek, Vertof, mantıksız olanın yöntemleriyle (burada sırf estetik olarak : Kinopravda no. 19 da kış - yaz), ya da yalnızca kurgu parçalarının kısalığıyla, panteizmin (bu ise, politikada, oportünizmi ve menşevizmi belirleyen yerdur) dural niteliğini, dinamik olanın altında gizler, ve hiç değişmeyen dengesi içinde, parça parça, uysallıkla çoğaltır bu dinamiği (3).

Bunun tersine, **Grev**, **seyirciyi avucunun içine almak için** önceden düşünmüş, **iradeli ve bilinçli bir hesaplara**, varolan ortamdaki parçaları koparır ve **bunları ustaca bir yüzleştirme içinde seyircinin üstüne boşaltarak** onu ustaca, **ideal son motife** bağlar.

Bu hiçbir şekilde gelecek çalışmalarında sinemayla, ve belki iradeli hesabın : «**gerçekleştirme**» nin **zirvesiyle** organik olarak bağdaşmayan teatral öğelerin kalıntıları elemeğe hazırladığım anlamına gelmez, çünkü en önemli şey, **sahneye koyuş, örgütlenmiş bir malzemeyle** —burada sinemanın malzemesiyle— **seyircinin örgütlenmesi**, filme çekilmiş olguların yalnız **maddi** bir örgütlenmesiyle değil, aynı zamanda —görüş açılarıyla— **optik** bir örgütlenmesiyle de mümkün kılınmıştır. Ve **tiyatrodaki**, sahneye koyucu, **yorumla**, yazarın, oyuncunun, vb. **potansiyel** (dural) **dinamiğini toplumsal olarak işleyen bir yapı haline getiriyorsa**, sinemada, tersine, aynı yönelimin çerçevesi içinde, **yaptığı seçmeyle yorumlayarak, gerçekliği** ve gerçek olguları, kurgu ile, değiştirir. Bu ise her zaman **sahneye koyuş** ola-

rak kalır ve Kinoks'ların kaygisiz resimciligi ile, yani seyircinin dikkatini saptamaktan daha fazla bir işe yaramayan, olguları saptama sistemiyle bir alıp vereceği yoktur (4).

Kinoglaz yalnız bir bakışın değil, bir seyirin de simgesidir. Oysa seyretmek değil, iş yapmak (etkin olmak) zorundayız.

Bir «Sinema - göz» e değil, ama bir «Sinema - yumruk» a ihtiyacımız var.

Sovyet sineması kafaları yarmalıdır! Ve «burjuva dünyasına karşı milyonlarca gözün birleşmiş bakışıyla mücadele» (Vertof) etmeyeceğiz — bu milyonlarca gözün önüne, hemen milyonlarca kandili yerleştiriverirler çünkü!

Kafaları bir sinema - yumruk'la yaracağız, son zafere dek gireceğiz içlerine, ve şimdi, devrimin, «rutinleştirilmesi» ve küçük burjuva zihniyetin salgını tehditleriyle karşı karşıya bulunduğu şu zamanda, her zamankinden daha çok kafa yarmak zorundayız!

Yaşasın sinema - yumruk!

(Çeviren : İzzet YASAR).

(1) Bu konuda, şunu belirtmek ilginçtir : anlatı, Grev'in ve Diktatoryaya Doğru'nun önceki bölümlerinin tekniğiyle gerçekleştirilirken, bizzat senaryo evresi eksik kalmaktadır, ve temadan kurguya bir sıçrama olmaktadır, bu ise montaj açısından bütünüyle mantıklı birşeydir. (S. M. A.'nın notu).

(2) AHRR, «Devrimci Sanatçılar iBrliği». 1922'de kurulmuştur, üyeleri XIX. yy. gerçekçiliğinin, özellikle «peredviyniki» (serseri ressamlar) topluluğunun geleneklerine bağlıydılar.

(3) Vertof'un durallığını kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde gösteren bir örneği, en başarılılar arasından, soyut olarak matematik bir montaj örneğini buraya almak ilginçtir : bir öncü kampında bayrak çekilmesi (hangi Kinopravda'da olduğunu şimdi hatırlamıyorum). Burada söz konusu olan, yükselen bayrağın kendisinin gerçeğinin duygusal bir dinamikliği doğrultusunda bir çözümün değil de, bu sürecin gözlemlenmesinin statüğünün açık bir örneğidir. Bu hemen algılanabilen nitelendirmenin ötesinde, burada semptomatik olan, kurgunun kendi tekniği içinde, kısa çekimlerin çoğunda, üç ya da dört fotoğraftan oluştukları için doğal olarak çekimin içinde zayıf bir dinamik kapsama sahip olan dural, üstelik de seyirsel yakın çekimlerin kullanılmasıdır. Ama burada, bu özel durumda (ve belirtmek gerekir ki bu tür örnekler Vertof «tarz»ında pek boldurlar), Vertof ile incelediği dünya arasındaki ilişkilerin neler olduklarını, son derece yoğunlaşmış, «simgeler» düzeyine yükselmiş olarak görebiliriz. Üstelik, dural parçaları dinamikleştirmeye eğilimli bir kurgu «hile» si de gözlemlenebilir.

Aynı zamanda kişisel olarak çekilmiş bir kurgu malzemesinin, yani kişisel olarak sorumlu bulunan bir kurgu bileşkesinin söz konusu olduğu da göz önüne alınmalıdır. (S. M. A.)

(4) Hak yememek için, Vertof'un, özellikle Leninskaya Kinopravda'da, malzemeyi değişik, yani etkin biçimde düzenlemek için teşebbüste bulunduğunu belirtmek gerekir (Ocak 25). Gerçekten, burada, bu değişik malzeme düzenlemesi, bu an için, duygusal bir «gıdıklama»nın ve «ruh durumları» yaratmanın yolunda, ama kullanmak için açık bir niyet göstermeksizin, hemen hemen bir el yordamıyla yürüyüş olarak görünür. Vertof eylem yeteneğinin bu ilk düzeyini geride bırakıp, seyircilerinde işine yarayacak ruhsal durumlar yaratmayı, seyircilerine önceden hazırlanmış bir itki ulaştırmayı öğrendiği zaman, işte o zaman... aramızdaki ayrılıkların hâlâ varolması güç olacaktır, ve o zaman Vertof artık bir Kinok değil, bir sahneye koyucu, ne bileyim belki de bir... «sanatçı» olmuş olacaktır.

O zaman birinin yöntemini ötekinin kullanması sorunu ortaya konulabilecektir (ama biri kimdir? öteki kimdir?), çünkü ancak o zaman ciddi olarak —şu anda kurduğu yapıların uygulamasından türeyen sezgisel yoldan ibaret olan— bir Vertof yönteminden söz etmek mümkün olabilecektir (bütünüyle izafi olarak, Vertof'un da bunların bilincinde olması mümkündür). Mesleğin pratik olarak iyi bilinmesinden doğan süreçlerin toplamını yöntem diye tanımlamak olmaz. Teorik bir bakış açısından, «toplumsal bakış» doktrini, anlaşılmaz sözlerden ve ortak yerlerden bir sökülük kurgudan başka birşey değildir, bu ise, kurgu açısından, bütünüyle kısır sonuçlar veren çalışmasının, «toplumsal düzeyde» doğrulamaya ve yüceltmeye uğraştığı, basit kurgu «el işlemi»nin çok aşağısında kalmaktadır. (S. M. A.)

ÇAĞDAŞ SİNEMA

SAYI : 1

- yakın plan'da bakmak / s.m. ayzenştayn
- teknik ve ideoloji / j-l. comolli
- sinema ve ideoloji / j-p. lebel
- kusurlu bir söylev / j-p. oudart
- film bir meta'dır, sinema bir eğlencedir / b. brecht
- kapitalist toplumda sinema / cahiers du cinéma
- kurgu yöntemleri / s.m. ayzenştayn
- değişik bir betimleme sistemi / y. boz
- sinema tekniği - 1 / ü. barışta

dolaysız sinema'dan sapma

Cahiers du Cinéma dergisinin 209 ve 211 sayılarında yayımlanan aşağıdaki yazıda, J. L. Comolli, dolaysız sinemanın sınırlarını, olanaklarını ve dolaylı sinema ile olan ilişkilerini, büyük bir titizlikle incelemeye çalışmıştır.

Ç. S.

1. **Belli bir eğilim** modern sinemada: «yapıntı» filmlerinde (films «de fiction») kendini gösteriyor, — dolaysız sinemanın tekniklerine, kiplerine gitgide daha açık biçimde başvurma.

Elbette: «L'amour fou» (Rivette). Ama aynı zamanda «Partner» (Bertolucci), «La collectionneuse» (Rohmer); ve Gordard'lar, Garel'ler; «L'enfance nue» (Pialat) ve «Faces» (Cassavetes), yine elbette; ama, paradoksun sınırında, «Chronik der A. M. Bach» (Straub) ve «Silence et cri» (Jancso)... Ve bunların yanında, tamamlayıcı olarak, başka filmler, dolaysız sinema diye adlandırılmaya en çok hakkı olanlar, birer anlatı olarak oluyor, kısmen ya da bütünüyle, —kendilerinin üretilip örgütledikleri— yapıntı hanesine akıyorlar. «Le règne du jour» (Perrault) sözgelişi; ama aynı zamanda —daha şimdiden— Rouch'un bütün filmleri; Warhol'un filmlerinden bazıları; üstelik, gene paradoksun sınırında, «La Rosière de Pessac» (Eustache) ve «La Rentrée des Usines Wonder» (mayıs filmi).

Estetik planda bu şöyle gerçekleşiyor gibi: çağdaş sinemanın belli bir uzantısı için (deneyleme), «belgesel» le «yapıntısıl»'ın geleneksel olarak ayrı, hatta karşıt sayılan alanları, gitgide birbirine sızıyor, binbir yoldan birbirlerine karışıyor, geniş bir alışveriş sürecinde, öyle bir karşılık sistemi kuruyorlar ki, aynı filmde birleştirilen ya da nöbetleşe yer alan röportaj ve yapıntı, birbirlerini karşılıklı etkiliyor, bozuyor, başkalaştırıyor ve sonunda, belki birbirleri için geçerli değer kazanıyorlar.

2. **Bu, dolaysız sinemanın yeniden tanımlanmasını gerektiriyor:** yapıntısal olanı, ona bulaşarak kapsıyorsa, bir anlatının olduğu kadar, etkisinin de aracı olabiliyorsa, dolaysız sinema, başlangıçta, saf röportajın ona tanıdığı çerçeveyi her yandan aşılıyor demektir. (Bu yazıda, bu yeniden tanımlamanın, aynı zamanda da dolaysız sinemanın işlev ve etkisinin (influence) çözümlenmesi üstünde duracağım. İkincisi, daha kesin olarak, dolaysızın çağdaş sinemanın «yapıntı» filmleriyle bütünleşmesinin çeşitli derece ve kiplerini ele alacağım.)

Dolaysız sinemanın nerede başladığı biliniyor, ama nerede bittiği bilinmiyor.

En ilkel röportaj filminde başlar (aktüalite türü), en ufak «filmo-sonore» belgede başlar — en yaygın kullanım düzeyi de budur zaten: televizyon, sosyolog ve etnologlar, eğitimciler ve hafiyeler tarafından.

Ama bu olgu: dolaysızın «saf halde», şu ya da bu filme çekilmiş görüşmede, ya da soruşturmada, şu ya da bu röportaj ya da aktüalite filminde bulunması olgusu, bunları dolaysızın örnekleri, mutlak estetiğinin ideal yer ve biçimleri olarak kabul etmeye götürmemelidir: röportajın ancak dolaysızın asgari tanımı olarak değeri vardır; ve onun en üst düzeydeki biçimi, kusursuz resimlendirilmesi, (illustration) ölçüsü olmaktan çok, sıfır noktası derecesidir, en ilkel köküdür.

Dolaysız, her röportaj kırpıntısında işlenmemiş, kaba haldedir, sinemanın, her görüntü dizisinde kaba halde olduğu gibi.

3. **Bu sıfır noktasının kapsamına,** bana öyle geliyor ki, «nesnel», sadık, müdahaleci olmayan ya da kendilerini böyle adlandıran röportajların büyük çoğunluğu girmektedir (paragraf 7'de ele alınan birkaç ayıklama bir yana): bunlar çok iyi (ya da daha az iyi) röportajlardır, kendilerinde Louis Marcorelles'in «dolaysızın büyüü» dediği şey az ya da çok vardır, ama aynı şekilde, bana öyle geliyor ki, bunlar, başvurulacak, başka filmlerle karşılaştırılacak, dolaysız sinema **modelleri** görevini yerine getirmektedirler.

Ve bu, ne namus eksikliğinden, ne de «filme çekilen maddeye saygısızlıktandır». Yüreklilik, gözüpeklik yokluğundan, adı geçen saygının fazlalığındandır. Bir çeşit, dolaysız sinemanın imkân ve paradokslarını kullanmada kısıntı; dolaysızın temelinde yatan, hatta onun tabiatı olan bozmanın, saptırmanın (perversion) boşlanması.

4. **Dolaysız sinemanın başlıca yalanı,** yaşamdaki gerçeğin suretini çıkardığını ileri sürülmesinde, tanıklık ediyormuş gibi yapılmasında, ve sinemanın da olayların ve nesnelerin mekanik kayıt kipi olarak gösterilmesindedir. Oysa, besbelli, filme çekme olayı bile, kaydedilen maddeyi bozan, başkalaştıran üretici bir müdahale oluşturur. Alıcının müdahalesiyle birlikte, bir el işlemi (manipulation) başlar; ve her işlem-en teknik



«L'amour fou», (Rivette).

nedenle sınırlı olanı bile: alıcıyı çalıştırmak, durdurmak, açıcı ya da objektif değiştirmek, günlük çekimleri seçmek, sonra bunları kurmak-ister istemez belge üzerinde yapılan bir el işlemini oluşturur. İstenildiği kadar bu belgeye saygılı olmaya uğraşılsın, onu imal etmek önlenemez. Röportajdan önce yoktu o, röportajın ürünüdür.

O zaman, hemen, dolaysız sinema ile estetik el işlemi arasında çatışma (antinomie) olduğunu ileri sürmek, belli bir sahtekârlığı ortaya çıkarır; ve, sanki önüne geçilmez üretici müdahale ve el işlemleri (anlamla, etkiyle, yapıyla ilgili) önemsizmiş, estetik değil, yalnızca pratik kalıymuş gibi dolaysız sinema yapmak, gerçekte, dolaysız sinemadan asgariyi beklemektir, bütün gizli güçlerini (potentialités) es geçmektir, namusluluk, müdahale etmeme, saygı, doğal yaratıcı işlev kuruntuları adına dolaysız sinemanın üretkenliğini makaslamaktır.

5. **Dolaysız sinemanın bu üretici ilkesinden çıkan sonuç,** ve filme çekilen belgeyi haddeden geçiren el işlemlerinin otomatik sonucu: filme çekilen olay ve olgulara, belli bir «gerçek-dışılık» katsayısı, bir yapıntı ağırlı ilişir. Yavaşcacık, her kaba olay çekimi, film olarak kurulduğu, sinematografik perspektife konulduğu andan başlayarak, başlangıçtaki kendi gerçekliklerini («Yaşanan» değerlerini) gerçeksizleştirerek ya da gerçeküstüleştirerek, ama her iki halde de, hafifçe «çarpıtarak», yapıntıdan yana çekerek, bu başlangıçtaki gerçekliğe eklenen, ya da ondan eklenen filmik bir gerçeklik kazanırlar.

Böylece, dolaysız sinemada, gerçeklik etkisi (yaşananın, gerçeğin izlenimi) diyebileceğimiz şeyle yapıntı etkisi (sözgelişi, bilinen sözün: «öyle güzel ki, gerçek olamaz» in düzeyinde duyarlıdır) arasında, bütün bir alışveriş, tersyüz olma ve başaşağı gelmeler oyunu kurulur.

Ve dolaysızın paradoksunun ucuna kadar gidilerek denebilir ki, bu dolaysız, yapının içinde yittiği ve röportajı yöneten temel yalanın: müdahalesizliğin bağrında el işleminin yattığının, açığa vurulduğu-kendini itiraf ettiği-röportajda bir yarık açılmaya başlandığı andan sonra geçerli olmaya başlar.

6. **Her röportaj filminde**, onu ölçüp biçip (jalonner) imal eden el işlemlerinin tabiatına ve derecesine bağımlı belli bir eşik vardır, öyle ki, el işlemi ne kadar çok varsa yapının etkisi de o kadar sağlamlaşır, kaydedilen olayın okunmasını (ve tabiatını) değiştiren bir geri adım, bir uzaktan bakış (eleştirel/estetik bir uzaklaşma) kendini belli eder.

Böylece, tanıklıktan açıklamaya (commentaire), açıklamadan düşünmeye geçiş sağlanır : görüntü - ses'ten düşünce'ye. Ama dolaysızın bu kendi kendine bozulmasının dikkate değer bir sonucu vardır : yapının ona dokunduğu bu eşiğin belgeyle aşılması öyle bir karışıklık etkisi yaratır ki, kendini yapıntı ile sınırlar ve böylelikle biraz soysuzlaşırken, belge, başka bir düzlemde hemen yeniden değer kazanır, bu gerçeklikten kaçışa bir yeniden anlam kazanmayla, tutarlılık edinmeyle karşılık verir, bu da, bu diyalektik içinde, ona sonunda belki daha büyük bir inandırıcılık gücü verir, «doğruluğunu» «yapıntılı» dan sapma yoluyla —ve bunun yüzünden— güçlendirir.

7. **Tersine olarak**, el işleminin, mümkün olan, en aşırı yokluğunda (müdahale, filme çekmek için orada bulunmaya indirgendiğinde), yapıntıya geçiş mutlak ve tartışmasız olabilir.

