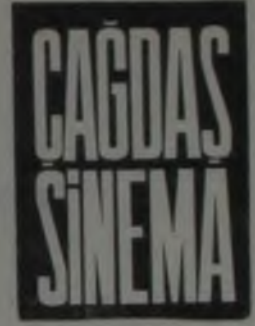


CAGDAS SINEMA



AYZENŠTAYN' BONITZER' BAUDRY' GODARD' OUDART' VERTO





EYLÜL / EKİM 1974

SAYI : 4

İ Ç İ N D E K İ L E R

■ çağdaş sinema'dan	2
■ gerçek etkisi ve bir betimleme kuramı için notlar / j-p. oudart	3
■ şeylerin yapısı üzerine / s.m. ayzenştayn	29
■ yakın çekim: sahne'nin eki / p. bonitzer	36
■ film tasarıları / d. vertof	50
■ ne yapmalı / j-l. godard	63
■ italyan western'inin ideolojisi üstüne notlar / p. baudry	65
■ «sinema-viski» yerine «sinema-votka» / k. arca - y. boz	69
■ sinema tekniği - 4 / ü. barišta	80

ÇAĞDAŞ SİNEMA DERGİSİ / Sahibi ve yazı işleri sorumlusu : M. Onur Yurdatapan /
Yazışma ve yönetim yeri adresi : Kurabiye Sokak No. 1/7, Taksim, İstanbul / Yıllık
abone : 60 TL. / Dizgi ve baskı : Murat Matbaacılık Koll. Şti. Tel 27 45 71 / Dizgi :
Mefail Bitiş, Abdullah Koşalay / Düzenleme : Muammer Kızılgün / Baskı Ahmet Du-
rum, / Klşe : Güven Klşe / Son baskı tarihi : 1.10.1974 / Kapak resmi : Prenses Hiz-
metçileri (Velasquez).



ÇAĞDAŞ SINEMA
KURUMU

Yayın No: 10

çağdaş sinema'dan

Ülkemizde, tefeci - bezirgânlığın gücünü gittikçe yitirmesi sonucu, sinema alanı da değişik ve yoğun çıkar mücadelelerine, çeşitli ve yeni «köşekapmaca» oyunlarına sahne olmaktadır.

Bu çalkantılı ortam içinde, türlü kılıklarda gezen idealist ve metafizik sinemaya, sürekli olarak derin yarıklar açan Çağdaş Sinema, kuramsal çalışmayı önemsemeyen görüşlerin ve her türden popülist akımların karşısında olarak, bir yandan ideolojik mücadelesini sürdürürken diğer yandan da yeni bir sinemaya yönelik çalışmalarını hızlandırmaktadır.

Sinemanın tüm sorunlarını bilimsel bir yaklaşımla ele alan Çağdaş Sinema, bu sayısında iki önemli soruna eğilmektedir: «betimleme» ve «devrim ticareti - politik sinema ilişkileri».

jean - pierre oudart

gerçek etkisi ve bir betimleme kuramı için notlar

J—P. Oudart, *Cahiers du Cinéma* dergisinin 228, 229, 230. sayılarında yayımlanan aşağıdaki yazısında, burjuva sinemasının kullandığı betimleme ve biçimlendirme dizgelerinin (sistemlerinin) kökenlerini, gelişimlerini, işleyişlerini ve işlevlerini incelemektedir. Burjuva sanatının bir takım gerçeklerini aydınlatmaya çalışan bu deneme, değişikliklere yönelik sinema çalışmalarına değerli ipuçları vermektedir.

Ç. S.

GERÇEK ETKİSİ

Batı resim sanatında gerçek etkisi adını vereceğimiz şeyin kendini göstermesinin çözümlenmesinin (tahlilinin) ilk ereği,, bugün biz sinema seyircilerinin yapabileceği en zor şeyin kavranmasına yardım etmektir: Sinemadaki az bilinmişliği sürdüren örneksemeli yanılsama ne olursa olsun, (Roland Barthes'ın nesnelerin orada olması, varolması adını verdiği) bu etki Batı resminin canlandırma dizgesinde yürütülen, daha doğrusu yakınlarda gerçekleşen altüst oluşuna dek bu dizgedeki **biçim değiştirmede** yapılan bir **çalışmanın** ürünüdür. Onu aslında böyle ele almak gerektiğine göre, her ürün gibi gerçek etkisi ancak bir **değer** taşıdığı biçimsel üretim dizgesinden soyutlanamayacağı gibi, yazınsal bir ürün olarak ayrı düşünölemeyecek üretim uzantısından da soyutlanamaz. Burada kısaca değindiğimiz üzere, daha uzun bir zaman dilimi içerisinde, böyle bir çalışmada **özne**'ye yer verilmesinin nasıl olduğu sorunuyla karşılaşacağız. Bu (görüntüsel canlandırmada seyircinin durumu gibi) ürünün üzerinde bir anlam etkisi yarattığı kişi, yani **önermenin seslendiği kişi** değil, söylevin yapısındaki anlatımı pek iyi tanınmayan, üretimin etkisi'ni belirleyen **imleyen** (anlamliyan) dır. Batı resminin canlandırma (betimleme) dizgesi içerisinde ve onu sürdüren sinemada şu noktaların değerinin yeterince bilinmediği söylenebilir:

1) Özel görüntüsel işaretler demek olan biçimlendirme (biz buna gerçeklik etkisi diyeceğiz);

2) Gerek uzaysal yapısı, bütün çeşitlemeleri ve dönüşümleriyle, gerekse en küçük biçimsel etkileriyle öznenin, Orta Çağ'dan beri kullandı-

lan biçimlendirme (simgeleme) dizgeleri içersine katılması, daha doğru-
su yeniden vurgulanması şeklinde belirlenen seyircinin de (biz buna ger-
çek etkisi diyeceğiz) eklenmesiyle biçimlendirmenin bir **yapıtı** (düş ürü-
nü-tasni-fiction) halinde canlandırılması. Zaten, Yeniden-Doğuş (Renaiss-
sance) çağından XIX. yüzyıla kadarki görüntüsel biçimlendirme dili içersin-
de gerçek etkisiyle gerçeklik etkisi sıkı sıkıya birbirlerine bağlıdır, ve
söz konusu biçimlendirmeye eskiden sahip bulunmadığı bir durum ka-
zandırmaktadırlar, çünkü biçimleri (simgeleri) gerçeklikteki örnekleri-
ne benzeterek göstermekte ve bir **varoluş yargısı** getirmektedir-
ler; bu yargının kuramsal (ideolojik) belirtilişi günümüz sinemasında her
zamankinden daha ağır basmaktadır. Dolayısıyla biz, büyük tarihsel bo-
ğum yerlerini göz önünde bulundurarak, söz konusu resimsel üretim sü-
recini inceleyeceğiz.



İlkin kısa bir tarihçe anımsatması yapalım: Julius Caesar'ın başmi-
marı Vitruvius'un getirdiği tiyatro sahnesinden esinlenerek (bu konu için
Jean-Louis Schefer'in «Bir Tablonun Sahnebilimi» adlı yapıtına bakın)
resimsel canlandırma dizgesinde kullanılan uzaysal kurallar Orta Çağ'da
doğaya uygun kılınmış, yine aynı çağda, özellikle İtalyan ve Hollanda res-
minde yansıların (göz, su, kumaş vb. üzerindeki yansıların) ve gölgelerin
çizilmesi belli kurallara bağlanmıştı.

Zaten bu iki üretim arasındaki yapısal ilinti, o çağda, İtalyan resmin-
deki görsel deneme ve kurgularla (spéculations) (Vinci'de gözün dünya-
nın merkezi haline getirilmesi, tekodaklı bakış açısı dizgesinin bulunma-
sı) Hollanda resminde,, buna bağlı olarak, bütün nesneleri aydınlatan
bir tek ışık kaynağına değinilerek gösterilmiştir (bu yöntemi Hollanda'da
dahi camdan cansız-doğa resimlerinde dizgeli bir hale getirilmiştir);
Quentin Metsys'in **Sarrafla Karısı** adlı yapıtında (Louvre Müzesi'ndedir)
önden ve yüzleri bize dönük olarak gösterilen çiftin önünde bir ayna var-
dır, aynadaki yansıda bu sahneyi aydınlatan ışık kaynağı (bir pencere)
ile seyircinin yerini kapsayan düşsel alana sokulmuş bir kişi görülür;
hele felsefeci Michel Foucault'nun «Sözcükler ve Nesneler» adlı yapıtın-
da yorumladığı Velasquez'in «**Prences Hizmetçileri**»nde resimde gösteril-
meyen ve tablonun tam ortasına, odanın dibine yerleştirilmiş aynada gö-
züken yanslarıyla düşsel olarak seyircinin yerine konmuş benzeyen iki
kişi açıkça betimlemedeki kişilerin karşısındadırlar.

Demek ki, Yeniden Doğuş Çağı'nda, zaten Orta Çağ'daki tiyatro sah-
nesinde varolan ve gizliden gizliye kendi uzayı içersindeki seyirciyi içe-
ren görüntüsel canlandırma dizgesine söz konusu seyirci açıkça aynı za-
manda **değeri bilinmeyen kişi** durumuna sokulmaktadır: gösterinin ister
gizlice, ister **Prences Hizmetçileri**'ndeki gibi açıkça seslendiği kişinin
gösteriyi en iyi görebilecek yerde bulunmasıysa, betimlemenin onun önü-



Velasquez (1599 — 1660) : Prenses Hizmetçileri

ne kendisini ayrıcalıklı seyirci **haline getirecek** bir saklambaç oyunu sermesindendir. Ve resmin okunması işinde bu konum ancak, bütün sanatçılar tarafından betimleme içersine sokuluşunun onu bu hale getiren yoklukla sürekli olarak yeniden etkinleştirilmesi sayesinde ayakta durabilmektedir.

Böylece, betimlemeden çıkarılan seyirci, görüntü oyunuyla yine işin içinde tutulmaktadır, çünkü artık, tiyatrosal kökenini gittikçe daha fazla gizleyecek bir sahne kuruluşuyla özne halinde yer aldığı bir betimleme dizgesi içindedir; bu dizge gerçek etkilerini görsel gerçeklik etkileri (yansılar, ışık ve gölgeler, türlü uzaklıkların birbirinden ayrılması) halinde

dile getirecek, bunlar da öznenin anlatıma katılışının izlerini bir eksiklik biçiminde oluşturacaklardır.

Öğretisinin tam anlamıyla gözümüzden sakladığı şey, XIX. yüzyılda Yeniden Doğuş Çağı'ndan bu yana işlenen betimsel söylevin başlıca önermesini oluşturan bu gerçeklik etkilerinin, öznenin canlandırmaya katılmasıyla meydana geldikleri ve bu gerçekliğin başka bir kalıba girişinin etkilerini yarattıklarıdır. Başka bir deyişle, gerçekçi öğreti çekilen bu yeni söylevin **simgesel** vurgulamasını, yapısındaki temel eksikliği, öznenin bu eksikliğin altında yattığını gözümüzden saklamaktadır: Batı resminde XV. yüzyıla dek, gerçeklik etkisi, orada dile getirilen betimleme aracılığıyla, görsel gerçekliğin «örneksemeli» yöntemle yeniden üretilmiş öğeleri tarafından belirlenmemiştir; daha doğrusu (birer «örneksemeli» betimleyici öge gibi gördüğümüz gerçekte varolmayan öğelere dayalı kuramsal canlandırılması ancak sonradan elde edilen bir etki olan) bu öğeler betimleme dizgesi içersine, asıl dâvayı tümünden unutarak, yalnız gerçekliğin «örneksemeli» temsilcileri olarak değil, aynı zamanda Lacan'ın verdiği anlamda «**imleyenler**», öznenin betimsel söyleve girişinin belirttileri olarak katılmışlardır. Ve bu sokulmuş, bu da ilkin sahne kuruluşunun iki katına çıkarılması biçiminde olmuştur. Nitekim, Velasquez'in resminde, resimdeki kişiler betimlemede bir kandırmaca, Kral'la Kraliçe'nin aynadaki yansılarını biçiminde yer alan düşsel kimselere seslenmektedirler. Bu kandırmaca sahneye yeni bir boyut, **gerçek**'in boyutunu kazandırmakta, betimlemenin sahnesel kuruluşunu yeniden belirleyerek onu sahneden **çıkarılmış** bir seyirci tarafından görülen bir gösteri haline getirmektedir; seyircinin yansı, **özne** olarak kendini yeniden göstermesine izin veren, varlığını vurgulayan bir belirti olmaktadır. O çağdan sonra, resimsel betimlemenin yeni öznel yapısında gizli yatan **varoluş yargısı** böylece resimdeki kişilere yansıtılmaktadır. XIX. yüzyıl sonlarına dek, resim sanatının kuramı (ideolojisi) ve kılığı buna göre belirlenecektir.

(Söz konusu başvurma salt kuramsal (ideolojik) olmamakla birlikte) başlangıçta nesnel görme deneyiyle hiç bir ilişkisi bulunmayan ve özellikle bölge, yansı oyunları ve uzaysal bağlardan kurtarma biçiminde dile gelen, betimleme alanında, Velasquez'in resmindeki ayna, Lorrain'in kır resimlerindeki ışık-bölge oyunları gibi kandırmacıyı daha genel hale getiren gerçek etkilerinin çoğaltılması betimlemeyi başka bir şeyin belirtisi kılmaktadır; ya da, Poussin'in resimlerindeki gibi her biçimsel öğeyi öbürünü gizleyen bir öge haline getiren hileli sahne kuruluşunun yardımıyla, öznenin Avrupa resminin betimleme dizgesine girişinin izlediği yolu göstermektedir. Velasquez'in sahne kuruluşunda öznenin yeri ayrıcalıklı bir seyircilikken, örneğin Romantik Çağ resminde bu yer başka bir şeye, başka bir yere doğru sürülmüştür; resimdeki bütün betimleyici öğeler bu yeri belirtmekte, böylece seyirci (özne) betimlemenin dışında bırakıldığı halde içinde bulunmaktadır. Dolayısıyla, söz konusu kır resimlerinin görüntüsel açıdan gözden geçirilmeleri, okunmaları gerekmektedir,



Poussin (1594 — 1665) : Diyojen çanağını atarken

çünkü bu resimlerdeki betimleme öğelerinin bez üstüne geçirilişi ilk kez cepheden verilmiş sahnenin seyirciye ayırdığı yerin sürekli olarak dışarı kaydırılmasıyla kendini göstermektedir (bunun en iyi örneği Poussin'in resimlerindeki kuruluştur). Seyircinin bu gizli düşsel varlığı aykırı bir iştir, çünkü ayrıcalıklı bir yere oturtulduğundan, sahne kuruluşundaki uzaysal yapısıyla katılma yalnız öznenin söz konusu söyleve damgasını vuruşunun belirtileri oldukları için belirleyici bir nitelik kazanmış, dolayısıyla genel bir gerçek etkisi yaratmışlardır. (1)

Betimlemede yer alan öğeler ve genel olarak da canlandırmanın kendisi hakkında verdiğimiz varoluş yargısı, Yeniden Doğuş Çağı'nda açıkça gözüken, XIX. yüzyılda geriye itilen, öznenin betimlemeye damgasını basmasıyla belirlenmiştir. Dolayısıyla bu betimsel dizgede, söz konusu damga vurma betimlemede eksik olduğu, betimleme bu eksiklikle donandığı oranda (tıpkı bir kır görünümündeki gibi birbirleri için bir gizleme dizgesi yarattıkları için) hepsi de bu eksikliği gösteren birer belirti olan betimleyici öğeler hakkında bir varoluş yargısına varılabilir; bu yargı, seyirciyi **savlı** edebi önermeye benzer bir önermenin konusu yaparak sözü geçen betimleyici öğeleri kendisine seslenen bir söylevin işaretleri halin-

(1) Uzak-doğu kır resmi geleneğindeyse, tam tersine, gerçeğin etkileri ışığın ve gölgenin etkilerini hesaba katmayan, düz yüzeyli boyamayla yapılan canlandırmaya aykırı düşerler. Gerçekten de bu etkiler hemen hemen salt görünge (perspective) etkileridirler; söz konusu görüngeyse tekodaklı bir dizgenin kurallarına indirgenemez.

de üretir. Başka bir deyişle, bu betimleyici söylevin **noktalaması** (plânların sırası, betimlemeyi oluşturan öğelerin konumu) birinci tekil şahısta yapılmış bir savlı anlatınınkinin aynıdır; burada da varlık etkisi, önerme içerisinde, bir anlam çağrısının yinelenmesiyle belirlenmiştir (bu iş ya **ben** zahirinin yinelenmesiyle, ya da «işte o zaman...» «bu durumda...» gibi birtakım güzel söz söyleme araçlarıyla sağlanır). Savlı anlatıda varolma etkisi, tıpkı görüntüsel betimlemedeki gerçek etkisi gibi, ancak **yineleme** ile yaratılır, ayrıca bir **ad değişimi**'dir, ve bu ad değişiminin tek işlevi söylevi hızlandırmaktır. İki durumda da, tıpkı anlatının gerçek bir olaya bağlanması gibi, canlandırmadaki betimsel öğelere gerçek bir başvurma kaynağı bulmak öznenin betimlemeden çıkarılmasının, onun yerine söz konusu betimlemeyle anlatıya damgasını vurmasının işidir. Eğer im (işaret), tıpkı betimleyici öge (kişi) gibi nesneyi var ederse, bu imleyen (işaret eden) zincir içerisinde bir öznenin bulunmasındandır; bu özne, adı geçen zincire kimlik değiştirerek damgasını vururken, anlam etkisi yaratmaktadır (anlatma, biçimlendirme) ona öznenin yüklemi de denebilir (bu kez önermenin öznesi **etki** olarak çekilen söylevin yapısını meydana getirmektedir); **sözü geçen özne, bütün imleyen zincirine ad değiştirerek damgasını vurduğu oranda, bir imleyen olarak önermeyi açar ya da kapatır** (2). Böylece, zincir içerisinde bir imleyenin damgasını vurmasıyla **önermenin öznesi** kurulmuş olmaktadır; bunun etkisi, önermenin söz konusu damga vurmanın değerinin bilinmemesinin kurulu savından başka bir şey olmaması biçiminde kendini gösterir. Gerek Batı resminde, gerekse Batı anlatı dizgesinde söz konusu damgasının **gözle görülür** izi yoktur: onlar çekilen söylevi bir öznenin görebileceği hale getirirler; bu özneyse, daha başından zincirlerine damgasına vurduğundan, betimleyici öğelerle (aynı zamanda **kendi** imleyenleri olan) imleri (işaretleri) nesneymiş gibi göstererek tam anlamıyla bir gözbağcılık yapar (3).

(2) Orta Çağ'daki betimleme dizgesinin ortaya çıkabilmesi için öznenin (buna gözle görülen özne diyelim) bu Çağ'ın başından beri Hristiyan resim sanatının dinsel resim dizgesine girmiş olması gerektiği açıktır; betimleme dizgesi ancak bu girişin dönüşümünü dile getirmekteydi (örneğin, Giotto'da, betimsel söylevin, yaşadığı çağın dinsel öğretilerinde meydana gelen dönüşümlere doğrudan doğruya bağlı gerçek dramatik sahneler haline getirilmesi).

(3) Betimlemedeki öznenin (seyircinin), ya da başka bir deyişle seyirciyle özdeşleşmiş bir özne yüklemi işlevini gören betimleyici söylevin tarihsel gelişi, «bilim alanındaki özne» ile (bunun için Lacan'a bakın) bilimi merkez kabul eden öznenin ortaya çıkışına bağlantılıdır; ve Lacan'ın verdiği anlamda, söylev'in genel kuramı çerçevesinde incelenmesi gerekir; Lacan bir söylevi 'öğelerinin belli bir yapı karşısında aldıkları durum'la tanımlamaktadır, ve bu durumlar 1969-1970 yılında üniversitede verdiği dersler sırasında incelenmiştir («Scilicet 2—3»e bakın).

Lacan'ın terimleriyle söyler, geçirdiği dönüşümleri de hesaba katarsak, Avrupa resminin betimsel dizgesinin yapısı Tanrı ile çılgının söylevleri arasında yer almakta, üretim etkisi (kuramsal olarak o söylevlerin yapısına sahip nesne buna uyacaktır) betimlemede ilkin arkaya itilmekte, sonra yavaş yavaş kutsal bir nesne haline getirilmektedir.



Corot (1796 — 1875): Sèvres Yolu

Gerçek etkilerinin ad değiştirmes (metonymique) yapıları üzerinde biraz daha durmak yerinde olur.

Her şeyden önce şunu belirtelim ki, öznenin anlatıma katılmasının yalnız betimlemenin genel yapısında değil, aynı zamanda bu betimlemenin altında yatan görüntüsel söylevin tümünde yaptığı dönüşümün dilsel söylevin ve taşıdığı öğretinin kılık değiştirmesiyle bağlantılı sayılması gerekir: imin (işaretin) kuruluşunun, yani imleyenle imlenenin tıpatıp birbirine uyuşunun tam karşısında **benzer örneğin**, yani betimleyici bir ögenin (figurant'ın) betimleme öğretisindeki bir ana örneğe tıpatıp uyuşu vardır.

Gerek dilbilimsel söylev, gerekse görüntüsel betimleme alanında varılan varoluş yargısı, Lacan'ın «**gelip doğrunun üstünü örten bir gerçeğin kurulması**» adını verdiği şeye karşılıktır.

Doğru'ysa, söz konusu yeni söylevin içine katılan özne tarafından doğrulduğudur; artık söylevin içinde yeni yapısının temel ögesi olan bir eksiklik vardır; resim sanatı ele alındığında, bu yapının her gerçek etkisi (XIX. yüzyılda, özellikle Corot'da, her betimleyici çizgi) bir kesik oluşturmaktadır; sözü edilen kesikse, gerçeğin bütün etkilerinin belirli kurallara bağlanmasının yarattığı gerçeklik etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Gerçekten de ekleme işlemi hem görüntüsel kurallar (Yeniden Doğuş Çağı'ndan sonra, görüntüsel etkiler sıkı kurallara bağlanmıştır), hem de betimsel yöntemler halinde düşünülmelidir: bundan böyle betimleme alanına yalnız **geçek nesneler**, yani gerçekte **görülüp tanınabilecek**, resme

tıpkı benzerleri gibi işlenmiş nesneler girmektedir. Ama şurasını bir kez daha belirtelim, gerçeklik etkisinin başarılı olması, söz konusu betimsel söylevin ana-imleyenlerinin yinelemeli işlenişine, bunların örneksemeli betimlemesine bağlı kalmaktan daha çok şey borçludur.

Yeniden Doğuş Çağı'ndaki dinsel ve temsili konuların ortadan kalkışıyla atbaşı giden egemen bir «kentsoylu» betimlemenin gelişi (ev içi sahneleri, cansız doğa resimleri, yüz resimleri, kır resimleri) resme konu edilen söylevin genel dönüşümünün sonucudur. Bu durumda tutarlı bir betimleyici dizge kuramı ancak birtakım betimleme değerlerine tapınma biçiminde kendini gösterebilirdi: betimlemesindeki nesneseverlik, tıpkı para, im (işaret) düşkünlüğü gibi, öznenin resme, bir imleyen (gösteren, anlatan) olarak, yokluk biçiminde işlenmesinden gelmektedir. Bu işlenmenin izi, başka bir deyişle **üretim etkisi** resimde gerçeğin etkisi, doğmakta olan sermayeci öğretinin söylevi içinde parasal artıkdeğer (4), dilbilimsel söylevdeyse sav etkisi halinde göze çarpar.

Burada, **üretim etkisi** ile **anlam etkisi**'ni birbirinden ayıracağız.

Üretim etkisi, söylevin yapısının yüzde yüz ad değiştirmesel vurgulanması demektir; bu ad değiştirme ne denli kötü bilinirse bilinsin, yine de bir yapı haline getirilmeleri birtakım izler (gerçek etkileri) bırakmış bir ögeler arası ilinti oluşturur. Söylevin üst-belirlenmesi göz önünde bulundurulursa, anlam etkileri sayısız olabilir. XIX. yüzyıla dek, Goya gibi bir ressamda bile (onda, gerçeklik etkisi, gerçek etkilerine ağırlık veren geleksel betimleme çerçevesi içersinde, düşsel örnekli betimleyici ögelerin yerine gerçek örnekli betimleyici ögelerin geçirilmesiyle sorun konusu yapılmıştır), betimsel dizgenin, kuramsal direnmesi yani bu dizgenin gerçekçi betimleyici değerlerinin sürüp gitmesi hesaba katıldığı zaman, üretim etkisi Yeniden Doğuş Çağı'ndakinin aynı kalmaktadır. Üretim etkisinin yeni bir işlenişe yol açabilmesi için, eski işleniş tarafından üretilmiş egemen anlam etkilerinin yürürlükten kalkması, yerlerine başka anlam etkilerinin geçirilmesi gerekir. Ancak bundan, **bu iş olup bittikten sonra**, söz konusu bahane kendisini düşünülebilir kıldığı oranda, yeni bir işleniş olanak kazanmaktadır. Resim sanatına bakacak olursak, XIX. yüzyıl sonuyla XX. yüzyıl başındaki yazınsal kurgular (spéculations), tıpkı sinemaya oranla tiyatronun bir kaynak rolü oynamış bulunması, hâlâ da oynaması gibi, betimlemenin dönüşümünde belirleyici bir rol oynamışlardır. Her türlü yazınsal dizge için **başvurulacak örnek** ancak başka bir dizgedir, ve belli bir damgasını vurma ancak bu dizgelerden birinde başarıya ulaşılmışsa öbüründe yeni bir damgalamaya geçilebilir; çünkü, bü-

(4) Bu konuda Max Weber'in «Protestan Törebilimi Ve Sermayeciliğin Eğilimi» adlı yapıtını okuyun. Doğmakta olan sermayeciliğin söylevi içersinde parasal artıkdeğer, yerleşik sermayecinin söylevi içersinde geriye itilmezden önce, bir imleyen (gösteren, işaret eden) biçiminde iş görmektedir; işbaşına gelmezden önceki Kentsoylu sınıfın öznesi (sözcüğün her anlamıyla) bu imleyene yeniden damgasını vurmaktadır.

tün yeniden damgasını basmalar aslında, başlıca anlam etkileri belirle-
nen bir söylevin yeni kurallarla yeniden kaleme alınmasıdır.

Nitekim, XIX. yüzyılın sonuna dek, resim sanatı (hiç değilse büyük
ressamlar adını verdiğimiz sanatçılarda - ki bu nitelemenin de neye gö-
re yapıldığını irdelemek gerekir) gerçek etkilerinin (üretim etkisinin ger-
çeklik etkileriyle (egemen anlam etkisiyle) birleştiği sınırdan at oynatmış-
tır. Söz konusu birleşme (ya da ayrılma) çizgisi dinsel konulu resimler-
deki söylevin yapısında gizliydi: gerçekten de, bu betimleme dizgesinde
kutsal kitabı **avucunun içi gibi bilme gerçek** etkilerinin iki katına çıkarıl-
masının yarattığı bir gerçeklik etkisiyle elde ediliyorsa ve bu genel etki-
lerin üretiminin kötü değerlendirilmesine yol açıyorsa da, **bu dizge, kut-
sal kitaba ilişkin ilkesiyle, yani uygulamasının yarattığı üretim etkisiyle,
kendi yeniden sivrilmesini üretmek durumunda kalmaktadır.** Söz konusu
yeniden sivrilme, betimlemede üretim etkisinin, yani ad değiştirme yoluy-
la yapılan ikilemenin belirlediği noktada olmaktadır. Gerçekten de, Batı res-
minin XVIII. yüzyıldan başlayarak, dizgeli (sistemli) bir biçimde, kendini
doğalcı (naturaliste) öğretisiyle gerçekliğin bir eğretilmesi (métaphore'u-
istiaresi), yani yasaları belli bir betimleme halinde sunmasa da, yan ya-
na getirilmeleri toptan bir gerçeklik etkisi oluşturan ad değiştirici etki-
leri vurgulamaya yöneldiği görülür. Oysa, **görüntüsel nesne**, yani renksel
ve plâstik ilintilerden, aralarındaki ayrılıklarla betimsel bir etki yara-
tan renk ve macun ilintilerinin oluşturduğu resmin özdekliliği (maddiyeti)
işte bu vurgulamanın, bu yeniden belirginleştirmenin gelişmesinden, bu-
nun gerektirdiği çalışmadan **fışkıracaktır**, hem de imlemleri (dile getiren-
ler) oldukları gerçeğin etkisini tehlikeye düşürecek kerte. Chardin gi-
bi cansız-doğa, Corot gibi kır görünümü ressamlarında (yüz resmi yapan-
ların tersine, çalıştıkları alan doğalcı betimsel yanılsamaya en az di-
renme gösteren ressamalarda) çok dizgeli bir biçimde **bölmelenme**, yani
resim içersindeki betimleyici öğelerin neden-sonuç bağlantısıyla yan ya-
na getirilişinin yeniden vurgulanması vardır. Öncelikle bu etkilere daya-
nan doğalcı betimlemenin saldırganlığı belki de işte buradan gelmekte-
dir. Nitekim, ki bu bir raslantı değildir, Corot'nun yarattığı en güçlü do-
ğalcı etkileri en «gizyazılı» (codée) taslaklarda buluruz (örneğin **Narni
Köprüsü**'nde); burada her fırça vuruşu, her macun etkisi hem komşula-
rıyla son derece gizli bir ilinti içersindedir, hem de o güne dek görülme-
miş bir etkinin resim dilindeki karşılığıdır, müthiş gözboyayıcı bir iç-
retilimedir. Corot'da gerçek etkisi (**Narni Köprüsü**'nde su, köprü'nün göl-
gesi, yıkıntılar üzerindeki ışık oyunları, uzaktan görülen yerler vb.) hem
kendisini oluşturan salt resimsel ayrılıklar dizgesini açığa vurmakta, hem
de yarattığı doğalcı yanılsamayla, eğretilme olarak kendisini gizlemek-
tedir; üstelik, gerçek örneğiyle ilintisi onu hiç bir biçimde örneksemeli
kılmamakta, daha çok, gerçek bir gösteride göze **çarpan** (tabii her gö-
ze değil) şeyler arasında yapılmış bir seçme oluşturmaktadır. Bu ressam-
da gerçek etkisi, göze çarpmadığı için daha da çekicileşen ikili bir vur-

gulamadan gelmektedir: bir yandan, resim dilini oluşturan renksel ayrı-
lıklar dizgesinin vurgulanması, öte yandansa, gerçek bir görünümde za-
ten resim sanatı tarafından bu türlü zıtlıklara alıştırılmış bir göze çarpan
zıtlık etkilerinin vurgulanması. Bunun sonucunda, doğadakinden daha
gerçek, oysa son derece özel simgelerle anlatılmış, yapraklarla çimen-
leri gerçekçi kandırmacanın tüm parlaklığıyla donatan bir **noktalama** or-
taya çıkar.