«La Rentrée des usines Wonder», 120 metrelik makara süresinde, bir tek plandan ibarettir. Ne kurgu, ne de başka bir el işlemi : mutlak olarak işlenmemiş haldeki olay. Wonder fabrikalarında işe yeniden başlanacağı gün bir işçi kız, patron, sendika sorumlusu ve arkadaşları tarafından çalışmaya başlamaya, grevin amaçlarından vaz geçmeye ikna edilmeye çalışılmaktadır: işçi kız direnir, ağlar. Çevresinde toplananlar ona teminat verirler, cesaretlendirmeye uğraşırlar: grev yararsız değil, yeniden işbaşı yapılması işçilerin zaferidir, vb. Tek bir planda, ve sanki bir «mucize eseri», mayıs ve haziran aylarındaki işçi-patron-sendika ilişkilerinin konumu bütünüyle kristalleşmiş ve simgelenmiştir. Her film kişisi kendi rolünü öyle bir oynar, grevin anahtar kelimelerini öyle bir söyler ki, önüne geçilmez bir huzursuzluk, bir kaygı izlenimi sarar insanı. Hiç, ama hiçbir «trükağ» olmadığını bilir şeyirci; yine de herşey o kadar örneğe uygun, «gerçekten daha gerçek»tir ki, belge, yapıntıların en bilinçlisi kadar etkili olur ve en Brecht'vari bir **senaryo**'yu düşündürür.

«La Rosière de Pessac» için de aynı şey söz konusudur: burada da, yüksek - nesnelliğin (hyper-objectivité), mutlak müdahalesizliğin en emin inancaları vardır: üç kamera Rosière'in seçiminin ayrımını çekerler, kurgu sözlerin ve edimlerin sırasına uyar. Ve bu en yüksek gerçeklik etkisi yavaş yavaş bir düş izlenimine dönüşür: film kişilerinin, sözlerin, dav-



Jean - Luc Godard.

ranışların örneğiği masallardaki, efsanelerdeki ya da allegorik öykülerdeki kahramanlarinkiyle birleşir. Yapıntı, gerçek olanın üstünde zafer kazanır, daha doğrusu, ona, arketiplere geri dönmek, masalların ahlâkını ısrarla ortaya çıkarmak olan, gerçek boyutunu kazandırır: özel olandan genele geçiş, doğal olarak gerçekleşir.

8. **El işleminin rolü**, dolaysız sinemada, böyle kaymaları ve devrilmeleri denetlemektir, dolayısıyla: şiddetlerini ve etkilerini ölçerek bunları tahrik etmek.

El işleminin-her zaman bağıntılı olan - yokluğu ise, öngörülemez ve denetlenemez sonuçlar, pek parlak (bu seyrek görülür) etkiler: «Wonder» «Pessac», ya da hiçbir değeri olmayan (bu sık sık görülür) etkiler: röportaj bayağılığı, ıssız tekdüzelik, anlamsızın ve biçimsizin egemenliğini getirir.

Dolaysız sinemanın, el işlemsiz, sıfır noktasında durduğunu, Warhol'un Empire State Building üstündeki filminde kanıtlanmıştır (saçma—absurde— yoluyla): bir gün boyunca, yapının tepesine dikilmiş bir alı-

cı, yeniden doldurulması dışında, hiçbir müdahaleye uğramaksızın, önünde ne varsa filme çeker. Demek ki, mekanik olarak, mutlak bir saflık düzeyinde, olay nasılsa öyle kaydediliyor ve yeniden veriliyor. Sonu; ise, belgesel boyutla yapıntısal boyutun iyice birbirine karıştığı, mutlak olarak, anlamlamıyan (non-signifiant) ve mantıksız (formel olmayan) bir film-dir ve bu bütün, «yaşanmış»ın ve «yapıntılı»nın ötesine, saf düş görme (onirique) alanına uzanır.

9. **Bir paradoks daha,** hem de önemli: «yaşanmış», «gerçek», «işlenmemiş olay» kabul edilen şeyi yapıntısal, fabl, allegorik öykü diye alınan şeyden ayıran çizginin aşılması, değerleri ve perspektifleri tersine çeviren bu geçiş, sık sık, ve sanki daha kolayca, yapıntısal konumdakilere çok dolaysız sinema ürünlerinde görülür.

Sanki yapıntı, filme ne kadar tasarı halinde konmamışsa, programda öngörülmemişse, o kadar uygun, o kadar yakınmış gibi; sanki bu, en çok, film, bazı «saf» röportajlarda olduğu gibi birdenbire ve sanki kazayla («La Rosière», «Wonder»), yapıntıya açıliverince ya da onu salgıladığı, kendi kendini oluştururken onu da oluşturduğu zaman (üst derecede işlenmiş filmler: Perrault, Rouch) geçerliymiş gibi.

Buradan, dolaysız sinemanın şu tanımına geliyoruz: belgenin (filme çekilen olayın) işlenmesiyle anlamı (okunması) arasında bir orantı vardır: bu anlam, el işi belgenin ürettiği gerçeğin izlenimini yalanladığı, bozduğu ölçüde: yapıntının örnekliliğine ya da fabl'in genelliğine çektiği ölçüde, zenginlik, tutarlılık, inandırıcılık kazanır. Kuşkusuz açık gerçeklerdir bunlar, ama, özellikle dolaysız sinemanın bugünkü «teorisyen» leri tarafından, sinema tarihinin derinliklerinde uzun zaman tıkalı kaldıkları ölçüde, unutulmuş gerçeklerdir aynı zamanda.

10. **Kökenlere dönelim öyleyse,** dolaysız sinemanın gelişim «tarihi»ne. Sesli sinema devriminin ittiği, saltanatının gizlediği kökenlere.

Sinemanın bünyesinin bütünüyle değişmesi, kökten bir değişimime (mutation) uğraması için üç yıl (1929/1931) yetecektir: sert bir sarsıntıdır bu, ama aynı zamanda büyüleyici, evrensel sesli sinemanın zaferidir. Kalabalığın (paranın) baskısı altında, üç yılda, yani birdenbire, sessiz sinemanın pabucu dama atılmıştır; yetkin sanat üstün konumundan, teknik gelişimin aşağı bir evresi konumuna düşmüştür — çeşitli estetik ve teknik üstünlükleri (kurgu, dekupaj, devinimler) bir tek kusur, söz yokluğu yüzünden, birdenbire sönerek.

Böyle bir değişimime karşı koyan bir çok sinemacı olmuştur elbette; ama bunların en «bağlıları» (Darwin'ci anlamda) yeni koşullara en çabuk uyarlar. Son tutucuların Sovyet sinemacıları olması bütünüyle bir raslantı değildir (Mihail Rom'un sessiz «Boule de suif»'i 1934 tarihini taşır; aynı yıl SSCB'deki 26.000 salondan yalnız 772'si sesli film için donatılmış bu-

lunmaktadır — Sadoul) : patent ve aygıtlar Amerikalılarıdır. Ama sesli sinemaya karşı en şiddetli protestolar da (1927'den başlayarak) SSCB'den gelmiştir (Pudovkin. Ayzenştayn ve Aleksandrof'un «Manifesto» su). Çünkü Rus sessiz sineması, Vertof ve Ayzenştayn'la sinemanın araçları ve güçleri (pouvoirs), biçimsel işleyenleri (opérants formels) ve anlamlar ve duygular düzeyindeki bileşkeleri üstüne temel araştırmayı (hem teorik hem de pratik : —o günden bu yana askıda kalan— örnek evlilik yani), sessiz sinemanın (*) öteki «öncü» lerinden daha ileriye götürmüş bulunuyordu.

11. **Şaşırtıcı** (ama mantıklı) olan, o sırada dolaysız sinema (Kino Pravda = sinema - gerçek) ile kurgu sinemasının birlikte denenmesi idi : Vertof'ta tabii, ama onun bazı düşüncelerini onaylayan Ayzenştayn'da da: oyuncu yok, kahraman yok, insan var yalnızca, ya da kitleler var; yapıntı yok : röportaj ya da («Ekim», «Potemkin») aktüalite tipi canlandırma; ve, «gerçek yaşamın» bu öğelerinin, belgeselin ve dolaysızın kullanılmasından ayrılmaz biçimde, kurgu ile mühadale, biçimsel kafiyelerin ve ritmin araştırılması. Bu iki görünümün (dolaysız/el işlemi) **politik bir sinemanın**, kapitalizm altında yerleşmiş biçimlere, burjuva sanatlarına artık hiçbir şey borçlu olmayan **devrimci** bir sinemanın kipleri olarak ele alınması.

Ve tabii bu tür araştırmalar, sesli sinemanın zaferiyle, bütünüyle geçersiz kalmaktan kurtulamazdı : hem egemen ideolojinin dilinin zaferi olduğundan, Amerika ve Avrupa'da; hem sözün sosyalist doktrini ve «ideallerini» sinema yoluyla yaymaya (ve denetlemeye) bol bol yetmesinden dolayı, Rusya'da.

Bu **itilme** otuz yıl kadar sürecekti. Bir yandan, dolaysız devrimin ilk gösterilerine kadar; bir yandan da modern sinemada (Resnais, Godard, Straub) kurgunun yeniden doğuşuna kadar —**ama bunların biri zorunlu olarak öbürünün bağılılaştığı olmaksızın**— .

12. **Sesli sinemanın devriminin tersine**, dolaysızın devrimi birdenbire gelen ve burnunun doğrultusunda giden bir kargaşa değil, ince bir işlem, etkili bir devirme, akıllıca bir değişikliktir. İlk ölçülü örnekleri hemen tahta kurulmazlar; ilk gösterileri sinemanın daha önceki kiplerini geçersiz kılmazlar — hatta bütünüyle farkedilmeden kalırlar, birkaç uzman dışında : sinemacılar, eleştirmenler, ayrıcalıklı kullanıcılar (televizyon, sosyologlar, polis).

Öyleyse söz konusu olan, dolaysızın gelişinin, görünüşlere rağmen, ne bakımdan bir devrimin olduğunu, bir kopuşun gerçekleştiğini, sinema kavramında/imâlâtında bir fark ortaya çıktığını gösterdiğini belirlemektir.

(*) Rus öncülerinin etkisiyle, çeşitli Avrupa öncüleri de aynı çizgide biçimsel, plâstik, ritmik araştırmaları ve belgesel uygulamayı yürüttüler : Bunuel, Cavalcanti, Richter, Ruttmann.

oyuncular bir yana atılır, yerlerine başkaları alınır, ve modern sinemanın başlıca serüvenlerinden biri başlar burada (sessiz sinemanın serüveni yeniden başlar) : oyuncu —olmayanların bu yükselişiyle, profesyonel— olmayanların bu zaferiyle (öte yandan baş oyuncuların sakatlıklarının tanınmamış kişilerin ön - başarıları ile gösterilmesi), **artık yalnız kişiler vardır** : film ya da yaşam kişileri, «gerçeğin» ya da «yapıntının» kişileri. Yeni ve sağlam bir bağ, sinemayı yaşanana bağlar - bunları birleştirir ve bir ve aynı **dille** telaffuz eder : hayat artık sinemada «betimlenmez» sinema artık hayatın imgesi —ya da örneği— değildir. Birlikte, bu söz içinde ve bu söz ile birbirleriyle konuşur, birbirlerini üretirler.

Klasik sinemanın imalât ve kullanım biçimleriyle, bunca düzeyde (teknik, estetik, ekonomik, ideolojik) bunca kopuş, dolaysızın bir devrim oluşturmakta olduğunu doğrular. Ama bu sınırdaki, aşırı - özelleşmiş (hyper - specialise) hemen hemen yeraltında ve son tahlilde, pek az «gerçek» sinemacı tarafından gerçekleştirilen sinema üstüne, sesli sinemaninkine benzer bir devrimden söz edilebilir mi?

18. Dolaysızın varlığı sinemayı kendini yeniden tanımlamaya zorlar : herşey, sanki, dolaysız, sinemanın bütünü üstünde bir ortaya çıkarıcı etkisi yapmış gibi geçmektedir; dolaysızın farklılığında, bütün sinema için bir çifte değişiklik yatmaktadır : bünye ve işlev değişikliği.

Sinemanın, dolaysızla, hayata bir yeniden — üretim sistemi olarak değil, ama bir karşılıklı üretim (reciproque production) sistemi olarak eklemleendiği, öyle ki filmin aynı zamanda (Perrault, Rouch) olay ve konumları ürettiği ve onlar tarafından üretildiği (ve bu çift eklemlilikle **kendilerinin** düşüncesini — kendilerinin düşüncesi, ve özellikle kendileri üstüne yapılan düşünme — ve **kendilerinin** eleştirisini : kendi dillerini (langage) oluşturduğu anda, — işte bu anda, sinemanın, binbir tanım ve çelişkinin içinden çıkılmaz biçimde karışmış görünen parçası (en büyük parça), bir tek tanım halinde toplanıp yerine oturur, bir tek boyuta indirgenir : betimleme. Hayata koşut bir gösteri oluşturmak amacıyla toplumsal olarak kodlaştırılmış bir oyun; bu çakışmayla, hayatı yıpratan, yok eden bir oyun. Varolanın yerine, onun yeniden — canlandırılmışını koymak.

Ama bu betimleme'ye her zaman (az ya da çok) egemen ideoloji tarafından atılmıştır: imalat düzeyinde olduğu kadar (ve yalnızca ekonomik olarak değil, bütün anlatının taşıdığı, **onlardan ibaret olduğu** toplumsal sözleşmelerin oyunuyla da), gösteri olarak kullanılma düzeyinde.

Kismen de olsa, dolaysız sinema bu üçlü ideolojik bağımlılıktan sıyrılır (ekonomi, sözleşme, gösteri); üstelik, **kendisi** ideolojiye **el atar**, politik görüş üreticisi olur.

19. Dolaysızla dolaysız - olmayan arasındaki yarık böylece estetik ve ideolojik olarak üretimi betimlemeden, değişimi yer değiştirmeden ayırır. Ama, çok kesin olmasına rağmen, çağdaş sinemaya yaklaştıkça bu yarık nedense gitgide belirsizleşir. Ayırdığı şeye bağlanır, elediği şeye



«Fuoco!», (G. V. Baldi).

karışır gibi: dolaysız sinema betimleme sinemasına bulaşmış, etkileyerek ve dokunarak onu değiştirmiştir, dolaysızın devrimi de özellikle bu yakınlıktan dolayı gerçekleşmiştir.

20. Önce ekonomik düzeyde : Ticari sistem tarafından az ya da çok itilen (ya da kabul edilmeyen) «bağımsız» sinemacılar (kabaca - «yaratıcılar», genç sinemacılar), dolaysızın daha az masraflı tekniklerine gittikçe daha fazla başvurumaktadırlar: 16 mm ile çekmekte (hâlâ seyrekler bu); ya da (bu daha sık görülür) çok küçük ekiplerle, röportaj gereçleriyle, doğal dekorlarda ve - hatta «oyuncusuz» çalışmaktadırlar. Dolaysızın yöntemlerinin yapını sineması tarafından kullanılması ise, birincisini ikincisinin yararına yolundan uzaklaştırmaz, ama ikincisini birincisine doğru bükerek, yöneltir. Böylece, estetik düzeyde, dolaysızın teknikleri yeni bir biçimsel (ve gördüğümüz gibi tematik) alan, deneyleme ve buluş için, ses görüntü, yaşanmış - belge / yapıntısal, rastlantı/yapı (structure) ilişkisi-

lerinin işlenmesi için temiz bir bölge açar, bunların görünürde sonsuz olan değişirlik ve bileşim imkânları da sinemacıları gitgide daha çok kendilerine çekmektedir.

Törel düzeyde: uzun zamandır karanlıkta tutulan, sinemanın toplum-daki rolü, politik işlevi sorunu yeniden esas olarak ortaya konmuştur.

Dolaysızın devrimi, sesli sinemayla bir kez devrilmiş olan olasılıkları bir kez daha devirmiştir — devrimin belli başlı bir anlamı, bütünlenmiş yön değişikliğidir: gerektiğinde, sinemanın kendi çevresinde tam bir dönüş yapması —, ve bu geriye dönüş içinde — aynı zamanda hem sapma hem de saptırma olmuştur bu —, sessiz sinemanın uygulaması ve teorisine doğru belli ilerlemeler elde etmiştir: özellikle kurgunun hareket ettirici rolü, el işleminin önemi, ve sinemanın politik amacı konusunda.

21. Gittikçe daha fazla sayıda modern sinemacının dolaysız sinemayı kullanışı ne demektir? Ne şekilde ve niçin dolaysız bugün yalnız bazı «yapıntı», filmlerinde ortaya çıkmakla kalmayıp, yapıntının hizmetine girmekte, onun aracı, ve belki de imtiyazlı aracı olmaktadır? Bu incelemenin birinci bölümünde, basit bir gözlemden yola çıkıyorduk: «L'amour fou» dan «Partner» e, «La Collectionneuse» den «Faces» a kadar, çağdaş sinemanın kimi anahtar-filmleri, türlü biçimlerde dolaysız sinemanın tekniklerine ve yöntemlerine başvurmakta (başvurmaktan öte, yapım açısından bunları kullanamakta) ve böylelikle bütün yapıntı sinemasını geleceksel olarak belirleyen betimleme sisteminin «aşılmasının» (ya da değiştirilmesinin, sorguya çekilmesinin, bozulmasının) şartlarını ve imkânlarını değişik şekillerde denemektedirler.

Böyle bir gözlem bazı soruları getiriyordu:

- 1) dolaysız sinemanın tanımı ve dolaysızla dolaysız - olmayan arasındaki fark (ya da farklar);
- 2) dolaysız - olmayanın çelişki ve sınırlarına bakışla, dolaysızın oynayabileceği açığa çıkarıcı rol (dolaysız sinemanın teorik işlevi);
- 3) dolaysızın tarih ve sinema hareketi içindeki ortaya çıkış, kuruluş, gelişme, uygulama şartları dolaysızın politik işlevi).