Gelişme mantığı içersinde ele alındığı zaman, geometrici (cubiste)
resim de doğalcı resmin yeniden vurgulanmasıdır; bu vurgulama iki yön-
de olmuştur:

1) Bir yandan, ilk geometrici resimlerde, bütün tablo yüzeyini alma-
şık (alternatif) olarak koyu ve açık düzlemlere bölen ve karşımıza bir di-
zi benzer düşsel hacim çıkaran katkısız bir neden-sonuç bağlantısıyla yan
yana getirilen düzlemlerin (plânların) tepetaklak edilmesinin yarattığı
gerçek etkisinin başka yöne çekilmesiyle;

2) Öte yandansa, özellikle yapıştırma uygulayımının yardımıyla, do-
ğalcı betimlemede gözükmeyen öğretilemesel (métaphorique) etkinin, ya-
ni geriye dönük bir yanılmanın sandıracağı gibi, resimsel ürünün ger-
çek nesne yerine konmasının yaratacağı betimleme etkisinin değil (bu
yüzde yüz düşünsel görüş açısına göre benzer örnek başvuru olan gerçek
örneğin yerini almaktadır), betimsel söylev içersindeki bir öğenin başka
bir resim dilinin ürünü olan, ya da birinciyle arasında çok belirgin bir ni-
teliksel ayırım bulunan başka bir öğeyle değiştirilmesinin, ya da üstünün
örtülmesinin doğuracağı betimleme etkisinin vurgulanması biçiminde (ör-
neğin, Watteau'nun betimleyici öğeleri arkadaki renklerden ayrışıktır;
Delacroix, **Courbet'in İşliğı** adlı resimdeki görünüm karşısında, bu be-
timleyici öğenin tablonun geri kalan yanlarıyla ayrışıklığına parmak bası-
yor, göğünün gerçek bir göğe benzediğini söylüyordu). **Yapıştırma** (colla-
ge) uygulayımı Avrupa resminde az öğeyle çok şey anlatma sürecinin
vardığı son aşamadır, çünkü hem bir dizi aralıklı öğeyle gerçekleştirilen
betimlemenin yapısını vurgulamakta, hem de birtakım betimsel öğelerin
biçimsel olarak yan yana konmasıyla özdeksel (maddi) ayrışıklıklarından
doğan eğretilemesel (istiari-métaphorique) etkinin başarısının söz konusu
öğelerle kendilerine kaynaklık eden gerçek örnek arasındaki benzeşme-
den çok, **bu yolla yaratılan gerçek etkisi gerçeklik etkisinin kendisini do-
ğuruyormuşçasına**, bunların resmin düşsel uzayı içersinden fışkırmaları-
na bağlı olduğunu göstermektedir. Ayrıca, geometrici ve gerçeküstücü re-
simde, gerçek etkilerinin şu sözümona betimlemenin ötesinde varolmaya
devam ettikleri, beri yandan da, artık herhangi bir betimlemenin ham-
maddesi, yani belirli kurallara göre yapılan bir canlandırmaya kazandı-
rılan gerçek etkilerini yaratacak bir araç gibi değil de, hani bir bakıma, do-
ğa içindeki gerçek gibi, o haliyle vurgulanıp çerçevelenmiş bir gerçek,
güzelduyusal (estetik) bir nesne gibi kabul edilen görüntüsel nesnenin
(resmin) yatak değiştirmesine yol açtıkları görülür; söz konusu güzeldu-

yusal nesnenin biricik değeri katkısız bir tuzak oluşudur, o kadar ki, seyirci açısından yarattığı ilgi kullanılan maddenin hiç bir anlam taşımayışında, ya da seyredilmesinin ortaya çıkardığı **şaşırtmada**'dır, çünkü burada betimleme kendisine destek olan özdeksel dayanakla iç içe girmekte, çerçevenin oluşturduğu yeniden vurgulamayla, bu özdeksel varlık salt bir imleyen (gösteren) etkisine, bir anlam çağrısına indirgenmektedir; betimlemede, imlem yokluğunun dışında, hiç bir karşılığı yoktur bu anlam çağrısının. Böylece, resimsel nesneye duyulan aşırı düşkünlük betimlemedeki bir eksikliğin (resme hep mantık gereği bir ad değiştirme biçiminde yansıyan gerçek etkisinin) anlambilim alanında, bir bakıma askıya alınmış öğretilemesel bir etkiyle hem **yeri doldurulan**, hem de belirlenleştirilen bir yokluk etkisinin canlandırılmasına yer değiştirmektedir: resim-nesne (macun, bez, ya da başka araç ve gereçler) her zaman başka bir şeyin (toprağın, bir duvarın, buna benzer herhangi bir şeyin) canlandırılması gibi okunabilir, ama bu okuma, gerçek bir metne dayanmayan, gerçek bir sökmeye halini almayan basit bir kandırmacadır. Bizim resim geleneğimizde, düpedüz bir tuzak haline getirilen bu sözümona okumada ortaya çıkar gerçek etkisinin gücü. Bu açık seçik durumda, gerçekleştirilmesi olanaksız bir işe kalkıp okumaya giriştiğimiz zaman metnin, düşsel bir ana örneğin yerine öğretileme yoluyla, gerçek bir betimleyici ögenin konmasına yol açar; bu aynı nesnenin sayısız kere kendi yerine konabilecek, ancak betimlemesi kendi canlandırılmasına gerçekten dayanmadığı zaman bir anlam etkisi yaratabilecek sayısız görüntünün art arda sıralanmasının dışında, hiç bir öğretilemesel anlam taşımaz. Sinema, resim sanatından da ötede, yazısıyla, betimlemesinin, yani ışıklı sürekliliğinin yardımıyla aynı düzlem (plân) içersinde birtakım şekilleri silip onların yerine başkalarını getirerek kendiliğinden yaratılan öğretilemesel etkiyi sivriltilme olanağına sahiptir (örneğin, Bertolucci'nin **Le Conformiste** «Gönoğlucu-Eyyamcı» adlı filmindeki tren sahnesi). Bu aşırı durumda gerçek etkisi, kandırmaca etkisi, öğretilemesel etkinin askıya alınmasından, teğetsel niteliğinden gelmektedir.

Bicimdişi diye nitelenen resimde, yaratılan gerçek etkisi her türlü çözme dizgesinin bir yana bırakılmasıyla elde edilir; bu, bakılan resmin okunmasında (aynı zamanda da yapılmasında) varlık-nesnenin yerine öğretileme yoluyla bir dizi resim-nesnenin konmasına yol açar; buyusa, gerçekte, **betimleme yapısının bir yana bırakılmasının yazıdan önermenin konusunu çıkarıp atması, ama önerme işinin yapısını ortadan kaldırması oranında**, konunun işlenmesinin ve temsilin öğretilmesi tarafından bir türlü örtülememesinin doğurduğu imleyen (bir şey anlatan) etkisinin ad değiştirme biçiminde yinelenmesiyle olur. Dolayısıyla bu uç durumda, betimleme (şekillendirme) kendisine başvurulacak ana örnek tanınmadığı (ya da sırf bunun) için değil, seyirci bu betimlemeyi okurken, kendini seyirci diye adlandıramayacağı için adsızdır. Buna karşılık gerçeküstücü resmin sürekli etkilerinden biri, gerçek etkilerinin başarılı oluş-

larıyla ortaya çıkan birtakım gerçeklik etkileri yaratmak ve böylece nesnelleştirilmiş düşsel bir gerçeğin son derece yakından tanıdığımız görünümünü gözümüzün önüne sermektir (Magritte'in resimlerindeki pence-re, Max Ernst'in resimlerindeki ikinci çerçeveleme buna örnektir); bu görünümde yeniden tanıma etkisi, betimleyici ögenin herhangi bir gerçek örneğe uygulduğundan değil, özne olan seyirciden gelmektedir.

Yeniden Doğuş Çağı'nda (Rönesans'ta) ortaya çıkmış, eleştirmenlerin kimi zaman birine «maddeci», öbürüne de «düşüncü» adını vererek tam bir düşüncülükle karşılaştırdıkları bu iki ayrı betimleme dizgesi uzantısında şu nitelikleri buluruz:

1) Birinci durumda, üretim etkisi, ressam canlandırmanın yapısından vazgeçtiği oranda, ortadan kalkmakta, ama nesne düşkünlüğü kokan gerçek etkisi, betimlemenin yapısından vaz geçildiği ve belli bir im dizgesinin (code'un) yarattığı anlam etkisinden kaçıldığı için sürüp gitmektedir;

2) İkinci durumda, üretim etkisi, ressam betimlemenin yapısını saklı tutan bir canlandırma dizgesi içerisinde anlatım yolu değiştirdiği oranda, ortadan kalkmaktadır; ama o, bu yol değiştirmeyi salt, işi hızlandırarak, görüş alanında oluşan öğretilme işlemlerini başarıya ulaştırmak için yapmaktadır; betimleyici öğelerin söz konusu görüş alanına işlenmesi belli bir gerçeklik etkisi yaratmasa, bu öğretilme işlemleri de olmayacaktır.

Bu iki gözlem tümüyle sinemaya da uygulanabilir:

1) Bugün betimlemenin sahnesel aygıtını ellerinin tersiyle iten, çoğu kez film denen nesneye tapan, ve söylevlerini görüntülerin özdekseleliğiyle (maddiyetiyle) kurmaya kalkışan sinemacılar (yani görüntüleri kalıp sayan, ve bir film görüntüsü kalıp sayılamayacağından, onları birer öğretilme haline getiren sinemacılar) gerçekte söylevlerini görüntülerin okunmasıyla kendiliğinden öğretilmesel imlenenlere dönüşen öğelerle kurduklarını farketmemektedirler. Onların görüntüsel uygulamaları, filmlerinin söylevi içerisinde,, ana-imleyenlerin (bir şeyi gösterenerin, anlatanların) dışında kalan imleyenlerini gerçekten anlatıya katmaksızın, daha önce üretilmiş bulunan anlam etkilerini vurgulamakla yetinir. Böylece, işleyişlerine bahane kabul ettikleri söylevin (düşünce anlatımının) yapısı yeniden belirlenmez, ama söz konusu yapı söylevlerinde, onlar farkında değilken,, birtakım etkiler yapmaya devam eder. **Sinema, başlangıçtaki sahnesel yapısını bir yana bırakalı beri hiç bu kadar tapınmamıştır yarattığı etkilere.**

2) Bunun tersine, Taviani kardeşler, Godard, Glauber Rocha gibi sinemacılar da, salt daha kolay okunabilme (anlaşılabilme) gereğiyle söz konusu yapının kullanılması, kendiliğinden yarattığı gerçeklik etkilerinin yardımıyla, işleyişleri onun yapısı içinde ortaya çıkmadığı için bu sinema sanatçılarına söz konusu betimleme dizgesinin nesneye tapıcı etkisinde

kalmayan bir söylev üretebilme izni vermektedir; bu betimleme dizgesinin nesneye tapıcı etkisini tek tek görüntülerde değil, filmin gösterilişi sırasında kendiliğinden elde edilen varolma etkilerini tapılacak nesneler haline getirmeye yarayan gerçek etkisini sürekli olarak yapıta işleyen «eklem» aygıtının yardımıyla, **beylik sinema yapıntısı (fiction'u) içersine ekleyeşinde** görebiliriz.

Batı resimsel betimleme tarihi içinde gerçek etkilerinin anlatıma katılmasının niteliksel bir sıçrama sayılması XIX. yüzyıl sonuna dek, gözle görülür biricik etkisi resime eklenen artık bir gerçeklikten öteye geçmemekle birlikte (oysa, izlenimcilerle birlikte, bunlar gittikçe azalacak, hattâ Monet'nin son resimlerinde hiç kamayacaktır; nitekim, «izlenim» ya da «etki» gibi adlar, ressamın gözünde bile, örneksemeli betimleme öğretisinin yürürlükten kalkışını belirtmektedir), bu katılmanın, betimlemede konunun yeniden vurgulanması biçiminde dile gelişindendir; bunda, Yeniden Doğuş Çağı'ndan XX. yüzyıla dek,, Orta Çağ sahnesinin betimleyici dizgesini adım adım yıkan **çalışma**'yı görmek gerekir. Bu, hiç değilse şu belirli alanda bize, yazınsal üretim dâvasını şöyle kalın bir çizgiyle çevirme ve çalışma sırasında konunun anlatıma katılmasının etkisini yakalama olanağını vermelidir. Salt bir imleyen (gösteren, anlatan) etkisi olan bu etki, resimde, sahnenin ad değişimi yoluyla ikilenmesi ve bunun mantıksal uzantısı olarak, yapıları aynı biçimde ad değiştirmeye dayalı bir dizi ağın yerleştirilmesi şeklinde kendini göstermektedir (Poussin'in kır görünüşlerinin birbirine eklenmesi, Vermeer'in resimlerindeki noktalama yönteminin etkileri bunlar arasındadır). Bu yapıların üretimi, doğurdıkları etkiler (gerçek etkileri) kır resminin, aynı nitelikteki bir sahnesinin ya da cansız-doğa resminin betimleme dizgesinden başka yerlere kattıkça, yani gerçekçi bir canlandırma içersinde kaldıkları sürece pek iyi bilinemeyecektir. Gerçek etkisinin (ki o buna benim «küçük duyumum» demektedir) anlatıma katılmasının sonunda gerçek örneğe başvurmayı hemen hemen bütünüyle ortadan kaldırdığı Cézanne'da,, daha sonra geometrici ressamalarda bu yapılar zincinlerinden kurtulacak, birbirine özdeş birtakım hacimlerin katkısız oyunu haline gelecektir.

Bununla birlikte, Yeniden Doğuş Çağı'nda başlayan, resimde sahenesel yapının (örgünün) ad değiştirme yöntemiyle ikilenmesi, gerçek etkilerinin betimlemeye katılışının türlü biçimlerinden yalnız biridir. Daha doğrusu, bu katılış, XIX. yüzyıl sonunda, izlenimcilerde ve özellikle hemen onlardan sonra gelenlerde **sapmaya** uğradı. Odilon Redon'da, Gauguin'de ya da Van Gogh'da, hattâ Renoir'da, göz, ışıklı odak noktası, güneş, yansıması resimden fışkıran et, yeni bir betimlemenin belli başlı öğeleridirler; bu betimleme Masson'un karakalem ve yağlıboya resimlerinde son sınırına varacak, gözler, ağızlar, cinsel organlar, lekeler, alevler, neden-sonuç bağlantısı içersinde yan yana konacaktır.

Demek ki, gerçek etkilerinin resme katılışı uzun süre, tabloda, gerçek yaşamada gözlenebilecek etkilerin vurgulanmasından öteye gide-

memiş gibiye (Cézanne yaptığı kır resimlerine **bakardı**), çağdaş ressam-
larda bu katılışın ısrarla sürdürülüşü, doğalcı betimlemenin adım adım
yıkılışının başlıca nedeni gibi gözükmetedir. Bu çalışmanın, yani bir-
birlerini üreten betimleme dizgelerinin tarih içersinde art arda gelişinin
her seferinde betimlemede bir eksiklikle belirlendiğini saptamaktayız; bu
eksiklik, ressamın kendisi için, betimlemeye katması gereken gözü ka-
palı bir görevdir, çünkü ister Poussin gibi kır resimlerinin sahnesini ye-
niden kurmak, ister izlenimciler gibi bir ışık etkisinin beze geçirilmesi,
Redon gibi düşsel bir biçimin görüntülerle canlandırılması söz konusu
olsun, sanatçıya yön veren öğretiden ayrı olarak, temel neden bu kat-
maya duyduğu ilgidir. Bu gözü kapalı görevini ısrarlı eyleminde simge-
sel ögenin düşsel dünyadaki etkisini görmek gerekir, çünkü bu gözü
kapalı görev, ressamın üzerinde çalıştığı nokta, kendisi farkına varma-
sa da, resme özne olarak kendini katması biçiminde olmaktadır; ressa-
mın çalışması betimleme dizgesinin az çok köklü dönüşümüne yol aç-
maktadır; söz konusu katılma, çağdaş kır resimlerinde seyircinin yeri-
nin, saplantısal diye nitelendirebileceğimiz bir yöntemle, belirsiz olarak
değiştirilmesi biçiminde dile gelmektedir; ya da, daha sonraki aşama-
da, ters bir biçimde,, yokluktan oluşan bu betimlemenin yerine yeni gö-
rüntülerin konması diye tanımlayabileceğimiz bir öğretilme işlemiyle; be-
timlemedeki bir eksikliği işaret eden şeyin yerine, kimi zaman söz konu-
su eksiklik ilintisini tepe taklak eden betimleyici öğelerin geçirilmesiyle.
Böylece, Gauguin'de, ışıklı odak noktasının öğretilmesi (istiaresi-mé
taphore'u), ışık **saçan** bir gölgenin yerine harika bir tersine çevirmeyle
ışık **etkisi** yaratan bir gölgeyi geçirerek, geleneksel ışık-gölge etkisinin
yerini almakta; Renoir'da, yıkanan kadınların cinsel açıdan duyarlı böl-
geleri, ışık oyunlarının aldatıcı etkilerini oturttukları noktalardan fişkirt-
maktadırlar. Her iki durumda da, betimlemeyi başka bir kalıba sokan
çalışma (canlandırma hâlâ beylik betimleme dizgesine sıkı sıkıya bağ-
lı kaldığı zaman) betimlemede söz konusu eksikliğin duyulduğu nokta
da, yani betimlemenin yokluktan oluşmuş bir varolma biçiminde kendi-
ni gösterdiği noktada olmaktadır. Her iki durumda da, resimsel ürün,
betimlemede mantık gereği ancak bir eksiklik etkisi biçiminde yer ala-
bilecek öznenin anlatımdaki izi olan bir imleyenin kesiklik etkisi halinde
karşımıza çıkar.

Eğer gerçek etkisi, Batı resminin sahnesel canlandırma dizgesi içersine
öznenin önce bugün sinema sanatında sürüp giden bir betimleme
gelenegine kaynaklık etmiş olan temsilde seyircinin yerinin yeniden be-
lirltilmesi biçiminde tekrar katılmasından doğuyorsa, günümüzde özne-
nin tarihsel açıdan belirli bir betimleme dizgesine katılmasının son de-
rece özel ve geçici bir yolu diye kabul edilmelidir. Ve bugün gerçek etkisi-
nin söz konusu betimleme ortadan kalktığı halde sürüp gittiği görülü-
yorsa, bu çoğu kez kalıplaşmış, habire yinelenen, üretici olmayan bir
iz biçiminde olmaktadır; betimlemeye katılması artık (örneğin Optical



«Othon», J - M. Straub (1969).

Art'ta «Göze Seslenen Sanat»ta) kabul edildiği üzere ya düpedüz bir kandırmaca etkisi yaratmak içindir; ya da, birincinin tersi olsa da mantık açısından benzer bir etkinin yatak değiştirmesi olmaktan öteye geçmeyen bir alanda, hani şu biçim-dışı denen resimde, betimleyici öğelerin uzay içersinde birbirlerinden koparılmasıyla ve aynı oranda yanlış değerlendirilen bir imleyen etkisiyle, bizi aynı sapmaya götüren hammad-denin anlamsızlığıyla gerçekleşmektedir bu katılma. Bugün resim sanatında herhangi bir çalışma varsa, bu, daha başka yerlerde olmaktadır (5).

Dolayısıyla, doğalcı betimlemenin, altında yatan nesne tapıncılığının kılıgısal olarak yeniden anlatıma katılması yöntemi üzerinde yıkılma-sıyla sonuçlanan çalışmanın söz konusu betimlemenin etkisinden kurtu-

(5) İlerde, kuramsal kılıgyı içeren, ama hiç bir zaman ortaya çıkarmayan çağcıl güzelduyusal okuma (ve beğenin) açıklanması çerçevesinde, çağcıl resimle sinemada üretim etkisinin vurgulanmasını ve yatak değiştirmesini inceleyeceğiz. Bu sanatçıların yazılarının dönüşümü ile alıcılar tarafından karşılanışının doğurduğu başlıca sorun, hiç kuşkusuz, bu değerlendirmenin nedeni sorunudur. Bu etkiyi taşımayan resmin kendiliğinden sanat piyasasından atılmasına yol açacak şu gerçek etkisine neden bu kadar değer verilmiştir? Sinema sanatı açısından, Mac Mahon'cu gözelduyu bilimi ve eleştiri bu etkiye parmak basmıştır. Bu iki görüngü ancak, kentsoylu değerlerin üretimiyle öznenin Kentsoylu sınıfın düşüncesini dile getiren söylev içersine özel katılışını birbirine bağlayacak genel bir nesne hayranlığı kuramı çerçevesinde düşünülebilirdi. Karşılaştığımız sorun, gerçek etkisinin, yani kentsoylu betimlemenin yarattığı üretim etkisinin, kentsoylu toplum içersinde sanatsal üreticinin kazandığı gittikçe tuhaflaşan yerin adım adım değerlendirilmesi ile sözü geçen betimleme ile yerin birer tapıncak haline getirilmesi arasındaki ilintinin saptanmasıdır.

lamadığı söylenebilir. Ama yukarda resim ve sinema konusunda belirttiğimiz gibi, gerçek etkisini bu etkiyi tapılacak bir nesne durumuna getiren dizge dışında yeniden anlatıma katmak elimizdedir; çünkü bu etki, özel imleyeci kullanışının, değerler dizgesinin çerçevesi içinde, öznenin o güne dek yanlış değerlendirilen anlatıma katılmasının belirtisiydi. Sahnesel kuruluşa bağlı kalan gerçeküstücü resimde, gerçek etkisi nesne hayranlığı kokan anlatıma katılışının ötesinde yaşamaya devam eder. Onu anlatıma bir nesne düşkünlüğü etkisi biçiminde katan kuramsal açıdan «örneksemeli» betimleme dizgesinin dışında kalan betimleyici öğeleri birbirine tutturma aracı olur. Örneğin, **Othon**'da bir görüntüden ötekine geçiş, imleyen öğelerin kullanışıyla betimsel değerler dizgesinin dışında ortaya çıkmış bir sinema söylevinin eklemelerini birbirine tutturmaktadır; söz konusu söylev bu dizge içersinde, aynı zamanda, nesneye tapıcı bir etkisi gibi de belirmişti. Film denen nesnenin işlenişiyle birlikte, bundan sonraki incelemelerimizin konusu olacak gerçek etkisinin sinema sanatına katılması sorunu şudur: bir film alıcıyla saptanıp oynatıcıyla gösterilmesi kendiliğinden ve aynı anda bir gerçeklik etkisi ile (ki bu etki, özellikle «örneksemeli» olarak görülmeye yatkındır) bir gerçek etkisi yaratıyorsa, bu ikili etki çağdaş sinemadan önce (daha önce üretilmiş) hiç bir yazınsal çalışmanın ürünü diye tasarlanmamışsa, sinemasal söylevin işlenişinde, yeniden sinemaya getirilen betimlemenin değeri pek bilinmeyen kuruluşunun etkileri neler olmuştur? Bu betimleme dizgesinin söz konusu söylevin harcanışı üzerinde şimdiye kadar değerlendirilmemiş eylemi nedir? Ve bu dizge sinemacıların çalışmasıyla nasıl (ve ne ölçüde) yıkıldı? İşte bütün bunları geleneksel sinema ile Jean-Marie Straub'un son filminde şekillerin (buna özne-betimleyici öğeler de diyebiliriz) nasıl işlendiğini araştırırken inceleyeceğiz.

BİR BETİMLEME KURAMI İÇİN NOTLAR

I) Anımsatma ve öneriler

Şimdi kısaca gerçek bir nesneye dayanarak yapılan, betimlemeyi üreten kişiyle çağdaş, onun tarafından seyredilen, betimleyici öğelerini oradaymışlarcasına anlatıma katan, söz konusu betimleyici öğeler insan oldukları zaman seyirci tarafından seyredilen ve seyirciye bakan kişiler halinde işleyen, dizge diye tanımlayacağımız, ve bütün bunları Orta Çağ'dan XIX. yüzyıl sonuna kadarki dönüşüm sürecine bir önceki yazıda değindiğimiz bir sahnesel kuruluşla gerçekleştiren betimleme dizgesinin yıkılması, bu dizgenin üretimin tarihsel çerçevesi içersinde başka bir diz-

geyle yer değiştirmesini gerektirmektedir. Yoksa, bugün sinema kuramı konusunda büyük ağırlığı bulunan bir karışıklık doğacak, birbirlerinden çok ayrı, ama ortak payda olarak bir sahnesel kuruluşa sahip (ki bu her zaman bir tiyatro sahnesine bakılarak elde edilmemektedir) betimleme dizgeleri birbirine karışacaktır; bu sahnesel kuruluş, belki de yalnızca **günümüz seyircisi için**, önceki yazıda gerçek etkisi adını verdiğimiz şeyi yaratmakta, yani betimleyici öğeleri, örnek alındıkları gerçek ya da düşsel bir nesneye göre, belli bir seyircinin bakması için var etmektedir; söz konusu seyirci de, bu betimleyici öğelerin oluşturduğu bir düşün sahneye koyucusu durumundadır. Şurasını ısrarla belirtmek gerekir, bu gibi betimsel kuruluşlarla öznenin sahneye koyucu **haline getirilmesi**, düşsel bir varlığın gerçekmiş gibi sunulması, sinema sanatı tarafından yeniden etkinleştirilen bir betimleme dizgesinin kuramsal etkilerinin sürüp gidişinin sonucudur; bu betimleme dizgesinin en son kandırmaca ereği, günümüzde, birbirlerinden tarihsel, kuramsal ve toplumsal olarak yüzde yüz ayrılan betimleme dizgelerini kaynaştırmaktır.

Değişik betimleme dizgeleri içine aktarılan **gerçek etkisi** yaratma işlemlerinin bozulması belki de, tiksintiyle itilen ya da tapılacak bir nesne haline getirilen bu gerçek etkisinin sinema kuramı alanında neden dile getirdiği sözün gözü kapalı bir görevi oluşunu anlamamıza yardım eder; tabii bu, söz konusu etkinin işlenmesiyle seyircinin gerek film, gerekse resim tarafından sahneye koyucu haline getirilmesi arasındaki ilintiler ortaya konduktan sonra olabilir. Geçen yazımızda, **üretim etkisi** ile **anlam etkisi** arasında kuramsal bir ayırım yapmış, gerçek etkisini resimsel şekillerin belli bir sahne içersine işlenişinin, başka bir deyişle **sahnesel bir betimleme dizgesinin üretim etkisi** diye tanımlamıştık. Orta Çağ'la XIX. yüzyıl arasında birbirini izleyen bu betimleme dizgelerinin üretim etkisi, **dile getirdikleri düşünceyi okunabilir kılan koşulları belirleyen şeydir**. Gerçekte bu etki yineleme yoluyla ve aşağı yukarı donmuş bir biçimde, art arda gelen betimleme dizgelerinin **görölmeyen ögesi** gibi anlatıma katıldı; kuramsal ve toplumsal açıdan betimlemenin belirlediği bir görülebilirliği koşullarken, kendi kuramsal ve toplumsal belirlenmesi bilinçsiz kaldı. Bununla birlikte, anlattığımız betimleme yöntemiyle öteki dizgeler arasında bir kesiklik yaratan olgu, söz konusu betimlemenin, kendisinden önceki ya da çağdaşı bütün canlandırmalara (örneğin, dinsel ya da efsanesel canlandırmalara) oranla Kentsoylu sınıfın ayrıcalıklı bir yer verdiği, gerçek ve güncel örneklerden esinlenen bir biçimlendirmenin gelişiyle kalmayışı, daha önceki betimleme dizgelerinin sahnesel kuruluşunun kuramsal ve toplumsal açıdan alabildiğine belirlenmiş bir dönüşüme uğramasıdır; bu dönüşüm, **canlandırmanın sahnesel kuruluşunun geriye itilmesi** biçiminde olmuştur. Betimleme dizgesi, hiç bir zaman, seyircinin kendisinden önce varolan bir sahneye katılması değildir. Daha doğrusu, örneğin Giotto'nun resimlerindeki bir sahne kuruluşuna iş-

lenmiş betimleyici dinsel bir söylevin, sahne görünüşe göre aynı kalmak, oyuncularla seyirciler değişmek üzere, Valesquez'in «Prenses Hizmetçileri» adlı resmi gibi dışı bir tablosuna katılması değildir. Aynı seyircilere seslenen aynı oyuncular yoktur artık kaşşımızda. İşte bu gözle görülmeyen, ama kuramsal ve toplumsal açıdan çok şeyler gösteren bu dönüşümde, ressam çağdaşı gerçek kişilerin imgelerinin dinsel kişileri canlandıran betimleyici öğelerin yerine konmasında ortaya çıkmıştır betimlemenin gerçek anlamıyla düşsel bir sahne kuruluşuna oturtuluşu, ve zaten yalnız burada aranmalıdır. Gerçekten de, Velasquez resimlerindeki kişileri Orta Çağ ressamlarının kullandığı gerçek etkisiyle gerçek gibi çizerken, tablosuna onların gerçek görme biçiminin izini koymakta, kişilerini bir dinsel yapıntı (fiction) içersinde gerçekten görülmüşler gibi işlemektedir; bu yapıntıda söz konusu resim-kişilerin seslendiği bir seyirci gizlidir; böylece Velasquez, XIX. yüzyılın sonuna dek sürecek bir **sav etkisi** yaratmaktadır. Ressamın dile getirdiği düşüncenin bu savlı yapısı Orta Çağ dinsel resminin sahnesel kuruluşunun yeniden belirlilmesi ve söylev için kullanılan söz dizimizin vurgulanmasıyla üretilmiştir (örneğin, Giotto'nun «sahneler»indeki bakış ilintileri). Ama bu betimleyici öğeler artık, kendisiyle **toplumsal bir ilinti kurdukları** varsayılan, ressamın çağdaşı kişileri canlandırmaktadır; «Prenses Hizmetçileri»nde sahneye doğrudan doğruya işlenmişler, ve bu işleniş belki de, betimlemenin gelişi sırasında, tabloların sahnesel kuruluşunda ortaya çıkan dönüşümün anahtarını vermektedir: resimdeki kişiler böylece yetkisini dile getirdikleri bir efendinin önünde eğilmektedirler; söz konusu efendiye, sahnenin yeni kuruluşu içersinde, betimlemenin düşsel örgüsünde, **gerçek ressamın işi, boyadığı bez karşısındaki yerini** doldurmaktadır. Resmin toplumsal söylevi, ressamın yerini alan Kral, düşsel olarak Kral'ın yerine geçen Velasquez tamı tamına, bundan böyle betimlemeye verilecek yeri anlatmaktadır: **betimsel üretimin damgasını vurduğu toplumsal üretim ilintileri hakkında önerilen her türlü söylevin geri itilmesinin yarattığı düzmece bir gerçekliğe verilen yer. Kentsoylu betimlemenin başlıca özelliği, resimsel ürün gibi bütün öbür ürünlerin de yer alacağı üretim ilintileri konusunda hiç bir şey bilmemesi gereken özneye (seyirciye) şekillerini gerçek diye sunmak olacaktır.** Bu işlem, üretim etkisinin geriye itilmesi, temsilin **iğretilemesi** (mêtafore'u) aracılığıyla, şeklin bir sahnesel kuruluş içersine **ad değiştiren** izinin işlenişinin geriye itilmesi biçiminde dile gelecektir (Velasquez'in resminde: Kral'ın, ressamın, seyircinin gözünün yansıması). Bu iğretilemenin üretimi (yazının sonunda onun kuramsal ve toplumsal belirlenmelerini inceleyeceğiz daha ayrıntılı olarak), Yeniden Doğuş Çağı'ndan sonra bir kural haline gelen, betimlemede yer alan sahnesel kuruluşun el çabukluğuyla yokedilişini belirleyecektir.

II) Öğreti (ideoloji) üstüne

a) Betimlemenin ortaya çıkışının, yani özellikle ressamın çağdaşı,

gerçek nesnelere dayanan bir betimleme dizgesinin yürürlüğe girişinin hem betimlemeyi yapan kişinin hem de yarattığı ürünün, başka bir deyişle ressamın ve resmin durumundaki bir dönüşümü içermesi, Orta Çağ toplumunun dönüşümü ile Kentsoylu sınıfın ve öğretisinin konu alındığı bir incelemenin genel çerçevesi içinde kurama bağlanabilirdi. Biz burada böyle bir çalışmaya gerekli tutamak noktalarını belirlemek, bunun içinse, Julia Kristeva'nın daha önce yaptığı **simge-im** ayrımından yola çıkmakla yetinecek, sözü geçen terimleri iktisadi ve kuramsal tanımlamalarından soyutlamamaya uğraşacağız. Simge sözüyle her şeyden önce **dinsel özveride bulunmayı kurala balayan nesne**'yi; im sözcüğüyleyse, **iktisadi ürünlerin pazarlığını düzenleyen nesne**'yi anlatacağız.

Simge, Orta Çağ'daki toplumsal uygulamalarda türlü toplumsal kümelerin astlık-üstlük ilintilerini düzene koyan bir **Borç**'la dile gelmektedir; **im**'se, Orta Çağ toplumu içersinde Kentsoylu Sınıfın ticari etkinliklerinin yarattığı toplumlar ilintilerde gizlidir.

b) Köylüleri derebeylerine bağlayan Borç, simgenin başlıca toplumsal kaynağıdır, tıpkı tanrıbilimsel uyruğu yaratana bağlayan Borç'un dinsel denektaşı oluşu gibi. Orta Çağ toplumunun yapısı yaratana borçlu yaratıkla yaratığa borçlu yaratan arasındaki bu tanrıbilimsel ilintide kendini gösterir ve kavratır; bu tersine çevrilebilme, uyruğun (kulun) tanrıyla hasımlığını kabul eden kavramın tersine döndürülmüş etkisinden başka bir şey değildir; Tanrı Baba'ya karşı Borç, Baba'nın insanoğluna olan Borcunu belgeler; Tanrı Babanın yaratıklarına Borcu'nun simgesel olarak gözden çıkarılan Oğul teması, kulun yeryüzüne simgesel gelişinin nedeni olarak Tanrı Baba'yı gören kavramda nicedir gizliydi zaten. Yaratıklarına borçlu Baba teması Tanrı'nın (Tanrı'yı imleyen imgenin) kayda geçirilmesinin kulun kimliğinin biricik güvencesi biçimindeki etkisini oluşturmaktadır; tıpkı, (dinsel özveriye koşut) iktisadi Borç'un toplumsal alanda yaratılmasının kulun Tanrı Yasası'na bağlılığını dile getirişi ve sonradan Kentsoylu sınıf tarafından **yürürlükten** kaldırılacak üretim ilintilerini tepeden belirlemesi gibi. Burada önemli olan, Kentsoylu sınıfın siyasal gücü ele geçirmesinden önce ve sonra düşüncesini dile getirişinde ve bu söylevin geçirdiği birbirini izleyen dönüşümlerde **Orta Çağ'dan kalma Borç kurumunun siyasal ve iktisadi açıdan geri itilmesi işlemini** yakalamaktır.

c) Kentsoylu sınıfın düşüncesini dile getiren söylevin gelişi, **öznel bir konum**'un üretilmesi biçiminde olur; bu konum, tarihsel yönden, ancak Kentsoylu sınıfın Orta Çağ'ın toplumsal yapısından **çıkartılması** ile ve siyasal gücü eline geçirmezden (yani siyasal öğretisinin yürürlüğe girmesinden) önce, ticari etkinlikleri aracılığıyla söylevinin yapısının ana çatısını oluşturmuş bulunmasıyla anlaşılabilir; kentsoylu sınıf, malların para-ca-karşılıklarını değerlendirerek (Lacan'ın verdiği anlamla **imleri**'ni diyebiliriz buna ki, bu tanımlama, bir im kuramının ancak bir betimleme kura-

mı çerçevesinde yer alabileceğini gösterir), **imleyenlerini çoktan biraraya toplamıştı**. Kentsoylu sınıf siyasal gücü eline geçirmezden önce, imler öğretisinin parasal - dinsel ilk anlatımında, bu toplumsal sınıfın çöküş halindeki Orta Çağ toplumunun dışında tutulmasının imleyenleri halinde vardır; bu dışarda tutulmayı **sinir nöbeti** diye niteleyebiliriz, çünkü (Lacan'ın verdiği anlamla) **simgesel kesikliğinin etkisi** dolaysız olarak göze çarpmakta, **henüz efendisi olmadığı bir toplumun dışında tutulan sermayeci Tanrı'nın seçtiği yalnız adam biçiminde gösteren parasal artık - değer**in imleyeni açıkça sivrilmektedir. Kentsoylu sınıfın söylevinin geçirdiği dönüşümün, sözün gerçek anlamıyla siyasal gücü ele geçişi sırasında, bir sinir nöbeti - egemen olma biçiminde olduğu söylenebilir; örneğin, Fransız Devrimi'nin söylevi içersinde, İnsan Hakları Bildirgesi («Bütün insanlar özgür ve hukuk açısından eşittirler») bu **aynı düzleme getirici** kuramsal söylev çerçevesinde Orta Çağ Borcu'nun yürürlükten kaldırılması, onun yerine **genel - insan eşdeğerleri'nin** getirilmesinden başka bir şey değildir; buraya, bir çırpıda, yeni yönetici sınıfın **bulunduğu konumun garipliği**'ni yanlış değerlendirmesine yol açacaktır. Marx'ın şaşır şaşır kaldığı şu Kentsoylu sınıfın **evrensel gönül eğilimi** de işte buradan gelmektedir; bunu, söz konusu öznenin simgesel anlatımının başarısızlığı, onun kendini benzersiz bir özne gibi tasarlayamayışının, insan kümeleri arasında hiç bir simgesel ayrılık yakalayamayışının belirtisi diye yorumlayabiliriz.

d) **Sermayeci'nin** söylediklerinin değişikliği, bu söylevin **yapısındaki anlambilimsei kısa - devrede**'dir denebilir; çünkü karşımızda «katkısız» bir iktisadi söylev vardır, bunun parasal imleyenleri ana zinciri oluşturmaktadır; ve bu kısa - devrenin öznel konumunun üretiminin belirginleştirilmesi yoluyla açıklanmaya kalkışılması, sözü geçen öznenin baş - imleyeni haline geliveren (ticari malların parasal - karşılıklarının oluşturduğu) **önceden kurulmuş bir imler dizgesinin** yeniden vurgulanması biçiminde olmuştur. Bu im'in (işaretin) baş - imleyen olarak ortaya çıkışının, yani öznenin parasal değer «altına» gizlenmesinin **üretici etkisi** parasal artık - değer kuramsal açıdan değerlendirilmesi, başka bir deyişle parasal değer yeniden vurgulanması biçiminde olmuştur; Marx **siyasal gücü ele geçiren sermayecinin söylevinde** üretimini ve sermayeci üretim ilintileri çerçevesinde artık - değer başka yöne kaydırılmasını gösteren belirti yokluğu konusunda soruşturmaya girişene dek, bu vurgulama tam anlamıyla gözden kaçmıştır.

Siyasal gücü eline geçiren sermayecinin söylevinde parasal artık - değer geriye itilmesi işlemi, XVI. yüzyıl sermayecisinin sözlerindeki sinir nöbetini andıran değerlendirilmesinin ardından, tıpkı Fransız Devrimi'nin siyasal söylevinde Orta Çağ Borcu'nun arkaya itilmesine benzer. İki işlem de, Orta Çağ toplumunda tanrıbilimsel yoldan kurulan toplumsal üretim ilintilerini geriye itmektedir.

Dolayısıyla, kentsoylu öğretiyi (idéologie bourgeoise'ı) öznenin, geriye itme yoluyla, kendi üretimini, kendi simgesel gelişini vurguladığı bir söylev diye tanımlayabiliriz (burada özne, imleyenin, başka bir deyişle, imleyen iktisadi, dilbilimsel vb. bir ürün olduğu sürece, **üretimin öznesidir**); yine Marx'ın belirttiği gibi, Kentsoylu sınıfın başlıca niteliği kendini tarihsel - olmayan bir sınıf saymasıdır.



Gerçek etkisini, herhangi bir betimleme dizgesinin betimleyici öğelerini sahnesel bir kuruluş içersine bir tiyatro sahnesine bakarak ya da bakmadan yerleştirmesinin yarattığı üretim etkisi diye tanımlarsak, şu noktaları saptayabiliriz :

a) Orta Çağ resminin sahnesel kuruluşunda her zaman tiyatro sahnesi örnek alınmamıştır, bu kuruluştaki tiyatro etkisi gerçekte resimdeki şekille seyirci arasındaki ilintiyi belirginleştiren küçük bir kilise örneği içine betimleyici öğelerin ta başlangıçtan beri katılması tarafından alabildiğine belirlenmiş durumdadır; söz konusu ilintiyse, kilisede, dine bağlı kişiyle kutsal varlığın ilintisini pekiştirmekte, dolayısıyla, betimleme çerçevesi içersinde, betimsel ürünün üreticisiyle seyircisi arasındaki kuramsal ilintiyi, başka bir deyişle resme bir simge, dinsel bir sunu gibi işlenmiş kuramsal değeri dile getirmektedir;

b) Gerçek etkisinin başlıca imleyenlerinden biri, göz, dinsel betimlemeye betimleyici öğelerle ilgili bir varolma yargısına varılmazdan çok önce katılmıştır. Bir imleyen (bir anlam taşıyan) olarak göz, gerçekte, geleneksel Akdeniz uygarlıklarındaki büyüsel - dinsel değeri tarafından alabildiğine belirlenmiştir (örneğin Mısır'da). Kutsal kişi resimlerine özellikle bir gözün oturtulması, ya da bunun tersine gözün oturtulmasıyla söz konusu şekillerin kutsallaştırılması Bizans resminin ayırıcı niteliklerinden biridir ve gerçekte tektanrıci bir kilise tarafından Tanrı'nın tekelleştirilmesini, bir simge haline getirilmesini, bir inancayla korunmasını temsil etmektedir.

Bunu hesaba katmak önemlidir, çünkü aşağıda göstereceğimiz üzere, kentsoylu betimleme **ikili bir geriye itmenin ürünüdür** :

a) Orta Çağ betimleme dizgesiyle imleyenlerinin, sahnesel kuruluşunun ve bakışının dinsel belirlenmesinin;

b) Orta Çağ resmindeki betimleyici öğelerin hem tanrıbilimsel, hem de toplumsal belirlenmesinin geriye itilmesinden doğmuştur kentsoylu betimleme.

Gerçekten de, Orta Çağ betimlemesi Bizans kalıplarından uzaklaştıkça, betimleyici öğelerinin ana örnekleri gittikçe ressamın çağdaşı gerçek yerler, nesneler, kişiler olmaya başladı, yani tam anlamıyla «gerçekçi» örnekler olmaya. Dinsel betimlemenin bu yeni desteği gerçekte, bahanesini meydana getiren dinsel canlandırmaya, **Orta Çağ toplumunun, aşamalı örgütlenmesinin ve siyasal kurumlarının tanrıbilimsel açıdan tasarlanmış bir kurgusal (spéculaire) imgesinin katılmasının** izini oluşturmaktadır. Orta Çağ toplumu dinsel betimleme çerçevesinde zihinsel kurgular yapmıştır; bu betimlemede İsa Kral'ın düşünsel örneği, Cebrail'in Meryem Ana'ya getirdiği habere tanıklık eden Çobanlar köylü halkın düşünsel örnekleridirler; buna karşılık Kral'ın buyruğunda yaşayanları hattâ köylüleri canlandıran **tipler**'in yani ressamın çağdaşı, gerçek kişilerin giyim kuşam özellikleri, süsleri bu dinsel betimlemeye hammadde olmakta; beri yandan da dinsel kişilerin sözü geçen **örnek - kişiler** halinde resme işlenmeleri gerçek bir toplumbilimsel söylev yaratmaktadır. Orta Çağ toplumun yapısı (sonradan kendisi de dönüşüme uğrayan) bir dinsel resim sanatına, Krallığın siyasal gücünü egemen kıldığı, Kentsoylu sınıfın kentlerde yayılmaya başladığı anda birtakım grupların astlı - üstlü ilintilerini sokarak ve işte bu sokuşla kurgusal bir nesne haline gelmiştir. Krallık yetkisinin kuramsal söylevi biçiminde tasarlanan bu nesne (bu konuda katedrallerle ikisi birdir : bunun için Le Goff'un «Orta Çağ'da Batı Uygarlığı» adlı yapıtına bakın), gerçekte söz konusu söyleve, aksoylu sınıfın ekinel (kültürel) çerçevesi içersinde karşılığını bulamayacağımız gerçekçi betimleme biçiminde kendi değerlerini çoktan katmış bulunan Kentsoylu sınıf tarafından **üretilmiş ve pazarlığı yapılmıştır**. Ondan sonra, sözü geçen siyasal söylevle alabildiğine belirlenmiş dinsel canlandırmadan dindışı kentsoylu betimlemeye geçiş Kuzey okullarında, yani Kentsoylu sınıfın çok daha önce başkın bir siyasal rol elde ettiği ülkelerde kesintisiz olacaktır. Orta Çağ toplumunun astlı - üstlü yapısının betimlenişinin işlendiği bu dinsel canlandırmadan onun yerini alan tam anlamıyla kentsoylu betimlemeye geçiş «gerçekçi» adı verile, yani ressamın çağdaşı gerçek nesnelerle kişilerden esinlenen ve varlıklarının imlerini arttırarak, bunları canlı seyirciye bakan kişiler halinde resme geçiren betimlemenin ortaya çıkışını anlamamıza izin vermektedir.

Betimleyici öğelere verilen bu yeni durum yalnızca varoluşsal terimlerle düşünülmemelidir, daha doğrusu, onlar hakkında verilen varolma yargısı (betimlemenin örneksemeli nitelikleri ne olursa olsun) dinsel resimlerdeki söylevin geçirdiği dönüşümün yarattığı **kandırıcı etki**'den doğmaktadır :

a) Bizans geleneğinden çıkmış bulunan Orta Çağ betimlemesinde ilkin salt simgesel birer gözün oturtulduğu insan resimleri hakkında hiç bir varolma yargısına varılmazken, artık tanrıbilimsel kişileri değil, ressamın

çağdışı ve çoğu kez gelip karşısına oturan kişileri canlandıran betimleyici ögeler konusunda böyle bir yargıya varılmaktadır (burada sorun, **resmi çizilen kişinin gelip ressamın karşısına oturuşunu belirleyen koşulların ne-ler olduğunu saptayabilmektir**).

b) Batı resmine verilen yepyeni düzenle bağlantılı olan bu varolma yargısının betimlemeye katılmasında bir yandan Orta Çağ'daki canlandırmanın sahnesel kuruluşunun sürüp gitmesinin payı olmuştur (şurasını bir kez daha belirtelim ki, bu kuruluş başlangıçta tiyatronunkini örnek almamıştır); gerçekte, söz konusu sahnesel kuruluş resim bezinin çerçevesi içinde **geriye itilmiştir**; öte yandan da, Orta Çağ'ın dinsel resimlerindeki söylevin ikili damgasının yokedilmesi belirleyici etken olmuştur, bu söylevin imleyenleri öncelikle yazılı bir gelenekten miras kalan tanrıbilimsel kişi ile bir dizi toplumsal örnekten oluşmaktaydı; böylece, Orta Çağ resmi, astlı - üstlü yapısı düşünsel alanda Krallık yetkisiyle olumlanan Orta Çağ toplumunun yapısının küçük, gerçek bir örneğini veriyordu.

Dinsel resimlerdeki söylevin resimde gerçekçi bir öğretiye, yani esinlendiği örnekler yalnızca kentsoylu sınıfın toplumsal değerleri (nesne ve öznelere) olan bir resme doğru gelişen bu dönüşümünü ancak söz konusu ikili, hem tanrıbilimsel, hem toplumbilimsel imleyen zincirinin anlatıma katılması, sonra da yürürlükten kaldırılmasıyla anlayabiliriz. Ama bunlar tek başlarına kentsoylu betimleme dizgesi içinde gerçek etkisinin sürüp gitmesiyle betimleyici ögenin (şeklin) durumunun, daha doğrusu betimleme düzeninin tümünün uğradığı dönüşümü, betimleyici ögenin gerçek haline getirilmesinin, düşsel bir öznenin (seyircinin) gözü önünde yaşıyor-muş gibi kabul edilmesinin anlaşılmasına yetmezler; daha önce gördüğümüz üzere, söz konusu düşsel özne «Prenses Hizmetçileri» nde Kral biçiminde çizilmişti. Bu sahneye yerleştirmenin etkisi seyircinin resmedilen sahneni düşsel seyircisi, yani Kral haline gelmesi olmuştur, çünkü **gerçek uygulamada ressamın** bulunduğu yere oturtulmuştur. Böylece betimlemeyi üreten kişinin görüntüsünün geriye itildiğini, bunun da bir öğretilme yoluyla gerçekleştirilen ad değiştirme sayesinde üstünün örtülmesiyle yapıldığını göstermiştik; daha açık bir deyişle, Kral'ın düşsel görüntüsünün gerçek etkisinin uzaysal eksenine yerleştirilmesi, yani betimlemenin sahnesel kuruluşunun üretim etkisinin varsayımsal birinin bakışları altında varolmasının sağlanmasıyla olmaktadır bu ad değiştirme (aynaya yansıyan göz-Kralın gözü); böylece, söz konusu hayal oyununun araya girişiyle betimsel üretime, daha doğrusu betimsel ürünle bunun canlandığı dinsel kişiler ve üreticiyle adı geçen tanrıbilimsel kişiler arasındaki ilintiye ilişkin söylev geriye itilmiş olmaktadır.

Geriye dönüşü içinde dile getirilen sözün ayak diremesini gösteren ve Orta Çağ ressamının imgesinin yer aldığı en beylik sahnelerden biri, değişmez sahne kuruluşları içinde Meryem Ana'nın resmini yapan Saint

- Luc'ü gösteren sahnedir. Bu sahne, Orta Çağ betimlemesinin değişmez niteliklerinden bazılarını çerçevesi içerisinde dile getirmektedir. Orada hem Orta Çağ betimlemesine özgü etkilerle, hem de doğrudan doğruya toplumsal ve dinsel bağlamla ilintili temalarla karşılaşırız; bunların altında, gerçekte resimsel yazı, resimsel ürün olarak tablo ve bu niteliğiyle elde ettiği durum hakkındaki söylevin imleyenleri olan betimsel ürünlerin üretim ve dağıtımını yatmaktadır. Bunlar şöyle sıralanabilir :

1) Ermiş'in resmi ve canlandırma yöntemiyle üretilmiş bulunan ressamın görüntüsü arasındaki ilinti;

2) Dinsel resim sanatı açısından, işini kutsal metinleri kopya eden kişininkine eşdeğerli kılan yazmanın imgesi tarafından alabildiğine belirlenen ressamın görüntüsü;

3) Betimleme çerçevesine katılan, ressamın kutsal kişiye duyduğu hayranlığı gösteren ilinti; bu hayranlık gerçek dinsel tapınmayla doğrudan doğruya ilişkilidir, öyle ki çalışmanın ürünü Tanrı'ya adanan bir sunu gibidir; söz konusu ürün, betimlemeye tam anlamıyla, kutsal kişinin ad değiştirmesi (ufaltılmış imgesi) biçiminde işlenir;

4) Betimleme içerisinde küçük bir resim (ya da hem resmi çizilen kişinin, hem de betimlemenin küçültülmüş bir örneği) biçiminde yer alan tablonun ad değiştirmesil ilintisi, söz konusu betimlemenin kendisi (tablo içinde tablo).

Daha sonraları, dindışı yüz resminin başladığı günlerde, zaman zaman ressamın betimlemedeki yerini bağış sahibinin simgesi alacaktır; kendini resim yaparken gösteren ressam, uygulamasının ürününü bir simge (Tanrı'ya sunulan bir armağan), hem küçültülmüş boyutlar içerisinde canlandırdığı kişinin hem de betimleme çerçevesinin ad değiştirmiş görüntüsü biçiminde resme katıyordu. «Prences Hizmetçileri» gerçekte, betimlemenin çerçevesi içersine ressamın örnek aldığı kişiye saygı armağanı biçiminde kattığı resim temasını yeniden ele almaktadır; bu tema, daha önceki dinsel resim söylevinde inanan kişinin Tanrı'ya duyduğu bağlılığın, Kutsal Kitabı çoğaltan kişinin tapınması biçiminde işlenişi tarafından aşırı derecede belirlenmişti. Ama Velasquez'in resminin dindışı bağlamında örnek alınan kişi Kral'dır, yani ressamla aynı çağda yaşayan tarihsel bir kişidir, ve saygı belirtisi tablonun betimlemesi (küçük resim) içerisinde örnek alınan kişinin adı değiştirilerek bir sungu halinde verilmesinde değil, **betimlemenin işlenişinin kendisindedir** (yani «Prences Hizmetçileri» adlı resimdeki kahvaltı sahnesinde), **resimdeki kişilerin tümünce Kral'a gösterilen saygıdır**. Örnek alınan kişinin görüntüsünün ad değiştirmesi (aynaya yansıma) devam etmekte ve bu saygının Kral'ın kendi-

sine gösterildiğini, yani Kral'ın betimlemenin düşsel kuruluşu içinde var olduğunu (yaşadığını) anlatmaya yaramaktadır. Başka bir deyişle, betimlemenin ad değiştirmesi simgenin kendisini yaratmamakta, resmin simgesel bildirisini (Kral'a gösterilen saygıyı) betimlemedeki kişilerin tümü taşımaktadır. «Prenses Hizmetçileri» nde yapılan şey, gerçekte, **betimlemenin uzaysal eksenine içersine ikili bir imleyen oyununun üst üste konması, kısa devre halinde birleştirilmesidir**: Kral'a gösterilen saygı ile Kral'ın orada bulunuşu. Böylece, **betimlemenin eksenine içersinde ikili bir ad değiştirme** üst üste konmaktadır (aynadaki yansı/resimdeki kişilerin bakışları ve el kol hareketlerinde Kral'a duyulan saygıyı gösteren belirtiler) **bunun işlenişini yalnızca Velasquez'in üstün yeteneğine yoramayız, çünkü toplumbilimsel tanımından ötürü, söz konusu ad değiştirme Kral'a sunulan bir saygı armağanından başka yerde dile getirilemezdi. Demek ki, resme** örnek alınan kişinin betimleme çerçevesi dışında tutuluşundan ötürü, saygı armağanı betimlemenin kendisi olup çıkmakta, tıpkı dinsel resimlerdeki gibi ressam betimlemeye kendini katmakta, şimdi artık varolmayan bir kişinin resmini yapmakta, böylece tabloyu kendisine adadığını göstermektedir; kendisiyse, varlığı belli belirsiz duyulan, her an tiyatrosunun perde gerisine çekilmeye hazır bir sahneye koyucu rolündedir.

Bu tablonun hayranlık verici yanı şudur : onda hem Meryem Ana'nın resmini yapan Saint - Luc'ü gösteren resimlerdeki öğeler (yani söz konusu resimleri oluşturan dinsel sahne kuruluşuna özgü öğelerle birlikte betimlemenin toplumsal ve tanrıbilimsel söylevini oluşturan, betimlemenin çerçevesi içersine resimsel ürünle bu ürünü yaratan kişinin durumlarına ilişkin bir söz yerleştiren bütün imliyen ağı) vardır, hem de betimleme değişime uğramıştır; bu betimleme Orta Çağ'ın hükümdarlıkla yönetilen toplumu çerçevesinde, Kentsoylu sınıfın malı olarak yer alışıyla belirlenmiştir (nitekim, Velasquez resim yaparken, betimleme artık sık sık Kentsoylu sınıfın malıdır). Dolayısıyla, «Prenses Hizmetçileri» nde betimlemenin iğretilemesi (istiare - métaphore'u) daha önce çerçevesi içine alınmış bulunan ufaltılmış resmin (miniature'ün) ad değiştirmesinin yerini almıştır. Bu yerini almada, betimlemede resmedilen kimsenin örnek alınan kişinin ad değiştirmesi biçiminde, yani dile getirdiği düşüncenin çizdiği toplumsal ve tanrıbilimsel sınırlar içinde Tanrı'ya ya da Kral'a sunulan armağan biçiminde işlenmesi canlandırmanın yapısına alınmış (geriye itilmiş) oldu. Daha sonra, kentsoylu canlandırmadan **toplumbilimsel ve dinsel imlemi Kentsoylu sınıfın eşitleştirici öğretisine aykırı düşen bütün etkiler çıkarılıp atılacaktır**. Başka bir deyişle, bu canlandırmanın işlenişinde, Orta Çağ'ın sahnesele kuruluşunda ressamın, yani Orta Çağ'ın tanrıbilimsel öznesinin Kral ve Tanrı'yla simgesel ilintisini gösteren, üreticinin Kral ya da Tanrı'ya karşı Borcunu anlatan her şey geriye itilecektir; **bu Borc'un imleyeni (belirtisi) resimsel ürünün kendisidir**. Daha açıkça söylersek, **örnek alındıkları kişinin kurgusal yansılarını olan kentsoylu insan resimleri varola-**

bilmek için artık kimseye bir şey borçlu olmayacaklar, ve (Lacan'ın deyisiyle, «benim varolmam» türküsünü çağıran) Efendi'nin sözleri resme yerleşecektir.

Tanrı'ya ve Kral'a göre kurulmuş bir sahne düzeninden geriye yalnız resmedilen kişinin gözünün çizilmesi kalacaktır; bu göz yalnızca seyirciye bakacak, resmedilen kişinin kendisine benzeyen gerçek bir özne karşısında etiyile canıyla varolmasından başka bir şey anlatmayacaktır. Böylece benimleme tam anlamıyla üretimin aldatıcı bir görüntüsü haline gelecektir; üretim konusunda bizler hiç bir şey bilmeyeceğiz, betimlemedeki söylevin toplumsal ve tanrıbilimsel açıdan aşırı derecede belirlenmişliği de, Orta Çağ'daki canlandırmanın çerçevesi içinde yer alan resimsel ürünün işlev ve durumuna ilişkin söylev de geriye itilecektir. Ve böylece, betimsel ürünler toplumsal değer haline getirilecektir; bu ürünlerin başlıca niteliği, resmedilen gerçek nesneye oranla betimlemenin yarattığı saydamlık etkisi, Orta Çağ canlandırmasının aşırı belirlenmişliğinin karmaşık bir geriye itilmesi sürecinin sonunda, onları söz konusu gerçek nesnelerin sahici karşılıkları yapmıştır. Demek ki, önemli olan bu geriye itme sürecinde, Orta Çağ canlandırmasının anlambilimsel hammaddesini oluşturan ikili tanrıbilimsel ve toplumsal imleyen zincirinin bir kalemde çıkarılıp atılmasından başka bir şey yakalayabilmektir. Geriye itilen, yani resme geriye itilme biçiminde işlenen şey, kentsoylu siyasal öğreti ile sermayecinin söylevinin üretimini belirleyen sürece benzer bir süreçle, Orta Çağ canlandırmasının (dinsel saygı armağanı anlamındaki) simgesel değeridir; kentsoylu siyasal öğreti de, sermayecinin türküsü de, Orta Çağ toplumunda, tanrıbilimsel yoldan, Borc'un kabul edilmesiyle belirlenmiş toplumsal üretim ilintilerini geriye itmiştir.

(Türkçesi : BERTAN ONARAN)

s. m. ayzenştayn

şeylerin yapısı üzerine

«Betimleme» sorununu ele alan aşağıdaki yazı, Ayzenştayn'ın 1945—1947 yıllarında kaleme aldığı «İlgisiz Olmayan Doğa» adlı bitmemiş çalışmasında yer almaktadır.

Yazının ve dipnotlarının çevirisi, S. Yutkeviç'in genel yönetmenliği altında, Iskustvo Yayınları tarafından yayımlanan «S.M.A.'in Seçme Eserleri, Cilt III»'e uygun, Fransızca çeviriden yapılmıştır.

Ç. S.

Diyelim ki ekranda hüznü betimlememiz gerekiyor (1).

«Genel olarak» hüznü diye birşey yoktur. Hüznü somuttur, tematiktir, hüznü olan film kişisiyse taşıyıcıları vardır; seyirciyi de hüznü kılacak biçimde betimleniyorsa, tüketicileri vardır.

Bu son durum, hüznün bütün betimlemelerinde zorunlu olarak bulunmaz: yenilen düşmanın üzüntüsü, yenenle dayanışma içindeki seyircide sevinç uyandırır.