Daha önce dolaysız sinemanın her zaman için bir el işlemi sineması olduğunu, ve bazı sınırdaki durumlarda («Usines Wonder», «Rosière de Pessac»), el işleminin isteyerek ya da raslantıyla hemen hemen yokluğunun, ya da kısıtlanmasının, bu filmlerin belgesellik ilkesine aykırı, şartırtıcı etkiler getirdiğini belirtmiştik: belgeden — el işlemi tarafından denetlenmedikçe yapıntısal olana doğru karşı konmaz bir kayış, «yaşanmış» ın «yapıntılı»'ya dönmesi; öyle ki, dolaysız sinemada kendiliğinden «gerçekçilik» izlenimini üreten sanki «gerçek» olayları filme çekme olgusu değildir, tersine, bütün estetik işlemler (oysa bunlar, filmik madde ile ilgili olduklarından, az ya da çok gerçeksizleştiricidirler), bütün el işlemi

oyunu, «saf belge» izlenimini üretirler — o andan itibaren hilenin etkisi ve gücü olarak.

22. Bu bile, dolaysızla dolaysız - olmayan arasında kesin bir sınır çizilmesinin ne ölçüde keyfe bağlı olduğunu gösterir. Kavramlar düzeyinde, kolaylıkla karşıtlıklar, ayrılmalar, karşılaştırılması gereken farklılıklar gösteren şey, eserlerde bütünülle karışmasa bile, aynı anda geçerlilik kazanır, sırayı bozar, ikiliğin terimlerini izafileştiren ve bir anlamda da saptıran bir karşılıklık süreci içinde alışverişe girer. «Yapıntısız» ve «belgesel» her zaman çatışkın (antinomiques) ya da birbirleri için geçirimsiz (imperméables) değildirler. Hatta, dolaysız olsun olmasın, söz konusu sinema olduğu sürece, filmin gösterdiği herşey yapıntıdır, ya yapıntının yapıntısı ya da belgenin yapıntısı. «Eser bir yapıntılar dokusudur: aslında, sahici hiçbir şey yoktur içinde. Bununla birlikte, saf yanılsama olmadığı sürece, ama **doğruluğu ispatlanmış** bir yalan olduğu sürece, doğru diye kabul edilmesi gerekir: herhangi bir yanılsama değil, belirlenmiş bir yanılsamadır.» (Macherey) Filmde yapıntı **da** belge kadar «doğru» dur; karşılıklı olarak, belge de yapıntı kadar hem «doğru», hem de «yanlış»tır: en doğrusu, filmde aynı değere sahiptirler, kullanılışlarının onları «belirlenmiş yanılsama» olan film yapan şeyin **gerektirdiği** değere sahiptirler.

Bu yüzden, şunu belirtmek gerekir: bir tek filmde yapıntı ve belge diye ayırım yapıyorsak, bunu, ikisinin de aynı filmik gerçekliğe (ya da gerçeksizliğe) sahip olduğunu unutmadan yapıyoruz, öte yandan, tabiatlarının doğruluğunu ya da yanlışlığını göz önünde tutarak değil (çünkü bu tabiat, yapıntı için olsun belge için olsun, sinematografiktir), yarattıkları etki, doğurdukları izlenim açısından yapıyoruz, ve birbirinden bağımsız olarak (eserin değil, mantığın alanı olabilecek bir mutlaklık içinde) değil, bir mutlaklık içinde) değil, birbirlerine oranları, ilişkileri, karşılık ve alışverişleri içinde yapıyoruz.

İncelenmesi gereken, belgenin yapıntı için işlevi, yapıntının belge için işlevidir; daha iyisi: bunların birbirlerini nasıl çağırdıkları, birbirlerini nasıl **ürettikleridir**, filmin hem yalancı hem de sahici çifte boyutunu nasıl birbirlerine gönderdikleri ve birbirlerinde yansıttıklarıdır.

23. Bu demektir ki, dolaysız ve dolaysız - olmayan arasındaki etkileşimlerin tahlilinde ilerlendikçe, dolaysız sinemanın özgüllüğü kavramının kendisi bile gözden kaybolur. Ve teori ufkundaki bu kayboluş, sinemanın bugünkü uygulamasında ortaya çıkan şeye iyi uyar: dolaysız sinemanın bütün «özgüllüğünü» oluşturan çeşitli teknikleri (maddi araçlardan, oyuncu-olmayanlar'dan ve filme çekilecek olayların filmin kendisi tarafından üretilmesinden çekim yöntemlerine kadar), yapıntı çevirmeğe de, belge çevirmeğe de aynı şekilde hizmet ederler. Bu incelemenin birinci bölümünde dolaysız sinemaya tanıdığımız önemli rol, teorik ve politik sorumluluk, ancak sinemanın bütününe bağlı olarak, dolaysız-olmayana egemen olarak ve onunla mücadele içinde, ve yalnızca ona oranla değil, onun bağrında,

ayrılmaz parçası olan bir nitelik, özgül bir doğal erdem yüzünden değil, yalnızca (bütün kusurları da içeren) araç ve üretim olanakları yüzünden, onun kullanılan öteki tekniklerden üstün bir tekniği olarak, tam işlevlerini kazanırlar. Dolaysız sinemanın bütün özgüllüğü, tekniklerinde (araçlar, yöntemler, kullanılan aletler) yatar: dolaysız sinema kendini teknik diye tanımlar.

24. Dolaysız sinemanın özgüllüğü konusunda bir başka yanılsamayı da, kuşkusuz bu sinemanın gelişme şartlarına borçluyuz (Bak. 13, 14, 15): büyük Rus sessiz sinemasının «altın çağı»ndan günümüze kadar, sinema kocaman bir elips çizerek evrimini sürdürmüştür: dolaysız, bir kaç on yıllık yeraltı hayatından **sonra** — bu süre içinde çeşitli belgeci okullar tarafından yedek kullanıma indirgenmiş, ama aynı zamanda tekniklerinde pişmiş, bu uzaklaştırma sayesinde politik belirlenimlerinde güç kazanmış, kendisini ondan koruyan bir sansür tarafından aynı zamanda korunarak, kapalı kavanozda hem hapis kalmış hem de arınmıştır —, yeniden doğmuştur. Yapıntı tarafından sapma bir kez gerçekleştiğinde, dolaysızdan (Lumière ve Méliès, Vertof ve Ayzenştayn) dolaysıza (Rouch, Perrault, Godard, vs.) doğru giden bir sinema tarihinin görüşü temellendirilebilir gibidir... Ama bu teleolojik perspektifin, dolaysız sinemanın sonu gibi koyma sakıncası vardır — yani dolaysızın tanımına idealist / tanrıbilimsel sinema kavramının öğelerini yeniden sokmak: bütün filmlerin şu ya da bu ölçüde dosdoğru ve eksiksiz yöneldikleri **bir** sinema gerçeği, bir tabiat ya da yetkinlik durumunun varlığı... dolaysız sinemanın zaten uygulamasının teorisinden attığı terim ve temalardır bunlar.

25. Daha önce : dolaysız sinema, sinemanın, mutlak'ı, ideal'i kabul edilebilecek **bir durum** (ya da devlet) olmadıktan başka, sinemanın «belli bir durumu» diye bile tanımlanamaz, çünkü dolaysızın belirleyici özelliği sinemanın şeylere boyun eğmesi, dünya karşısında en büyük saydamlığın aranması değil, tersine (bak. 4, 5, 17, 18) : sinemanın ve dünyanın birbirlerine dönüştürülmesi, sinema - dünya'nın öğelerine en üst düzeyde el işlemleri uygulanmasıdır. Demek ki dolaysız, anlam ve biçim saptamaların yeri değildir : bunun getirdiği bütün el yordamıyla aramalar, alt üst olmalar, şaşırtıcı durumlar ve paradokslarla, bu saptamaların en büyük **oynaklığının**, bitmez tükenmez deneylemelerinin yeridir. **Dolaysız, sinemanın imal yeridir :** her filmin imalinde (ve her filmik yapıntının imalinde), dolaysızın ortaya çıktığı **bir an** vardır. Betimleme sisteminin aşılması ya da aşılmaması, bu an'a (filmin **kendi** gerçeğinin an'ı) önem verilmesine ya da verilmemesine bağlıdır.

26. Bu konuda, alacağımız örnek dolaysızın zerresinin bile yok görüldüğü bir yerden olacak. Jancso'nun filmlerinden. (Ama yapıntının hiç bulunmaması «gereken» yerde, sözgelisi «La Rosière de Pessac» da, belgesel olanın sapmasında ve onun sapmasıyla, egemen olarak ortaya çıkmıyor muydu?)

Jancso'nun filmlerinde ve özellikle «Silence et cri»'de («sistem» in en



M. Jancso.

açık ve en güçlü biçimde işlediği film). herşey : oyunculara başvurma, diyalogların sonradan - senkronlaştırılması, karmaşık kamera hareketleri ve oyuncuların yer değiştirme işlemleri gibi «sahneye koyma» ya verilen önemli rol, plâstik öğelerin ağır basması (çerçevelemeler, siyah/beyaz kontrastları), hatta tarihsel bahane - iz'lerin (métaphore) saptırılması olarak filmin tasarlanması, herşey dolaysızın ilk eldeki kaygı ve yöntemlerinden uzaklaşır ya da bu uzaklaşmaya katılır. Oysa bu uzaklaşma filmin çevrilmesinin kipleri tarafından, yani bir yandan çekilen eylemin senaryoya ya da film tasarısına ilişkisi, bir yandan da alıcının filme çektiği eyleme ilişkisi tarafından yalanlanır.

Bilinir ki, Jancso çoğu zaman ve filmin esası için, çekimleri **önceden** hazırlamaz, **önceden** tasarlamaz, **öngörmez**, **önceden** çizmez (daha iyisi, alınıyazılarını çizmez onların). Filme çeker.

Yani, filme çekilecek eylem, filme çekilmesinden önce yapılmaz : o, çekimle aynı zamanda yer alır. **Filme çekilecek olan eylem** değil, ama **filme çekilmiş** eylemdir.

27. Bir dekor seçilmiştir, çiftlik avlusu sözgelişi. Böyle bir dekorda, Jancso'nun sahnelerine eşdeğer sahneler çekmek için bin türlü yol vardır : yani söz konusu dekor film için kendinde önceden belirleyici hiçbir şeye sahip değildir —bu filmin dekoru olması bir yana, elbette— ; önceden

ve yalnız kendi imkânlarıyla hiçbir şey «ifade» etmez, filmin geleceği hakkında, filmin kendisini ne yapacağı hakkında söz sahibi değildir.

Buraya Jancso, kamera, kaydırma rayları, teknisyenler, oyuncular yerleşirler.

Senaryo (resmi olarak senaryo yerini tutan ve hiçbir şekilde buyurucu olmayan, kesin ayrıntılar vermeyen birkaç sayfa), **kesin olarak** bırakılmıştır.

Jancso, dekorun durumuna ve yalnızca uzaysal koordinatlarına (uzunluklar, genişlikler, derinlikler, açılar, dış biçimler) bağlı olarak, şuraya ya da buraya kaydırma raylarını yerleştirir : dekor seçimi, kaydırmaların düzenlenişi kendiliğinden hiçbir «anlam» ı üretici değildir. Alıcı işin içine girmeden önce, hiçbir şey «üretilmiş değildir».

28. Sahne o zaman bir bale gibi **gerçekleşir** : özellikle, onun filme çekilmesinden bağımsız ve ondan önce değil, ama bu filme çekilme sırasında, onun tarafından ayarlanır. Kaydırma arabasına, alıcının yanına yerleşen Jancso, görüntünün ve sahnenin kaydedilmesi sırasında, alıcının ve oyuncu — kişilerin bitişik ya da atlamalı hareketlerini — buyurucu olarak — yönetir : girişler ve çıkışlar, **aynı anda**, alıcının taramaları ve oyuncu - kişilerin hareketleriyle oluşturulur. Oyuncu - kişilerin kendi aralarında ve kendileriyle alıcı arasında gidiş gelişleri, karşılaşma ve ayrılımları, filme çekilmeleriyle aynı anda gerçekleşir - hatta şöyle dense daha iyi : bu filme çekilmeyle gerçekleşir.

Demek ki eylem, filmin imal edilmesini şartlayan şey değil, tersine bu imalin sonucudur.

«Filme çekilecek eylem» ile «filme çekme eylemi» arasındaki geleneksel ayırım, «filme çekilmiş eylem» de çözümünü bulur.

Filmin çekilmesi filmlik olayın (événement filmable) zamandaşı olmakla kalmaz, bu olayın kendisidir ve artık kendi kendini filme çeker.

Sinemanın karşısına yerleşip filmi çıkaracağı bir «film - öncesi dünya» (ister kurulmuş olsun, ister «gerçek», dolaysız, hiçbir şey değişmez) değil, ama özellikle, film tarafından üretilen, ve filmin imaliyle aynı anda ve ona bitişik olarak, filmin içinde, bir filmik dünya vardır.

Ve filmin, olay olarak film ile kayıt olarak filmin bu kendi kendisiyle zamandaşlığı, yönetmenin çekim sırasında (ve bu çekimi yapmak için) alıcıya ve oyunculara verdiği buyruklarını («sağa, sola; ileri geri; girin, çıkın», vb.), işlevleri hem çekimin olay örgüsünü, hem uzaysal - zamansal salınmalarını, hem de, demek ki, işaretlerinin ve anlamlarının işleyişini «canlı canlı» örgütlemek olan buyrukların daha sonra eşleştirilen diyalogların özünü oluşturmaları olgusuyla, vurgulanır - bir kat daha artar.

Yönetmenin alıcıya ve oyunculara verdiği buyruklar, falan film kişisinin başkalarına verdiği buyruklar aynı dillendirmeye ve işleve sahiptirler : çekimi eylem olarak kurarlar. Film gene kendi kendini filme çeker, bütün

olarak kendisi olduğu, ve yankısını gönderdiği bu buyurucu söz aracılığıy-
la kendi kendini yönetir.

29. Bu yazının birinci bölümünde, dolaysız sinemanın başlıca katkı-
larından biri olarak (estetik, teorik, politik), olayın ve filmin birbirlerini üret-
me olgusundan söz etmiştik. Burada, filmin kavramı/imali düzeyinde, ya-
pıntı sinemasının ve dolaysız sinemanın öğelerinin bir birleşmesi söz ko-
nusudur ve Jancso'nun dolaysız sinemanın özgül tekniklerinden hiçbirini
kullanmayışı bunu gösterir. **Demek ki, dolaysız sinemanın belli bir uygula-
masına eşdeğer belli bir yapıntı sineması uygulaması söz konusudur.** Ger-
çekten, karşımızda sinematografik bir yapıntının **dolaysız** üretimi vardır.

(Jancso'nun senkron sesle film çekmemesinin, onun sistemiyle dolay-
sız sinema arasında kurulacak her türlü benzerliği geçersiz kıldığı gerek-
çesi, gördüğümüz gibi, filmin diyaloglarının, çekimi yapan buyruk ve bil-
dirmelerin bu çekim içinde, içindeki yankılarından başka birşey olmama-
sıyla, yıkılır - çekime, buyruklar senkronundur).

Böylece, üslûpla ilgili ve teknik nedenlerle dolaysızın bir yapıntı filmin-
den «itilmiş» görüldüğü zamanlarda bile, yapıntının dolaysız «gibi» iş gö-
rebileceği anlaşılır. Bu, **dolaysızın, dolaysız - olmayanın varolma biçimle-
rinden yalnız biri olduğu** gerçeği ortaya çıkmasaydı, dolaysızla dolaysız -
olmayan arasında en küçük bir sınır izini bulanıklaştırmaya yeterdi.

30. Çünkü bütün sinema, deyim yerindeyse, «dolaysız - olmayan» si-
nemadır. Sinematografik imge, kesinlikle perdeye aksetirilmiş bir «imge»
dir; yani bir «gösteri» dir. Bu yüzden, yalnız gösteri sinemasının varolduğu-
nu söylemek gerekirdi. Ama bu kaçınılmaz betimleme niteliği, filmin imal
kipleriyle, az ya da çok arıtılabilir ya da azaltılabilir. İçlerinde «betimleme
sistemi» dediğim şeyden bulunan filmlerde (bunlar, Hollywood örneği üze-
rinden yapılmış filmlerin büyük çoğunluğunu oluştururlar), bu kaçınılmaz
nitelik, her biri kendisinden öncekinin betimlenmesi ve yeniden - üretilme-
si olan, filmin imalinin ard arda aşamalarının oluşturduğu çağlayanla iki,
hatta birkaç katına çıkar. Böylece, film tasarısı senaryoda bir kere tekrar-
lanır, o ise çekim senaryosunda, o da provalarda (adları da kendilerine
uygundur bunların), onlar da çekim sırasında tekrarlanırlar, kurgu ise bir
yeniden kurmadan başka birşey değildir, ve sonradan - senkronlaştırma
betimlemeler zincirinin son halkasını oluşturur.

Böyle, bir kat kat artırmalar süreci (yanlışlıkla sanılacağı gibi), her
aşamaya yeni ve kesin müdahaleler getirmek şöyle dursun, en aşırı kendi
kendine sadakate zorlar (bütün yapının yıkılması tehlikesi altında : örnek
mi? yapımcıların yeniden - kurgusu) ve ancak en hafif düzeltme ve deği-
şikliklere izin verir. Böylece, her yeni işlem gerçekte bir **sahte işlem**, bir
öncekinin taklitçi ve üretici - olmayan hemen hemen mekanik bir tekrarı
olacaktır. Yüz kez ele alınan «eser» yüz kez değişmez, yüz kez savsakla-
nır : kendini kopya eder.