Bunlar çocukların bile bildiği şeyler, ama bir sanat yapının oluşturulmasının en karmaşık sorunlarını içeriyorlar, çünkü yaptığımız işin en can alıcı, en ürpertici yerine dokunmaktalar: **betimleme ve betimlenene karşı takınılan tavır sorununa**.

Kompozisyon, bu tavır dışı vurmanın en etkili yollarından biridir. Gene de bu tavır yalnız kompozisyonla dışı vurulmaz ve kompozisyonun biricik nesnesi değildir.

Bu yazıda özel bir sorunla uğraşacağım: bu tavrın nasıl yalnızca kompozisyon yoluyla kendini gösterdiği sorunuyla. Betimlenene karşı tavrımız, betimlenenin gösteriliş biçimiyle ortaya çıkacaktır. Ve o anda, biçimlendirmenin (figürasyonun), ne'siyle birlikte, yaratıcının onu nasıl gördüğünü ve seyircinin onun betimlediği nasıl algılamasını, duymasını ve anlamasını istediğini açığa çıkaran biçimde hazırlanmasına yarayacak yöntem ve yollar sorunu karşımıza dikilir.

Bu olguyu kompozisyonun görüş açısına yerleşerek izleyelim, yani yaratıcının tavrının ete kemiğe bürünmesi sorununu çözenin herşeyden önce kompozisyon olduğu durumu tahlil edelim. Bu bizim için çok önemli,

(1) Bu metnin ilk versiyonu «Iskustvo Kino» dergisinin 6. sayısında (1936) yayımlanmıştır. Yazının ikinci bölümü: «Potemkin Zirhlisi'nde organik bütünlük ve patetik olan», aynı derginin Haziran 1939 sayısında yer almıştır. (Yer-yer kısaltılmış Türkçe çevirisi: Türk Dili Dergisi, Özel Sinema Sayısı, «Filmin yapısı» adıyla, ç.n.) Yazar, bu ikinci bölümün, «yukarıda söylenenlere bir örnek ve bir doğrulama görevini yerine getirdiğini» — yani burada verdiğimiz metine — söylemektedir. Şeylerin Yapısı Üzerine: en genel anlamı içinde, «vyeşç» (şey, nesne), Rusçada, deyim en tuntu-raklı kapsamı içinde ele alındığında, «sanat eseri» demeye gelir. S.M.E. kelimenin çok anlamlılığıyla oynayarak pek kişisel bir biçimde araştırmalarının alanını genişletir.

çünkü kompozisyonun sinemadaki rolü üzeri pek az şey yazıldı; edebî kompozisyonun görünümüne gelince, gördüğüm kadarıyla, bu hiçbir zaman söz konusu edilmemiştir bile.

Bicimlendirmenin nesnesiyle onun betimlemesini yöneten kompozisyon yasası çakışabilirler. Bu en basit durumdur ve böylesi durumlarda genellikle kompozisyon sorunu iyi kötü çözülür. En dar düşüncelice örneğin oluşturulmasıdır bu : «hüzünlü hüzün», «neşeli neşe», «yürüyen yürüyüş», vs. Başka bir deyişle : kahraman hüzünlüdür, onunla birlikte, ona ayak uydurarak, doğa, ışıklandırma, bazan çerçevelemenin oluşumu, daha seyrek olarak kurgunun ritmi ve çoğu zaman müzik de hüzünlüdürler. «Neşeli neşe» söz konusu olunca da aynı şey görülür, ve bu böyle gider.

Bu en dar düşüncelice örneklerde bile, kompozisyonun nerden beslendiği ve deneyini, öğelerini nerden bulduğu mutlak bir açıklıkla görülmektedir : **kompozisyon betimlenen olgunun yapısal öğelerini alır ve onlarla birlikte eserin kompozisyonunun organik yasasını yaratır.**

Gerçekte, bunu yaparken, bu öğeleri herşeyden önce **insani heyecanın** yapısından alır; bu heyecan durumu da betimlenen şu ya da bu olgunun **içeriğinin duyulması** olayına bağlıdır.

İşte bundan dolayı, isterse neşeli bölümlerin yapısının «şen şakrak» ritmi söz konusu olsun, isterse hüzünlü sahnede kurgunun «monoton yavaşlaması» ya da çekimin «sevinçle parlayan» bir ışıklandırma sayesinde çözülmesi, sahici bir kompozisyon her zaman **derin bir insaniliğe** sahip olacaktır.

Diderot vokal müziğin kompozisyon **ilkelerini** (giderek, enstrümantal müziğin de) insan sözünün canlı, heyecan veren tonlamalarından —ve aynı zamanda çevredeki doğanın sessel olgularından— çıkarır (2).

Ve Bach —müzik kompozisyonunda en karmaşık çalışmaların ustası— kompozisyon temellerine bu **insani yaklaşımı** doğrudan doğruya eğitimsel (pedagojik) bir öncül olarak doğrular.

«...Bach'ın öğrencilerinin bize aktardıkları bilgilere göre, onlara çalışmaların seslerini kişiler gibi, çoksesli enstrümantal partiyonu da bu kişiler arasında bir konuşma gibi görmelerini öğretirmiş. Bunların her birinin «iyi ve yerinde konuşmalarını, söyleyecek sözleri yoksa susup sıralarını beklemelerinin daha iyi olacağını «öğütlemiştir...» (E. Rozenef, «J-S. Bach ve Şeceresi», Moskova, 1911) (3).

(2) Denis Diderot, «Rameau'nun Yeğeni». S.M.A. «Kurgu»da bu konu üzerinde uzun uzun durur (1935—1937).

(3) Doğal olarak, Prokofiyev'in, müzik çalgılarının aynı zamanda kişiler olduğu senfonik masalı «Pierre ve Kurt» akla geliyor. Şiirlerinden birinde, Adrey Byeli'nin, obua'yı «Rafaello'nun Madonnasıyla özdeşleştirdiğini de hatırlatalım. Yöntemi tersine çeviren başarılı senarist Aleksandr Volodin ise, gerçek kişileri müzik çalgılarıyla değiştirir: «Gözboyayıcı» adlı filminde (Piotr Todorovskiy tarafından 1968'de gerçekleştirilmiştir), yemek sırasında, kamera davetlileri bırakır ve flüt, keman, davul arasındaki konuşmayı, çembaloların kahkahalarını izlemeye koyulur.

Sinema da aynı şekilde, insan heyecanlarının karşılıklı oyununu, insan duygularını temel alarak yapısal girişimlerini gerçekleştirir ve en karmaşık kompozisyon yapılarını kurar.

«Aleksandr Nyeveski»nin en başarılı sahnelerinden birini - Buz Üstünde Savaş'ın başlangıcında Rus ordusuna saldıran Alman «domuzu»nun (4) sahnesini örnek olarak alalım.

Bu bölüm en ince ayırtılarında (nüanslarında) bile yayılan şiddet duygumunu izler, aynı zamanda, tehlike yaklaştıkça, yürek sıkışır, soluk kesilir.

«Aleksandr Nyeveski»deki «domuzun sıçraması»nın yapısı, tam anlamıyla, bu duyumun sürecine eşlik eden iç değişikliklerden (varyasyonlardan) «kopya edilmiş»tir.

Gerilimin artışının ritmlerini, durakları, eylemin hızlanmasını ve yavaşlamasını yöneten, bu değişikliklerdir.

Heyecanlı bir yüreğin gürültüyle çarpması, nal seslerinin ritmini iki düzeyde yönetmiştir:

Biçimlendirici (figüratif) düzeyde - atlıların dört nala **koşuşu**;

Kompozisyon düzeyinde - heyecanlı bir yüreğin ölesiye **çarpışı**.

Eserin başarısı içinde, ikisi - figürasyon ve kompozisyonun yapısı - korkunç bir imgenin parçalanmaz birliği içinde birbirine karışmıştır: bir ölüm kalım savaşının başlaması imgesinin.

Ve şu ya da bu heyecanın süresinin «grafiğine uygun olarak» Perdede geçen olay, geriye doğru bir darbeyle, perdeden yola çıkarak ve aynı «grafik»e göre, seyircinin heyecanlanmasını gerçekleştirir, seyirciyi eserin kompozisyonunun şemasını önceden - çizmiş olan tutkusal karmaşaya yükselterek yapar bunu.

Sahici bir kompozisyonun gerçekten heyecanlandırıcı gücünün sırrı bunda yatar. **İnsani heyecanın yapısından** kaynaklanarak, **şaşmaz biçimde heyecana seslenir**, içinden çıktığı duyguların bütün karmaşıklığını şaşmaz biçimde ortaya döker.

Bütün sanat dallarında —ve hepsinden çok sinema sanatında— amaçla ulaştıran, müzik konusunda Lev Tolstoy'un sözünü ettiği bu yoldur:

«O, müzik, beni doğrudan doğruya, hemen, müziği besteleyen içinde bulunduğu ruh durumuna götürür...» («Kröyçer Sonat», XXIII.)

Bu basit durumdan en karmaşığına kadar, bir eserin mümkün yapı **tiplerinden biri** budur. Ama başka durumlar da vardır. «Neşeli neşe» tipi nin getirdiği çözüm yerine, yaratıcı, «canlandıran ölüm» diyebileceğimiz temayı işlemenin yüce arzusuna kapılabilir.

O zaman ne yapmak gerekecektir?

Açıktır ki, böyle durumlarda, eserin yapısı yasası, verilen olguya eşlik eden, doğal ve bildik insani heyecanlardan, duyumlardan, **vb.kendiliğinden** dökülen öğelerden, **yalnız onlardan** kaynaklanamaz artık.

(4) Burada bir aşığılama değil, bir savaşın oluşumunun adı söz konusudur: dar aç, yanlarda sivri silâhlar.

Bununla birlikte, bu durumda da, kompozisyon yine aynı kalacaktır.

Yalnız, kompozisyonu yapılandıran **başlangıç şemasının** araştırma alanı, **betimlenene** eşlik eden heyecanın alanından çok, ilk elde, **betimlenene karşı tavrın** heyecanında yer alacaktır.

Ama burada söz konusu olan, az raslanır ve her ne olursa olsun hiçbir şekilde buyurucu olmayan bir durumdur. Ve böyle durumlarda, genellikle, olgunun, onun için hiç de tanıdık olmayan bir yapı yoluyla, çok ilginç ve çoğu zaman beklenmedik biçimde «normal» şartlara dönüştüğü görülür. Edebiyat, en değişik ayırtılarıyla, bu tür örneklerle doludur.

Burada, bu yöntem, kompozisyon düzeninin ilkel ögesi olan, herhalde yalnızca karşılaştırmalar sistemiyle gerçekleştirilen biçimlendirici (figüratif) düzenlemede bile belli belirsiz kendini gösterir.

Edebiyatta, «kendisinde» hiç de yabancımız olmayan olguları betimleyen kompozisyon yapılarıyla ilgili şaşırtıcı örnekler vardır. Oysa, bu yapılar hiç de biçimci sapmalar ya da zirzopça araştırmalar tarafından belirlenmiş, beslenmiş ve yaratılmış değildirler.

Göz önüne aldığım örnekler klâsik gerçekçi edebiyata aittirler ve klâsik olmalarının nedeni de bu yolla olgunun iyice açık seçik bir **yargılanmasının**, olguya karşı iyice açık seçik bir **tavrın**, belli bir açık seçiklikle, bunlarda ete kemiğe bürünmesidir.

Edebiyatta «zina»nın anlatılmasıyla kaç kere karşılaşmışızdır kimbilir! (5). Durumlar, tavırlar ve bunları süsleyen imgelerle dolu karşılaştırmalar ne kadar değişik olurlarsa olsunlar, «aşıkların suçlu sarılışmaları»nın temsili olarak... cinayetle eş tutulduğu sahneler gibi etkileyici olanı yoktur.

«Kendini öylesine suçlu, bir katil gibi suçlu duyuyordu ki, eğilip bağışlanma dilemekten başka yapacak şeyi yoktu artık; ve dünyada şimdi ondan başka kimsesi olmadığından, bağışlanmayı da ondan dileyecekti. Ona bakarken, alçaldığını duyuyor ve artık hiçbir şey söyleyemiyordu. O ise, bir katilin, canını aldığı gövdenin karşısında duyacağı şeyleri duyuyordu. Öldürdüğü bu gövde, bu ceset, aşklarıydı, aşklarının ilk zamanıydı. Çektikleri büyük utançla ödenen şeyleri hatırlamaksa korkunçtu, tiksindiriciydi. Manevi çıplaklığı karşısında duyduğu utanç Anna'yı ezip bitiriyor, Vronskiy'e de bulaşıyordu. Ama öldürdüğünün önünde ne kadar dehşete düşse bile, katilin onu parçalaması, bir yerlere saklaması, işlediği cinayetle elde ettiklerinden yararlanması gerekir.

«Katil, tutkuya benzer bir kudurganlıkla, cesedin üstüne atılır, sürükler, parçalar onu; Vronskiy de Anna'nın yüzünü ve gövdesini öyle öpücüklerle boğuyordu. Genç kadın ise onun elini tutmuş, kımıldamıyordu. Evet, bu öpücükler - utançlarına karşılık kazandıkları bunlardı. Evet, bir de sonsuzluğa kadar benim olacak bu el - suç ortağımın eli...»

«Anna Karenina»dan aldığımız bu parçada (ikinci kesim, bölüm XI), karşılaştırmaların imge yüklü bileşenlerinde, bütün sahne şahane bir acı-

(5) Metinde Fransızca, ama Rus harfleriyle yazılmış.

masızlıkla, baş kişilerin duygu ve heyecanlarından değil, yazarın olguya karşı tavrının derinliklerinden yola çıkılarak işlenmiştir (sözgelişi, Zola da aynı temayı sonsuz varyasyonlarıyla bütün «Rougon-Macquart» dizisi boyunca işler).

Tolstoy **romana** bir yazıt gibi şu cümleyi koymuştur: «İntikam da benim, ücreti de» (6).

Veresayef'e yazdığı 23 Mayıs 1907 tarihli mektupta (7), M. Suhotin (8), Veresayef'i rahatsız eden yazıtı Tolstoy'un nasıl yorumladığını aktarır:

«Bu yazıtı... insanın yaptığı bütün kötülüklerin insanlardan değil, Tanrı'dan gelen ve Anna Karenina'nın da çektiği acılarla sonuçlandığı düşüncesini anlatmak için seçtiğimi bir kere daha belirtmeliyim...» (V. Veresayef, «Anılar».)

Yukarıdaki parçanın alındığı, romanın ikinci kesiminde, Tolstoy'un meselesi, bu arada, «insanın yaptığı kötülüğü» göstermekti.

Yazar mizacı, onu, kötülüğün en yüksek aşamasını -suç'u- duymaya zorlamış.

Ahlâkçı mizacı, bu kötülüğü insana karşı en büyük suçla -cinayetle- ölçmeğe zorlamış.

Sanatçı mizacı da kişilerinin davranışlarının bu değerlendirmesini elindeki bütün anlatım imkânlarını kullanarak yapmaya zorlamış.

Suç - cinayet - **yazarın olguya karşı tavrının baş anlamlayıcısı** (significateur) olurken, aynı zamanda, **sahnenin kompozisyonunu hazırlayan bütün temel öğelerin belirleyicisi de olur.**

İmgeleri ve benzetmeleri yöneten odur: «... bir katilin, canını aldığı gövdenin karşısında duyacağı şeyleri duyuyordu. Öldürdüğü bu gövde, bu ceset, aşklarıydı...», vb.

Sevişmeye özgü davranışları cinayete özgü bir biçimde anlatarak kişilerin edimlerinin biçimlendirilmesini (figürasyonunu) yöneten de odur (9): «Katil, tutkuya benzer bir kudurganlıkla, cesedin üstüne atılır, sürükler, parçalar onu; Vronskiy de Anna'nın yüzü ve gövdesini öyle öpücüklerle boğuyordu», vb.

Burada, yazarın olguya karşı tavrına, tam bu açıdan, bütünüyle uyduğu için, mümkün binlercesi içinden seçilmiş bir davranış ayırtısını (nüansını) belirleyen son derece kesin «remarque»lar (10) söz konusudur.

(6) Döteronom; XXXII, 35.

(7) V. Veresayef (Vikentiy Smidoviç, 1867—1945), Sovyet yazarı, eserleri arasında Tolstoy'un hayatıyla ilgili bir kitap da vardır.

(8) Mihail Suhotin, Tolstoy'un kızı Tatyana'nın kocası.

(9) Alexandr Zarhi'nin «Anna Karenina» (1968) filminde, çarpıcı kurgu ve perdeyi kaplayan «kırmızı sis» cinayet atmosferinin altını çizer. Ayrıca, Anna'nın duyduğu manevî çıplaklık görüntüde somutlaştırılmıştır: Vronskiy'in üstünde beyaz bir gömlek varken, Anna çirilçıplaktır.

(10) Bu Fransızca deyim, Rusça'da, yaratıcının sahneye koyuş hakkında kaleme aldığı bütün düşüncelerini kapsar.

Kompozisyonda suç-cinayet imgesiyle anlatılan kötülük düşüncesi, Tolstoy'da, yukarıya aldığımız sahnenin dışında da bol bol vardır. Yazarın sevdiği, kendine yakın bulduğu bir imgedir bu.

Yalnız «zina»yı değil, evlilik ilişkilerindeki «kepazelik»leri de aynı imgesi yapı içinde anlatır.

«Kröyçer Sonat»ında karşılaştığımız tam budur. Pozdniçef'in öyküsünden iki parça bu konuda aydınlık bir düşünce sahibi olmamıza yarayacaktır. İkincisi (çocuklarla ilgili olanı), kompozisyonun dışında, daha da beklenmedik, ama gene de bütünüyle temaya karşı için için takınılan tavrıdan çıkan yapılar yaratarak, örneğin çerçevesini genişletmektedir.

«Herşey açık olduğu halde, hepimizi saran bu azgınlığın nereden geldiğini merak ediyordum: bu azgınlık, insan tabiatının kendisini ezen hayvan niteliğine karşı çıkmasından başka birşey değildi.

«Birbirimize karşı duyduğumuz kine şaşıyordum. Ama başka türlü olamazdı. Bu kin, bir suçu paylaşmış olanların - suçu kışkırtanların da, suçta katılanların da - karşılıklı kininden başka birşey değildir. O, zavallı, daha ilk ayda gebe kalmışken ve **kepaze** ilişkimiz hâlâ sürerken, suçtan söz etmeyip ne yapmalı: Konudan ayrıldığımı sanmayın. Hayır, hayır! Karımı nasıl öldürdüğümü anlatıyorum hep. Ahmaklar! Onu 5 ekimde, bir bıçakla öldürdüğümü sanıyorlar. Oysa çok daha önce öldürdüm onu...» «Kröyçer Sonat», XIII.)

«... Çocuklar hayatımızı düzeltmek şöyle dursun, zehirliyordu. Ayrıca, yeni bir geçimsizlik nedeniydiler bizim için. Çocuklar doğalı beri, büyüdükçe, geçimsizliğimizin hem aracı, hem de bahanesi oluyorlardı... savaş silâhlarıydı çocuklar; birbirimize çocuklarla saldırıyorduk sanki. İkimizin de üstün tuttuğumuz çocuklarımız - silâhlarımız - vardı. Ben büyük oğlanla, Vasya'yla ve Liza'yla döğüşmeyi tercih ediyordum... Çok acı çekiyorlardı zavallıcıklar, ama sürekli savaşımız içinde onları düşünecek halimiz mi vardı...» («Kröyçer Sonat», XIV.)

Görüldüğü gibi, seçilen örnek hangisi olursa olsun, kompozisyon yöntemi hep aynı. Temel belirleyicisi her durumda, ilk elde **yazarın tavrı** oluyor. Her durumda, kompozisyonun ama örneğin (arketipini) oluşturan, insani **eylem** ve insani eylemlerin **yapısı**.

Kompozisyonun yapısal düzeninin kesin belirleyici öğelerini yazar olaylara karşı tavrının temellerinden çıkarıyor. Bu tavır **yapıyı ve biçimlendirmenin** geliştiği ayırdedici niteliği belirliyor. Biçimlendirme, sonunda, hem zihinsel anlamı içinde, hem de heyecan açısından, gerçekliğinden hiçbir şey kaybetmeden ölçüsüzce zenginleşmiş çıkıyor bu işten. Bir örnek daha verilebilir. Burada ilginç olan, iki baş kişinin, kendilerine özgü alışılmış betimlemelerin ve klişeleşmiş özelliklerin dışına sızmakla kalmaması, ayrıca, kompozisyon imkânlarıyla, bilinçli olarak aralarında bir... yapı **alış-verişinin** gerçekleştirilmiş olmasıdır!

Bu kişiler: bir Alman subayı ve bir Fransız orospusudur.

«Soylu subay» **imgesinin bileşenler düzeni**, orospuya aktarılır.

Daha az çekici olan orospu imgesinin bileşenler düzenli ise, Alman subayının betimlenmesinin iskeletini oluşturmaktadır.

Bu ilginç «chassé-croisé» (11), Maupassant tarafından, hepimizin çok iyi bildiğimiz hikâyede gerçekleştirilmiştir: «Mademoiselle Fifi» de.

Fransız kızının imgesel bileşenleri, bir subayın, burjuva görünümüne bağlı bütün soyluluk özellikleriyle dokunmuştur.

Ve aynı yöntem, mantıklı olarak, Alman subayının **özünü - orospu tabiatını**-açığa çıkarmıştır.

Maupassant bu «tabiat»tan bir tek özellik almıştır - burjuva toplumunun «ahlâk ilkelerini» yıkma eğilimini. Bu ilginç, çünkü Maupassant şemasını, bu görünümüyle, hazır, bildik ve belleklerde hâlâ taze birşey gibi almıştır. Alman subayı sanki Zola'nın elinden çıkmış gibidir. «Mademoiselle Fifi» diye çağrılan subay, besbelli Nana'dır. Bütün olarak değil, roman- da, Zola'nın kahramanını akli başında aileleri yıkıma sürükleyecek bir güce erdirdiği ve aynı zamanda hayranlarının armağan ettiği aile yadigârı porselenleri parçalatarak çılgın kaprislerini dile getirdiği bölümdeki Nana'dır. Genelleştirilmiş orospu kavramı-aileler ve toplum için yıkıcı olan bu güç, - bu sahnede, Nana'nın alaycı kaprislerinin parçaladığı «yüksek sosyete»yi bir anlamda simgeleyen Saksonya porseleninden şekerlik ve öteki değerli armağanlarla ilgili parça aracılığıyla, «maddileştirilmiştir». Subayın davranışının yapısı, bu sahnede, Nana'nın davranışının eşdeğeridir. «Nana» adı ve «Fifi» lâkabı bu açık ilişkiyi göz önüne sermektedirler. Bilindiği gibi, Fransızcada, «cici» adlar, en belirli hecenin tekrarıyla oluşturulurlar: Ernest-Nénesse, Joséphine-Fifine, Robert-Bebert. Bu da var-sayımızı doğrulamaktadır (12).

Ve Maupassant'ın hikâyesi, bütünü içinde, bize, alışkanlıklarla ilgili basit bir öykünün kompozisyon aracılığıyla nasıl yeniden ele alınabileceği ve uygun bir yapısal iskelet tarafından şartlandırıldığı zaman istenen doğrultuya nasıl yöneltebileceği konusunda müthiş bir örnek vermektedir.

Burada, yeterince görsel, açık ve kolayca çözülebilir örneklerle de-ğindik. Bununla birlikte, bu ilkeler, ancak çok haşır neşir, çok derinleştirilmiş tahlillerin neşterleriyle açığa çıkabilecek deniz dibi uçurumlarında, kompozisyonların yapısının en temel öğelerinde yatarlar.

Ve her yerde aynı insanlığın, **eserin içeriğini besleyen ve şartlandıran, biçimi oluşturan en karmaşık öğelere kaynaklık eden eden insan psikolojisinin o örgüsü çıkar karşımıza.**

(Türkçesi: İZZET YASAR)

(11) Metinde Fransızca. (Dansta, birkaç kişinin karşılıklı yer değiştirmesi, ç.n.)

(12) «Maupassant'ın, dikkati dağıtmak ve böyle bir çağrışımı önlemek ister gibi, «Fifi» lâkabını, sahibinin — marki Wilhelm von Eirich'in (subayın) — çevresindeki herşeye duyduğu nefreti «Fi donc!» ünlemiyle belli etmesi olgusuna bağladığını belirtmek ilginç olacaktır. Bununla birlikte, bu hiçbir şeyi değiştirmez, hattâ aynı çağrışımın altını çizer.» (S.M.A.'ın notu.)

pascal bonitzer

yakın çekim : sahne'nin eki (ayak başparmağı)

(«BELİRTMENİN «GERÇEKLİĞİ», 2)

İdealist sinema kuramı ve uygulaması, gerçeğin uzay ve zaman açısından kesitsizliğini, sinema gerçeğinin kesitliliği ile bağdaştırmak için sürekli çaba gösterir. «Yakın çekim»i ve «kurgu»yu bu açıdan ele alır.

Aşağıda, P. Bonitzer'in (C.d.C., sayı 232) bu konuya eğilen bir yazısını yayımlıyoruz.

Ç. S.

«Böylelikle, «haklı olarak» başkaca bir sorun ortaya koymaksızın teknik ve eleştirel söylemde (discours) kullanılagelen biçimiyle şu yakın çekim «kavramı» üstüne kendi kendimize sorular sormak zorunda kaldık; bir «dil birimi» olarak ortaya çıkıyor bu kavram, oysa hiçbir «yakın çekim» filmik metinlerde böyle yer almaz, hepsi de yalnızca bir işaretleyenler ağı, karmaşık bir bütün olmakla kalmazlar, kendilerini aynı zamanda hem sarıp sarmalayan hem de içlerinden geçen, yapılandıran anlamlayıcı zincirler içindedirler.» (Jean Louis Comolli).

Comolli «Teknik ve İdeoloji» nin (*) üçüncü bölümünde, çizgisel ve güvenilir bir sinema tarihi içinde «ilk defa» mitini tahlil ederken, okuyucunun, seçilen örnek karşısında ve —Mitry'nin deyişiyle— «tanıdığımız kadarıyla» bütün çekim tipleri arasından özellikle yakın çekimin söz konusu edilmiş olması karşısında şaşakalmaması imkânsız. Görünüşe bakılırsa, hiçbir tarihçinin aklına «ilk toplu çekim» in ya da «ilk orta çekim» in ortaya çıkışı konusunda tartışmak gelmezdi. Mitry'ye başvurursak (*Esthétique et psychologie du cinéma* I, s. 162), yakın çekimin kökeni ve tarihi üstüne tartışma, kurgu üstüne «teorik» bir açıklamanın hemen ardından, birden bire işin içine girer. Şöyle yazar Mitry : «birbirine ulanan iki görüntünün ilişkisiyle elde edilen anlam, bu görüntülerin kendilerine ait olan bir ilk anlamı içerir». Yakın çekimin tarihinin işin içine girmesi (şu bir tek cümleyle

(*) Comolli'nin bu yazısı *Çağdaş Sinema'nın* 1. sayısında yayımlanmıştır. (ç.n.)

doğrulanır bu : «Kurguda, yakın çekim —özellikle ayrıntı yakın çekimi— özel olarak etkili bir rol oynar»), içinde taşıdığı sonuçlar bakımından pek zengin olan bu sözleri doğrulamak şöyle dursun, yalnızca onun yerini alır ve «kurgu» kelimesi bile «unutulur», bölüm sonuna kadar bir daha görünmez. Nesnesi yakın çekim olan tarihselleştirici (*) araştırma («Kurguda, yakın çekim/.../özel olarak etkili bir rol oynar. / **Ama her zaman bugün bizim ona tanıdığımız rolü oynamamıştır**», ve jenealojik bobin (seceresi) o anda boşalır), böylece, görüntülerin birbirleriyle ilişkileri üstüne, kurgu üstüne teorik bir tartışmayı örter, iter. «Yakın çekim» böylece, tarihçi - estetikçi - psikologun söylevinde, filmik metnin benzemezliğini (heterogenliğini), üretiminin bir kırma ve parçalama olduğunu düşünmeye karşı radikal bir direnişin belirtisi rolünü oynar. Bütün idealist sinema tarihlerinde ya da estetiklerinde, filmik sahnenin sürekli olması, yani filmi bir bütün olarak oluşturmaları gerektiği va'z edilir.

Demek ki, «yakın çekim», Mitry'ye göre 1) kendini parça olarak gösterdiğinden, kurgunun mecaz-ı mürseli (yer değiştirmesi) olduğu ölçüde, 2) teknik adlandırılması tarafından hemen bir bütünün parçası olarak kurulduğu ölçüde —bu da sorunu hasıraltı etmeye yarar— kurgunun yerini alır. Gerçekten, Mitry için filmin bütünü dramdır, anlatıdır, kurgu ise arkadan gelir, bir ektir : «Kurgu sayesinde, görüntü, gösterdiğinden başka bir şeyi telkin eder, alttan alta duyurur, ama gösterdiği şeyin **önceden** (altını çizen Mitry) eylemin gelişimine, dramın anlaşılmasına katkıda bulunan bir anlamı (psikiolojik, ya da yalnızca betimleyici bir anlamı) olması gerekir,». Bu konumdan yola çıkarak, yakın çekim Mitry'nin söylevinde tuhaf ve tehlikeli bir rol oynayacaktır. Tehlikeli, çünkü Mitry'nin eklektizmi yakın çekimi ilke olarak atmasını engeller, ama görüntünün semantik bütünlüğünü ve «dramın» ayrıcalığını kabul etmesi de onu filmin bütünü içine sokmasına engel olur. Tehlikeli : yalnız yakın çekim alanı sakatladığı, sahneyi parçaladığı için değil, herşeyden önce ve özellikle —Mitry bunu anlamak için gerekli araçlardan kendini yoksun kılmakla birlikte, gene de görmemezlikten gelemez— **kendi başına birşey anlamlamadığı** için, «görüntünün kendisinin» anlamı olabilecek her türlü «ilk anlam» ın inkârı olduğu için.

O zaman, yakın çekimle ilgili tarihselleştirici tartışmanın, yakın çekimin gösterdiği, hiçbir anlatısal bütünselliğe indirgenemeyen (ve kelimenin tam anlamıyla anlatıyı ve sözde filmik anlatısallığı aşan, ezen, yıpratıcı) parçalanmayı gözden kaybetmekten başka bir anlamı kalmaz. Yakın çekim, başka bir deyişle parça - görüntüyü, filmik anlatısallığın teleolojik tarihine, «İnce ve Griffith'in yakın çekimi ilk olarak eyleme soktukları» ve «bizim tanıdığımız biçimiyle yakın çekim» le **sona eren** tarihe yeniden yerleştirmektir söz konusu olan. Sürekliliğin bu sürekli tarihinde, yakın çekim önce yabancı bir öge, bir dengesizlik etkeni olarak işin içine girmelidir;

(*) Sözü edilen, idealistçe bir tarihselleştirmedir. (ç.n.)

Mirty'ye göre, filmik anlatının İnce ile Griffith'in ustalık **çağlarından** önce ya da aynı zamanda yer alan bir ilkel dönemi olmuştur: «**toplu çekimle omuz çekimi arasında sürekliliğin bulunmadığı**; yalnız **tekrarın** bulunduğ» (altını çizen Mitry) ve yakın çekimin «genel hareket içine katılmayan bir ek (altını ben çizdim) olduğu» bir dönem. Böylece, yakın çekim dramın, filmik sahnenin bir eki olur ve onun ilkel bütünselliğini (toplu çekimde gerçekleşen) ve diakronik sürekliliğini yaralar.

Ek ve ek olma konusunda ne düşünülmesi gerektiğini biliyoruz; ek «var olanı önceden **yaralamıştır** hep, tekrarın ve kendi kendini bölmenin alanını önceden yerleştirmiştir var olana», «ek olmanın mantığı /.../ dışarı'nın içerde olmasını, öteki'nin ve eksik olanın bir eksinin yerini alan bir artı gibi birbirlerine eklenmelerini, bir şeye eklenen bir şeyin birincisinin eksiğinin yerini tutmasını, eksiğin, tıpkı dışarı'nın yaptığı gibi, önceden, içeri'nin içinde olmasını gerektirir, vb.» (J. Derrida, **Grammatoloji Üs-tüne**). Mitry'nin yazısında yakın çekim böyledir işte.

Filmik sahne tiyatro sahnesini kurtardığı (aynı zamanda ona bağımlı olduğu) ve bu yolda tiyatro seyircisinin «yaşayan» gözünün yerine alıcının mekanik gözünü, yani görüş açısının değişmezliğini geçirdiği ölçüde, yakın çekim filmik sahnenin ekidir (burada sözü edilen, elbette, Griffith'den «önceki», kurgunun anlatıyla evcilleştirilmesinden «önceki», şu «ilkel», yarı vahşi sinemadır: kisası, her türlü teleolojik tarihin, sinemanın anlamını konu edinen her türlü tarihin dönüp dolaşıp geldiği şu başlangıçtaki sinemadır). O zaman, yakın çekim, oyuncunun yüz anlatımına dayanan oyununun sahnenin kalabalığı içinde seyircinin gözünden kaçmasına yarayan şeydir :

«O çağda ayırtılar (nüanslar) ancak oyuncular tarafından verilebildiğinden, bir oyuncu ya tiyatrodaki «rampı aşmak» için yaptığı gibi jestini abartmalı, ya da en ince değişimleri verebilmek için yüzünü büyüt-meliydi. Ama **toplu çekimle omuz çekimi arasında süreklilik yoktu**; yalnız **tekrar** vardı. /.../ Demek ki, yakın çekim görüleni daha yakından bir daha göstermek ve seyircinin gözünden kaçmış olabilecek bir şeyin altını çizmek için bir yoldu. Genel hareketin içine katılmayan bir ekti yalnız. Bu eski filmleri bugün seyrederken **edindiğimiz** sürekli ve dayanılmaz yerinde sayma izlenimi bundandır. /.../ İnce ve Griffith yakın çekimi ilk olarak eyleme sokmuşlardır. Onu hiçbir zaman basit bir tekrar aracı olarak kullanmamışlardır.»

Bu tarihe göre, sanki sinema hep «eylem», anlatı, dram için yapılmıştır, sanki söz konusu olan yalnız tekrar ve yerinde sayma etkilerini bir süreklilik içinde yok etmek, sahnenin parçalanmasını ortadan kaldırmaktır; sahneyi dramın ekonomisine göre türdeş kılmaktır (homogenleştirmektir). **Buna göre, bu ekonominin kendisi tarafından çağrılan yakın çekim, hep bu ekonominin dışında tutulur.** Yakın çekimi «katmak», «yerleştirmek» gerekir. Mitry'nin akla uygun hale getirdiği bu «katma» hayaletti, Epstein'in **Bonjour, Cinéma** (1920) adlı kitabındaki ünlü yakın çekim savunumunda bir yamyamlık ve dinsel sayıklama halinde kendini açıkça gösterir :

«Ama yakın çekimi buraya sokmak gerekir, yoksa bir tarz gönüllü olarak engellenmiş olur. /.../ Yakın çekim, yakınlık izlenimiyle dramı değiştirir. Acı bir adım ötede. Elimi uzatsam dokunabilirim sana. Mahremiyet. Bu ızdırabın ıslattığı kirpikleri sayabilirim. Bu yaşların tuzuyla dudaklarım yanabilir. Hiçbir yüz böyle yaklaşmamıştı benim yüzüme. Yakıncacık, izliyor beni. Alnım alnına dayalı, kapılmışım ona, gidiyorum. Aramızda hava bile yok; onu yiyorum. Bir ibadet gibi içimde o.» (1)

Epstein'in sinematografik hayaletindeki bu coşkulu yakın çekim özdeşleştirilmesi (introjection) çok belirsizdir. Yakın çekimi «yemek», onu ortadan kaldırmanın bir yoludur. Ama niçin? Açıkça görüldüğü gibi, bunun tersi de mümkündür de ondan ; «Yakıncacık, izliyor beni». Ek tehlikelidir, her zaman tehlikeli bir ektir (bak. **Grammatoloji Üstüne**).

Bizi ilgilendiren durumda, filmik sahnenin birliğinin bozulmasından, parçalanmasından; ya da alanın ve sahnenin hâkimi olan seyirci - gözün körleşmesinden (bu da aynı kapıya çıkar) başka bir tehlike yoktur. Yakın çekim (bundan özellikle bir yüzün ya da bir nesnenin çekimi olarak söz edilmesi anlamlıdır), zorunlu olarak, Epstein'in «fotojeni» sinin değil (Epstein yalnızca «kendinde» çekimi görmek ister ve «bu ızdırabın ıslattığı kirpikleri sayabilirim» diyerek bir egemen olma hayaletine bağımlı kalır), parçalar olarak anlaşılan çekimlerin (çekimler zincirinin) dinamik ilişkisinin zorunluluğunu gerektirir. Yakın çekim, **soyut olarak**, her zaman, görme yeteneğinin «içe doğru» genişlemesi, alanın, bölünmesi içinde sınırsızlaşması olarak kabul edebiliriz. Ama pratikte, yani bu «teori» leri çıkaran anlatısal ekonomide de, fazla bir şey demek değildir bu, çünkü sözü edilen ekonominin gerektirdiği görüş egemenliği çok kesin bir uzaklık ayarlamasına, çekimlerin teorik ölçeğine bağlıdır : **aynalaştırılmış insan**



«Yeni ile Eski»nin ünlü «vecdi» sekansındaki kaymak makinası ucu. Ya da yakın çekimin bir hağlam içinde ölüm etkisi, ya da ilke olarak onu dışarda bırakması gereken bir sekansiyel zincir. Kaymak makinasının ucundaki bu ilk «süt» damlaları, Ayzenştayn'ın çok açık seçik kurgusunda, vecdi özgürleşmeyi, tad alma etkisini, korku veren, açıkça iğdiş etmeden ve gövdenin parçalanması korkusunu getiren, bu fotogram gibi soyutlanmış parçaların diyalektik zincirlenmesiyle uyarabilirler. Şunlara dikkat edilsin: 1) çekimin çok okunaklı erotik üst-belirlenimi (aralık ağız/örtülü bakış/delik bir organ) 2) her türlü asıl anlamın, hemen hemen, korkutucu bir kütlük(*) altında uçup gitmesi; Üçüncü Anlam'da, «Georges Bataille'in Belgeler'de bunun sözünü edebildiği ve benim için küt anlamın erişilmesi mümkün bölgelerinden birini oluşturan biricik metin: Kraliçenin Ayak Başparmağı (tam adını hatırlayamıyorum)» derken Roland Barthes boşuna konuşmuyordu (CdC 222):

(*) «Küt». Bu kelime Bataille'in kendisi tarafından kullanılmıştır. İç Deney'in son satırlarında şöyle der: «Ciddi olanın anlamı vardır yalnız: anlamı olmayan oyun, ancak, «anlamın yokluğu da bir anlam olduğ» ölçüde ciddidir, ama bu anlam da ilgisiz bir anlam-dışının gecesinde yitmiştir. Ciddi olan, ölüm ve acı böylece küt gerçekliği kurarlar. Ama ölümün ve acının ciddiliği düşüncenin köleliğidir.»

gövdesi (yakın çekim kavramının kendisinin ideolojik üst - belirlenimi de burdan çıkar). Böylece Epstein, «kendinde» yakın çekimi değerlendirirken, bütün öteki çekim tiplerini, bütün ölçeği paradokslu bir biçimde bu değerlendirmeye tıktırmak zorunda kalır :



Epstein'in «La Glace à trois faces»'ındaki telefon. Üstünde çok çalışılmış olan çerçeveleme, yüzü bir gözün hizasından keser, öbür göz ise, bakışını indirmiş, ağızla telefonun «yüzyüze»liğinin oluşturduğu dramatik uzayı tespit eder. Dramatik, yani yapıntının imgesel bir derinliği (ta-rafından) ni destekle (nen) yen bir yakın çekim.

«Yakın çekim dikkati sınırlar ve yönetir. /.../ Şu telefonda başka bir şeyi düşünceye hakkım yok. Bir canavar o, bir kule, bir film kişisi. /.../ Bu kule- nin çevresinde, alinyazıları dönerler, yankılı bir gü- vercinliğe girer gibi oraya girer ve çıkarlar». (De- minki).

Böylece, yakın çekim, çekimler ölçeğini yutar ve yok eder; göze ka- bul ettirdiği uzaklıkların yokolması içinde, hiyerarşiyi bozar; Epstein'in sa- yıklamaları içinde, yakın çekimde alınan telefon canavar, kule, adam, gü- vercinlik olur. Ona göre, yakın çekim istiareli yer değişmeyi başlatır.

Yakın çekim bizi ilgilendiriyorsa, olduğu gibi, «kendinde», «fotojenik» (fotolojik) bir tercihe göre değil, filmik uzayın süreksizliğini gösterdiği için, görmeyi, görüntüyü yazının yer değişmeli (substitutif) hareketine götür- düğü için ilgilendirdiği anlaşılacaktır. Kopukluk, uyumsuz aşma, parçalan- ma etkileri içinde (yani aynı zamanda yakın çekimin belli bir **kullanılışı** içinde) : parçaladığı gövde için de aynı şey söz konusudur, çünkü yakın çekimin en **yüce** anlamı güzel bir yüzü, cekiği acıyı, kirpiklerindeki parıl-



«La femme mariée»den çekim fotoğrafı. Yakın çekimin hazırlanması ya da yazılması: birleşen iki kol, örtünün beyazlığıyla boşaltılmış alana, kendisinde okunmaz olan bir hiyeroglif çiziyor; anlam bu plana bağlı değil, aşktan «önce» mi yoksa «sonra» mı, ya da başka bir bağlam içinde mi yer aldığını söylemek imkânsız. Bir aralıktır bu. Bunun anlamlayıcılığı (signifiante) İtalya Savaşları'nda kuramlaştırılmış ve sistemleştirilmiştir (bak. özellikle «cinsellik» üzerine çekimler).

tıyı falan göstermekse, daha aşağı bölgelere, söz gelişi ayak başparmağının bulunduğu bölgeye indiği zaman bir korku etkeni olur. O zaman «gözlerini kırptırmaktan» başka yapacak birşey kalmaz... Ayak başparmağı, diye yazar Georges Bataille, «her zaman az ya da çok eciş bücüş, insanın içini kaldıran birşeydir» (*Oeuvres complètes*, I, s. 203), «bir adamın birden bire düşmesiyle, yani ölümle» özdeşir.

Epstein tarafından az yada çok belirsizce değerlendirilmesine kadar, seyirciyi tedirgin eden, ama yakın çekimin, «en kısmî ve en parça halindeki çekimin» (Metz) içinde saklı bulunan, bu ölüm ya da kopukluk etkisidir. Ve, görüntüyü ya da filmi bir bütünlük olarak ele alan her düşünce, yakın çekime gelince tökezlemeye mahkûmdur, çünkü, mutlak olarak konuşursak, yakın çekim başka herhangi bir çekim tipinden ne daha az ne daha çok kısmî ve parça halindedir, ama, ötekilerin tersine, hemen her zaman bir parça olarak okunur (kullanılmaya başladığında seyirciyi tedirgin etmesi de bundandır).



Dreyer'in «Vampyr»'inden bir fotogram: tersine, anlam çekime dayanmaktadır burda, hem de bütün ağırlığıyla. Allegorik bir imgenin mecaz-ı mürselli parçası (Tarot'nun iskeleti); iskelet eli ayrıca biçimsizliğin sınırında, huzursuzluk verici, hiç de hoş olmayan maddesiyle içinde yer aldığı anlatsal sekansa damgasını vurur ve, bununla karşılaştırılınca, zehir şişesinin plastik ve «perhizi» (diététique) açık seçikliği, ışıltamasının yarattığı gerçeklik etkileriyle birlikte, dramatik hisleri açısından güven vericidir (ama, askıda kalmış ve sanki kendisini tutan —iyi tutamayan —kemikli el tarafından üstü çizilmiştir).

Burada şuna dikkati çekmek isterim: bu yakın çekimlerden çoğunun ölümcül bir biçimde belirtilmiş ya da yan-belirtilmiş çekimler olması bizim özgür seçimimizden ileri gelmiyor. Bizim seçimimiz, yakın çekimlerin fototeklerde nispeten daha az bulunmasıyla kısıtlı zaten (anlam-sız yıldız suratları dışında).

Yakın çekim, öncüleri (yalnız 1920 - 30'ların öncülerini, yani Ayzenshtayn, Vertof, Bunuel'i değil (2), bugünkü Dziga Vertof grubunu da) hatırı sayılır ölçüde baştan çıkarmakla, kurgu pratiklerinde yabana atılmayacak bir rol oynamakla birlikte, aynı nedenden, klasik sinemanın (Hollywood sineması, yeni - gerçekçi sinema, vb.) pratiği ve ideolojisi içinde yöntemli bir elemenin nesnesi olmuştur. Bazin'in yazılarında en yüksek tutarlık düzeyine erişmiş bu ideolojiye göre, sinemanın amacı «gerçekliği», «doğayı» yeniden - üretmek, ya da başka bir deyişle bunların yerine geçmek olduğundan (Bazin'in sinema ile tiyatro arasında kurduğu mutlak farklılıktır bu: perde «doğayı» emmeli, tiyatro sahnesi ondan kökten ayrılmalıdır), ve



— Ayzenştayn'ın iki fotoğrafı ve yakın çekimin iki çelişik kulanımı («alçak» ve «yüksek»). Potemkin'deki kurtlu et: gözlük, yada gözün başparmakla kurtlar arasında bir birleşme olarak kaydedilmesi: burada, başka yerlerde olduğundan daha çok Ayak Başparmağı yazısına, penis/göz/ağız/dışkı zincirine başvurmak gerekir. Yakın çekim sınırda, gözün kendini yuttuğunu ya da kustuğunu, özne/nesne, iç/dış karşıtlığının artık geçerli olmadığını gösterir. Gözün, bu karşıtlığa (başparmağı/ağız karşıtlığına) saygı göstermeyen yer değişmesinin yerini, burada, araya giren ve gözü, bakışı, alaylı bir egemenlik etkisiyle, mecaz-ı mürselli olarak gösteren gözlük almıştır; gözlük, sınıfsal bir işaretleyen olarak, burjuvazinin, yakında içinde boğulacağı, «katılacağı» kokuşmuş canlıların adsız kaynaşması üzerindeki egemenlik yanılması kaydederek. Schéfer: «... işaretleyen, kurtların etkin biçimde ilgilendikleridir» (CdC. 230'da altüst olmuş renkler/buğu).

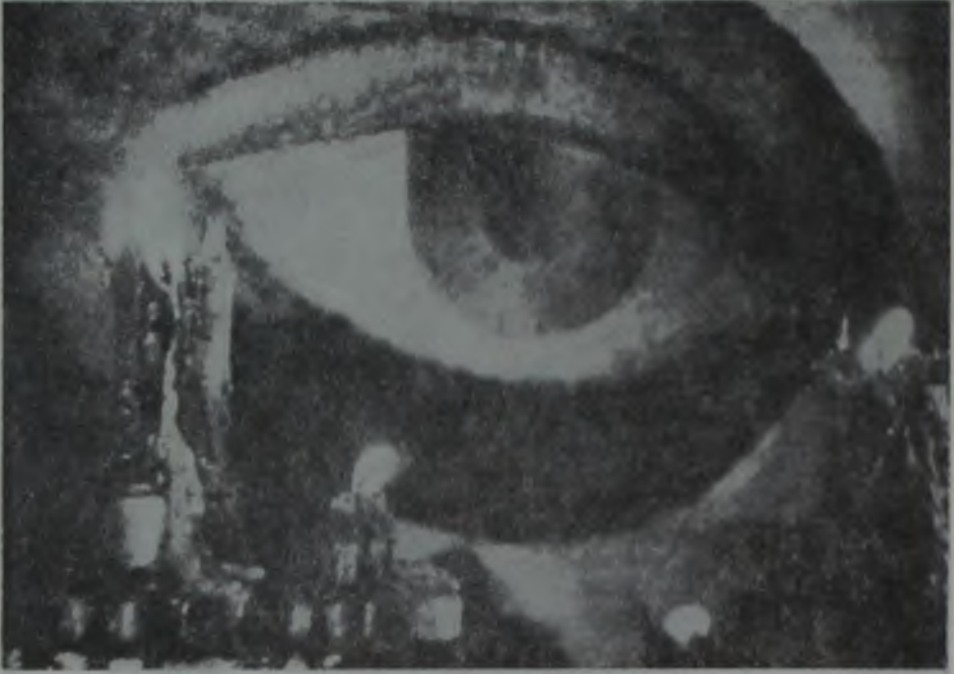
kendilerini (sürekliliklerini) kararsızlıkları, dengesizlikleri içinde doğrula-«doğa», bu anlayış içinde, **sürekliliğin kendisinden başka birşey oymadığından** (Bazin, Renoir konusunda, kesin bir ters anlayış içinde, «gerçekliğin dikişsiz elbisesi» nden söz ediyor, Welles'in «gerçekliğe gözle görülür sürekliliğini yeniden kazandırdığını» söylüyor, vb.; aynı zamanda bak. yeni - gerçekçilik üstüne yazılar, **Qu'est-ce que le cinéma? IV**), yakın çekim ve kurgu filmik dokuya onun süreksizlik ilkesini işledikleri oranda onun içine itilir, bastırılırlar. Bastırılırlar, yani dramın ve doğanın aynası olarak kopukluğa hizmet etmek üzere pintice bir dağıtımına mahkûm edilirler. Dramın ve doğanın altları çizilmeye, vurgulanmaya ihtiyaçları vardır,



«Korkunç Ivan»: Bu defa ayak paşparmaksız kraliçe, zehirli içerken. «Klasik», idealleştirilmiş, aydınlık yakın çekim; ayrı bir yüzde ıslıl ıslıl bir bakışın fetişizmi. Bununla birlikte, küçücük ve kesin bir fark var: bu idealleştirmenin, bakışın şaşkınlığının ve parodinin sınırında bir güneş gibi hareketsiz durmasının hafifçe aşırı kaçan yanı. Sanki değerlendirmek için çerçeveleme yetmiyormuş gibi, yüz bir de beyaz kumaşla (ve onun ölümcül yan-belirtmesiyle), tacın kenarlarıyla ve zehir kupasıyla sarılmış. Bakışın ısıltılı hareketsizliği altında, ağzın dramatik rolü.

yan ekonomik bir süreksizliğe ihtiyaçları vardır. Ekonomik: tehlike onun kabarıp taşmasındadır. Hangi tehlike? İnsanın artık orda kendi kendini tanıyamaması tehlikesi. Öznenin (gözün), vurgulanan dram tarafından taşınan «doğa» yapıntısı içinde artık kendini tanıyamaması tehlikesi.

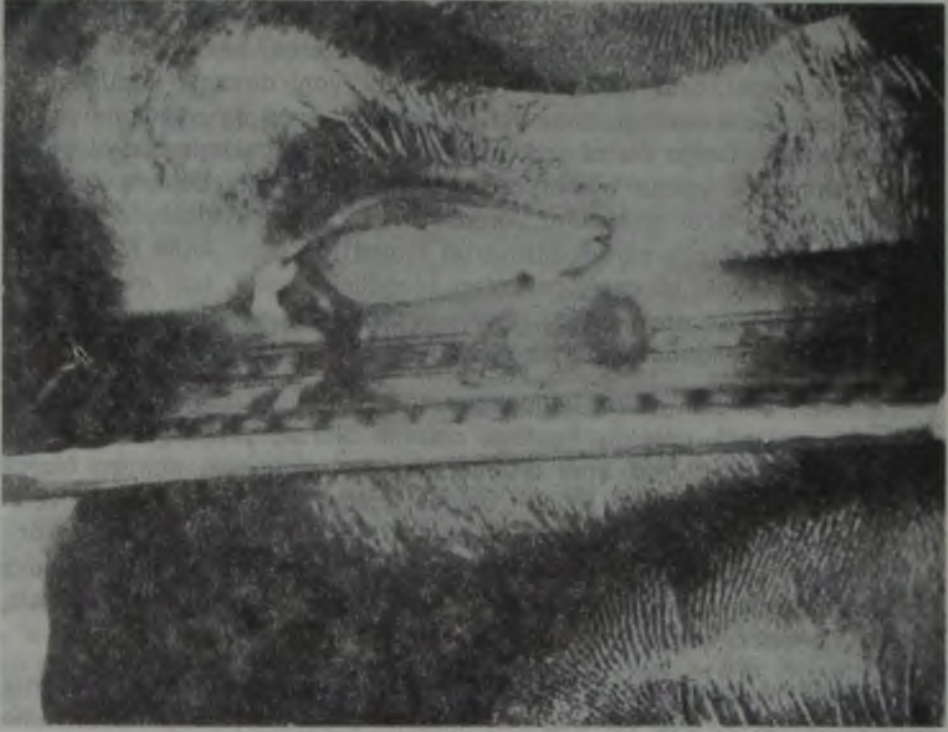
Yakın çekim bu ekonomiye göre tehlikeli bir biçimde kaydedilir: alanı sınırlar, **derinliği kaldırır**. Bununla birlikte, çekimler zincirinde, «fotojenik olarak» (yüz falan), (alanın her zaman söylemek istediği, anlatının doğruluğunun güvencesi olan şu «doğal» derinliğin ihtiyat payı üstüne, temeli (sermayesi) üstüne yükselirse ya da onu daha esaslı bir «yakınlıkla» derinleştirirse («Elimi uzatsam dokunabilirim sana. Mahremiyet.»), o zaman, ek olarak kabul edilir. Ama Epstein'in söylevinin (unutmayalım, bu söylev yakın çekimi atmak eğilimine bir tepki olarak kendini göstermekte-



Ivan'san «tanrının» gözü ve Bunuel ile Dali'nin Endülüslü Köpek'in-den kesilen göz.

«Bana öyle geliyor ki /.../ göz konusunda baştan çıkarma sözünden başkasını söylemek imkânsızdır, insanların ve hayvanların gövdelelerinde daha çekici bir bölge bulunamaz. Ama aşırı baştan çıkarma herhalde dehşetin sınırlarında yer alır. Buna göre, göz, görünüşü aynı şekilde keskin ve çelişik tepkiler uyandıran kesici birşeye benzetilebilir: Endülüslü Köpek'in yaratıcıları, filmin başında bu iki yaratığın kanlı aşkını göstermeye karar verirken, korkunç ve karanlık bir biçimde bunu duymuş olmalılar. /.../ Göz, aynı zamanda bilincin de gözü olarak, dehşet konusunda son derece yüksek bir sırada yer alır. Victor Hugo'nun şiiri yeterince bilinir: bir takınak olarak, ölümünden az önce Grandville'in düşüne korkunç bir biçimde giren canlı, iç karartıcı göz...» (Georges Bataille, OEuvres Complètes, I, s. 187—188).

dir) tersine de gidilebilir pekâlâ, ve yakın çekimin, bu ihtiyat payını, bu alan hazinesini derinlik bakımından kökten sınırladığı için ıssız, umut kırıcı olduğu; görülmesine izin verdiğinden daha çoğunu ortadan kaldırdığı; ve böylece filmin okunmasının (aynı zamanda yazısının) telâffuzunu görüntünün «içeriğinden» çekimlerin, sahneye koyuşun sözdizimine **kaydırdığı**, dikkati görüntünün «gerçekliğinden» filmin işleyişine kaydıracağı (her türlü temsil senografisini bekleyen tehlike) söylenebilir. Godard'ın, daha sonra da Dziga Vertof grubunun (Godard/Gorin) gerçekleştirdiği filmleri düşünelim: bunlarda, açıkça, görüntünün «kendisinde» görülecek hiçbir şey yoktur (eleştirmenlerin öfkesi bundan ileri gelir, hele politik bir söylev



«Akılcı bir görüş açısından, göz için duyulan kaygının kastrasyon korkusuna çevrildiği reddedilebilir; göz gibi değerli bir organın aynı değerde bir anksiyeteli kaygıyla korunması anlaşılabilir, evet, ayrıca kastrasyon korkusunun arkasında daha derin hiçbir sırrın, başka hiçbir anlamın saklanmadığı da doğrulanabilir. Ama bu, düşlerde, hayaletlerde ve mitlerde, gözler ile erkeklik organı arasında var olan yer değişmeli ilişkiyi anlamamak demektir...» (Freud, Endişe Veren Tuhaflık, *Essais de psychanalyse appliquée*'de, NRF, *Idées* dizisi, s. 181).

(Bataille'in yukarıya aldığımız bölümün ardından anlattığı Grandville'in düşünde, rahatsız edici göz aslında değişikliğe uğranan bir ağaç gövdesidir, «kanayan...» düşün haş kişinin vurduğu «kesici aletin altında çırpınıp duran... bir ağaç gövdesi». Bak. aynı zamanda: bu düştən yola çıkarak Grandville'in yaptığı ünlü resim.)

istiyorlarsa bu öfkeye acı alay da eklenir), çünkü anlam görüntülerin ve seslerin zincirinde, ağında kalmakta direktmektedir (zaten bu **zincire koyma** klâsik sc'neye koymanın karşısına çıkarılabilir). Görüntünün «içinde» ne kadar az «görülecek şey» varsa (Yalnızca Hollywood'da hüküm sürmeyen «göz dolusu» ideolojisi), görüntü, ideogram dedikleri şey gibi, o kadar çok işe yarar çizgi kaydeder, o kadar çok **okunacak şey** olur (bu bir yapı içinde, yani hareketin, ayırızamanlılığın sûreti (figure) biçimlendirdiği film içinde gerçekleşir).

Bir daha söylüyorum, bu kısa tahlille yakın çekimi filmin imtiyazlı sûreti

ilân etmek istemedim. İdealist sinema tarihlerinin ve estetiklerinin filmik metni açıklamakta yaya kaldıklarının belirtisi olarak, yakın çekim, bütün çekimlerin (toplu, orta vb.) yakın çekim gibi, yani dinamik kopukluk etkisi açısından ele alındığı, alınması gereken bir öncü bir uygulamaya götürür. Sözgelisi, Dziga Vertof grubunun filmleri yakın çekimlerden oluşmaz, yakın çekim pek yoktur bunlarda, ama hepsinde yakın çekime sinema ideolojilerindeki özel statüsünü veren şu hem artan, fazlaşan hem de azalan, eksilen nitelik vardır. Straub'un filmleri de öyle: **Anna Magdalena Bach'in** ıssız, sanki içi oyuk çekimleri sözgelisi; bunlar, batı metafiziğine özgü şu «görünüre duyulan kör güven»in (bak. Daney, «Salador Üstüne», CdC n. 222) temellendirmediği bir okumaya ve işlemeye tanıklık ederler (3).

Elbette, çekimin yalnız yakınlığını (büyüklüğünü) değil, **süresini** de işin içine sokmak gerekir; Epstein, anlamlı olarak, yakın çekimi ancak **hareketli ve kısa** olursa, yani dramın tutuşma ve kopma noktası olarak kabul eder, yutar; belli bir süreyi aşınca, yakın çekim düş kırıklığı verir. Düş kırıklığına uğratılan, yanıltılan, tabii, anlamdır. Yakın çekim imkânı, giderek yakın çekim hayaleti, demek ki, modernliğin kendini tanımladığı bu yanıltıcı yazıyı, etkilerinin bugünkü öncü pratikteki teorik ve politik sistemleştirilmesine bağlar.

Demek ki, yakın çekim hayaletinin «altında» kendini duyuran, yazı, sistemleştirme, sonsuz yer değişme imkânı ile betimleyici sahnenin nüfuzunun yıkılması, metnin uzayının yarılmasıdır.

(Türkçesi: İZZET YASAR)

(1) Bu ibadet kelimesinde hemen hemen bir yanlış olduğu belli. Altında açıkça görülen terslik, doğrudan doğruya, ve kaçınılmaz olarak, Epstein'in yazısını ve yakın çekim hayaletini Bataille'in — onun kuramını kuran — metnine, özellikle daha ileride alıntı yapacağım «Ayak Başparmağı» adlı «Belgeler» makalesine bağlıyor. Ayak başparmağı, penisin ve dışkının billürleştirdiği oldukça çıkık bir istiaresidir: «Ayak başparmağının hem bir cesedi andıran hem de yavgaracı ve kibirli o iğrenç görünümü (...) insan gövdesinin düzensizliğine sipsivri bir anlatım verir, organları müthiş uyumsuz kılar. (Ayak başparmağı, bununla birlikte, özgül olarak korkunç bir biçime sahip değildir: bu bakımdan gövdenin başka bölümlerinden, sözgelisi bir karışık açılmış bir ağzın içinden farklıdır.)» (O Euvres complètes I, s. 203). Bundan sonra Epstein'in yazısındaki, bir yüzün ideal güzelliğine (bir kadın yüzünden başkası olduğu düşünülemez bunun kolay kolay) yönelen arzuyu yüceltmenin, çok daha bayağı bir baştan çıkmayı, denebilirse, fetişleştirildiği anda yakın çekimin kaçınılmaz olarak içerdiği ayak başparmağı baştan çıkmasını hiç de iyi gizleyemediği, bastıramadığı açıkça görülür. «Bu makalenin anlamı, diye bitirir Bataille, eninde sonunda bir sağıstan başka birşey olmayan şiirsel numaraları hesaba katmayıp doğrudan doğruya ve açıkça baştan çıkarımı tartışma konusu yapmakta ısrar etmesinde yatar (...). Gerçekliğe dönüş hiçbir yeni kabullenmeyi içermez, bayağıca baştan çıkılmış oldu-

gunu gösterir yalnızca; yer değiştirmeksizin, haykırıncaya kadar, gözlerini kırıştı-
rarak: bir ayak başparmağı karşısında kırıştıtararak.» (Elbette, bir karış açık ağız;
kırıştıtarılan gözleri zincirleme okunak gerekir; Epstein'in yazısı bilmeden bu zincir-
rin içinde haptistir).