Yani, yalnız kendinden önce var olan ve hemen hemen otomatik ola-
rak ideolojilerine kefil olacağı şu dünyanın ya da «gerçeklik» in bir kopya-

si değil (dünya, ya da «gerçeklik» bir senaryo tarafından dolayımlanmış (médiatiser) olsalar bile, söz konusu olan her zaman **onların** senaryosudur), bu ilk kopyanın kopyası, güçlendirilmesi ve sürekli kılınmasıdır.

31. Çeşitli sinemacılar bu sürekli betimleme tuzağından kurtulmak için sinemanın bir çok olanaklarını denemişlerdir. Hollywood modellerinin evrensel yayılım ve egemenliğine karşı bir çeşit «dolaysız» girişimi (çok belirsiz, hiç formüle edilmemiş), iki düzeyde ortaya çıkmıştır: filmin imalindeki işlemlerin sayıca kısıtlanması (senaryonun kalkması, doğmaca yaratış, vb.; bunlar yapıntısal dolaysızın ilk denemelerine ulaşacaklardır: «Shadows», Rouch) ya da bu işlemlerin yeniden üretici bir niteliğe kavuşturulması (kurgunun dirilmesi), - ve betimlemenin sahte suçsuzluğunun bu betimlemenin yapıntısıyla kısıtlanması: böylece, Hollywood'da ve başka yerlerde, daha önceden oluşturulmuş bir gösteriyi, tiyatro ya da show, hatta filmi konu alan yığınla film görülür.

«Le Carrosse d'or», «La règle du jeu», Bergman'ın bir çok filmi, «The Patsy», vb. gibi birçok müzikli komedide (bunların prototipi «Tous en scène» dir), betimleme olgusu filmin yapıntısının parçası, dramatik iticilerinden biri olur. Bu fazladan artırım: filmde ilke olarak betimlemenin betimlenmesinin bulunması, deyim yerindeyse, bir «açık sözlülük» etkisi yaratır. Ya film kendini yanılsama olarak tanımlar («ele verir» demek daha doğru olurdu ya...), ya da yeniden kurma ya da gösteri olarak tanımlar: ne ise o olarak. Burada ortaya çıkan, gösterinin gösteri olmaktan duyduğu bir vicdan rahatsızlığının itirafıdır (toiyatro, vb. temalarına karşı çok yaygın ve tükenmez gibi görünen eğilim de şüphesiz buradan gelmektedir). Ama aynı zamanda, betimleme kendini böyle döküp, kendini tema olarak açıkça alıp, **kendi kendini filme çekerken**, bu betimlemenin betimlenmesi (film) bir çeşit ilk, dolaysız olur. Bir gösteriyi filme çekmek, gerçekten de bir röportaj yapmak, belgesel olanı yapıntıya sokmak demektir.

32. Yapıntı, betimlemenin bir yapıntısı ise, bu betimleme dolaysız gibi filme çekilmişse, gösteri belge oluyorsa, daha önce dolaysız sinemanın kimi filmleri konusunda karşılaştığımız tersine çevirme ve kontrast etkileri de işin içine girmeden olmaz. Böyle tanımlanan, yapaylığı içinde doğrulanan yapıntı içinde gösteri, bu yapıntıyı kendinden daha «doğru» göstererek, kendisi otantik gösteri olarak sunulduğu ölçüde, ona da otantiklik katarak, itici bir rol oynayacaktır.

Gösteri ne kadar çok bir gösteri olarak tanımlanırsa (bir gösterinin otantikliğı, «gerçekliğı», onun yapaylığı olduğundan), filmin geri kalanı da o kadar sahici olacaktır. Müzikli komedilerin oyuncularları fantezi içinde heyecanlandırabilmelerini, her türlü coşkunluğun, çılgınlığın içinde inandırıcı olabilmelerini bu kontrast sürecine borçludurlar; «Le Carrosse d'or» tarafından açimsanan ve onu işleten gene bu süreçtir: «yaşam» ve «tiyatro» orada değerlerini değiş tokuş ederler, her şey bir betimlemedir, gösteri ard arda kendini ele verir ve zafer kazanır.

33. Bu benimleme diyalektiğın betimlenmenin betimlenmesi, yapıntısal gösteri ve gösterinin yapıntısının ulaştığı **en son uç**, Rivette'in «L'Amo-



«Chronik der A. M. Bach», (Straub).

ur fou» sudur. Şöyle ki, bu filmde, betimlenmiş gösteri, gösterinin yapıntısı **gerçekten** röportaj halinde, dolaysız sinema olarak çekilmişlerdir. «Andromaque» sahnesindeki bütün «prova» lar bilindiği gibi, bir dolaysız sinema ekibi tarafından çekilmişlerdir. (Labarthe tarafından yönetilen bir ekip : sırası gelmişken, «Sinemacılar...» programında, yapıntı filmlerinin «belge», sinemacılarla yapılan konuşmaların da her türlü düş ve kurguya açık anlatılar, yapıntılar niteliğini kazanmasıyla : Ford, Fuller, Sternberg, Cassavetes), yapıntısal olanla belgesel olanın karşılıklı bozulması, saptırılmasını kuşkusuz en çok uygulamış olan insana —hem Rivette hem de benim tarafından— saygılarımızı sunalım), ve bu ekibin kendisi de filmin yapıntısını üzerine alan 35 mm'lik bir alıcı tarafından filme çekilmiştir.

Böylece çok etkili bir altüst etme gerçekleşir : gösteri, dolaysız olarak filme çekildiğinden, hem «gerçek» gösteri, hem de ham belge (özellikle 16 mm. ile) olarak betimlendiğinden, sırayla «gerçekliğin izlenimi» ile dolar ve boşalır, evre evre, yukarda sözünü ettiğimiz sahicilik katsayısıyla kendi kendini etkiler. Kontrast etkisi yalnız yapıntıda gösteri ile yapıntının kendisi arasında değil, ama herşeyden önce gösterinin betimlenmenin içinde iş görür : bir yandan, kendini göstererek, kendini filme çekerek, kendini gösteri olarak, yani (müzikli komedilerde olduğu gibi) aldatıcı, «gerçek - olmayan» olarak tanımlar; öte yandan, ve aynı zamanda, röportaj olarak filme çekildiğinden, dolaysız, kaba halde, gösterinin sahiciliği olan aldatıcı niteliği kaldıran bir «gerçeklik» kazanır. Aldatıcılık olarak gösterinin doğruluğunun yerini, olay olarak gösterinin doğruluğu alır.

Demek ki, sınırda, kontrast etkisi tersine çalışır : tiyatro sahnelerinin güçlü gerçeklik katsayısı karşısında, gösteri - olmayan sahneler (günlük yaşam, apartman dairesi, çiftin karşılaşmaları, yalnızlık sahneleri) belli bir aldatıcılık kazanır. O zaman yapıntı kendini yapıntı olarak, «yaşam» da

yapıntılı olarak tanımlar; tiyatro bütün yapaylığından sıyrılır, yapaylık «yaşam» a geçer; bütün düşler, kurgular oyunun betimlenmesinden «yaşam» inkine aktarılır.

34. «Dünyanın ikizi» olarak görüntü sorununa dönerek, yine Mac-herey'i alalım : «Örneğe mutlak olarak uygun görüntü, örnekle karışır, görüntü statüsünü kaybeder : ancak taklit ettiği şeyden kendisini ayıran açıklık ile kalır.»

Sinematografik imgenin çoğaltıcı tabiatı göz önünde tutularak, sinema, «dünyanın ikizi» yani, dünyanın doğal ideolojik suç ortağı olmakla suçlanabilmiştir (Marcelin Pleynet). Gerçekliği yalnızca «yeniden - üretirken», film onun ideolojisiyle de birleşecek, en azından onunla dolacaktır.

Bir kere şunu belirtmek gerekir ki, sinematografik imge, varolduğu durumda, mekanik olarak, dünyanın ancak bir kesrini yeniden - üretir : alıcı neyi **gösteriyorsa**, onu. Bu eleme süreci, «dünya» nın seçilmiş parçasının değiştirilmesi demek değildir; ama denebilir ki, böyle bir gerçeklik parçası, alıcı filme çekmek üzere onu gösterdiği andan itibaren, kendi başına değil kendisi, artı alıcıdır. Görüntünün bütünüyle örneğe eşit olmamasını sağlayan «kayma» (décalage) işte budur. Ama böyle bir kayma, örneğe eksiksiz uymasa bile, görüntüyü ona «sadık» kalmaktan, gerçekten değiştirmeksizin betimlemekten, ona boyun eğmekten alıkoymaz.

Öte yandan, bir film pek seyrek olarak, bir sinematografik görüntüler dizisidir : temel direk olarak görüntüler üzerinde, ama aynı zamanda anlamlar, ritimler, figürler, vs. üzerinde belli bir çalışmanın da **ürünüdür**.

Demek ki, «dünya» nın çoğaltılması, ideolojisinin tekrarlanması, ya da tersine yeni anlam üretimiyle «değiştirilmesi» (bak. 30), betimlemenin kipleri düzeyinde gerçekleşecek ya da gerçekleşmeyecektir. Betimleme sisteminin, zincirleme yeniden - üretimleri içinde «gerçeklik» in mekanik çoğaltılması olgusunu kat kat artırırken (ve bunu herşeyden önce senaryo aşamasında yapar, senaryo ise kendini filmin örneği olarak sunar, oysa hemen her zaman bir «yazarın» değil bir ideolojinin ifadesidir, şöyle ki ne film, ne de romandır, tamamlanmış eser değildir, ve «yaşam» dan başka kimse onun içinde konuşmak istememektedir), yapamaz görüldüğü şeyi, yapıntısal ya da belgesel, dolaysız sinema gerçekleştirir : filmi her türlü «örnek» ten yoksun bırakarak, dünyayı filmin örneği olmaktan azleder.

35. Dolaysız sinemada, gerçekten —ve bu belgesel filmler (Leacock, Eustache, vs.) için olduğu kadar yapıntılar (Perrault, Rouch, Cassavetes, Baldi) için de geçerlidir—, filmin çekilmesi hiçbir zaman «gerçekliğin» tekrarlanış, yeniden kuruluş an'ı, ya da film - öncesi bir gerçekliğin içinde yapılan bir seçmenin an'ı (betimleme sinemasında, senaryonun hazırlanması gibi) değildir, daha çok bir **birikimin** an'ıdır : çoğu zaman kesin bir «program» olmaksızın, ne olacağı belirlenmeksizin, ve bilinmeksizin, büyük miktarda film harcanır. Elbette «gerçekliğin» imgeleri, filme çekilmiş olaylar sözkonusudur, ama bir çeşit uçuşan imgelerdir bunlar, bir iletilen'i olmayan, her türlü kesin anlamdan yoksun, herşeye açık. Buna karşılık kur-

guda —filmin gerçek «çevrilmesinde», imalinin gerçek an'ında (bu yüzden Marcorelles'in dolaysızın ayıracı yaptığı ünlü «gerçeğe temas» a inanmıyorum)— görüntülerin seçimi, düzenlenmesi, karşılaştırılmasından başka, anlam üretimi de yapılır.

Dolaysız sinemada, denebilir ki, filme çekilen olay filmde önce, çekimden önce yoktur, ama çekim tarafından üretilir. Demek ki, filme yabancı ve filmin onun görüntüsünü oluşturacağı bir «gerçeklik» ten değil, ancak filmi ilgilendiren bütün gerçeklik olan filme çekilmiş bir malzemeden söz edilebilir. Kurgu, klâsik bir filmin senaryo - çekiminin «gerçeklikten» yola çıkması gibi, bu filme çekilmiş malzemeden yola çıkar. Film de, ele aldığı «gerçeklik» de, bu malzemenin işlenmesinden çıkarlar. Her türlü a priori biçim ya da anlamlandırma, ön - belirlenimi (pré-determination) bir yana bırakarak, şeyleri «oldukları gibi» (filmin ya da yaşamın senaryosunun : ideolojinin olmalarını istediği gibi) yeniden - üretmeyi değil, onları sinematografik - olmayan biçimlendirmemiş bir evreden sinematografik biçim evresine geçirerek, biçim - değiştirmeyi, anlam ve ilişkilerini değiştirmeyi amaçlayarak, en üstün durumunda, dolaysız, model olarak değil sinemanın **pratiği** olarak kendini gösterir.

(Çeviren : İzzet YASAR)

ÇAĞDAŞ SİNEMA'YI

destekleyiniz

abone olunuz

halkın beğenisi eğitilebilir

Çağdaş Sinema'nın 1. sayısında Brecht'in «Film bir meta'dır» ve «Sinema bir eğlencedir» yazılarına yer verilmişti.

Bu sayıda ise, «Halkın beğenisi eğitilebilir» yazısı yer almaktadır.

Yeşilçam sinemasının, halkın beğenilerini dile getirdiği ve bir «Halk Sineması» olduğu sarına karşılık, Brecht bakalım ne diyor.

Ç. S.

Herhangi bir işleyimsel (sınai) kuruluş bugün çıkardığı malların niteliğinin fazladan kâr sağlayan bir etken olduğunu bilir ve dolayısıyla bu niteliği güvence altına alacak uzmanlar çalıştırırken, sinema kolu uzmanların yardımını elinden geldiğince küçümsemekte, tüm onurunu beğeni konusunda yargıçlık etmeye yatırmaktadır. İlkin bunu ele alacak olursak, sinema ürünlerinin dağıtımı, istenen niteliklerin kendisinde bulunmadığı görevlere özenmekte, halkın arzularını tanıdığını öne sürmekte, ve bu sözümona bilgiye dayanarak bütün sinema üretimini etkilemektedir. Eğer büyük başarılar elde etmeseler, bütün bu özengen heveslerine kimsenin bir diyeceği olmazdı. Ama deney göstermiştir ki, Le vrai Jacob (Gerçek Yakup) ya da Trois jour d'arrêts de rigueur (Uç Günlük Zorunlu Ara) gibi örneklerde görüldüğü üzere, en sapık içgüdülere yaslanan, en aşağılık kürelerde babalarının evi gibi dolaşan ve başka bir eğlence bulunmadığı için taşranın en irak kentlerine kasabalarına kendilerini zorla benimseten yönetmenlerin dışında, işin çıkarı bakımından filmlerin biçim ve niteliğini belirlemeleri gerektiğine inanan dağıtımcılar, gerçekte kendi tecimsel (ticari) çıkarlarına aykırı hareket etmekte, bir yanıltan öbürüne yuvarlanmaktadır. Sinema işleyiminin (sanayisinin) karşılaştığı güçlüklerin çoğu, yalnızca, sanat uzmanı ve halkbilim bilgini olduklarını sanan bu dağıtıcı ve satıcıların kendini beğenmişliğinden gelmektedir. Halkbilim bilgini olmamaları onurlarını hiç mi hiç lekelemez aslında, ama olmaya kalkışmaları, tecimsel bilgisizliklerinin kanıtıdır. Gerçekte —pek çok film bu savı doğrulamaktadır— söz konusu kişiler halk beğenisinin en alt basamaklarında yer almaktadır, ve felsefeci Georg Simmel, ortalama düzeyin her zaman en altın biraz üstünde bulunduğunu açıkça göstermiştir. Demek ki, ve bunu üstüne bastıra bastıra söylüyorum, kılğısal (pratik) nedenlerden ötürü, felsefecileri küçük görmemek gerekir.» (Frankfurter Zeitung.)