(2) Cinéthique'in 7/8'inci sayısında, «Kesilen Göz» başlıklı, oldukça çalaka-
lem ve karışık bir yazıda, «Griffith'vari» yakın çekimler söz edilmektedir; yazara gö-
re, bu, yalnızca yüze ve onun bakışına hizmet etmeye ve onu işlemeye adanmıştır:
«Çekim konusunda, çağın başlıca buluşunun, perdede yüz çizgilerini sınırlayarak giz-
lerin akının ortasındaki gözbebeği hareketine imtiyaz tanıyan yakın çekim olarak be-
lirmesi bir raslantı değildir. Çok geçmeden, makyaj bu merkezin çevresine onu geri
kalanlardan soyutlayan ve perdenin karanlıktan aydınlığa geçmesini sağlayan iris
açılıp kapanmalarıyla çoğu zaman, çakışan bir kara halk yerleştirecektir. Endüstrinin
bakışı böyle birden bire terfi ettirmesi nedensiz değildir: alıcının belirlediği ayna
dizgesi (Système spéculaire) içinde, bakışın imgesinin kesin bir rolü vardır. (...)»
«Bakış», perde/salon ayırımından öte, film çalışmasını eklem yerlerini (çekim, kurgu,
gösteri ve yapımcıların, yönetmenlerin, teknisyenlerin rolü) siler; son eklem de,
«bakış» tarafından işgücünün bir bölümü emilen (kapatılan), işbölümünün sonuncu
halkası seyircinin, «okuyucu» olarak oluşturduğu eklemdir.» Yakın çekimin düzgü-
sel (normatif) ve idealist kullanılışı konusundaki bu eleştiri yanlış değil, ama yakın
çekimin iki yanı da kesici niteliği, «gövdenin imgesinin parçalanmasını (bölünmesi-
ni)» sahici olarak işin içine sokması karşısında fazla telâştan meseleyi doğru göremi-
yor. Un film comme les autres'da bakışın çekimden kaldırılmasını yüceltirken (ve aynı
mekanizmaya göre Endülüslü Köpek'in kesilen gözünü «küçük-burjuva çizme iş-
lemiyse aynı anlama gelen bir işlem» olarak işsâ ederken), işsâ ettiği fetişizmi diya-
lektik olmayan bir biçimde deviriyor (fetişizm kavramının hile-tuhaf şey-yazıda bu-
lunmamasına rağmen: Cinéthique'in her köşesinde belirtilerine raslanan, psikanal-
izin itilmesi) ve bu yüzden onun içinde hapis kalıyor. Yazıda Freud'dan daha çok
sözü edilmeyen Bataille, burada da bize çok şey öğretebilir; herşeyden önce, en azın-
dan iki kere ele aldığı (eleştirel «Belgeler» sözlüğünün «Göz» maddesinde ve gene
«Belgeler»deki «Kasvetli Oyun»da) Endülüslü Köpek konusunda J — L. Perrier, yazı-
sında, anlamlı olarak, kesilen göz çekiminin bir zincir içinde, istioreli-mecazı mür-
scelli bir akraha düşünceler zinciri (concaténation) içinde yer aldığını (bulut/justura.
ay/göz, vb.) unutmaktadır. Dramatik hareketin (hiçbir durumda Endülüslü Köpek'e
ait değildir bu hareket) emrine verilen yakın çekimdeki gözün parıltısının zinciri
gizlemekten, onun serpiştirici üretimini örtmekten başka bir işlevi var mıdır? Ustura,
yakın çekimler zinciri içinde, kurgunun, yeniden - çerçevelemenin (décadrage)
keskin bir istiaresidir. Endülüslü Köpek'de gövdenin çeşitli yerleri sürekli birbirleri-
nin yerini alır; göğüsler kaba et olur, ağız anüs, koltuk altı, kasık olur... Öte yan-
dan, bu filmin, en kökten bir uyumsuzluk içinde bulundukları dönemde Bataille ve
Breton tarafından bir kopuş filmi olarak düşünülebilmiş olması, özel bir yere sahip
bulunduğunu ve bugünkü öncü uygulama ile elimizdeki teorik temel taşı açısından
daha ince bir tahlil gerektirdiğini göstermektedir (özellikle gerçeküstücü ideolojiyi
tahlil etmek için: bak. Tel Quel 46).

(3) Ve tabii, hâlâ tanınmayan Othon. Ben burada, ancak, Jean Narboni'nin «İk-
tidar Naipliği» adlı tahliline (CdC n. 224), özellikle şu bölüme gönderme yapabilili-
rim: «Hesaplanmış süreleriyle, fonun yüzey tarafından, yüzeyin fon tarafından (artı-
rılmış yüzey olarak) sınırsızca yok edilmeleri etkisini yaratan; «derinliği» reddeden
(seyrek olarak, «yassılık» daha iyi hazırlanmıştır) çekimler. Tuvalden (onları belir-
leyen, var eden dekordan) kesilmiş gibi sırayla görünen «figürler», oyuncular, «film
kişileri». Ve buna karşılık, sanki bunların üzerine yaslandıkları, sunulmaları için ge-
rekli yüzeyi belirleyen, var eden hacimler.»

dziga vertof

film tasarıları

Dziga Vertof'u ülkemizde doğru ve yöntemli bir biçimde tanıtan Çağdaş Sinema, bu sayısında, Vertof'un sinema uygulamasını (pratiğini) yansıtan, «Onbirinci Yıl» (1928), «Alicili Adam» (1929) ve «Çoşku» (1930) filmleriyle ilgili yazılarını yayımlıyor.

Ç. S.

«ONBİRİNCİ YIL» FİLMİ ÜSTÜNE

«Onbirinci Yıl», **Sinema - göz**'ün ilk dizisi gibi, «Yürüyen Sovyet» ve «Dünyanın Altıncı Bölümü» gibi, oyunsuz sinemanın türlerinden, örneklerinden biridir.

Bugün sunulan filmi yapan kişi olarak şu noktalara dikkatinizi çekmek isterim :

Birincisi, «Onbirinci Yıl» en saf sinema dilinde, «göz dili» nde yazılmıştır. «Onbirinci Yıl» görsel algılama, «görsel düşünce» için tasarlanmıştır.

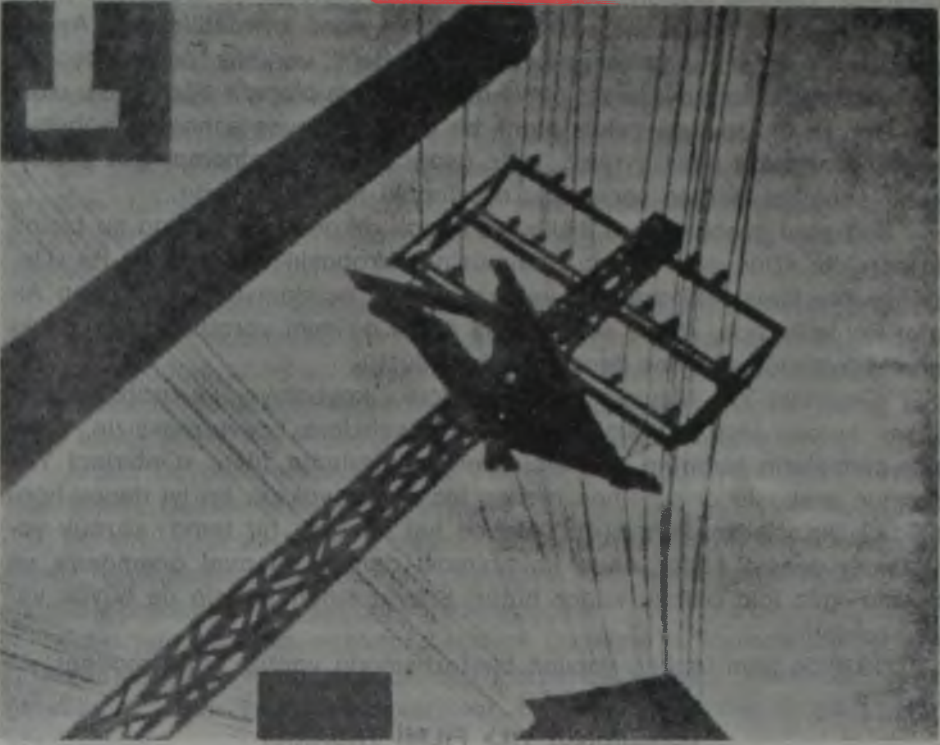
İkincisi, «Onbirinci Yıl» alıcı tarafından belgesel dilde, pelikül üzerinde sabitleştirilmiş olguların dilinde yazılmıştır.

Üçüncüsü, «Onbirinci Yıl» sosyalist dilde, görüneni bir sosyalist olarak çözme dilinde yazılmıştır.

Sizler filmi tartışmaya başlamadan önce, filmin «Ermitaj» da sunulmasının ardından son günlerde bana yöneltilen çok yararlı birkaç soruyu da yanıtlamak istiyorum.

Birinci soru : «Onbirinci Yıl» filminin bazı görüntüleri simgeciliğe yönelik değil midir? Hayır. Simgeciliğe yönelik değiliz. Hatta bazı çok başarılı görüntüler ya da kurgu cümleleri simge değeri alacak kadar yükseliyor olsalar bile, biz bundan hiç bir korku duymuyor ve bunları filminden atmak zorunda olduğumuza inanmıyoruz. Simgeci bir film ile akılcı ilke üzerine kurulu ama bir simge değerine yükselen görüntülerin, tamamen farklı iki kavrayış olduğunu düşünüyoruz.

İkinci soru : niçin karmaşık görüntüler, foto-sine-kurgu kullanıyorsunuz? Gerek eylemin zamandaşlığını göstermek, gerek genel bir sinemasal -betimleme içinde bir ayrıntıyı dışlaştırmak, gerek iki ya da birçok olguyu karşılaştırmak için karmaşık görüntülere başvuruyoruz. Bu yöntemi açıklamak için hileden söz etmek gerçeğe uygun düşmez.



«Onbirinci Yıl», 1928.

Üçüncü soru : bazı ilk bölümlerin sonunculardan daha iyi bir yapıma sahip oldukları gibi bir izleniminiz var mı? Son günlerde sık sık soruldu bu soru. Bu izlenim yanıltıcıdır. İlk bölüm görünüşte, daha kolay bir görsel algılamaya düzeyinde bulunmaktadır. Dördüncü ve beşinci bölümler daha karmaşık bir kuruluşa sahiptirler. Kurguları ilk ikisinden daha fazla araştırmaya dayanmaktadır ve bunlar ikinci ve üçüncüden daha çok sinemanın geleceğine yöneliktirler. Fakülte orta öğrenime göre neyse, dördüncü ve beşinci bölümler baştakilere göre aynı şeydir. Doğaldır ki daha karmaşık bir kurgu seyirciyi daha büyük bir gerilim duymaya zorlar ve kavranmak için özel bir dikkat gerektirir.

Dördüncü soru : «Onbirinci Yıl» senaryosuz mu yapılmıştır? Evet. «Onbirinci Yıl» bütün **sinema - göz** filimleri gibi senaryosuz yapılmıştır. Bilirsiniz ki, senaryonun reddi üzerine spekülasyon yaparken birçok muhalifimiz bizi, ilke olarak planlı çalışmanın düşmanları gibi göstermeyi denemişlerdir. Oysa ki, dolaşan düşüncelerin tersine, kinok'lar hazırlık planına oyunlu sinemacılar sonsuz derecede çok emek ve dikkat göstermektedirler. İşe başlamadan önce, bütün yanlarıyla verilen temayı aşırı bir özenle inceliyoruz, sorun üzerine ne yazılmışsa onları inceliyoruz, bu konuda mümkün olabilecek en açık fikri sağlayacak bütün kaynakları kul-

lanıyoruz. Çekime başlamadan önce, tematik, metodik ve kronolojik planları hazırlıyoruz. Bu planlar bir senaryodan nasıl ayırdedilebilir? Ayırım şurdadır : bu temanın **sahneye koyma planı** değil, verilmiş temayı yaşamın içinde ortaya çıkarmayı hedef almış **alıcının işlem planıdır** söz konusu olan.

Gerçek bir savaşın çekim planı, bir dizi ayrı savaş sahnesini sahneye koyma planından nasıl ayrılır?... Bu, aşağı yukarı bir **sinema - göz** planıyla bir sanatsal sinema senaryosu arasındaki farkın aynısıdır.

Son soru arabaşlıklara ilişkin ve birçok arkadaş tarafından şu biçimde soruldu: «Dünyanın Altıncı Bölümü»'nde arabaşlıkların bolluğu ile «Onbirinci Yıl» filmindeki arabaşlıkları azlığı nasıl açıklanıyor? «Dünyanın Altıncı Bölümü»'nde, «tema-sözcük» ün özgül dizimini yaratarak, arabaşlıkları parantez içine koyma deneyine işimiz düştü.

«Onbirinci Yıl» filminde «tema - sözcük» kayboluyor ve arabaşlıkların önemi hemen hiçe indirilmiş oluyor. Arabaşıklara başvurmaksızın, sinema - cümlelerin birbirine geçmesi üzerine kuruludur film. «Onbirinci Yıl» filminde arabaşlıkların hemen hemen hiç önemi yoktur. En iyi deney hangisidir? Birincisi mi ikincisi mi? Bence her ikisi de, bir tema - sözcük yaratılması deneyi kadar onun kaldırılması deneyi de aynı önemdedir ve **sinema - göz** için olduğu kadar bütün Sovyet sineması için de büyük yarara sahiptir.

(1928'de film üstüne yapılan bir tartışmada yaptığı konuşmadan).

«ONBİRİNCİ YIL» FİLMİ TASARISI

Kentin on iki kilometre kadar dışında küçük vagonlar kok kömürü fırınlarından çıkıyor, yükseliyor ve yüklerini yüksek fırına boşalttıkları metalürji fabrikasına yöneliyorlar.

Donbass'dasınız. Madenlerin arasında. Kuyuların üzerinde yükselen yapılara çıkıyorsunuz. Yerin altına, kuyuların dibine inin. Asansörden çıkın. Atların çektiği küçük vagonlar gidiyor galerinin içinde. Daha aşağı galerilere iniyorsunuz. Dört ayak kayıyorsunuz bir oyuğun içine. İçerde, lambalarını dişlerinin arasında tutan madenciler sürünüyor. Elle ya da mekanik kesim. Küfe, kömürü topluyor ve vagona yüklüyor.

Kömür dolu vagonla toprak yüzüne çıkıyorsunuz.

Vagon asansörden çıkıyor. Sallandı ve köprüye saçı kömürü. Küçük vagonlar yüklerini doğrudan tren vagonlarına boşaltıyor.

Bir demir madenindesiniz. Küçük vagonlar taş ocağına doğru gidiyorlar. Madenin çıkarılması. Küçük vagonların yüklenmesi. Toprağın yüzüne çıkıyorlar yeniden. Vagonlara boşaltıyorlar. Yüklü vagonlar fabrikaların yönüne gidiyor.

Bir lokomotifin üzerinde bir dizi yüksek - fırını dolaşıyorsunuz. Boşaltıldığı yüksek - fırına kadar yükselen maden dolu bir küçük vagonu izliyorsunuz.

Birçok gün geçiriyorsunuz madenin ve kömürün, ateşin ve demirin,

küçük vagonların ve vinçlerin, yüksek - fırınların ve körük takımlarının arasında, işçilerin yüzlerini, makinelerin çalışmasını yoğun bir biçimde gözleyerek. Bu çalışmanın emekçilerin devleti için dev değerini iyi kavramaya kendinizi zorluyorsunuz.

Bir dökme demir yığının geçtiğini görseniz, bir vincin bunu yüksek - fırından çıkarken kavrayıp dikkatlice araç - makinaya taşımalarını görseniz, unutmuyorsunuz ki bu dökme demir yığını ve bu vinç cephede savaşmaktadır.

Bir işçinin konutundaki girişim komitesine, hücreye geliyorsunuz ve karşınızda sermayenin kölelerini değil, barışçı kuruluşun gururlu savaşçılarını, mücadele edenleri, emekçiler ülkesinin kurucularını görüyorsunuz.

Fabrikalardan ayrılıyor ve Dinyeper boyunca iniyorsunuz. Sonra motorlu kano. Sonra Kitchkass'a kadar bir odun katarının üzerinde.

Arada bir duruyorsunuz yolda. Hızlı katarlar görüyorsunuz : **Kaydak hızlı katarı, Cehennemın Ağzı, Doymaz.**

Bu kaynayan sıvı unsura egemen olmanın, hızlı katarların öfkeli enerjilerini saçmalarını engellemenin olanağına inanmıyorsunuz. Suların zincirinden boşalmış gücünün çalıştırılabileceğine.

Ama işte binlerce yapımcı beliriyor Dinyeper'in kıyılarında. Toprağı düzleştirme çalışmaları başlıyor. İşçi kentleri yükseliyor. Demirden yollar getiriliyor. Tuğlar ve çimento veriliyor. En iyi mühendisler ilk çalışmaları yönetiyorlar.

Planlı ekonomilerini kuran işçilerin ve köylülerin iradesiyle dev bir baraj, Avrupa'nın en büyük yapıtı inşa edilecek bu yerlerde. Hızlı katarların üzerinde 37 metreye kadar yükselen sular üzerlerini örtüyor ve Dinyeper'in bir ucundan öteki ucuna su yoluyla ulaşımı mümkün kılıyor.

Dinyeper boyunca kurulu bu köylerin, bu gülyüzlü alman kolonisi Kitchkass'ın ve üzerinden bir trenin geçtiği bu yüksek köprüünün, suların altında kalacaklarını düşünmek acı veriyor.

Buğday, odun, şeker yüklü gemiler, eski hızlı katarların üzerinde akıntı boyunca inecekler.

Petrol tankerleri, madeni gereçler, tuz, ithal ürünleri ülkenin yüreğine kadar tırmanacaklar akıntıyı.

Dev bir su kütlesi düşecek 44 metre yükseklikten. Dev enerjisi hidroelektrik bir santralin türbinlerine doğru yöneltilecek.

350 000 (sonra 650 000) CV elektrik tellerinin üzerinde fabrikalara, köylere, kasabalara, kentlere doğru koşacaklar, kırlardaki yolları, köylülerin evlerini, okulları, okuma kulüplerini aydınlatmak için;

ayırıcıları, değirmenleri, tahıl çalkalayıcıları, batözleri çalıştırmak için;

yapay sulama gerektiren bölgeleri ucuz enerjiyle beslemek için;

hasatların verimini yükseltmek için, yüksek düzeyde

tür ocağı yaratmak için, makineleri, fabrikaları çalıştırmak için;

şahmerdanları, vinçleri kaldırıcıları işletmek için;

yeni üretimlerin, yeni fabrikaların, yeni araç - makinaların doğmasını sağlamak için;

ülkemizdeki tüm üretici güçlerin ilerlemesine en geniş perspektifleri açmak için.

Halkın kitle işbirliği temeli üzerinde, kuruluşun coşkusu içindeki işçi ve köylü kitlelerinin temeli üzerinde, ülkemiz elektrikleniyor, parlak bir geleceğe yöneliyor.

Ve işte bugün, Ekim'in onuncu yıldönümü, İngiltere'nin, Fransa'nın, Almanya'nın, Polonya'nın, Amerika'nın emekçileri,

Hindistan, Mısır, Avustralya'nın ezilen halkları, henüz sermayenin öksesi altındaki bütün emekçiler, kurtulmuş emeğin ocağı ülkemizi selâmlıyorlar.

Birlikteki tüm işçiler ve köylülerle, bütün ezilenler ve açlar dünyası kutluyor büyük bayramımızı.

«ALICILI ADAM» FİLMİ ÜSTÜNE

«Alicili Adam» filminin çalışması, **sinema - göz**'ün önceki çalışmalarından daha fazla gerilim gerektirdi. Bu, gözlemlenen yerlerin çokluğuyla olduğu kadar, çekim sırasındaki teknik ve örgütlenme işlemlerinin karmaşıklığıyla da açıklanabilir. Kurgu planı üzerindeki deneyler aşırı bir gerilim kazandı. Deneyler ara verilmeksizin sürdürüldü.

«Alicili Adam» doğru bir çizgi üzerinde yeralan, övgü meraklılarının: «ne kadar basmakalıplık varsa, o kadar iyidir» sloganını sertçe inkâr eden bir yaratı filmidir. Bu filmi gerçekleştiren bizlerin, büyük yorgunluğumuza karşılık dinlenmeyi düşünmemizi engelleyen de budur. Övgü meraklılarını, bu film hakkındaki sloganlarını geri almaları için zorlamak gerekir. «Alicili Adam» en yüksek yaratıcı ruhla sunulmayı gerektirmektedir.

Karkov'da şu soruyu sordular bana: «Nasıl oluyor da, etkili arabaşlıklara taraftar olan siz... aniden, sözsüz, arabaşlıksız bir film olan «Alicili Adam»'ı çıkartıyorsunuz karşımıza?». Şöyle karşılık verdim: «Hayır, ne etkili arabaşlıkların, ayrıca ne de genel olarak arabaşlıkların taraftarı değilim, bu bazı eleştirmenlerin uydurmasıdır!».

Gerçekten, atölyeleri, oyuncular, dekorları ve edebi senaryoları reddettikten sonra **sinema - göz** topluluğu, kesin saflaştırma için, sinema - dil için, onu tiyatro ve edebiyat dilinden tamamen farklılaştırmak için, bir mücadele yürüttü. Dolayısıyla, «Dünyanın Altıncı Bölümü» nde arabaşlıklar sanki filmin içinde parantezlerin arasına yerleştirilmiş ve ezgi olarak kurulmuş olan radyo-tema-sözcük içinde vurgulanmıştır.

«Onbirinci Yıl» filminde oldukça kısıtlı bir yer ayrılmıştır arabaşlıklara (ki mütevazî görevleri ayrıca yazı biçimiyle de belirtilmiştir), öyle ki filmin etkileyici gücü en küçük bir zarara uğramaksızın arabaşlık çıkarılabilir».

(Kinofront, 1928, No :2)

Ve daha aşağıda: «Özgöl ağırlığı ve pratik önemiyle arabaşlık, gerçek bir yapıtta —ki «Onbirinci Yıl» böyle bir yapıttır.— Karl Marx'ın **Kapital**'de parayı çözümlerken alıntı yaptığı Atina'lı Timon'un para hakkındaki sözüyle eşdeğerlidir. Yeri gelmişken şunu belirtelim ki bu arabaşlıklar çoğunlukla deneylerin çekimi sırasında, özellikle kitaba metin olabilecek sözlerdir».

(Kinofront 1928, No : 3)

Yani, «Alicılı Adam» filminde arabaşlıkların tamamen yokolması beklenmedik bir şey değildir, ama **sinema - göz**'ün daha önceki deneyleri tarafından hazırlanmıştır.

«Alicılı Adam» filmi yalnızca pratik bir gerçekleştirme değil, aynı zamanda ekranda teorik bir gösteridir. İşte görünüşte, onun hakkında Karlov ve Kiev'de yapılan tartışmalarda, «sanat» denilen şeyin farklı akımlarının temsilcileri arasında, hararetli bir savaş niteliği almasının nedeni. Üstelik tartışma hemen yavanlıklar arasında kayboldu. Kimileri «Alicılı Adam»'ın bir görsel müzik deneyi, bir görsel konser olduğunu bildirdiler. Kimileri kurgunun üstün matematiği açısından yargıladılar filmi. Bir üçüncüleri de bunun «olduğu gibi yaşam» olmadığını, buna karşılık kendilerinin görmedikleri **gibi** yaşam olduğunu bildirdiler, vb.

Yine de film pelikül üzerinde sabitleştirilmiş olguların bir toplamından başka bir şey değil, ya da isterseniz yalnızca toplam değil aynı zamanda ürün, olguların «üstün matematiği». Her terim ve her unsur özel bir küçük



«Alicılı Adam», 1929.

belgedir. Belgelerin birbirleriyle birleştirilmesi öyle hesaplanmıştır ki, bir yanda filmde yalnızca görsel zincirlemelerle uyuşan parçaların semantik zincirlemeleri kalmıştır, öte yandan bu zincirlemeler arabaşlıkların yardımını gerektirmemektedir ve nihayet üçüncü olarak bütün bu zincirlemelerin genel toplamı parçalanmaz bir organik bütün olarak ortaya çıkmaktadır. Şu ana kadar konuşan arkadaşların başarılı olarak yargıladıkları bu karmaşık deney, ilkin bizi kesinlikle tiyatro ve edebiyatın vesayeti dışına yerleştirmekte ve yüzde yüz sinema ile karşı karşıya bırakmakta, ikinci olarak da insan gözünün yetkin olmayan bakışı tarafından görülen «olduğu gibi yaşam» ın karşısına sertçe, bir alıcıyla silâhlanmış göz («sinema - göz») tarafından görülen «olduğu gibi yaşam» ı çıkarmaktadır.

(1928 tarihli bir makaleden tezler).

«ALICILI ADAM» (GÖRSEL SENFONİ) FİLMİ TASARISI

«Alicili Adam» filmi, arabaşlıkların (arabaşlıksız bir film), senaryonun (senaryosuz bir film), tiyatronun (oyuncusuz, dekorsuz bir film) yardımı olmaksızın görsel olguların sine - ilişkisi denemesidir.

«Sinema - göz»'ün bu yeni deneysel yapısı, gerçekten uluslararası bir sinema dilini, **mutlak sinema - yazıyı** yaratmayı, sinemayı tiyatro ve edebiyattan tamamiyle ayırdetmeyi amaçlamaktadır.

Öte yandan «Onbirinci Yıl» gibi «Alicili Adam» filmi de, taraftarlarının oyunsuz sinemanın üstün, yeni bir aşamısı olarak gördükleri «Radyo-Göz» dönemine çok yakından değmektedir.

No : 1

Küçük ama olağanüstü, insanların bütün duyguları ve eylemlerinin ve hatta bütün doğal olguların katı bir düzenliliğe boyun eğdikleri ve önceden öngörülmüş anlarda ortaya çıktıkları bir ülkeye iniyorsunuz.

Her an ve sizin buyruğunuzla yağmur boşalıyor, karada ve denizde fırtına patlıyor.

Gerekirse sağnak duruyor. Su birikintileri anında buharlaşıyorlar. Gök-yüzünde güneş parlıyor. Hatta iki üç güneş.

Eğer isterseniz gündüz yerini geceye bırakıyor. Güneş aya. Yıldızlar parlıyor. Yaz yerine kış geliyor. Kar yumakları dönüyor. Göl buzlarla örtülüyor. Kırığı dantelleri beliriyor pencerelerde.

İsterseniz denizdeki gemileri batırabilir ya da kurtarabilirsiniz. Yangınlar ve depremler yaratabilirsiniz. Savaşlar ve devrimler başlatabilirsiniz. İnsanları güldürebilir ağlatabilirsiniz. Kıskançlığı ve tutkuyu yaratabilirsiniz. Aşk ve nefreti.

Sizin buyurduğunuz katı kurallara göre insanlar dövüşüyor ve kucaklaşıyorlar. Evleniyorlar boşanıyorlar. Doğuyorlar ve ölüyorlar. Ölüyorlar ve yeniden doğuyorlar. Yeniden ölüyorlar ve yeniden doğuyorlar. Ya da di-

yaframın içinde kucaklaşıyorlar: bu eylemi de, sahneye koyucu sonucu yeterince iyi bulana dek tekrarlıyorlar.

Bir megafon ve bir senaryoyla silâhlı bir adamın yapma bir ülkedeki yaşantıyı yönettiği bir sine - fabrikadayız.

No : 2

Burası hiç de bir saray değil, boyalı döşeme ve kontrplaklardan bir yapı yüzü yalnızca.

Bunlar denizdeki gemiler değil, bir banyo teknesi içindeki küçük gemiler. Yağmur yok, duş var. Kar değil, kuş tüyü. Ay değil bir dekor.

Hiç de bir yaşam değil bu, bir oyun. Burada yağmur ve kar oyunu oynanıyor. Saraylar ve işbirliği. Kır ve kent. Aşk ve ölüm. Kontlar ve haydutlar. Maliye müfettişi ve iç savaş.

«Devrim» oyunu oynanıyor. «Yabancı» lık oynanıyor.

«Yeni yaşam» ve «sosyalizmin kuruluşu» oynanıyor.

No : 3

Merkürlü lambaları ve elektrik güneşleriyle sahte dekorlu bu küçük dünyanın üzerinde, gerçek yaşamın üzerinde gerçek bir gökyüzünde gerçek güneş parlıyor. Yaşamın kaynayan okyanusunda minyatür bir adacıktır sine - fabrika.

No : 4

Sokaklar ve tramvaylar karşılaşıyorlar. Konutlar ve otobüsler. Bacaklar ve gülümsemeler. Eller ve ağızlar. Omuzlar ve gczler.

Pervaneler ve tekerlekler dönüyor. Cümdi hünerleri ve org çalışanların elleri. Terzilerin elleri ve piyango tekerleği. Yumak yapanların elleri ve bisikletlilerin ayakkağıları.

Erkekler ve kadınlar karşılaşıyor, karşılaşıyor. Doğumlar ve ölümler. Boşanmalar ve evlenmeler. Körükler ve el sıkışmalar. Casuslar ve ozanlar. Yargıçlar ve sanıklar. Propagandacılar ve dinleyiciler. İşçiler ve köylüler. İşçi fakülteleri öğrencileri ve yabancı delegeler.

Bir fon örtüsü gibi girip çıkan ilişkiler, darbeler, kucaklaşmalar, oyunlar, kazalar, beden eğitimi, danslar, zorlamalar, gösteriler, hırsızlıklar, kâğıtlar kasırgası, taşkın insan emeğinin bütün türleri.

Silâhsız, olağan bir göz, koşan yaşamın bu görsel kaosunda nasıl açık seçik görebilir?

No : 5

Bir alıcıyla silâhlı küçük adam sine - fabrikasının sahte dekorlu küçük dünyasından ayrılıyor. Yaşama yöneliyor. Cılız bir saman çöpü gibi bir yandan öte yana atıyor yaşam onu. Gürültülü okyanusta güçsüz bir kayık gibi. Ordan burdan kamçılanıyor kentteki çılgın dolaşım. Her adımında, aceleyle yürüyen insan kalabalığı içinde kayboluyor.

Nerede görünürse, aylaklar anında aşılmaz bir duvarla çevriliyorlar

alıcısını, objektifin içine bakıyorlar, dokunuyorlar ve bobin kutularını açıyorlar. Her adımda engeller ve sürprizlerle karşılaşılıyor.

Görüntü alıcı aracın hemen hemen hareketsiz olduğu, bütün «yaşamın» saatlere, sahnelere, planlara göre katı bir düzen içinde alıcının objektifine yöneldiği sine - fabrikanın tam tersine burada yaşam beklemiyor, sahneye koyucunun söylediklerine uymuyor. Binlerce ve milyonlarca insanın herbiri kendi eserini gerçekleştiriyor. Kış yerini ilkbahara bırakıyor. İlkbahar yaza. Fırtına, yağmur, kar senaryonun buyrukları altında değil. Yangınlar, evlilikler, gömmeler, yıl dönümleri, bütün bunlar istenilen zamanda oluyor ve filmi tasarlayan yazarın düşlediği takvimin buyruklarına göre değiştirilemiyor.

Alicılı adam geleneksel hareketsizliğinden vazgeçmek zorunda. En yüksek gözlem, hız ve çeviklik ruhu gerekiyor, yaşamın şeylerini uçarken yakalayabilmesi için.

No : 6

Alicılı adamın ilk adımları başarısızlıkla sonuçlanıyor. Başarısızlıklar rahatsız etmiyor onu. İnatla öğreniyor yaşamın ardında kalmamayı. Deneyim kazanıyor. Duruma alışıyor ve saldırıya geçerek her tür özel yöntemi kullanmaya başlıyor (gizlenmiş alıcı, habersiz çekim, dikkatin yönünü değiştirme vb.). Görünmez olmaya, kendi işini yaparken başkalarının çalışmasını engellemeyecek biçimde film çekmeye gayret ediyor.

No : 7

Alicılı adam adımını uyduruyor yaşama. Bankada ve kulüpte. Lokantada ve dispenserde. Sovyette ve ev komitesinde. Kooperatifte ve okulda. Gösteride ve hücre toplantısında. Heryerde, gerekli anda hazırdir alicılı adam.

Askeri geçit törenlerinde, kongrelerde bulunuyor, bir işçi konutuna dalıyor, tasarruf sandığında hizmet ediyor, dispensere ve garlara girip çıkıyor, iskeleleri ve havaalanlarını ziyaret ediyor, yolculuk ediyor bir arabadan bir trenin üzerine atlayarak, trenden uçağa, uçaktan hava tepkili sandala, hava tepkili sandaldan denizaltına, denizaltıdan kruvazöre, kruvazörden su uçağına vb.

No : 8

Gözlemler ve film çekimi geliştikçe gitgide kendini ortaya çıkarıyor yaşamın kaosu. Hiçbir şey beklenmedik değil. Herşey düzenli ve açıklanabilir. Tohum torbasıyla her köylü, tezgâhının ardında her işçi, kitabının üzerine eğilmiş her işçi fakültesi öğrencisi, krokisinin üzerinde her mühendis, kulüp toplantısında söz alan her öncü aynı yararlı şeyi, bir büyük yapıtı bütünlüyorlar.

Bütün bunlar : yeniden yapılmış fabrika, yetkinleştirilmiş araç - makina, yeni kamu kantini, kırdan açılmış kreş, başarılı olmuş sınav, yeni şose, yeni yol, yeni tramvay, yeni köprü, zamanında onarılmış lokomotif, her-

şeyin kendi anlamı var, bütün bunlar o kadar zafer demek, büyük ve küçük, yeninin eskisiyle mücadelesinde, Devrimin karşı - devrimle mücadelesinde, kooperatifin bireysel işletmeciyile mücadelesinde, kulübün lokantayla, kültür fiziğın bozulmayla, dispanserin hastalıklarla. Sovyetler ülkesinin kurulması için mücadelede, sosyalist kuruluşa duyulan güven eksikliğiyle mücadelede kazanılmış bir o kadar durum.

Alıcı; kapitalistler, spekülatörler, imalâtçılar ve toprak sahipleri dünyası ile işçiler, köylüler ve sömürge kölelerinin dünyası arasındaki korkunç savaşta hazır bulunuyor.

Alıcı, dünyadaki tek Sovyetler ülkesi ile bütün diğer burjuva ülkeler arasındaki nihaî mücadelede hazır bulunuyor.

«COŞKU» («DONBASS SENFONİSİ») FİLMİ TASARISI

I — Haçlı bir kilise, çan sesi, iki başlı kartal, çarın armaları, çarın tacı, devrime karşı savurulmuş aforoz, Roma'da papa, haçlı seferi, içki alemi, rezaletler, kadın hıçkırıkları, eğlence düşkünleri, bilinç yitirme, yarılmış kafalar ve yaralıların inlemeleri, «Tanrı çarı korusun...» (*) dinsel afyonla zehirlenmiş yaşlı kadınlar, kucaklanan ikonalar, dizleri üzerinde süren astrakan mantolu kadınlar ve **geçmişin başka gölgeleri** :

Dönüşüme uğruyor (bir evrim içinde değil, haçların, taçların, ikonaların vb. patladığı, geçmişin gölgelerinin sosyalist fabrikaların ateş salvosuyla kurşuna dizildiği devrimci bir sıçramayla);

Fabrikalar gençliğinin kulübünde, kırmızı yıldızlarla, devrimci bayraklar, öncüler, komsomoller, «Son Pazar» marşını dinleyen amatör-radyolar, Lenin'in büstünü işleyen bir komsomol kızla, gösteriyle, sosyalist kuruluşun beş yıllık planı.

II — Bir yanda sosyalist kuruluşun beş yıllık planı.

Öte yandan açık bir gedikle Donbass : havada hareketsiz kalmış küçük vagonlarla, kok kömürü isteyen yüksek - fırınlar, kömür isteyen kok kömürü fırınlarıyla, kesme araçları isteyen kömür kuyularıyla, makina sürücüler, makinalar.

Sonuç : devrimci savaşa hazırlık.

Büyük bir mitingte bir Donbass işçisi söz alıyor : «Kömür kıtlığı tehdit ediyor ülkeyi.». Radyotelegrafın savurduğu savaş hazırlığı seslerine, sesli ekran «Gediğe! Gediğe! Gediğe!» sözcüklerini atıyor. Bütün salon ayağa kalkıyor ve Donbass'lı madencinin, «ülkeye borcunu kömür olarak ödeme» çağrısına güçlü bir Enternasyonal'le karşılık veriyor. Enternasyonal'in sesleri salondan taşıyor, Donbass için gönüllü yazılan Komsomol birliklerine eşlik ediyorlar.

Donbass'da ilk gönüllü konvoyarı karşılanıyor: hücre sekreteri güçlüklerin üstesinden gelmeye çağırıyor, kadın ve erkek işçiler görkemle üre-

(*) Çarlık Rusyasının milli marşı (ç.n.)



«Çoşku», 1930.

time koyuluyorlar. Yeni gelen Komsomoller maden işini öğreniyorlar. İşçiler ve coşkunlar saldırıya geçiyorlar.

Kömür çıkıyor topraktan. Fabrikalar için kömür. Lokomotifler için kömür. Kok kömürü fırınları için kömür.

Kömür çıkıyor topraktan. Yürüyen halılar ve kalbur makinaları işleme koyuluyor. Küçük kömür vagonlarının hava zincirleri sarsılıyor. Yüksek fırınlar tam verimle çalışıyorlar. **Maden çıkıyor fırınlardan.** Hadde makinası Martin fırınıyla rekabete giriyor. Yaprak haline getirme, Martin, yaprak haline getirme, Martin, yaprak haline getirme, Martin: sosyalizme doğru tek bir atılım içinde.

«Sosyalizm (çok sesli yankı) davası için (çok sesli yankı) Hurr-r-ra-a-a. (kurgu)».

III — Kömür ve maden yüklü trenler Donbass'tan ayrılıyor. Buğday yüklü konvoylarla karşılaşıyorlar. Kolhozcular ekibi vurucu ekip adını alıyor ve başka bir ekibi sosyalist ilerleme yarışına çağırıyor. Türkü söyleyerek buğday savaşı vermeye gidiyor kolhozcular. Türkü ve müzik sesleriyle geçiyor gösteri yapan topluluklar.

Bu selâmlar, şiarlar, askeri müzik sesleri, göstericilerin sesleri, konuşmacıların söylevleri ve devrimci türküler fabrikaya **girdiklerinde**, makinelerin gürültüsüyle, işçilerin bağırışlarıyla, yarışan atölyelerin sesleriyle **kaynaşıyorlar** ve Demir ocağının endüstri sesleri alana ulaştıklarında makinelerinin sesleriyle sosyalist gösterilere eşlik ederek sokaklara dalıyorlar, işte o zaman Donbass gediğindeki tasfiye işlerinin bütünü dev bir

«sosyolist cumartesi» ye, dev bir «sanayileşme günü» ne, devrim bayrağı-
nın simgesi altına yerleşmiş bir haçlı seferine dönüşüyor.

Yüksek - fırınların alevleri içinde radyotelegrafik mesajlar koşuyor. Sosyalist fabrika düdükları uğulduyor ve geleceğe doğru koşuyorlar. Kör edici çelik kıvılcımlarının ateş oyunları tarafından sürekli olarak deliniyor gece. Bessemer'ler sırayla dikiliyorlar güneş gibi. Araç - makinaların sesleri Enternasyonal'e karışıyor.

Özel makinalar Donbass işçilerinin coşkunluğunu hesaplıyor, bunu sayılara dönüştürüyorlar.

SESLİ MARŞ («Çoşku» Filminden Parça)

1

Bir saatin tik - takları.

Önce zayıf. Derece derece daha güçlü. Daha da güçlü. Dayanılmazca-
sına güçlü (nerdeyse çekic darbeleri). Açıkça belirgin ortalama düzeye
dönüyor derece derece. Bir yürek çarpması gibi, ama çok daha güçlü.

Merdiven çıkan, cınlayan ayak sesleri yaklaşıyor. Yandan geçiyor. Gü-
rültü siliniyor. Saatin tik - takları. Ayak sesleri yeniden yaklaşıyor. Çok
yakına geliyor. Duruyor. Saatin tik - takları, bir yürek çarpışı gibi.

Bir kilise çanının ilk vuruşu. Yerini saatin tik - takına bırakarak silini-
yor. İkinci çan vuruşu. Ses yeniden siliniyor yerini yine saatin tik - takına
bırakarak. Bir bayram çanına dönüşen üçüncü vuruşu çanın.

Kutsal ayın parçaları (en yaygın motifler) karışıyor çanın sesine. Ayın
motifine karışan çan sesi uzun süre sürdüremiyor görkemli düzeyini. Bir
alay seziliyor. Görkemli ton sürekli kesiliyor. Dinsel havalar sanki dans-
ediyorlar.

Birkaç kısa an, yerlerini saatin tik - taklarına bırakarak kayboluyor
sesler, sonra seslerin dalgaları yeniden hızla yükselmeye başlıyor. Bir fab-
rika düdüğünün güçlü ve uzun uğultusu patlıyor, karşısına çıkıp yolunu
keserek. İlk düdüğün ardından bir ikincisi, bir üçüncüsü kesiyor müziği ve
çan sesini. Korkmuş gibi ağır ağır duruyor sesler. Kesiliyorlar. Kilsenin
çanı son iki sesini çıkarıyor. Sessizlik.

2

Bir yürek çarpması gibi saatin tik - takı.

Saldırı işareti : keskin ve uzun bir düdük sesi.

Sonra ikinci bir düdük sesi, bir üçüncüsü.

Sürüklenen uğultuların üzerinde bir marş yükseliyor : öncülerin tram-
petleri, Komsomol motifleri, işçi orkestraları.

Düdük çalıyor, güçlü, büyük, sonra gitgide azalıyor ses. Bir motor
uğultusu gibi uzun süre cınlayan bir nota kalıyor.

3

Tek bir ses uğulduyor. Uzaktan fabrikanın soluğu duyuluyor.

Neşeli bir askeri marşın (mızık) sesleri yaklaşıyor.

Orkestra çok yakında. Bir an için kesiliyor sesler ve keskin bir işa-

ret savuruyor borazan (Hücum! İleri!). Aynı marş, daha hızlı ama daha zayıf, yakındaki fabrikanın temelindeki gürültünün duyulabileceği biçimde. Daha hızlı, coşkun ve güçsüz, ve birden devrilen haçın gülünç çılgılığı. Orkestradan coşkun bir bağrıış yükseliyor. Düdük sesi. Haç yine düşüyor gülünç bir çılgılla. Coşan orkestra alkışlıyor. Düdük sesi. Gülünç sesli kırıltılarla düşüyor çan ve toprağa çarpınca bir ölüm iniltisi çıkartıyor (daha doğrusu «ölüm iniltisi» halini alıyor, öyle ki acımaya değil alaya konu oluyor).

Bu alaylı incelemeye coşkulu bağrıışlar katılıyor, «Hurra» (orkestradan). Orkestradan yükselen bu zafer «hurra» sı komsomol marşına, genel sevince ve gençlerin dansına dönüşüyor.

Bir yerde bir saat tik - tak yapıyor. Bir saat mi?

4

Bir yürek çarpışı gibi saatin tik - takı. Radyotelegraf işlemeye başlıyor. Fabrikanın yüreğini, devindirici gücün merkezini duymaya başlıyoruz. Merkezin damar atışı, sırayla çeşitli araç toplulukları tarafından yerine getiriliyor. Toprağın altında ve madenlerde, yüksek - fırınların yanında ve fabrikanın bütün diğer atölyelerinde uzun uzun bu elektrik damar atışını duyuyoruz. Vurmalı araç toplulukları ve diğerlerinin genel işleyişi sayesinde elektrik nabzın atışı yoğunlaşıyor, sonra da azalmaya başlıyor yoğunluk; işte şimdi duyuluyor uzakta olup biten. Radyotelegraf yayın yapıyor. Mızıkanın keskin çılgılığı giriyor, üç kez tekrar, büyüyen savaş hazırlığı temeli üzerinde. Radyotelegrafı duyabilmek için bir anlık sessizlik, ardından da fabrikadaki gruplara ayrılmış seslerin genel gözden geçirmesi başlıyor : 1) yeraltı küfeleri ve kaya kesme makinaları grubu, 2) delme makinalarının grubu, 3) şehmerdanlar grubu, 4) traktörler grubu, 5) yaparak haline getirme makinalarının grubu, 6) madeni gıcırdamalar grubu, 7) ısıklar ve homurdanmalar grubu, 8) patlamalar grubu, 9) öfke!i ateş denizi grubu.

Bu gruplara gitgide gelip katılırlar: 1) işaretler grubu (fabrika düdükları, «guguk kuşu» çılgılları, dökme demir ya da bakır levhalar üzerine vurmalar vb.) 22) selâmlayan ve çağırın mızık aletlerinin grubu, 3) hafif bir davul vuruşu gürültüsü (biteviye davul gürültüsü), 4) keskin cınlamalı dümbelek ve zil grubu, 5) pervaneler grubu, 6) sağır edici radyofonik çılgıllar grubu, 7) son hızla geleceğe gömülen sosyalist trenler grubu.

Sesli coşkunun dalgaları içinde, Enternasyonal'in son derece hızlandırılmış ve yoğunlaştırılmış havasını yakalar kulak.

Belirgin olarak Enternasyonal'i çalan piyano üzerinde sesli eriyiş, Enternasyonal'i vuran Kremlin çanları üzerinde eriyiş, sonra yine piyanist üzerinde eriyiş. Aynı zamanda gece yarısının çaldığı duyulur.

Piyanist kalkıyor, piyanonun kapağını kapatarak (takırtı), hayır tam bir sessizlik içinde, ama fonda yeniden beliren radyotelegraf...

(Türkçesi : AZİZ OKAY)

jean - luc godard

ne yapmalı

Mayıs 1968'de kurulu sinema düzeninden kopan ve Dziga Vertov Grubunu kuran J—L. Godard son görüşlerini şöyle özetliyor («Afterimage», Sayı 1):

Ç. S.

- 1 — Politik filmler yapmalıyız.
- 2 — «Politik yöntemle filmler yapmalıyız».
- 3 — «1» ile «2» iki karşıt dünya görüşü ile ilgilidirler ve aralarında uyuşmaz.
- 4 — «1» idealist ve metafizik dünya görüşü ile ilgilidir.
- 5 — «2» marksist ve diyalektik dünya görüşü ile ilgilidir.
- 6 — Marksizm idealizm'e karşı, diyalektik'te metafiziğe karşı mücadele eder.
- 7 — Bu mücadele eski ile yeninin, yeni düşüncelerle eski düşüncelerin mücadelesidir.
- 8 — İnsanların bilinçlerini varlıkları belirler.
- 9 — Eski ile yeninin mücadelesi sınıfsaldır.
- 10 — «1»'i gerçekleştirmek, burjuvazinin safında kalmak demektir.
- 11 — «2»'yi gerçekleştirmek, emekçilerin yanında yer almak demektir.
- 12 — «1»'i gerçekleştirmek, durumları betimlemek demektir.
- 13 — «2»'yi gerçekleştirmek, somut bir durumun somut bir çözümlemesini yapmak demektir.
- 14 — «1»'i gerçekleştirmek, (Godard'ın) «British Sounds» filmine benzer bir film yapmak demektir.
- 15 — «2»'yi gerçekleştirmek, «British Sounds» filminin İngiliz televizyonunda gösterilmesi için mücadele etmek demektir.
- 16 — «1»'i gerçekleştirmek, nesnel gerçeğin yasalarını bu gerçeği anlatmak amacıyla kavramak demektir.
- 17 — «2»'yi gerçekleştirmek, nesnel gerçeğin yasalarını bu gerçeği etkin bir biçimde değiştirmek için kavramak demektir.
- 18 — «1»'i gerçekleştirmek, dünyadaki sefaleti betimlemek demektir.
- 19 — «2»'yi gerçekleştirmek, mücadele eden insanları göstermek demektir.

- 20 — «2»'yi gerçekleştirmek, «1»'i eleştiri ve özeleştiril silâhlarıyla yok etmek demektir.
- 21 — «1»'i gerçekleştirmek, gerçek adına olayların eksiksiz bir görünümlünü vermek demektir.
- 22 — «2»'yi gerçekleştirmek, gerçeğin göreliliği adına dünyanın kesin görüntülerini çizmemek demektir.
- 23 — «1»'i gerçekleştirmek, gerçeğin gerçek olduğunu söylemek demektir (Brecht).
- 24 — «2»'yi gerçekleştirmek, gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu söylemek demektir (Brecht).
- 25 — «2»'yi gerçekleştirmek, bir filmi çekimden önce kurgulamak, çekim sırasında ve çekimden sonra yapmak demektir. (D. Vertof).
- 26 — «1»'i gerçekleştirmek, filmin dağıtımını filmin yapımından önce sağlamak demektir.
- 27 — «2»'yi gerçekleştirmek, önce yapımı sonra dağıtımını yapmak demektir. Aşağıdaki ilkeye göre film üretmeyi öğrenmektir: Dağıtımını belirleyen üretimdir, ekonomiyi belirleyen politikadır.
- 28 — «1»'i gerçekleştirmek, «öğrenciler-işçiler: birleşiniz» sloganını yazan öğrencileri, anında, filme çekmek demektir.
- 29 — «2»'yi gerçekleştirmek, birliğin çelişmelerin mücadelesinden oluştuğunu bilmek (Lenin), birin ikiden oluştuğunu bilmek demektir.
- 30 — «2»'yi gerçekleştirmek, sınıf çelişkilerini görüntüler ve sesler yoluyla incelemek demektir.
- 31 — «2»'yi gerçekleştirmek, üretim güçleriyle üretim ilişkileri arasındaki çelişkileri incelemek demektir.
- 32 — «2»'yi gerçekleştirmek, kimin nerede bulunduğunu ve nereden geldiğini öğrenmek yürekliliğini göstermek, herkesin üretim sürecindeki yerini değiştirmek amacıyla öğrenmek demektir.
- 33 — «2»'yi gerçekleştirmek,, devrimci mücadelelerin tarihini öğrenmek ve bunlara göre biçimlenmek demektir.
- 34 — «2»'yi gerçekleştirmek, devrimci mücadelelerin ve tarihlerinin bilimsel bilincine varmak demektir.
- 35 — «2»'yi gerçekleştirmek, sinema yapmanın ikincil bir çalışma, devrim mekanizmasında küçük bir eklenti olduğunu bilmek demektir.
- 36 — «2»'yi gerçekleştirmek, görüntü ve sesleri ısırmak için dış ve dudak gibi kullanmak demektir.
- 37 — «1»'i gerçekleştirmek, yalnız gözlerini ve kulaklarını açık tutmak demektir.
- 38 — «2»'yi gerçekleştirmek, K. Tsing'in incelemelerini okumak demektir.
- 39 — «2»'yi gerçekleştirmek, adanmış olmak demektir.

(Türkçesi : Y. BOZ)

pierre baudry

italyan western'inin ideolojisi üstüne notlar

İtalyan westernlerinin hemen tamamının, kişi topluluklarına değişmez yapıntısal - simgesel yerler dağıtan tasarlanmış bir şemanın (kişilerin adları, dekorlar, yüzler, «senaryo kurnazlıkları» tarafından yüklenilen) değişimi ilkesi üzerine kurulu oldukları bilinir; İtalyan westerinin ilk çağı denebilececek dönem şu dağıtımı tekrarlayıp duruyordu :

Gringo (Meksikalı haydutlar) Meksikalı kurbanlar (A tipi) (1).

Oysa, yakın bir tarihten beri öyle görünüyor ki (Sergio Corbucci'nin **Companeros**'u yalnızca bir örneği) ek bir yerin katılmasıyla bu şema değişikliğe uğradı : «meksikalı devrimcilerin» tuttukları yer. Böylelikle de :

Gringo (devrimci meksikalılar) karşı - devrimci meksikalılar (kurbanlar) (B tipi). (2)

(**Companeros** şemayı karmaşıklştırıyor: Gringo / devrimci meksikalılar / sahte devrimci meksikalılar / karşı - devrimciler).

Bir tür sinemasının içine böyle bir «devrimci söylev» in katılmasının doğal olarak belirtisel bir değeri var; dolayısıyla etkilerini incelemek gerekiyor : bu söylevin niteliğini ve işlevini ve aynı zamanda da İtalyan westerninin işleyişini **sürdürdüğü** yapısının biçimini sormak.

Bu soruları sormak önemlidir, şu ölçüde ki, kısa süre önce yapıldığı gibi İtalyan westernini «halk sineması» başlığı altına koymak yalnızca karmaşıklştırıcı etkiler yaratabilir. Çünkü, beklenmedik bir raslantı olarak «halk» ne anlama gelmektedir?

— Eleştirel çalışmaya yalnızca dizi düzeyinde sorun yaratan bir sinema («bir film için söylenen bütün diğerleri için geçerli»), o zamana kadar bir gerçekleştiricinin, onu hemen yazar düzeyine yükselten daha büyük bir değişiklik anlamına tek konusu olan yapısal şemanın değişmezliği (İtalyan westerni için örnek : S. Sollima, S. Corbucci, D. Damiani, F. Giraldi). Oysa bu «yazarların» filmleri diziden ayrı değiller; oyun yapıdan gelmiyor, yapının içinde.

— Boğumlamasının «türün benzerleri» nin yasalarına boyuneğdiği, özgül itibari unsurların takımıyla sürüp gittiği ve oluştuğu ölçüde, dizi olarak halk sinemasına «tür sineması» denmektedir. Özerk olan böyle bir sinema, yapıntılar üretimi sistemi olarak, metafizik olarak maddeleştirilmiş, yalnızca eleştirilebilecek olan, ama herşeye rağmen **belirgin** ideolojik etkileri üretir ya da aktarır sayılamayacak olan Seyir Makinesi gibi betimlenemez. (3) «Halk sineması» burada şu demek : tür ve dolayısıyla özerk olduğu için ideolojilerin bölgesinden «kaçan» sinema («saf seyir» niteliği onu bir biçimde ideolojik yatırımın ötesine koyar ya da tam tersine, Halkın Afyonlarının farksız kitlesinin içine sokar).

— Dizi ve tür sineması, «halk sineması» aynı zamanda «halk için» anlamına geliyor, yani halk hem sinemanın yöneldiği hem de tüketicisi. Halk sineması burada entellektüel sinemaya, «biçimsel araştırmalar» a ve amaca doğrudan gitmemeye karşıt: masum bir eğlence olarak sinema, yaşamın katı gerçekleri ortasında güvence altında bir zevk alanı. Burada halk bir toplumsal sınıf değil (emekçiler küçük - burjuvazi ile karışık), sinema üretiminin ona uygun nesneleri vermek istediği bir müşteri topluluğu. Halk sinemasından söz etmek, sinemanın kendinde topladığı alıcılarla sinemayı tanımlayan ticari sinema bakışını daha da arttırmak ve sinema sömürüsü yığını içinde, bu **üslûpta** filmlerin hegemonyasını olmasa bile, egemenliğin nedenlerini sormamak demektir.

Uzlaşıcı «halk sineması» kavramını terketmek, aşağıdaki sorunları ayırtmayı zorunlu kılıyor :

— Tür sinemasının itibari özgül unsurlarının özerkliği;

— Bu özerkliğin göreceliği, öyle ki bu itibari unsurlar ideolojik etkilere sahip bir düzenleme olarak kavranabilsinler;

— Bu düzenlemeyi kaydettiği biçimi ve raslantısal olarak onu değiştiren yapısal oyunu bilerek her filmin dizi içindeki yeri;

Çok çabuk anımsatılan, ama İtalyan westernine tamamen uygun olduğu varsayılan bir ayırım. Buradan giderek de, İtalyan westernine devrim hakkında bir söylev sokulması üzerine (özellikle de **Companeros**'ta) şu birkaç uyarıda bulunulabilir :

«İtalyan westerninin» anlatımı, çoğu kez Amerikan westerniyle özdeşleştirilen (4), bir şeyin yolundan çıkmışlığını gösterir. Gerçekten de farklılıklarını ya da birinden diğerine «geçiş» belirleyen, bilindiği gibi, özellikle, efsane gibi bir sömürgeleştirmeyi yeniden kaydeden bir söylevin, İtalyan westerni tarafından **mekanik** bir güzel söyleme özentisi biçimi altında yeniden ele alınması. Buradan da, kendini Amerikan westerninin tekrarı ya da çoğaltımı olarak verdiği ölçüde, İtalyan westerninde görülen, daha önce de sözü edilmiş olan «önceden - görmüşlük» etkisi (ve dolayısıyla özel bir belirtme tipi gibi).

Yapıntıdaki **kahramanın** durumu bu dönüşümün temel unsurlarından birisi: Amerikan westerni onu kendi özgürlüğünü kurmaya çağırıyordu (film de o zaman, bu açıdan, bu kuruluşun betimlemesi (5) oluyordu). Oysa İtalyan westerni kahramanın özgürlüğünü **sonuç** olarak, «yasanın içerdiği özgürlük» (6) olarak değil de, birden, özerklik olarak veriyor. Yani :

— İtalyan westerni («esrareniz nedenlerle ölmüş bulunan») Amerikan westerninin mirasçısı değildir; tabii sürdürücüsü olduğu söylenebilir, ama Amerikan westerninin üretimini temsil ettiği şeyi köken verisi olarak alması yüzünden. (Buradan da, İtalyan westerninde, Amerikan westerninin dayanak olabileceği sinema - dışı ideolojik temaların kaybolması : «self - made - man», [iyi/kötü] yasa vb.)

— Bu köken verisi fantasmatik niteliğini açığa vuruyor, hatta kendisini fantasm - üstü gösterdiği de söylenebilir. (Buradan da, İtalyan wes-

ternlerinin, «aynı şema üzerinde değişkenler» olmaları biçimindeki temel görüntü, bir **zevk** tipinin ortaya konması olan, yapıntısal yerlerin tekrarlanmış örgütlenmesi.)

— Kahramanın özerkliği, kişinin, hemien egemen olduğu çatışmalı bir duruma sokulmasıyla işlemeye başlar; çatışmanın dışındadır, ona katlanmaz, ama gerçekte, tam sözcük anlamıyla kâr eder.

— İtalyan westerninin güzel söz söyleme özentisi tumturaklılığı kahramanın özerkliğini toprak - dışılık olarak yeniden belirtir: Meksikalıların yerine gelen Gringo çatışmayı düzenleyen bütün belirlenmelerden özgürdür.

— Demek ki Meksika İtalya'nın bir istiare'sidir, ama bir «latin folklorunu» göstermeyi sağlamasından çok, bu folklorun özerklik yanılsamasından uygulanma yerini ayırması (ve gizlenmesi) yüzünden.

Demek ki İtalyan westernlerine kısa süre önce, devrimci olarak sunulan kişiler sokulmasının nedenlerini okuma olanağı var elimizde (A tipinden B tipine geçiş); bu katmayla, **Companeros**'ta olduğu gibi Gringo ücretli askerlik ya da paraya ilişkin amaçlarını bırakır ve devrimcilerin «yanında yer alır» :

— Çatışmalı durumun A tipine siyasal tutumlarla yatırılması, yapının istiare niteliğinin itirafı / inkâr'ını belirleyen bir «gerçek fazlası» yaratır: İtalyan westerni bu anlamda modaya katılır.

— Bu moda, devrimci söz almanın, söylevin sahneye birdenbire girmesinin etkisidir. (Şu anlamda birdenbire girme: burjuva söylevi artık devrimci söylevin varlığını görmezlikten gelemez; dolayısıyla da burjuva söylevi için onu itmek değil, onu taklit ederek yokeden, hiçe indiren bir çiftini, sahte benzerin üretmek söz konusudur. Bu gelişim, bir ideolojinin karşıt bir ideolojinin **terimlerine** sahiplenmesi olarak betimlenebilir).