Gazetelerimizin, ilânlara ayrılmayan ender sayfalarda yayınladıkları sinemayla ilgili yorumların fizikötesine fiziğin, yani sinemanın asıl çarklarının, nedeninin, nasılının gözden geçirilişinin eklendiğini varsayalım (ger-

çekten de, sinemanın yalnız, halka uygulayımın «teknik» son buluşlarını ve ozanların en güzel düşüncelerini tanıtmak isteyen bazı yatırımcıların insan sevgisiyle yüklü özenlerinin ürünü olması düşünülemez); perdenin önüne boydan boya serilen şu «perde arkası» na geçelim, büyük bir sıkıntıyla perdenin gerisinde saklanan şu «perdenin önünü» aydınlatalım; sinemayı biçimsiz, düşünemeyen, kocaman bir halk kitlesini pompalayarak semirten, ona düzenli olarak, hiç değişmemecesine aynı eğlenceyi sunan (kötü durumdaki) bir girişim sayalım, bu bizi, her türlü gelişmenin karşısına dikilen ve «halkın beğenisi» adı verilen son mutlak engeli aşmakta, fizikötesinin beylik yöntemlerinden daha güçlü kılmayacaktır. İnsana hem pahalıya patlayan, hem kâr getiren şu halkın beğenisi denen karmaşık şey, gelişmeyi köstekler. Ürünün biçimlenişi üzerinde alıcıların etkisinin gittikçe büyüdüğüne ve gerici etkiler yarattığına kuşku yoktur. Bu durumda, bizim ilericiler, film satın alanların, taşradaki pazarlayıcıların etkisiyle savaşıyorlar. Yakından bakıldığında, bu insanların gerçekte basına ve günlük roman fizikötecilerine düşen «tüketiciye iyi gelecek şeyi seçme» görevini yerine getirmeye kalkıştıkları görülür. Onlarla, gerici oldukları için savaşmak gerekir; beri yandan, bizim fiziköteciler bunları bulmakta hiç güçlük çekmezler: paçavra gazetelerin son sayfalarında, küçük duyurularda bol bol rastlanır böylelerine. Fizikçiler işte buralarda toplanıp halkın beğenisi konusunda konuşurlar. Doğrusunu isterseniz, ön odadaki fizikötecilerden daha çok şey bilmezler bu konuda, ama bir nesneyi işletmek için tanımak ille de gerekli değildir. Onlar için halkın beğenisi, sinemaya giden kitlelerin gerçek gereksinimlerinin sahici anlatımı olan, belli bir paraya çıkan ve para getiren şeydir. Dolayısıyla, görgülere dayanarak saptanır, ve **çözümlemelerinin doğruluğuna maddesel olarak bağlı** bu keskin işgüdümlü kişiler söz konusu beğeni sinemaya giden kitlelerin toplumsal ve iktisadi durumuna kökünden bağıymış, alıcılar gerçekten bir şey alıyormuş, alınan nesne alıcının durumuyla belirliymiş gibi davranırlar; halkın beğenisi güzelduyu (estetik) dersleriyle, bizim Kerr'lerin ve Diebold'ların başardıkları sütlü ve gürültülü ön - çiğnemeyle, daha da iyi toplumsal ve iktisadi durumun gerçek ve köklü değişimiyle değiştirilemezmiş gibi düşünürler. Bunun tersine, fizikötecilerimizse, dünyanın örgütlenmesini bir beğeni işi olarak görürler. İşte bu yüzden, duygusallığın toplumsal yararı üstünde kafa yormayı akıllarına bile getirmezler; ayrıca kafa yormaya kalksalar da, gerekli bilgilerden ve düşünme yöntemlerinden yoksundurlar. Belli bir kara - mizah ve hattâ ona özgü ağırlık, yalnızca maddesel ilişkilerin ürünü değil, aynı zamanda bir üretim aracıdır. Jhering, geçenlerde, **Yüzbaşı Köpenick** vesilesiyle, alaylı da olsa, tören adımı yürüyüşün insanlar üzerinde elektrikleştirici bir etki yaptığını saptıyor ve bunu açıklıyordu. Nedenlerini bilmediğimiz sonuçlarla savaştıkça, birtakım belirtileri salt kavramsal bir evrende eleştirdiğimiz sürece, uygulama dünyasındaki, yani savaştığımız şeyin çok belirli bir toplumsal işlevinin bulunduğu, alıcıları ve satıcıları ilgilendiren gerçek bir mal olduğu dünyadaki isteklerimiz, en iyimser bakışla, çocukça diye nitelendirilebilir. İlerici aydınların satıcıların etkisiyle kavgası, halk kitlelerinin çıkarlarını aydınlardan daha az tanıdıkları olumlamasına dayanır. Oysa halk kitlelerinin güzelduyusal çıkarları az, siyasal çıkarları çoktur, ve Schiller'in siyasal

eğitimi güzelduyunun işi haline getirme tasarısı hiç bir çağda günümüzdeki kadar büyük başarısızlığa uğramadı; bu sancak altında vuruşanlar, filmlere para yatıranlara büyük bir incelikle, tüketicilerin eğitimini sağlamalarını rica ediyorlar. Halkın eğitilimcisi (pedagogu) olarak sermayecileri seçiyorlar! (Hiç bir şey onları kılğısal alanda temsilci olmaya zorlamazken) eğitimin büyük sürecini şöyle canlandırıyorlar kafalarında: kendileri gibi düşünen, beğenileri aynı, yapımclar tarafından film çevirmekle görevlendirilen aydınlar, yönetmenler, film öykücüler falan «buyruklarına verilen» sermayeyi tüketicilerin eğitimini sağlamakta kullanmalıdır. Gerçekte, bunlar baltalamayı körüklemektedirler. Sinemayla uğraşan kişilerin böyle bir özenme karşısında hemen her zaman alışılmamış, iyice ahlaksal bir tiksinti duymalarına şaşmamak gerekir. **Üç Kuruşluk Opera** filminin yöneticileri **yakışksız davranmama gerekçesiyle** «kendilerine teslim edilen» sermayeyi tehlikeye atmaktan kaçınmışlardır, ve söz konusu yakışksız davranmama arzusunu kökünden yıkmak ne denli olanaksızsa, eleştirel titizliğinkini yıkmak da o denli olanaksızdır. Belki gözdağı vererek birtakım güzelduyusal ödünler koparılabilir, ama bundan fazlasıdır söz konusu olan? Bu şatafatlı ürünlerin güzelleştirilip inceltilmesinden daha çok şey istemeli miyiz? Halkın beğenisi, filmleri beğeni yanlışlarından arıtarak geliştirilmez; buna karşılık, filmler zayıflar. Çünkü, beğeni yanlışlarını temizleyelim derken çıkarıp atacağımız her şeyin iyice farkında mıyız acaba? Halkın kötü beğenisi, gerçekliğe, aydınların iyi beğenisinden daha köklü bir biçimde yerleşmiştir. Kimi toplumsal koşullarda, temel gereksinimlerin dışındaki bir ürünü inceltmek, onu zayıflatmak olur. Belki de, lüks ürün kavramı, düşünmeden sinemaya uygulanamayacak kadar şatafatlı bir şeydir. Belki sinema çok daha önemli bir rol oynamaktadır; onun için, eğlence sözcüğünü kullanmak belki daha iyidir. Her neyse, «halkın beğenisi» denen şeyin doğru çözümlemesini (tahlilini), hem de, halkın sinemalarda doyurmaya çalıştığı toplumsal ilgilerin anlatımı olduğu yerde yapmak gereklidir. Bunun için, tam anlamıyla deneysel bir yol tutmak, küçük kentsoylu (burjuva) seyircilere, o arada daha özel, işçi seyircilere seslenen kimi sinemalarla işbirliğine girmek; kimi filmleri göstermek ve etkili yollarla tepkileri ölçmek gerekir. Böylece saptanan yasalar, sonradan, sinema işleyiminin gerekliliklerine birer olasılık (ihtimal) gibi karşılık vermelidir: işleyim, bunlara mutlak bir değer vermeden de ayakta kalabilir çünkü.

Demek ki, gazetecilerimizin kafalarında canlandırdıkları şey yetersizdir: seyircilerin sahip bulunduğu «halk beğenisi» ni daha iyi filmler değiştiremez, ancak yaşama koşullarındaki değişim değiştirir.

(Türkçesi : Bertan ONARAN)

tv ve türk sineması

Türk Sinemasındaki Ekonomik Bunalım

Türk sineması son aylarda eşi görülmemiş ve günden güne artan ekonomik bir bunalım içindedir. Bu konuda başlıca film yapımcılarının görüşleri, kısaca, şöyledir : (1)

Murat Köseoğlu (Acar Film) : «Türk Sineması'nın büyük bir bunalım içinde olduğu muhakkak. Bugünkü kadar etkileyici bir bunalımın benzerini, geçmiş yıllarda hatırlamıyorum. Bunalımın başlıca nedenlerinin başında Televizyon geliyor.»

Hürrem Erman (Erman Film) : «Türk Sineması'nın büyük bir bunalım geçirdiği doğru... Televizyon sinemayı ciddi bir ölçüde sarsmağa başladı. TV yayın alanına giren bölgelerde yerli filmler hiç iş yapmıyor.»

Hulki Saner (Saner Film) : «Televizyon, tüm dünyada olduğu gibi, bizde de sinema için ciddi bir tehlike halini almıştır. Bu durum da bunalımı yaratmaktadır.»

Yerli filmleri etkileyen bu ekonomik bunalım, yabancı filmler için de söz konusudur. İki yabancı film ithalâtçısı durumu şöyle anlatıyorlar : (2)

Orhan Kurtuluş (Akün Film) : «Bugünkü ekonomik bunalımın nedenleri ise ülkenin salon ihtiyacının üstünde film ithal edilmesinden, otomotiv sanayiinin gelişmesinden ve Televizyon'un etkilerinden doğuyor.»

Mehmet Erdoğan (Batı Film) : «Türkiye'de TV bütün dünyada olduğu gibi seyirciyi sinemadan uzaklaştırmaktadır... Ankara'da % 40 oranında bir düşme var.»

Görüldüğü gibi, herkes bunalımın temel nedeni olarak televizyonu gösteriyor ve durumun «ciddi» olduğunda birleşiyor. Türkiye'de çok kısa bir süre içinde büyük bir hızla yayılan Televizyonun yarattığı bu ekonomik bunalımın gerçek boyutu nedir? Bu konuda ayrıntılı ve kesin bilgiler elde etmek olanağı bulunmamakla birlikte, derlediğimiz bazı sayılamalar durumu aydınlatabilecek bazı çıkarsamalara izin veriyor.

Türkiye'de sinema seyirci sayısının, sürekli olarak saptandığı tek il olan İstanbul'da, son yıllarda, seyirci sayısı şu gelişmeyi göstermiştir :(3)

Yıl	Yerli Film Seyircisi	Yabancı Film Seyircisi	Toplam Seyirci
1962			31.500.000
1966	27.982.000	22.560.000	50.542.000
1968	31.475.000	24.240.000	55.715.000
1970	30.296.000	30.971.000	61.267.000
1971	29.957.000	25.421.000	55.198.000
1972	29.702.000	24.359.000	54.061.000

İstanbul'da 1971 yılında yayına geçen televizyon iki yılda toplam olarak 7.206.000 bilet kayına yol açmıştır. Bu süre içinde yabancı filmler 6.612.000 seyirci yitirirken, yerli filmler sadece 594.000 seyirci yitirmiştir. Bu orantısız durum, yan giderleri ile ortalama 7500 liraya mal olan TV alıcılarının, ilk önce ve kolaylıkla, yabancı film seyirci kitlesini oluşturan, yüksek gelirli taraflardan satın alınmasından doğmuştur. Zamanla televizyon, genellikle yerli film seyirci kitlesini oluşturan orta gelirli taraflar arasında yaygınlaştıkça (4) yerli film seyirci sayısı da kuşkusuz büyük bir düşme gösterecektir. 1973 yılında, durumun bu doğrultuda geliştiğini ileri sürebiliriz.

Geçen yılın seyirci sayısı henüz derlenmediğinden, bu görüşümüze kanıt olarak 1973'te yerli film yapımında görülen olağanüstü düşüşü gösterebiliriz. Yeşilçam'ın son 3 yıllık film üretimi şöyledir: (5)

Yıl	Renkli Film	Siyah - Beyaz Film	Toplam Film
1971	138	128	266
1972	156	142	298
1973	175	35	210

Televizyonun dar gelirli taraflar arasında yaygınlaşması yanında, yurt dışında yayılması da yerli film seyircisini sinemadan uzaklaştırmakta ve Türk Sinemasının içinde bulunduğu ekonomik bunalımı derinleştirmektedir.

Yerli filmlerin, İstanbul, Ankara ve İzmir dışında yabancı filmlere oranla çok daha fazla iş yaptıkları bilinen bir gerçektir. Basit bir gözlemlerle saptanabilen bu olgu, ilk yıllarda sadece bir - iki büyük kentte yayın yapan TV'nin, yerli filmciliği olumsuz etkileme gücünü önlemiştir. Ancak TV yurt çapına yayıldıkça, Türk sinemasının büyük seyirci kayıplarına uğraması kaçınılmazdır. Bu konuda her hangi bir belge bulunmamakla birlikte, komşumuz Yunanistan'da yaşanan benzer bir durumla ilgili sayılamalar, bize bir takım ipuçları vermektedir: (6)

Yıl	Toplam Seyirci Sayısı	Artışı	Atina Seyirci Sayısı	Artışı	Geri Kalan Seyirci Sayısı	Artışı	TV Alıcı Sayısı
1966	131,7	—	74,9	—	56,8	—	15.000
1967	137,1	+ 5,4	77,4	+2,5	59,7	+2,9	33.000
1968	137,4	+ 0,3	74,1	—3,3	63,3	+3,6	95.000
1969	135,3	— 2,1	68,1	—6,1	67,3	+4,0	160.000
1970	128,6	— 6,7	62,6	—5,4	66,0	—1,3	310.000
1971	117,9	—10,7	55,7	—6,9	62,2	—3,8	470.000
1972	100,0	—17,9	46,0	—9,7	54,0	—8,2	670.000

Yukarıdaki çizelgeden kolaylıkla izlenebileceği gibi, Yunanistan'da televizyonun düzenli olarak yayın yaptığı ilk yıllarda (1968/69), Atina'da kaydedilen seyirci azalması, taşradaki artış ile dengelenmiş, ancak 1970'ten beri, sinemayı büyük bir ekonomik bunalıma sürükleyen, günden güne artan bir seyirci azalması görülmüştür. (Son 3 yılda 35,3 milyon).

Gözlemlerimize göre, sinema 1973'ten beri Türkiye'de de, gerek metropollerde, gerekse taşrada seyircisini yitirme dönemine girmiştir. Televizyonun sinemayı ne denli etkileyebileceğine bir örnek olarak, UNESCO'nun Batı Almanya ile ilgili aşağıdaki sayılarını aktarıyoruz :

Yıl	Sinema Seyirci Sayısı	TV Alıcı Sayısı
1956	816 milyon	0,9 milyon
1962	443 milyon	7,2 milyon
1967	250 milyon	13,8 milyon

Buraya kadar, Türk sinemasının içine sürüklendiği ekonomik bunalımın boyutlarını ve gelişme doğrultularını saptamaya çalıştık. Şimdi de bu durumu yaratan TV'den söz edeceğiz.

Televizyon'un bulunuşu ve gelişimi

Bilindiği gibi televizyon, görüntünün ve sesin elektromanyetik dalgaların aracılığı ile, birtakım elektronik işlemlerle, bir noktadan uzak bir yere iletilmesidir. Kitle iletişim (haberleşme) araçlarının en etkini sayılan TV, teknolojik alanda telefonun ve radyonun bir aşaması olmuştur. Ancak, tüm iletişim araçlarında olduğu gibi, TV'nin de bulunuşu ile endüstriyel işletmeye geçişi arasında oldukça uzun bir süre geçmiştir.

Televizyonun bulunuşu ve gelişimi ile ilgili belli başlı olayları, kısaca, kronolojik olarak şöyle sıralayabiliriz : (7)

1817'de İsveçli Berzelius selenyum'un direncinin bir ışının etkisi altında değişim gösterdiğini saptadı. 1860'da Caselli, çizgiler halinde ayrışan mesajları elektrik akımı yolu ile ileten «pontelegrafı»'ı buldu. 1873'te ise İngiliz telgrafcısı May, ışık dalgalarını elektrik akımına çevirmeyi başardı.

1878'te telefonun mucidi sayılan, Bell şirketinin kurucusu Graham Bell, ışığın aracılığı ile görüntüyü telefon ve telgraf yoluyla iletebilen «photophone» u buldu.

1884'te Alman bilgini Paul Nipkov, mekanik «tarama» sistemiyle çalışan görüntüleri bir yerden bir başka yere ulaştıran bir aygıt yaptı.

1907'de Rus bilgini Boris Rosing sinyal almada elektronlardan yararlanarak görüntülerin yayınlanması ve alınması için yeterli bir hızın analizini mümkün kılan «katod tüpünü» yaptı ve böylelikle elektronik tarama sisteminin temelini atmış oldu. 1923'te Amerika'da, Rus göçmeni Vladimir K. Zworykin kısmen elektronik sistemle çalışan ilkel bir TV yaptı.

Diğer yandan, Nipkov'un mekanik tarama sistemini geliştiren John L. Baird, 1926'da İngiltere'de halka ilk TV yayını sundu. 28 çizgi sistemi ile çalışan «Büyük Ayna» hareket eden siyah - beyaz gölgelerin silüetlerini gösteriyordu.

1927'de Bell şirketi, New - York'ta yayın alanı 45 km. olan bir TV ya-

yını gerçekleştirdi. Bir yıl sonra ise, General Electric Şirketi New - York'un banliyösü Scenectady'de kurduğu bir deneme istasyonundan günlük TV deney yayınlarına başladı.

1931'de New - York'ta deneme yayınları yapan RCA (Radio Corporation of Amerika), 1933'de New - Jersey'de 244 çizgi elektronik sistemiyle çalışan bir ikonoskop'la sürekli TV yayınlarına başladı.

Öte yandan, Bairel TV Şirketi ile Marconi - EMI TV Şirketinin geliştirdikleri çalışmaları devralan kamu kuruluşu BBC, 1936'da İngiltere'de halkın yararlandığı ilk TV yayını yapmayı başardı ve 1937-39 yılları arasında sürekli TV yayını yaptı.

Bu sıralarda, sırasıyla, 1936'da Paris'te, 1937'de Moskova ve Leningrad'da, 1938'de Berlin'de sürekli televizyon yayınlarına geçildi. İkinci Dünya Savaşı'na yol açan rekabetin açık izlerini taşıyan bu gelişmeler savaş günleriyle durakladı. Savaş süresince TV yayınları durduruldu ya da aksadı. 1946'lardan sonra ise TV teknolojik alanda büyük gelişmeler göstererek çok hızlı bir şekilde bütün dünyaya yayıldı. Renkli ve gezegenler arası yayınlar gerçekleştirildi.

Yukardaki kısa kronolojinin incelenmesinden de anlaşıldığı gibi televizyonla ilgili teknik öğelerin bulunması ve bilinmesi XIX. yüzyılın ortalarına kadar uzanır. Ancak, ilk TV yayınları 1923 - 25 yıllarında yapılmış ve TV 1930'dan sonra çok büyük bir gelişme göstererek 1936'dan sonra geniş bir uygulama alanına konmuştur. Bunun tek nedeni, Birinci Dünya Savaşından sonra başgösteren ve 1930'lardan sonra patlama noktasına varan uluslararası ekonomik bir bunalıma sürüklenen kapitalizmin, tüketimi hızlandıracak ve sarsılan prestijinin ideolojik - politik propagandasını yapacak etkin bir iletişim aracına gereksinme duymasından ve TV'nin buna karşılık verebilecek özellikleri taşımasından doğmuştur.

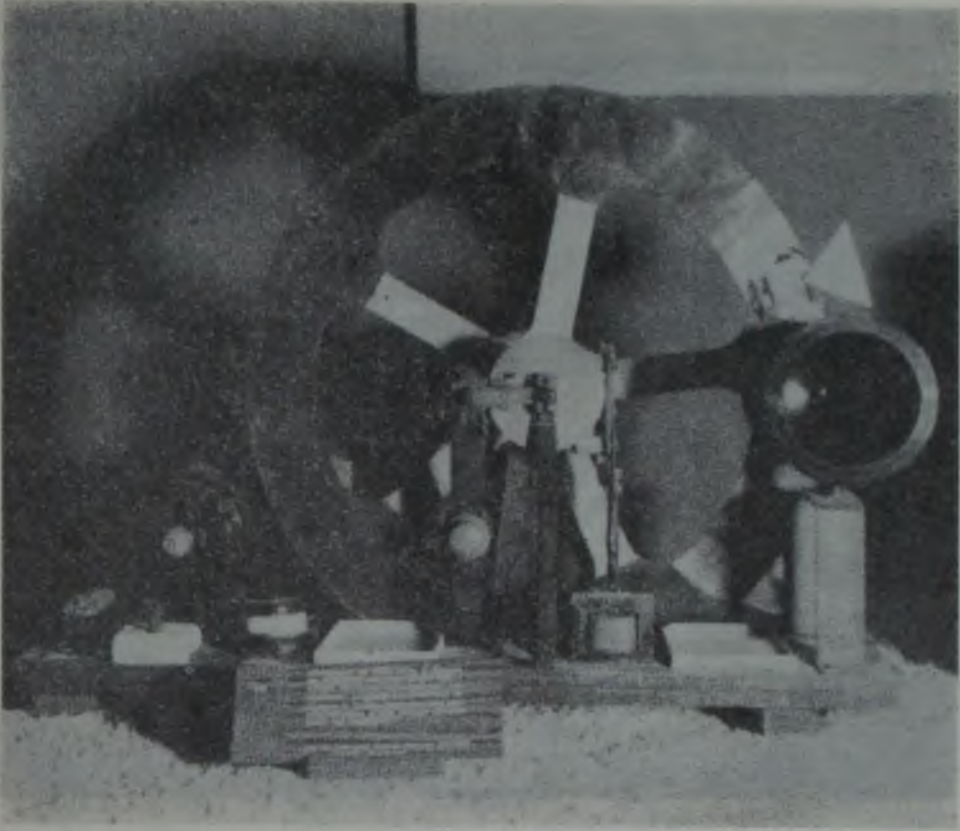
TV'nin bulunuşu ve gelişimi ile ilgili ilk çalışmalar, her ne kadar, daha çok ekonomik çıkarlar peşinde olan özel şirketler tarafından yürütüldüyse de, bir süre sonra işe devlet kuruluşları karışmıştır. (İngiltere'de BBC, Fransa'da PTT Bakanlığı, ABD'de RCA, Almanya'da Propaganda Bakanlığı). Devletin bu yakın ilgisinden sonradır ki, TV çok kısa bir süre içinde hızlı gelişmeler gösterir.

Bulunuşu ile endüstriyel işletmeye geçişi arasında, telefon için, yaklaşık olarak 56 yıl (1820 - 1876), radyo için 35 yıl (1867 - 1902) geçerken, TV için bu sürenin sadece on yıl olması, kapitalizmin gerileme dönemine girmesinden sonra, durumunu düzeltmek için gösterdiği olağanüstü çabaların yoğunluğunu gösterir.

Kapitalist toplumlarda tv ve sinema

a) İdeolojik ilişkiler :

TV, her ne kadar teknolojik açıdan telefon ile radyonun bir aşaması ise, **ideolojik yönden sinemanın bir aşaması** sayılmalıdır. TV'nin görüntüyü iletmek için kullandığı alıcı, sinema alıcısının optik kurallarına göre çalışır. Tek fark, görüntünün sinema alıcısında film (pelikül) üzerine, TV alı-



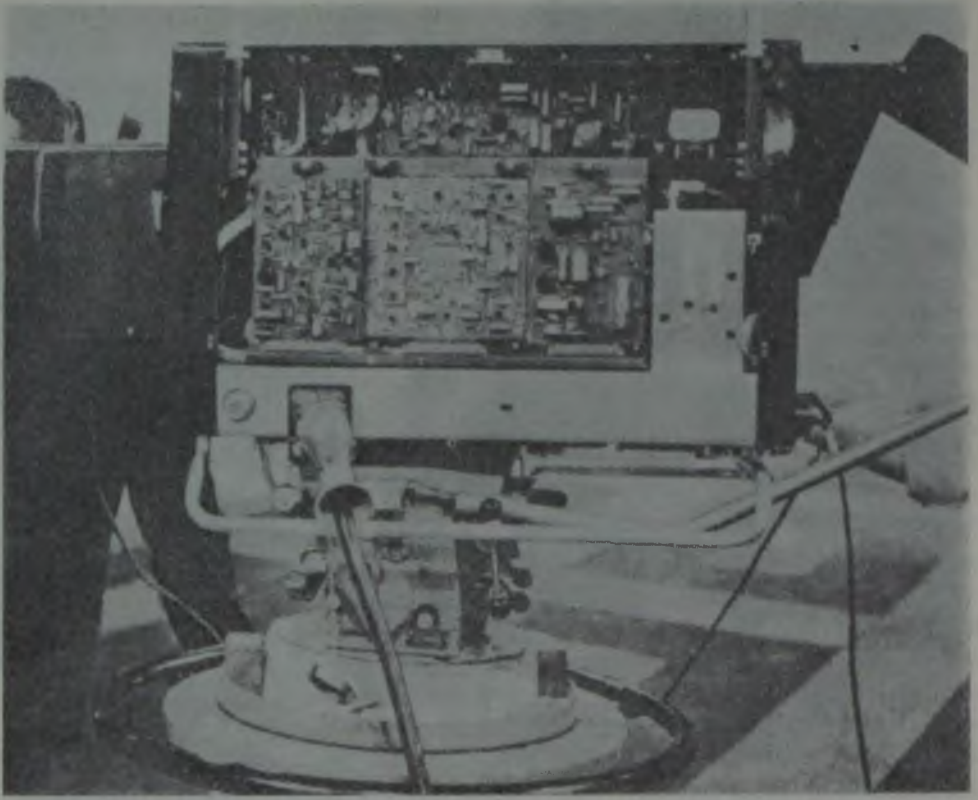
İlkel TV alıcısı.

cısında ise fotokatod üzerine saptanmasındadır. TV de, sinema gibi, çekimde ışığın düzgün doğrular halinde yayılması yasalarından, gösterimde ise gözdeki ağ tabaka izleniminden yararlanır. Diğer teknik ögelere önem vermeden, sinema alıcısını sinema ile (8), veya TV alıcısını TV ile özdeş tutmayı doğru bir inceleme yöntemi bulmamakla birlikte, TV ile sinemanın, aynı optik kurallara göre görüntü üretmeleri nedeniyle, alıcının benzerliği üzerinde önemle duruyor ve her ikisinin de egemen ideolojinin gerçeğini yansıtmalarından dolayı, televizyonu sinemanın ideolojik bir aşaması sayıyoruz.

Görsel - işitsel etkinliğe dayanan ve egemen ideolojinin emrinde bulunan iki ayrı kitle iletişim aracı olan **TV ile sinema, kapitalist toplumda ideolojik olarak birbirlerini bütünlerler.** Aralarında her hangi bir ideolojik sürtüşme yoktur, ancak aşağıda sıraladığımız üstünlükler nedeniyle, TV sinemaya göre egemen ideolojinin daha etkin bir yayın aygıtıdır.

1) TV sinemaya göre çok daha **geniş bir kitleye** seslenir. En az ilgiyi çeken bir TV programı bile, en fazla iş yapan bir film kadar seyirci toplar.

2) TV yayınlarındaki **süreklilik**, yani seyirciye her gün seslenebilme olgusu, TV'yi sinemaya göre kat kat etkin kılar.



«Imaj Ortikon», (iç yapısı).

3) TV'nin olayları **anında** iletebilme olanağı («canlı yayın»), seyirci üzerindeki etki gücünü artırır.

4) TV yayınları kolaylıkla ve çok etkin bir biçimde **tek elden denetlenebilir**. Egemen güçlerin dolaylı ya da dolaysız bir biçimde sinemaya uyguladıkları sansür, bir takım sorunlar ve külfetler doğurmaktadır. Oysa TV yayınları; ya devletin yönettiği bir TV kurumu aracılığı ile (sözgelimi Fransa, İspanya, Hollanda, Sovyetler Birliği, Yunanistan'da olduğu gibi), ya devletin denetiminde çalışan tüzel veya özel şirketler aracılığı ile (sözgelimi İngiltere, Avusturya, Lüksemburg'ta olduğu gibi), ya da TV istasyonlarını işleten özel teşebbüsün uyguladığı «kendi kendine sansür» sistemiyle (ABD'de olduğu gibi) çok etkin ve oldukça kolay bir biçimde egemen ideoloji tarafından denetlenmektedir.

5) TV, **boş vakitlerin**, üretimin yararına, **üretmemeye** ayrılmasını sağlar. Üretime ayrılmış çalışma zamanını, dinlenmeye, eğlenmeye, gevşemeye ayrılmış çalışma dışı zamanla birbirinden kesin bir biçimde ayırmaya çalışan ve boş zamanların tamamıyla üretimsiz geçmesini amaçlayan kapitalist sistem, (9) kişiye evinde, koltuğunda hatta yatağında geviş getiren televizyon'u, bu açıdan da sinemadan üstün tutar.

6) Yanısıra TV, insanları evlerinden çıkmadan eğlenmelerini sağlayarak («aile boyu eğlence») **toplumdan yabancılaşmalarına** ve toplumsal yaşamdan uzaklaşmalarına yol açar.

7) TV, sık sık «**uzman**» ları konuşturmak yolu ile, egemen ideolojinin **tartışmasız** bir biçimde yayılmasına yardımcı olur.

8) Son yıllarda, uydular ve diğer teknikler aracılığı ile gerçekleştirilen **uluslararası TV yayınları**, ideolojinin emperyalist politikasını geliştirmede büyük olanaklar sağlamaktadır.

9) TV, özellikle seçim öncesinde, egemen ideolojiye **politik propaganda**sını çok etkili bir biçimde yapmasına da yardımcı olur.

10) Sürekli olarak yeni - yeni gereksinimler yaratmak ve tüketimi kamçılamak zorunluğunda olan kapitalist ekonomi, ayrıca, TV'nin çok yaygın ve etkin **reklâm** gücünden yararlanır.

b) Ekonomik ilişkiler :

Kapitalist toplumlarda TV ile sinema arasında her hangi bir ideolojik çalışma bulunmamakla birlikte, **ekonomik alanda**, sinemanın aleyhine gelişen bir **çıkarcı çatışması** söz konusudur. (ABD'de 1947'de haftada 90 milyon kişi sinemaya giderken, 1956'da bu sayı 35 milyona düşmüştür; 1945 te 20355 olan sinema salonu sayısı ise 1955'te 15613'e inmiştir (10). UNESCO'nun raporlarına göre, Japonya'da 1958'de kişi başına 12 sinema bileti düşerken, bu sayı 1966'da 3,5 olmuştur. B. Almanya ile ilgili durumu ise yukarıda ayrıntılı bir biçimde görmüştük).

Kapitalist sistemin barındırdığı iç çelişkiler nedeniyle, kapitalist ekonomilerde sık sık görülen, sonuçta şarta bağlı bir karşıtların birliğine dönüşen cinsten olan bu çıkar çatışması, sinema da sanıldığı kadar yıkıcı olmamıştır. Film şirketleri; eski filmlerini, hatta stüdyolarını TV'ye kiralamak, TV'ye satılmak üzere dar bütçeli (dizi) filmler yapmak, TV reklâm filmciliği ile uğraşan şirketler kurmak, giderek özel TV şirketleri kurmak ya da bunlara ortak olmak, yabancı pazarlara daha fazla yayılmak, emeğin ucuz satın alındığı ülkelerde, (bir takım ayrıcalıklar da elde ederek) filmler yapmak... yollarına başvurarak, sarsılan ekonomik çıkarlarını takviye etmişler ve en azından yatırımlarını amorti etmeyi başarmışlardır.

c) Teknik ilişkiler :

Diğer yandan, TV ile sinema arasındaki bu mücadele, sinemada bir takım **teknik gelişmelere** yol açmıştır. TV ile yarışmaya girişen sinema, ilk önce, renkli film yapımı tekniklerini geliştirmeye yönelmiş; (1926 dan beri bilinen Technicolor, savaştan sonra üç kuşak olarak geliştirildi; Agfa şirketi 1939 yılında Almanya'da Agfacolor'u, daha sonra ise ABD'nde Anscolor'u piyasaya sürdü; Amerikan Eastman - Kodak şirketi ise, 1945 - 1950 yıllarında sırasıyla, Ektachrome, Kodachrome ve Eastmancolor tek kuşaklı renkli filmlerini piyasaya çıkardı), daha sonra, geniş perde sistemlerinden yararlanma yollarını aramış (1952'de Cinerama Inc. Şirketi, Cinerama

ma; 1953'te Century - Fox, Cinemascope; 1954'de Paramount, Vistavision; 1955'te MGM, Panavision geniş perde sistemlerini uygulama alanına sokmuşlardır); bu arada, üç boyutlu film yapımı ile ilgili çalışmalara da önem vermiştir. (Aralık 1952'de Natural Vision sistemine göre yapılmış, kutuplayıcı gözlüklerle izlenebilen ilk üç boyutlu film piyasaya çıkarıldı).

Kuşkusuz, tüm bu gelişmelerin diğer bir nedeni de, egemen ideolojinin «gerçeğin izlenimi» ni daha da güçlendirmek olmuştur. Bu gereksinim sonucu televizyon da bir çok gelişmeler geçirmiştir : (Aktüalite çekimlerinde kullanılan oldukça hafif «vidikon» alıcıları ve çok kötü ışık koşullarında çekim yapabilen, duyarlılığı geliştirilmiş «imaj ortikon» alıcıları yapılmıştır. Daha sonra, renkli TV uygulama alanına girmiş, uydular aracılığı ile TV'nin yayın alanı tüm dünyayı kapsayacak bir biçimde genişletilmiştir. Şimdiler de ise, ABD'nde «lazer» ışınlarından yararlanarak üç boyutlu görüntüler üreten «hologram» sistemini geliştirmek ve TV'de uygulamak için çalışmalar yapılmaktadır).

d) Estetik ilişkiler :

TV ile sinema arasındaki ideolojik bütünleşme, ekonomik rekabet, teknik gelişmeler ve küçük ekran ile büyük perde arasındaki farklar, **estetik** alanda da yansımış, bir takım **senografik kaydediş biçimi**'nin ortaya çıkmasına yol açmışlardır.

TV'nin geliştirdiği teknikler, «dolaysız sinema» nın hızla gelişmesine ve dolaylı sinemayı etkilemesine katkıda bulunmuşlardır. (11) Öte yandan, TV ekranı küçük olduğundan ve TV görüntüsü fazla berrak olmadığından, televizyon «yakın çekim» lere büyük bir önem vermiş, genişliğine ve derinliğine görüntü düzenlenmelerinden kaçınmış, bunların yerine, bir çok alıcı kullanmak yoluyla, olguları çeşitli açılardan kaydeden ve seyirciye ileten bir anlatım yolu benimsemiştir.

TV'nin yukardaki eksikliklerinden yararlanmak isteyen sinema ise, derinlemesine ve genişlemesine gelişen bazı senografik kaydediş biçimlerini (görmekli bir alan derinliği, bakışların yönü üzerine kurulu sahne düzenlenmeleri, vb.) geliştirerek kullanmıştır.

Türkiye'de TV

Türkiye'de ilk TV yayını, Philips şirketinin bağışladığı araç - gereçlerle, İTÜ Yüksek Frekans Tekniği Kürsüsü tarafından kurulan 100 watt'lık bir verici ile 9 Temmuz 1952'de yapıldı. İTÜ'nin bu yayınları, düzensiz bir biçimde ve çok seyrek olarak 1971 yılına kadar sürdürüldü. TRT Kurumu ise B. Almanya hükümetinin bağışladığı bir TV eğitim merkezi stüdyosu ve 600 watt'lık bir TV vericisi ile 31 Ocak 1968 günü Ankara'da TV yayınlarına başladı. 625 satır sistemiyle yapılan bu yayınlar, 30 Ağustos 1971'de İTÜ'nin TV vericisinden ve PTT'nin «radyo - link» inden yararlanılarak İstanbul'a aktarıldı. 16/2/1974 tarihinde ise yayın yapan TRT televizyon şebekesi şöyleydi : (12)

16 ŞUBAT 1974 TARİHİNDE YAYIN YAPAN TRT TELEVİZYON ŞEBEKESİ

İli	Yayın Gücü (TR)	Kapsadığı Alan	Kapsadığı Nüfus	Yayına Girdiği Tarih
Ankara TV	600 w	1250 km ²	1.070.000	30. 7.1968
İstanbul TV	10 kw	9000 km ²	3.115.000	30. 8.1971
			(100 kw)	30.12.1972
İzmir TV	10 kw	20535 km ²	2.082.000	6.12.1971
			(100 kw)	28. 8.1973
Eskişehir TV	600 w	2490 km ²	473.000	30. 4.1972
Edirne TV	600 w	400 km ²	158.000	25. 4.1972
Kırıkkale TV	100 w	724 km ²	168.000	25. 5.1972
Balıkesir TV	100 w	400 km ²	155.000	10. 5.1972
İzmit-Adapazarı TV	100 w	3525 km ²	800.000	30.12.1972
Aydın-Söke TV	100 w	3250 km ²	500.000	7. 7.1973
Düzce TV	100 w	2250 km ²	145.000	28. 7.1973
Zonguldak I TV	10 w	1650 km ²	83.500	29. 7.1973
Zonguldak II TV	10 w			30. 9.1973
Bolu TV	100 w	1700 km ²	125.000	12. 8.1973
Erzurum TV	100 w	1250 km ²	150.000	29.10.1973
Adana-İçel TV	1 kw	7000 km ²	2.000.000	27. 1.1974
Hatay TV	100 w			27. 1.1974
Afyon TV	100 w	2800 km ²	238.000	16. 2.1974
T O P L A M	23,720 kw	58.674 km²	11.262.500	

Bu gelişmenin yanında, TV alıcı sayısında da büyük bir artış görülmüştür : 1967'nin başında ülkemizde yaklaşık olarak 7000 TV alıcısı bulunurken (13), PTT'nin yaptığı açıklamalara göre, 1972 yılının birinci yarısında Türkiye'deki ruhsatlı TV alıcı sayısı 108.039, 31/12/1973'te ise 266.922 olmuştur. Ruhsatsız olarak kullanılan TV alıcılarını da yaklaşık olarak 230.000 kabul edersek (PTT'ye göre, 1972'de alıcıların ancak 1/3'den ruhsat alınabilmiştir), toplam olarak Türkiye'de yarım milyon TV alıcısının düştüğü ortaya çıkmaktadır. (UNESCO'ya göre 1969/70 yıllarında bu orantı; ABD'nde 2,4, İngiltere'de 3,4, Fransa'da 5, Sovyetler Birliği'nde 7, Romanya'da 14, Suriye'de 53, Pakistan'da 1430, Arjantin'de 7 idi). Türkiye'ye komşu olan ülkelerde ise sürekli TV yayınlarına başlangıç tarihleri ise şöyledir : Romanya 1957, Bulgaristan 1959, İran 1958, Irak 1956, Suriye 1960, Sovyetler Birliği 1937, Yunanistan 1967.

Yukarıda sıraladığımız verilerden iki olgu ortaya çıkıyor : **TV, Türkiye'de çok geç uygulanmaya kondu ve 1971'den sonra birdenbire hızla yayıldı.**

Ayrıca, şu soru da ortaya çıkıyor :

Televizyon'un, TRT'nin **özerkliği**ni fiilen ve hukuken (14) **ortadan kaldıran** 12 Mart 1971'den sonra hızla gelişmesi ve yayılması sadece ilginç bir rastlantı mıdır?

Bu sorunun karşılığını ve söz konusu iki olgunun nedenlerini bulabilmek için, son 10 yılda Türkiye'de TV'la ilgili izlenen hükümet politikalarına bir göz atmak gerekir :

24/12/1963'de Türkiye Radyo - Televizyon Kurumu kanununu yürürlüğe koyan 2. İnönü hükümeti, onayladığı Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1964 yılı Programında, TV'dan hiç söz etmemektedir. 3. İnönü hükümeti sırasında hazırlanan 1965 yılı Programında ise, aynen şöyle denmektedir : «...radyo programlarını batı radyoları seviyesine çıkarıncaya kadar ekonomimiz için pahalı olan televizyonun kurulup çalıştırılması düşünülmemektedir.»

AP iktidarınca hazırlanan, İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1968 Yılı Programı'nda ise televizyonla ilgili bölüm şöyledir : «Önümüzdeki yıllarda Türkiye çapında bir TV yayınına başlayabilmek için gerekli **etüd ve çalışmalar yapılmaktadır**. Bu konudaki çalışmalar sona erdikten sonra yapılacak teknik programa uygun olarak televizyon şebekesi tesisine başlanacaktır.»

Özerk TRT'nin kendi olanaklarıyla Ankara'da başlattığı televizyon yayınlarına yardım kolu uzatmayan AP'nin, TV konusunda oyalayıcı bir politika izlediği görülmektedir. Nitekim 1971 yılı Programında : «Televizyonla ilgili olarak, yurt sathına yaygın bir sistem kararına varılmadan önce, vericiler, alıcılar, teknoloji, program, personel ve ilk hamlede hitap edilecek kitle gibi temel sorunları açıklığa kavuşturmak amacıyla bir uzmanlar grubu **çalışmaya başlamıştır**», demek suretiyle, aynı nakaratla, TV konusu geçiştirilmiştir.

Türkiye'de TV'la ciddi olarak ilgilenen ilk hükümet, Birinci Nihat Erim hükümeti olmuştur. Bu hükümetin hazırladığı 1972 Yılı Programında Televizyon sorununa geniş bir yer verilmiştir. Şöyle ki :

«Ankara Televizyonu yayınlarını haftada 4 güne çıkarmış ve İstanbul Televizyonu da deneme yayınlarına başlamıştır. 1972 yılı başlangıcında Ankara Televizyon yayınlarının devamlı bir şekilde İzmir, İstanbul ve Eskişehir'e iletilmesi teknik açıdan mümkün olacaktır. Bununla birlikte Türkiye televizyon şebekesi sorunu, genel televizyon projesi ile çözümlenecektir. Böyle bir çalışma yapılmış ve şu noktaları kapsamına almıştır :

a) Türkiye'de televizyonun geliştirilmesi için gerekli ekonomik ilkelere ve gelişimin finansman programı,

b) Televizyonun, kültür, eğitim ve haber amaçlarını en iyi şekilde gerçekleştirecek programları geliştirmesinin incelenmesi,

c) Televizyon gelişmesi ile ilgili olarak, bütününün saptanması ve o bütün içindeki çeşitli bölümler için gerekli yatırım, gelişme oranı, aşamalarının saptanması,

d) Stüdyo ve verici ön planlarının hazırlanması, verici yerlerinin seçimi, gerekli bina, ekipman, malzeme, araç ve gereçlerin saptanması,

e) Vericilerin güç ihtiyacı ve bölgelerin nüfusu da dikkate alınarak kapsayacakları alanların saptanması,

f) Tecrübeli ve bilgili eleman yetiştirmek amacıyla gerekli eğitim programının, tesislerinin, kaynaklarının ve standartlarının saptanması,

- g) Organizasyon, yapı ve işletme maliyet tahminlerinin hazırlanması,
- h) Alıcıların yapım, bakım, tamir harcamalarını da dikkate alarak, yeterli sayıda alıcı sağlanmasının da en ekonomik yolunun saptanması.»

Yukarıdaki program büyük bir titizlikle uygulanmış ve 1972 yılında Ankara televizyonu yayınları, Eskişehir, İstanbul, İzmir, Edirne, Balıkesir, Kültahya, İzmit ve Adapazarına ulaştırılmıştır.

Ferit Melen hükümetinin onayladığı Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1973 yılı Programı'nda da, TV'ye büyük bir önem verilmiş ve Televizyonun uzun vadeli gelişme hedefleri şöyle saptanmıştır : «sınır bölgelerinden başlayarak bütün ülkenin 1980 yılında 625/25 sisteminde ulusal yayınlarla kapsanmasının tamamlanması beklenmektedir. 1980 yılında nüfusumuzun yüzde 82'sinin televizyon yayın alanı içinde kalacağı tahmin edilmektedir.» Aynı Programda, Radyo - Televizyon sektöründe 1 milyar 300 milyon TL'lik yatırım yapılması öngörülmektedir (paragraf, 1175).

Son olarak, 30/11/1973 tarihinde Naim Talû hükümetince hazırlanan 1974 yılı programında da, televizyona aynı yakın ilgi gösterilmekte ve 1974 yılında TV şebekesine, ana verici olarak, Erzurum, Edirne, Afyon, Kars, Gaziantep, Diyarbakır, Trabzon, Samsun, Bursa ve Van ve yardımcı verici olarak, Denizli, Nazilli, Manisa, Antalya, Kayseri, Kırklareli ve Cizre TV istasyonların hizmete girmesi tasarlanmaktadır.

Yukarıda özetlediğimiz gelişimlerden de anlaşıldığı gibi, Türkiye'de televizyonun 12 Mart 1971 tarihinden sonra gelişmesi hiç te bir **rastlantı değildir**. Aksine, bu hızlı gelişme ve yayılma, yarı - feodal unsurlarla sürdürdüğü iktidar ortaklığında ağırlığını koyan, **tekelci sermayenin ekonomik ve ideolojik gereksinimlerinden doğmuştur**.

Tüketimi hızlandırmak, iç pazarı genişletmek ve okuma - yazma bilmeyenlerin çoğunlukta oldukları ülkemizde, ideolojik ve politik propagandasını yapmak amaçları ile tekelci sermaye, TV'den yararlanma yolunu seçmiş ve kısa bir süre içinde TV'yi yaygınlaştırmıştır.

TV ve Türk Sineması

1

Türkiye'de televizyona sahip çıkan ve onu geliştiren tekelci sermaye, dışa bağımlılığı ve daha yeni gelişmeye başlaması nedenleriyle, kendine özgü bir kültür oluşturmamış olduğundan, batıdan ithal ettiği kozmopolit batı kültüründen ve kısmen de ilişkilerini tamamıyla kesemediği yarı - feodal kültürden yararlanmak zorundadır. Bu durum, zorunlu olarak TV'nin programlarında da yansımıştır. Sözgelimi, (10/12/1968 - 10/8/1973) döneminde TV'de gösterilen 364 filmde 275'i yabancı, 89'u yerli idi (15). Başka bir deyişle, gösterilen filmlerin % 75'i yabancı, % 25'i yerli idi.

2

TV gibi, Türk sineması da çok uzun bir emekleme dönemi yaşamış

(1923 - 1946 yılları arasında yalnız 46 yerli film, yani yılda ortalama 1,9 film yapılmıştır) ve ancak 1946'dan sonra büyük bir hızla gelişmeye başlamıştır (1947 - 50 döneminde her yıl ortalama olarak 16,8 film, 1951 - 55 döneminde ise yine her yıl ortalama olarak 50 film yapılmıştır).

Türk sinemasının gelişmeye başladığı yılların, DP'nin kuruluş ve iktidara yöneliş dönemine rastlaması da sadece ilginç bir **rastlantı** değildir. İkinci Dünya Savaşı sırasında güçlenen sermaye çevreleri, politika alanında asker - sivil - aydın zümreleri ikinci plana ittikleri bu dönemde, sinemayı ideolojik bir silâh ve kârlı bir iş sahası olarak görmüşlerdir.

3

Sermaye birikiminin çok yetersiz olduğu o dönemde, sinemaya yönelen sermaye, kesinlikle tekelci nitelikte değildir. Film yapımına katılan yapımcıların ortalama yıllık film üretim gücü, yılda 2 filmden azdır (1952 de yapılan 52 film, 27 ayrı yapımcı tarafından gerçekleştirilmiştir). Bu dönemde Türk sinemasında «ilkel birikim» ilişkileri egemendir.

1972 yılında, yapıma katılan yapımcıların ortalama yıllık film üretimi 2,5 film olduğu göz önünde bulundurulursa (298 film/120 yapımcı), söz konusu yarı - feodal ilişkilerin Yeşilçam'da günümüze kadar sürdükleri ortaya çıkmaktadır.

Yarı - feodal unsurların ekonomik alandaki egemenlikleri doğal olarak, kültürel alanda da kendini göstermektedir. Tefeci - tüccar (işletmeci) sermayesinin ürettiği filmler, yoz kozmopolit batı kültürü etkisiyle daha da yozlaşan yarı - feodal bir kültürü yayarken, Yeşilçam'da yeni yeni beliren tekelci sermayenin ürettiği filmler de, yarı - feodal ve kozmopolit batı kültürlerinin harmanı yoz bir kültürü yaymaktadırlar.

4

Yukarıdaki verilerin ışığında, TV ile Türk sineması arasında **ideolojik** alanda bir çatışma söz konusu olmaktadır. Kapitalist toplumlarda benzeri-ne rastlanmayan bu ideolojik çatışma, TV'ye egemen tekelci sermaye ile sinemaya egemen yarı feodal unsurlar arasında olmaktadır.

5

Bu çatışma, TV ile Türk sineması arasındaki **ekonomik** çatışmayı da etkilemektedir. Televizyonun sinemayı ikinci plana itmesi doğaldır. Ancak, TV'yi elinde tutan güç ile, sinemayı elinde tutan güç ayrı oldukları sürece, televizyon - sinema arasındaki ekonomik çatışma çok zor uzlaşabilir bir nitelik kazanmaktadır.

6

Ecevit hükümeti işbaşına geçtikten sonra, bir yandan dönüşümcü ve tutucu küçük burjuva kültürleri TV'ye egemen olmaya çalışacak, öte yandan tekelci sermaye ekonomik gücü ve baskısı sayesinde kendi ideolojisini TV'de yaymaya çalışacaktır.

Aracı - tefeciye boy hedefi seçen Ecevit hükümetinin tutumu, Yeşilçam'daki yarı - feodal unsurları, tekelci sermayenin yararına, geriletecektir. Bu arada, küçük burjuva ideolojilerinin de, sinemada yansımaları beklenir.

(1) «Yerli film yapımcıları son durumu eleştirdiler», Turhan Gürkan, Cumhuriyet, 23/1/1974.

(2) «İki film ithalcisi ile konuşma», Yedinci Sanat, Haziran 1973, sayı 4.

(3) İstanbul Belediyesi İstatistik Müdürlüğü.

(4) TV alıcılarında uygulanan fiyat dondurulması, ödemede gösterilen kolaylıklar, gümrük ayrıcalıkları, vb. bu yaygınlaşmayı bilinçli olarak kolaylaştırmaktadır.

(5) Yerli film yapımı ile ilgili sayılar, Ağâh Özgüç'ün «Türk Filmleri Sözlüğü» kitabından ve dergilerde çıkan yazılarından alınmıştır.

(6) Bu çizelge, Atina'da yayımlanan «Theatron» dergisinin 31 - 33 sayılarındaki bilgilerden yararlanılarak düzenlenmiştir.

(7) a — «Dictionnaire de la télévision», R. Bailly - A. Roche, Larousse, Paris, 1967.

b — «Televizyon Kılavuzu», Mahmut T. Öngören, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1972.

(8) Bu konuda, J. - L. Comolli'nin «Çağdaş Sinema»nın 1. sayısında yayımlanan «Teknik ve İdeoloji» yazısına bkz. (s. 10 ve sonrası).

(9) Bu konuda, Çağdaş Sinema'nın 1. sayısında yayımlanan B. Brecht'in «Sinema bir eğlencedir» yazısına bakınız.

(10) «Sinema el kitabı», N. Özön, Elif Yayınları, İstanbul, 1964.

(11) Bu konuda, Çağdaş Sinema'nın bu sayısında yayımlanan, J. - L. Comolli'nin «Dolaysız sinemadan sapma» yazısına bakınız.

(12) TRT Kurumu'ndan alınmıştır.

(13) Kalkınma Planı, İkinci Beş Yıl (1968 - 1972).

(14) 20.9.1971 tarihli Anayasa değişikliği.

(15) TRT Film Komisyonu'nun 14/8/1973 tarihli açıklaması.

ÇAĞDAŞ SİNEMA

SAYI : 3

* sinema dersleri/ayzenştayn

* beş paralık dava/brecht

sinema tekniği - 2

III) F I L M (PELİKUL)

Üzerine görüntünün kaydedildiği film şeridi (pelikül), bilindiği gibi, siyah - beyaz ve renkli olarak iki bölümde toplanır. Renkli film, gelişiminde çeşitli dönemlerden geçen pelikülün son aşaması sayılabilir. Pelikülün ortaya çıkışını ve gelişimini sinemayla ilgili başka alanların araştırmasına bırakarak, onun bugünkü yapısı, özelliklerini ve teknik kullanımını görmeye çalışalım.

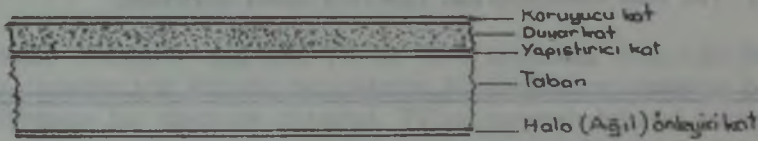
1 — TEMEL ÖZELLİKLER

Optik yolla filme geçen ışık, belirli kimyasal etkilemeler ve etkilenmeler sonucu, seyircinin izleyebileceği görüntüyü oluşturur. Bütün bu işlemlerin mihveri film dir.

Temel olarak iki tür film vardır: *negatif* ve *pozitif* film. Negatif film, film yapımının ilk işlemi olan çekimde ışık altında etkilenir ve laboratuvarda yapılan çeşitli yıkama işlemlerinden sonra «*negatif görüntü*» verir. Pozitif film ise, «*negatif filmin negatifi*»ni verir. Yani, negatif görüntülü pelikül, yine laboratuvarda, *basım* yoluyla yeniden başka bir filme çekildikten ve yıkama işlemleri gerçekleştirildikten sonra, ortaya, birinci filmin görüntüsü bu kez «*pozitif görüntü*» olarak çıkar. İşte, bu pozitif film, sinema perdesinde gördüğümüz görüntüleri taşır.

2 — FILMİN YAPISI

Pelikülün değişik durumda olan iki yüzü vardır. Bu değişiklik gözle ve dokunma yoluyla hemen farkedilebilir. Bir yüz parlak, diğeri ise mattır. Parlak taraf bir nevi «*taban*»dır. Bu, mat olan diğer yüzdeki, «*duyarkat*» emülsiyon denilen, özel bir eriyeğe sahip, kimyasal bir katı taşır.

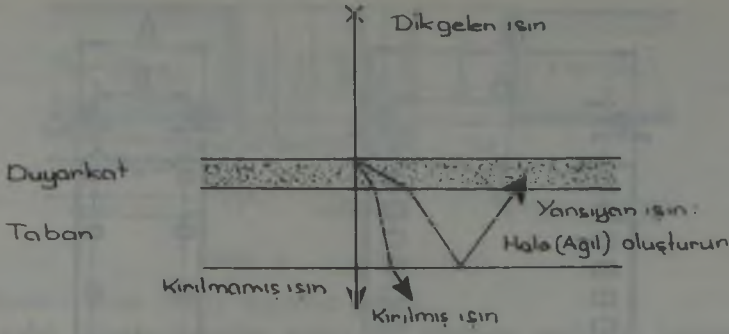


Şekil 1: — Film kesiti.

a — Taban:

Tabanın saydam, sağlam ve aynı zamanda esnek olması gerekir. Bu durumu sağlayabilen tek ana madde *selüloit*'tir. Günümüzde, çok emniyetli (yanmaz) olan *selüloz triasetat*'lı taban kullanılır. Tabanın saydam olması zorunluğu, önemli bir sorunu da ortaya çıkarır. Duyarkata çarpan ışınlar, burada yayılırlarken, bir takım kırılmalar (farklı yoğunlukta olan bir saydam ortama girer ışınlar, burada yoğunluk derecesine uygun bir açı içinde yön değiştirirler) meydana gelir ve ayrıca bu ışınların bir kısmı da, tabanın sırt yüzeyine çarpıp duyarkata doğru yansır.

Yansıyan ışınlar duyarkat içinde, ışıklı bir noktanın görüntüsü çevresinde bir «*halo*» (ağıl) oluşturur. Bu ters durumu önleyebilmek için, siyah - beyaz negatif filmde, tabanın sırt yüzeyi nötr bir gri madde ile sıvanır. Renkli film için ise, bir ya da birkaç anti - halo (ağıl önleyici) tabakalar kullanılır. Böylelikle, yansıyan ışınların önemli bir kısmı emilmiş olur. Bu sıvılar yıkama işlemleri sırasında suda erirler.



Şekil 2 : — Halo (ağıl) oluşması.

İkinci bir durumda; duyarkat eriyiğine serpili bulunan gümüş bromür tanecikleri, bir noktada, o noktaya çarpan ışınlar altında etkilenirlerken, hemen çevrelerinde bulunan diğer gümüş bromür taneciklerinin de bu gelen ışından kısmen de olsa etkilenmeleridir. Bu durum, bir yayılma oluşturur ki, duyarkatın ön yüzüne, yine suda eriyen nötr bir madde konarak, önemli bir şekilde önlenebilir.

Selüloz triasetat tabanlı filmin tek hatası, bu tabanın gösterebileceği çekilme durumudur: pelikülün, eriyebilen maddelerin kaybı sonucu, büzülmesi.

b — Duyarkat (emülsiyon) :

İki temel kısımdan oluşur: jelatin tabaka ve üzerine serpiştirilmiş olan kristal tanecikler. Jelatin tabaka, tabandan sonra gelen kısımdır. Aralarında çok ince bir yapıştırıcı kat vardır. Gerçekte, kimyasal olarak jelatin ile gümüş bromür tanecikleri arasında bir bileşme yoktur. Burada, jelatin kısım, sadece gümüş bromür taneciklerini tespit etmek için kullanılır. Etkilenme ve değişim açısından, ışığa duyarlı olan sadece bu taneciklerdir.

Duyarkatın üst yüzeyinde, hem duyarkatın çizilmesini önleyici hem de maki nelerden akışını kolaylaştırıcı jelatin bir tabaka daha vardır. Duyarkatın hazırlanmasındaki en önemli safha, jelatin - halojenür (bromür, kromür ya da iodyür) eriyiği ile, jelatin - gümüş nitrat eriyiğinin karıştırılmasıdır. Bu karışımın değişik koşullarına göre, değişik kullanımlar için değişik duyarkatlar elde edilir: görüntü çekimi için negatif, manyetik sesin optik kayıtlı ses haline gelmesine yarayan ses negatifi, çoğaltım kopyası için negatif ve pozitifler, vb.

Renkli film için, 4-5 mikron kalınlığında bir çok tabakadan oluşan duyarkatlar hazırlanır.

Filmlere kenar delikleri açıldıktan sonra, bir kenar üstünde ve delikler ile kenar çizgisi arasında kalan kısma, pelikülü hazırlayan fabrikanın adı, uzunluk işaretleri (35 mm'lik filmlerde her 16 çerçevede bir, 16 mm'lik filmlerde her 40 çerçevede bir), duyarkat sayısı (hangi duyarkat eriyiğinden oluştuğunu belirtmek için) ve bir rulo sayısı (hangi ana rulodan pelikülün kesilmiş olduğunu belirten), basılır. Son iki işaret çok önemlidir. Bir filmin çekiminde değişik sayılarda peliküller kullanıldığında, aynı çekim koşulları içinde bile olsa, fotoğraf olarak, değişik sonuçlar ortaya çıkabilir.

3 — ÖLÇÜLERİNE GÖRE FILMLER

Günümüz sinemasında 35 mm'lik film tipi standart film olarak kabul edilmiştir. Aşağıda, standart film tipi ile, 16 mm'lik filmin ölçüleri verilmektedir.

Ayrıca, 9,5 mm ve 8 mm gibi dar filmler dışında, 65 mm ve 70 mm gibi negatif ve pozitif filmler de vardır.

Basit duyarkat, yalnızca maviye, mora ve moröresine duyarlı olan bir duyarkattır. Yani, bu renklerin alanlarındaki radyasyonları gümüş bromürü etkilemekte. pelikül diğer renklerin radyasyonlarına karşı «kör» bir durumda bulunmaktadır. Bu nedenle eski filmlerde, yeşilden kırmızıya kadar olan renkler gri tonlar olarak değil de, siyah olarak kaydedilmekte ve görülmektedirler. (Siyah - beyaz filmde, değişik renkler gri tonlar olarak belirirler).

Ortokromatik duyarkat, basit duyarkatın ilk aşamasıdır ve yeşil ile sarıya da duyarlıdır. Bu tip pelikülde gri tonlar perdesi daha geniştir.

Pankromatik duyarkat'la, kırmızıya kadar uzanan bir duyarlık sağlanmıştır. Ancak, şekilde de görüldüğü gibi, bu tür duyarkatta, pelikülün duyarlığı kırmızıya doğru hızlı bir düşme gösterir.

Ortopankromatik (ya da süperpankromatik) *duyarkat*. Gelişmeler pelikül duyarlığını kızılötesi alana kadar taşımıştır. Ortopankromatik duyarkat, gözümüz gibi, beyaz ışığın bütün radyasyonlarını kolaylıkla kaydedebilmekte (giderek gözümüzün imkânlarını da aşmakta) ve çok geniş bir gri tonlar perdesi ortaya çıkarmaktadır.

b — Renkli film sorunu.

(Renkli film sorununa ileride değinilecektir).

5 — NİTELİK OLARAK IŞIK VE FİLM (DUYARKAT) İLİŞKİSİ

Işıkların yayılması, cisimcikler (corpusculaire) kuramı içinde de ele alınabilir. Bu kurama göre, ışık yayılması, foto - kimyasal bir etki doğurduğuna göre, ortada bir enerji (güç) nakli var demektir. Işığın dalgalı yayılması yanı sıra, ışık atomlarının ya da fotonların bombardımanı sonucu, pelikülün duyarkatı etkilenmektedir. Görüntüde, fotonların bombardımanına en çok uğrayan kısımlar, yıkama banyosu (revelatör) işleminden sonra, en koyu, karanlık bölümler oluştururlar. Negatifte görülen bu karar- ma üç unsura bağlıdır : duyarkatın özellikleri, fotonların niceliği ve yıkama banyosu- nun süresi.

Işığın niceliği, ışık kaynağının yoğunluğu ve duyarkatın bu kaynak tarafından ne kadar bir süre etkilendiği ile ilgilidir. Ancak, sinemada, duyarkatın ışıktan etkilenme süresi pelikülün akış (geçiş) ritmi ile de ilgilidir. Pelikül alıcıda saniyede 24 kare bir hızla akıyorsa, bu sürenin yarısı pelikülün yer değiştirmesine ayrılmıştır, yani, her görüntü 1/48 saniye içinde ışık kaynağının etkisi (fotonların bombardımanı) altında kalır.

Sansitometri, ışık etkisi ve yıkama banyosu etkisi altında, duyarkatların karar- malarının kanunlarını saptayan ve inceleyen bir bilimdir. Gerek çekim işlemleri, gerekse laboratuvar işlemleri için, sansitometri biliminin tanınması çok önemlidir.

Nitelik açısından bir duyarkatın özellikleri :

a) *Yoğunluk* : yıkama banyosu etkisi altında duyarkat ne kadar çok kararır- sa, pelikül o kadar çok donuktur. Tersini için de, o kadar saydamdır, denir. Bir pelikül az ya da çok saydam, ya da donuktur. Tam bir saydamlık ile en yoğun donukluk arasında çeşitli *ara yoğunluk* derecelerine sahip geniş bir perde vardır. Görüntünün doğru ola- bilmesi için, pelikül üzerindeki yoğunlukların perdesi ile sünenin (filme çekilen nesne, görüntü, vb.) ışıklılık perdesinin çakışması gerekir.

b) *Hız* : duyarkatta bir yoğunluk farkı elde edebilmek için gerekli olan minimum ışıklama- dır. Günümüzde, ışık ve ışıklandırma açısından, çeşitli çekim koşullarına uya- bilecek nitelikte ve *farklı hızlara* sahip filmler vardır. Pratikte, bir filmin hızı, duyarkatının ışığa karşı olan duyarlılığıdır ve bunların arasında ters orantılı bir durum var- dır. Az ışıktaki duyarlılığı gelişmiş, *hızlı bir film*, çok ışıktaki ise zayıf duyarlılıkta olan *ağır bir film* kullanmak gerekir.

Hızlı filmlerin ortaya çıkardığı ters bir durum da şudur : görüntü çok grenli (tanecikli) ve çok kontrast bir fotoğrafa sahiptir. Koyu ve siyah lekeler, bölümler, görüntüde çok ağır bir siyahlıkta olacaklar, buna karşılık biraz güçlü ışıklı bir nokta görüntüde bir *patlama* oluşturacaktır. Çünkü, ışığa duyarlı olan gümüş tanecikleri büyüdükçe, belirli bir noktaya vuran ışıktan güçlü bir şekilde etkilenmekte ve çevrelerindeki gümüş taneciklerini de, bir nevi ışık saçarak, kendi başlarına etkilemektedirler. İnce grenli, yani gümüş tanecikleri küçük olan filmler için böyle bir durum söz konusu değildir.

Film duyarlılığını derecelendirmede kullanılan çeşitli sistemler vardır. Aşağıda bu sistemler için geçerli olan bir karşılaştırma tablosu verilmiştir.

ÇEŞİTLİ HIZ SİSTEMLERİ

ASA					
Ölçü					
ASA	Birimi	İngiliz	Alman	Avrupa	
	Sistemi	Weston	Scheiner	DİN	Scheiner
3	0°	2.5	16	6/10	17
4		3	17	7/10	18
5		4	18	8/10	19
6	1°	5	19	9/10	20
8		6	20	10/10	21
10		8	21	11/10	22
12	2°	10	22	12/10	23
16		12	23	13/10	24
20		16	24	14/10	25
25	3°	20	25	15/10	26
32		24	26	16/10	27
40		32	27	17/10	28
50	4°	40	28	18/10	29
64		50	29	19/10	30
80		64	30	20/10	31
100	5°	80	31	21/10	32
125		100	32	22/10	33
160		125	33	23/10	34
200	6°	160	34	24/10	35
250		200	35	25/10	36
320		250	36	26/10	37
400	7°	320	37	27/10	38
500		400	38	28/10	39
650		500	39	29/10	40
800	8°	640	40	30/10	41
1000		800	41	31/10	42
1250		1000	42	32/10	43
1600	9°	1250	43	33/10	44
2000		1600	44	34/10	45
2500		2000	45	35/10	46
3200	10°	2500	46	36/10	47

c) *Kontrastlık* : Bir pelikülün kontrastlık durumu, genel olarak, görüntünün açık ve koyu bölgeleri ve lekelerinin tam koyuluk ve tam açıklık birimlere ve kıyaslamalara göre belirtilmesi demektir.

d) *Çözülme gücü* : Duyarkat tabakasının üst yüzeyinde bulunan gümüş bromürün mikroskopik kristal tanecikleri, yıkama banyosu sırasında çözülürken (ayırışma) bromür gümüşe dönüşür. Bu çözülme sırasında, gümüş molekülleri aralarında minik yığınlar şeklinde birikip «grenleri» oluştururlar. Bu grenleşme çok ayrıntılı bir görüntü elde etmeyi önler. Büyük grenli duyarkatlı filmlerin gösteriminde, perdede küçük siyah taneciklerin oynadığını kolaylıkla görürüz. Büyük grenli duyarkatlar zayıf bir çözülme gücüne, ince grenli duyarkatlar ise daha yüksek bir çözülme gücüne sahiptirler.

«Sizin eseriniz»

İSTANBUL REKLÂM

İŞ İDARESİ — REKLÂMCILIK — PAZARLAMA

konularında 2 yıldan beri aralıksız yayınlanan,
her sayısı görülmemiş bir ilgi ile karşılanan,
tükenen birçok sayıları yeniden basılan Türk kitaplığının
«gerçek eserlerini» gururla ve kıvançla sunar.

YAYINLANMIŞ ESERLER :

- | | |
|---|---|
| 1. ÇALIŞMANIN İLMİ ORGANİZASYONU VE İŞ İDARESİ
R. Caude, S. Gürbaşıkan | GELİŞMESİ
D. Pedraglio, S. Gürbaşıkan |
| 2. SATIŞ YERİNDE REKLÂM
M. Cohen, S. Gürbaşıkan | 17. SATIŞ PROMOSYONU
POLİTİKASI
M. Cohen, S. Gürbaşıkan |
| 3. SATIŞTAN SONRA SERVİS
J. Ziller, T. Çelensü | 18. ELEKTRONİK BİLGİ - İŞLEM
P. C. Sanderson, A. Usluata |
| 4. PİYASA İNCELEMELERİ
Y. Fournis, T. Çelensü | 19. SATINALMA VE İKMÂL
STRATEJİSİ
İ. D. Lafrance, S. Gürbaşıkan |
| 5. ENDÜSTRİ VE MARKETING
N. Güvencal | 20. HALKLA MÜNASEBETLER
C. Lougovoy, S. Gürbaşıkan |
| 6. YÖNETİCİLERİ YETİŞTİRME
METODLARI
G. Berger, S. Gürbaşıkan | 21. İŞLETMELERDE
ORGANİZASYON
G. Pedraglio, S. Gürbaşıkan |
| 7. REKLÂM VE REKABET
J. Backman, G. F. Seyhun | 22. PLANLI PAZARLAMA
R. Glasser, A. Usluata |
| 8. PAZARLAMA PSİKOLOJİSİ
R. Ioubeau, S. Gürbaşıkan | 23. YARATICILIK NEDİR?
P. Bessis, S. Gürbaşıkan |
| 9. YENİ MAMÛL TANITIMI
R. Leduc, T. Çelensü | 24. İŞ İDARESİ DENETİMİ
J. Mayer, S. Gürbaşıkan |
| 10. İŞ YERİNDE YÖNETİMİN
DENETLENMESİ
M. R. Williams, G. F. Seyhun | 25. SATIŞ GÖRÜŞMELERİ
P. Lavaud, S. Gürbaşıkan |
| 11. ÜRETİM PLANLAMASI
P. H. Lowe, A. Ökten | 26. GELECEĞİN REKLÂMCILIĞI
D. S. Cowan, R. W. Jones |
| 12. KÂR İÇİN PAZARLAMA
İ. Hardy, S. Gürbaşıkan | 27. MALİ BÜNYE ANALİZİ
Yılmaz Karakoyunlu |
| 13. OTOMATİKLEŞME ÇAĞI
İ. Bagrit, A. Usluata | 28. TELEVİZYONUN ETKİLERİ
Halloran, A. Usluata |
| 14. İŞLETME VE YÖNETİM
P. de Wott, S. Gürbaşıkan | 29. ÜCRETLERİN SAPTANMASI
VE DENGELENMESİ
E. Kvebs, S. Gürbaşıkan |
| 15. UZUN VÂDELİ ÖNGÖRÜ VE
STRATEJİ
C. Dupont, S. Gürbaşıkan | 30. PAZARLAMADA YENİLİK
ARAŞTIRMALARI
Th. Levitt, S. Gürbaşıkan |
| 16. ORGANİZASYONLARIN | |

Her ay muntazaman yayınlanmakta olan (kalın lâke kapaklı, Monotype
dizgili, lüks kâğıda baskılı) bu seçkin eserlerin beherinin fiyatı 20 TL. dir.

Ödemeli isteme adresi :

İSTANBUL REKLÂM YAYINLARI

Nuruosmaniye Cad. Küçük Han No. 44/1, Cağaloğlu — İstanbul, Tel : 26 79 22

Kitapçılara Dağıtım : MİLLİYET Dağıtım Ltd. Şti.



GÖZLEM
YAYINLARI sunar.



MUZAFFER SENCER

SOSYAL SINIFLAR

(kriter ve göstergeler)

30 LİRA

- Sınıf nedir?
- Sınıf, sosyal katman'dan ve ara katmanlardan nasıl ayrılır?
- Sınıflaşmanın tarihsel evrimi ve gelecekte izleyeceği doğrultu nedir?

Bu çalışma, sınıfsal çözümlemeler alanında yanılığardan arınmak üzere sosyal sınıflar ve ara katmanları aydınlığa çıkararak sınıflaşmanın oluşma ve evrimini saptamakta, sınıf yapısıyla ilgili araştırma yöntemlerini geliştirmektedir.

P. Salama-J. Valier.

EKONOMİ POLİTİK
EL KİTABI

15 LİRA

Tel : 26 80 70

Cağaloğlu Yerebatan Cad. Üretmen Han No : 415 P. K 966 Karaköy/İST

En kısa, en rahat yolculuk Türk Hava Yolları'nın yeni jet uçakları ile...



TÜRK HAVA YOLLARI