— Bu hiçe indirgeyiş, bir dizi görmezlikten gelmelerin örgütlenmesidir; böylelikle de haydutlar (kurbanlar karşıtlığının kullanılabilirliği, devrimciler) karşı - devrimciler karşıtlığına dönüştürülür, bu da serüven yapıntısı klasiği olan iyiler ve kötülerin yeniden alınıp - dönüştürülmesinden çıkar, çünkü ayırımın kıstası **duygudan** başka bir şey değildir (popülist cömertlik).

Böylece **Companeros**'ta devrimci idealler çok söz konusu edilmektedir, ama yalnızca varlıklarını zikretme düzeyinde, çünkü raslantısal olarak karşılaşılan (bir ek gibi gelirler) ve hep olumsuz biçimdeki (ılımlılık, itidal vazeden sözler gibi) ahlâki bilge sözlerin görüntüsü altında olmaları dışında asla burunlarının ucu bile görülmez.

— Gringo'nun özerkliği - toprak dışılığı da bundan az sürüp gitmez (ve hatta **Companeros** bu toprak dışılıkta «pek ilerdedir», çünkü Franco Nero'nun kişisi Kuzey Amerikalı değil İsveçlidir).

Kahraman burada, devrimci yerinde olmaksızın devrim «yapar»; tam tersine yeri teknisyen, uzman yeridir. Gringo / devrimciler karşıtlığı kurnazlığın saflığa, deneyin deneksizliğe, erkekçe gücün genç güçsüzlüğe,

«gerçeklikler duygusu» nun «idealizme» karşıtlığı olarak veriliyor. Buradan da Gringo'nun (devrimci olmayanın), devrimcilerin görevlerini yerine getiremeyecekleri kendi alanlarında uzman olduğu çıkıyor. Devrim, egemenliği devrimci olmayan birine ait olan bir yapının unsurudur.

— Eğer kahraman devrime «angaje oluyorsa», bu, devrimin ona sempatik gelmesinden ve dahası, ticari ve ücretli askerlik eylemlerinden beklediği kârın elinden kaçması nedeniyledir; aynı zamanda da zenginlikleri kendi elinde toplama isteğinin temeline kadar kösnücülleşen niteliği bu siyasal katılmayla yeniden yatırıma dönüşür. **Companeros**'un uzun ağır bi-tişi bunu açıkça bildiriyor : söz konusu olan onun zevkidir.

Böyle bir ideolojik temanın doğru hiç bir yanı yok : zevk devrime yabancı olmayabilir, eğer kahramanın özerk niteliği onu şöyle alt-üst etmiş olsaydı : devrim burada zevk için vardır, **hatta slogsansız** bir silâhlı mücadele zevk düzeni içinde kârın yerini alır.

Companeros iki söylevin karşıtlığını betimlediğini iddia eder; devrimin ve özgür girişimin söylevleri. Gerçekte bu karşıtlık bir diğerinin gerekçesinden başka bir şey değildir: devrimci idelllerin ve ücretli askerin (uzmanın) zevkinin karşıtlığı, iki terimden birinin yalnızca yokluk olarak (belirsiz bir değinme olarak) geçerek,, anlamını vermesi için, son durumda faşizan bir tip olan bir küçük - burjuva egemenlik fantasmının üretimi için, alanı diğerine bıraktığı bir karşıtlık.

(Türkçesi : **AZİZ OKAY**)

-
- (1) Bakınız: «Sollima'nın iki filmi», *Cahiers du Cinéma* no: 218.
- (2) Demek ki ticareti ve ilericiliği birleştirmek isteyen İtalyan sinemacılarının, en azından, (benim bildiğim kadariyla) İtalyan westerninin bu «ikinci çağı»nın başlatıcıları olan Sollima ve Damiani gibi kişilerin bu isteklerinin görülebileceği bir yapının içinde oynama söz konusudur.
- (3) J.P. Lajournade'inkilerin tipinin durumlarına atıf yapıyorum.
- (4) İtalyan westerninin tutmak istediği pazarın yeriyle de özdeşleştirilebilir: bu İtalyan sineması için aşağı yukarı, kolsuz kadın paltosu ile fantastiğin tuttukları yerdir; bu özdeşleştirme birincisi kadar yaklaşıktır; İtalyan westerni yalnızca kolsuz kadın paltosu ile fantastiğin değil, genel olarak serüven sinemasının da yerini almaktadır; üstelik bu yerini alma, amerikan sinemasının sürdürmekte güçsüz kalacağı «klasik türden» filmler talebinin eksikliğiyle de tamamen açıklanabilir değildir: İtalyan westerni yeni (özgül) ideolojik etkiler yaratmaktadır.
- (5) Ya da, daha doğrusu yeniden kaydı, çünkü bu özgürlük, görünüşe göre, burada şimdiden başka bir düzeydedir: kahramanı olumlu olarak belirleyen tanıma/fantasmatik izdüşüm unsurlarının düzeyi; olaylar da bundan böyle bir konunun varı yoğunudur.
- (6) Bakınız: Sylvie Pierre'in makalesi, *Cahiers du Cinema* no: 218.
- (7) Bakınız: Oudart, «Kusurlu bir söylev», *Cahiers du Cinéma* no: 232 — (Türkçe çevirisi: Çağdaş sinema, sayı 1, s. 37-49).
- (8) Bu yeniden alma niteliği istiare aldatmacasını zorunlu kılar, **Companeros**, «görünürlere rağmen», söylevinin «siyasal» niteliğinin belirtilerini serpiştirerek (örnek: Th. Milian'ın giydiği Guevera türü bere) istiarenin azalmasını geliştirme denemesine yönelir.

«sinema - viski» yerine «sinema votka»

— 1 —

Filmleri üretim süreçleri ve ilişkileri dışında incelemeye çalışan «me-mur» sinema eleştirisi, «sezonun en iyi 10 yabancı filmi»ni seçmek gele-neğini bu yıl da sürdürürken, listelerine yer verdiği filmlerin genel kali-tesizliğinden, her yıl yaptığı gibi, yakındı durdu. Çare olarak ta, «kaliteli» yabancı film ithalinin «teşvik edilmesini» (gümrük, vergi, rüsum, amortis-man ayrıcalıklarıyla) ve «bilet fiyatlarının serbest bırakılmasını, en azın-dan arttırılmasını» önerdi...

Gerçekte, ülkemizde yabancı film ithalı, tüm ithalat gibi, dışa bağımlı sermayenin elinde ve denetimindedir. İşbirlikçi iktidarlarca da, yerli film yapımına karşı desteklenir ve kollanır (1). Sansür kurumu ile kendini de-netleyen söz konusu sermayenin, ithal edeceği filmleri, kendi ekonomik ve politik çıkarlarını savunan, dünya görüşüne uygun kozmopolit kültürün ürünü filmler arasından seçmesi son derece doğaldır (2). Bunlar, ulus-lararası finans-kapital'in yönettiği «Rüşya Fabrikaları»nda bir takım stan-dart ve normlara göre üretilen ve kitleler üzerinde uyuşturucu, uyutucu ve yozlaştırıcı etkiler yaratan, ters şartlanmalara yol açan filmlerden baş-kaları olmayacaktır. Tersine beklemek bilinçsizlik, savunmak ise uşaklık demektir.

(1) «Örneğin, 1957 yılında işbirlikçi DP iktidarı, bir yandan ham film kullanı-lışını aşırı bir şekilde sınırlandırırken, diğer yandan da yabancı film ithalinde hiç bir kısıtlamaya gitmemek suretiyle yılda çevrilen 63 yerli filme karşılık 403 yabancı filmin ithal edilmesi gibi bir durumun ortaya çıkmasına yol açmıştır.» (Türkiye'de Sinema Düzeni — 1, Yeşilçam», Genç Sinema, Sayı 15).

Ham film ithalinin sınırlı kota esasına, dolu film ithalinin ise sınırsız liberas-yon esasına bağlı olması bu durumun bir sonucudur.

(2) 1951—1966 yılları arasında İstanbul Film Kontrol Komisyonundan gösteri izni alan yabancı filmler şöyle gruplanabilir:

Film		
	Sayısı	Yüzdesi
Kapitalist Ülkeler Grubu	: 4268	92,6
A. B. D.	: 2507	54,4
Sosyalist ülkeler		
dışında Avrupa	: 1337	37,6
Japonya ve İsrail	: 24	0,6
Sosyalist Ülkeler Grubu	: 139	3,0
S.S.C.B.	: 46	1,0
Avrupa Sosyalist ülkeleri	: 93	2,0
Az Gelişmiş Ülkeler Grubu	: 204	4,4

(Kaynak: «Türkiye'de Sinemada Dış Sömürü», Genç Sinema, Sayı 6).

Yukarıdaki temel gerçekleri gözden kaçırarak/kaçırtarak bir eleştiri, idealist ölçütler kullanarak yaptığı değerlendirmelerinde de, doğal olarak gerçeğe ters düşmektedir. Çoğu kez basit bir özetleme (sinopsis) olarak kalan bu eleştiri, ampirik ve sığ yaklaşımını edebi gevezeliklerle, materyalist bir kavrayış ve yorumlayış yoksunluğunu da demagojik yorumlar ve «gizli anlam» araştırmalarıyla örtbas etmeye çalışır (3). Bu arada; «bu tür eleştiri-sinopsistelerde belli rollerdeki oyuncuların, **filmik görüntüler** olarak değil, **yaşayan insanlar** söz konusuymuş gibi ele alınan davranış ve alinyazıları açısından söz edilir...» (4).

Dahası, zaman zaman bu eleştiri marksist terminolojiyi kullanmaya kalkışarak, sahte-bilimsel bir görünüme bürünmeye çalışır (5).

Sahte-bilimsel diyoruz, çünkü gerçekten bilimsel olmayı amaçlayan bir çalışma, en azından şu koşulları yerine getirmelidir:

1) Her şeyin şartlara, zamana ve yere bağlı olduğunu göz önünde tutarak, ekonomik, politik, ideolojik öğelerin gerçekçi bir çözümlemesini yaparak, söz konusu öğelerin sinema pratiğini nasıl belirlediklerini ayrıntılarıyla ortaya koyar,

2) Biçim-öz ilişkilerinin (6) diyalektik bir değerlendirilmesini yaparak, burjuva sinemasına özgü gerçeği kaydediş ve sunuş dizgelerini (bunların ters yüz kullanımlarını yeğlemek amacıyla değil), yıkmak amacıyla ayrıştırarak açığa çıkarır, yeni gerçekler için yeni anlatım yollarının ipuçlarını arar,

3) Bu davranış içinde, bir yandan filmin değiştiği sorunları ideolojik açıdan doğru değerlendirmeye çalışır, öte yandan filmik öğeleri teker teker enine boyuna inceler.

4) Demokratik ve sosyalist kültürün yığinsal bir nitelik kazanması için çaba gösterir.

(3) «Sinemanın toplumsal işlevi eleştirilmediği sürece, her sinema eleştirisi bir belirtiler eleştirisinden başka bir şey olmayacaktır. Beğeni sorunları içinde yitcek, sınıfsal ön yargıların bütünüyle tutsağı olacaktır.» (B. Brecht, «Sinema Bir Eğlencedir», Çağdaş Sinema, Sayı 1, altlarını biz çizdik).

(4) S.M. Ayzenshtayn, «Yakın Plan'da Bakmak», Çağdaş Sinema, sayı 1. altlarını biz çizdik.

(5) «Tarihin diyalektiği öyledir ki, marksizmin nazari zaferi, onun muarızlarını marksizm kılıfına girmeyi mecbur eder». (Henri Lefebvre, «K. Marx, Hayatı ve Eserleri II», Anadolu Yayınları).

(6) «Gerçekte öyle biçim arasında hiç bir ayrım yoktur ve Marx'ın biçim için söyledikleri ... geçerlidir: her hangi bir biçim, kendi içeriğine uyduğu zaman değerlidir». (B. Brecht, «Bir Film İçeriğiyle İlerici, Biçimiyle Gerici Olabilir», Çağdaş Sinema, sayı 3).

Aşağıda, ağız birliği ile «geçen sezonun en iyi yabancı filmi» seçilen, hatta, «katıksız, muhteşem bir siyasal sinema örneği», «sinema tarihinin en önemli birkaç başyapıtından biri» (7) diye nitelendirilen **Gillo Pontecorvo**»nun «**Quemada**»/«**İsyan**» (1969) filmini, güncel olmak kaygusuyla değil, temelde tutucu olan «geleneksel» eleştirinin bilime ters düşen yaklaşım, kavrayış ve yorumlarını açığa çıkarmak amacıyla değerlendirmeye çalışacağız.

Devrimci mücadelenin yaygınlaşması, dünyada, ilerici ve devrimci seyirci kitlelerini arttırmaktadır. Bunların sinema alanındaki talepleri ise, film yapımcıları tarafından önemli bir kâr kaynağı olarak değerlendirilmektedir. Ancak, egemen düzenin bir parçası olan yapımcıların bu talebi gerçekten devrimci yapıtlarla karşıladıklarını sanmak, en azından safdillik olur. Bir düşünür kapitalizmin bu konudaki genel tutumunu şöyle dile getirir: «kapitalizm, onu asacakları ipi bile satmaya kalkışır, ama, bunun çürük çıkmasını da sağlamayı ihmal etmez...».

Kırk yıl önce, Ayzenştayn Hollywood yapımcılarının bu konudaki davranışlarını şöyle açıklar:

«Bu yapımcılar çoğu zaman ilerici konulara yönelmek **zorunda** kalırlar, çünkü seyircileri böyle konulara ilgi duymaktadır. Ne var ki, konuyu **ele alış**, kişileri ve olayları **veriş biçimleriyle** yapımcılar, sınıfsal durumlarındaki **gericiliği** ortaya koymuş olurlar» (8).

J-P. Oudart «Kusurlu Bir Söylev» (9) adlı incelemesinde ise, Avrupalı yapımcıların aynı konudaki tutumlarını şöyle saptar:

«... Modern Avrupa sinemasının iletilenleri; çoğunlukla **kenarda kalmış kurumlar**, «**sapkın**» uygulamalar ve **ideolojik - nevroitik hayaller** (10), mücadelelerin kavga şeklinde yansıdığı ve yönlendirildiği toplumda yaşayan yapımcılar tarafından ileri sürülür».

(7) «İsyan» filmini bu derece göklere çıkaran «devrimci» (!) eleştiri, filmin yabancı sol eleştiri tarafından itibar görmemesinin nedenini de bulmakta zorluk çekmemiştir: «Walker'in kişiliğinde Avrupalı aydına getirdiği eleştiri, filmin onlarca küçümsenmesini doğurmuştur... «Pontecorvo'nun Avrupa'lı «keskin devrimci» eleştirmenlerin küçümsemesiyle karşılaşması iyice açıklığa kavuşuyor. Walker'in utançını biraz da onlar taşıyorlar çünkü...».

Bu görüşlerin karşı-devrimci oldukları açıktır. Perde'de gösterilen bir İngiliz ajanından, Avrupalı devrimcilerin rahatsız olabileceklerini ileri sürmek, ancak şoven milliyetçi bir görüşle bağdaşabilir.

(8) V. Nizni, «Ayzenştayn'la Dersler», Çağdaş Sinema, sayı 3, altlarını biz çizdik.

(9) Bkz. Çağdaş Sinema, sayı 1, s. 47.

(10) Modern Avrupa burjuva sinemasının kullandığı bu tematik değişmezler için birer örnek gerekirse: kenarda kalmış kurumlar («İsyan» filminde emperyalizm öncesi sömürgecilik), sapkın uygulamalar («Son Tango» da cinsel ilişkiler), ideolojik — nevroitik hayaller («Liza» da metafizik başkaldırma).



Bir toplum masalı

Sanatsal sinema dramın ilkesi, seyircinin önüne, onu sarhoş etmek ve bilinçaltına şu ya da bu düşüncüyü, şu ya da bu yargıyı sokuşturmak için, yeterli beceri ve ikna ile bir aşk, polis ya da toplum «masalı» nı sermektir.

Dziga Vertof

İngiltere'nin Ortak Pazar'a girişinin Fransa tarafından «veto» edildiği, Amerika'nın da Avrupa birliğine karşı olduğu 1969'ların politik ortamında, bir Fransız-İtalyan ortak yapımı olarak gerçekleştirilen ve dünya dağıtımını üstlenen «United Artists» Amerikan şirketince de dolaylı olarak finanse edilen «İsyan» filmi (11), kapitalist ilişkiler içinde yapılan ve uluslararası tüketime sunulan benzeri filmler gibi, «ideolojik bir meta» dir.

(11) Norman Gant'ın romanından Gillo Pontecorvo, Franco Solinas ve Giorgio Arlorio üçlüsünün senaryolaştırdığı, Marlon Brando'nun baş rolü oynadığı ve Pontecorvo'nun yönettiği filmde, kısaca şu hikâye anlatılır:

1830 yıllarında Antiller'deki Portekiz sömürgesi Quemada adasına bir İngiliz ajanı çıkar. Görevi: Portekiz egemenliğine son vermek, adayı İngiltere'nin sömürgesi haline getirmektir. İlk işi, lumpen eğilimli bir zenciden bir ihtilâl lider'i yaratmak

İşlevi, «Politik film» (12) talebini sömürerek yapımcılarına para kazandırmak, yanı sıra politik ve ideolojik çıkarlarına hizmet etmektir.

Bu görevini de, gerçekleri tahrif edip kargaşa yaratarak, devrimci mücadeleyi saptırmaya ve engellemeye çalışarak yerine getirir. Bu amaçla, aldatıcı bir görünüme bürünerek, seyircide tarihi bir sürecin **bilimsel** bir **çözümlemesini** yaptığı izlenimini uyandırır. Temelindeki idealist tarih anlayışını gizlemek için, tarihi materyalizm'e öykünmeye (!) ve ruhbilim'i nevroitik bir biçimde kullanmaya kalkışır. Burjuva betimleme ve biçimlendirme dizgelerinden (13) de yararlanarak, bir yandan düzenin baskısını duyan, ancak nedenlerinin bilincinde olmayan seyircilerin ideolojik kopuşlarını **metafizik** ve **hayali** bir başkaldırmaya yöneltir, diğer yandan politik bir kopuş içinde bulunan bilinçli seyircilerin de düzeni değiştirmeye yönelik **ey**lemlerini saptırır.

A) Tarihi materyalizm'e öykünme:

Filmde gösterilen tarihi olaylar (hayali bir sömürge modelinde soyut ve düzmece bir sömüren-sömürülen mücadelesi), Antil Adalarının XIX yüzyıldaki gerçek sömürgecilik tarihi ile ilgisi olmayan (14) bir **toplum masalıdır**. Bu toplum masasının **amacı**, sömürgecilik sistemleriyle, ilgili bir çok gerçeği **gizlemektir**. Şöyle ki:

1) Tarihi materyalizm sömürgecilik tarihini üç aşamaya ayırır (15):

Birinci aşama sermayenin ilkel birikim dönemi aşamasıdır. Bu dönemde Avrupalı büyük devletlerin sömürge siyaseti, sömürgelerin fethi ve yağmalanmasıyla, bu ülkeler halklarının korkunç bir biçimde sömürülüp büyük servetlerin Avrupa'ya akmasını ve özel kişilerin elinde birikmesini sağladı. Öte yandan sömürgelerde köleci ve feodal sömürü ilişkileri sürdürüldü.

olur. Köle zencileri kışkırtarak ayaklandırır, bir oldu-bitti hükümet darbesi düzenleyerek Portekiz egemenliğine son verir. Yeni hükümet, ajanın telkinleriyle köleliği kaldırır, ticari anlaşmalarla adayı İngiltere'ye bağlar. Ayaklanma sırasında kahramanlaşan zenci lider, yeni düzen kurulduktan sonra tekrar lumpenliğe dönerse de, bir süre sonra yine başkaldırır. Ajan'a bir kez daha iş düşer: Kanlı amaçlarına ayakbağı olan hükümeti devirir, adaya İngiliz askerleri çıkarır, plantasyonlara zarar vermek pahasına adayı isyancıların temizler. Vicdan azabından kurtulmak için de, kendi yarattığı lideri öldürmez, kaçması için fırsat verir. Zenci kaçmaz, «kahramanca»(!) ölmeyi yeğ tutar. Filmin sonunda, lumpen bir zenci ajanı öldürerek cezalandırır.

(12) Bu konuda, dergideki J.L. Godard'ın «Ne Yapmalı» yazısına bkz.

(13) Bu konuda, dergideki J.P. Oudart'ın «Gerçek Etkisi ve Bir Betimleme Kuramı İçin Notlar» yazısına bkz.

(14) Antiller'de Quemada diye bir ada yoktur. Quemada adasına, Brezilya'da Santos'un açıklarında raslanmakta ise de, bu adanın tarihi, filmde anlatılanlarla tamamen ilgisizdir.

(15) Bu konuda bkz. Y. Zubritski, V. Kerov, Mitropolski, «Kapitalist Toplum», Sol Yayınları.

İkinci aşama, tekeller öncesi kapitalizm aşamasıdır. XVIII. yüzyılın sonlarında, fethedilecek toprakların azalması, sanayi devriminin «mamul maddelerin sürümü» sorununu ortaya çıkarması, bağımlı halkların ve kölelerin kesiksiz mücadelesi, yeni sömürü biçimlerine geçişi zorunlu kıldı. O zamana kadar birer hammadde kaynağı olarak kullanılan sömürgeler, sanayileşmiş ülkelerin ürettikleri metaların **sürüm pazarı** haline dönüştü. Sömürge halklarının soyulması, dolaysız aldatmaca, apaçık zor kullanma yerine, yeni bir biçimde «**serbest-değişim**» biçiminde sürdürüldü. Metropol sanayi eşyasının çığ gibi artması, yerel ticaret ve zanaatçılığın sönmesine ve yerel derebeylerin köylü sömürsünü şiddetlendirmelerine yol açtı. Sömürgecilerle sömürge halkı arasında, ticari aracı rolü oynayan «komprador burjuvazisi» gelişti. Bu arada, verimliliği artırmak için plantasyon tarımına geçen ülkelerde köleliğin kaldırılması zorunlu oldu ise de, sefalet ve açlık sürdü.

Üçüncü aşama emperyalizm dönemi aşamasıdır. Bu aşama, şu temel ekonomik özelliklerle tanımlanır: Üretimin ve sermayenin bir merkezde toplanması sonucu tekellerin oluşması, banka sermayesi ile sanayi sermayesinin kaynaşması sonucu «finans-kapital» oligarşisinin doğuşu, meta ihracından farklı olarak kredi ve sermaye ihracının önem kazanması, dünyayı aralarında paylaşan çokuluslu tekellerin oluşması, yeryüzü topraklarının en büyük kapitalist devletler arasında paylaşılması.

Bu aşamada, dış pazarlar edinme zorunluluğu iki yeniden paylaşım savaşına yol açtı. Emperyalizmin sömürdüğü ülkelerde giriştiği sanayi ve ticaret faaliyetleri, sömürülen ülkelerde emekçilerin güçlenmesini sağladı. Bu ülkelerde başta emekçilerin olmak üzere, bütün millî güçlerin çıkarları emperyalizm ile çatıştı. Çağımızın bu **temel** çelişkisi, ulusal kurtuluş savaşlarının yaygınlaşmasına yol açtı.

2) Birinci aşamada ilk sömürge imparatorlukları Portekiz ve İspanya tarafından kuruldu. Bunları İngiltere ve Hollanda izledi. İkinci aşamada, sanayi devrimini önce gerçekleştiren İngiltere, ticaret sermayesinin sanayi sermayesinin boyunduruğuna girmesi sonucu sanayileşemeyen tüm sömürgeci devletlerle birlikte Portekiz'i de geride bıraktı (16). Bu aşamanın sonlarına doğru, Amerikada sömürgeci bir politika uygulamaya başladı (17). Bu politikasını Monroe Doktrini ile ilân etti (2/12/1823): A.B.D. Latin Amerika ile Karayip Denizini kendi sömürü alanı olarak görüyor, Avrupalıların bu bölgeleri sömürgecilik konusu yapmalarına göz yummayacağını açıklıyordu. Bundan böyle, başta Küba olmak üzere, Antil Adaları Amerikan sömürgeciliğinin faaliyet alanı haline geldiler. Emperyalizm aşamasında ise, dünyayı paylaşım savaşlarından en kârlı çıkan Amerika, İngiltere'nin yerini almış ve dünya çapındaki sömürü hegemonyasını kurmuştur.

(16) Bu konuda bkz. K. Marx, «Kapital», Kitap III, Cilt I, Sol Yayınları.

(17) Bu konuda bkz. Türkkaya Ataöv, «Amerikan Belgeleriyle Amerikan Emperyalizminin Doğuşu», Doğan Yayınevi.

3) Yukarıdaki gerçekler göz önünde tutularak, «Quemada» masal ülkesine bakılırsa, filmin sadece bugün için **terk edilmiş** ya da **önemini yitirmiş** sömürgecilik biçimlerini, ekonomik-politik nedenlerinden soyutlayarak, anlattığı görülür. «İsyan» da, ısrarla, ham madde sağlama sömürü biçimi **tek** sömürgecilik biçimi olarak gösterilir. Kasıtlı olarak, **bugün uygulan ve önemini sürdüren** sömürü biçimleri, ilişkileri ve unsurları gösterilmez. (18)

Film; (a) sömürgelerin, sanayi ürünlerinin vazgeçilemez sürüm pazarları olduklarını, b) sömürgelerin günümüzde, özellikle sermaye ve kredi ihracı yollarıyla sömürüldüklerini, c) silâh zoruyla kurulan yönetimlerin yerini, işbirlikçi (kompador) burjuvazi yönetimlerinin aldığını, d) sömürgelerde en gerici (feodal) unsurların korunduğunu, e) yerli sanayinin balatandığını, bilmemezlikten gelir. Ayrıca, günümüzün en büyük sömürge imparatorluğu A.B. Devletlerinin Antiller'deki sömürgeci faaliyetlerinden hiç söz etmez.

Bunlara karşılık, tarihî materyalizm'e öykünerek, iki ayrı «değişim» den söz eder: Kölecilikten plantasyon işletmesi sömürüsüne geçiş ve adadaki egemenliğin el değiştirmesi. Ne var ki her iki değişim de, idealist ve metafizik yöntemlerle açıklanır. Neden olarak, üretim ilişkilerinin zorlaması ve sanayi devrimin dünya konjoktüründe meydana getirdiği değişiklikler gösterileceğine, başoyuncunun zekâsı, becerisi ve telkinleri gösterilir.

Açıktır görüldüğü gibi, «İsyan» filmi sahte-bilimsel bir yöntemle sömürgecilik sistemlerinden noksan ve yanılgılara yol açan bir biçimde söz eder. **Günümüzün gerçeklerini seyirciden saklar.**

«Tarih»i bir «Gösteri», «Tarihî materyalizm»i de bir «Toplum masalı» yapan Pontecorvo ve yardımcıları, **sinemayı bir mücadele nesnesi (aracı) olarak kullanacaklarına, devrimci mücadeleyi bir nesne (pazarda tüketilen bir meta) olarak kullanırlar.**

B) İdealist tarih anlayışı:

Toplumsal olayları ve gelişimleri üretim ilişkilerinden böylesine soyutlayan idealist tarih anlayışının ürünü «İsyan», halk kitlelerinin ve kişilerin tarihteki gerçek rollerini (19) de özel bir gayretle tahrif etmeye çalışır. Burjuva «kahraman» efsanesini yayarken, kitlelerin toplum hayatında oynadıkları rolü küçümseyerek gizlemeye kalkışır. Tarihin, seçkin kişilerin iradeleriyle yazıldığı görüşünü aşılır.

1) Bilindiği gibi, bilimsel öğreti, emekçilere toplumun geleceği hakkında derin bir sorumluluk duygusu aşılar; her hangi bir **kurtarıcıyı** bekle-

(20) «İsyan» da işlenen bu tema, aslında, sömürgeciliğin artık dünya'dan kalktığı görüşünü benimsetmeye çalışan yoğun bir propagandanın belirtisidir. Film sadece tarihe karışmış bir takım olay ve ilişkileri konu edinerek, gidimli olarak seyirciye söz konusu görüşü kabullendirmeye çalışır.

(19) Bu konuda bkz. Kuusinen, «Tarihî Materyalizm», Sosyal Yayınlar.

memeleri gerektiğini anlatır; halkları kölelikten kurtaracak tek kahramanın blzzat emekçi kitlelerden başkası olmayacağını onlara gösterir. Seçkin tarihi kişiler olayların ve hareketlerin yaratıcıları olmayıp, kitlelerin yöneticisidirler. Bu kişiler, kuvvetlerini temsil ettikleri güçlerden alırlar ve hareketlerin başındaki yerlerini, sahip oldukları niteliklerle elde ederler. «Ne kadar kabiliyetli, ne kadar zeki olurlarsa olsunlar, bu destekten mahrum kaldıkları takdirde, güçsüz duruma düşer, hiçbir tesirli aksiyonda bulunamazlar» (20).

2) Tarihi materyalizm, insanların kendi tarihlerini keyfi bir biçimde değil, içinde bulundukları nesnel maddi koşullar doğrultusunda yaptıklarını saptamıştır. Olayları yaratan kişilerin iradeleri değil, toplumun maddi koşullarıdır. Tersine, idealist tarih anlayışı insanlık tarihini, kralların, devlet adamlarının, komutanların vb. seçkin kişilerin iradeleriyle yarattıklarını ileri sürer. Bu iradeci (volontarist) ve öznelci (sübjektivist) görüş, uygulamada giderek faşizmin düşünsel temeli olmuştur.

3) Tüm toplumsal olaylar evrensel, sürekli ve duraklamasız bir değişim içindedir. Kitleler mücadelelerini sürdürürken kendi öz bilinçlerini de değişikliğe uğratırlar.

4) «İsyan» filmi yukarıdaki genel doğrular ışığında incelendiğinde, bilimsel idealist bir tarih anlayışının tüm özelliklerini içerdiği görülür. Senaryo yazarlarının (daha doğrusu bir «piyasa» romancısının) uydurdukları hayali bir sömürge de, tüm olayları (kötü/beyaz, iyi/siyah) şemasında) iki kahraman yönlendirir: Görevi... tehlike olan bir ajan ve bu ajanın yarattığı bir isyancı lider. Film'de halk, ajan tarafından el hüneriyle ortaya çıkarılan bir lider'in isteğiyle ayaklanan ve yine onun isteğiyle mücadeleyi bırakan bir sürü olarak gösterilir. Olayların biçimlenmesinde halkın söz hakkı yoktur, halka, şu ya da bu biçimde, şuna ya da buna itaat etmek düşer. Öte yandan, sömürge'deki egemenliğin Portekiz'den İngiltere'ye geçişinin nedeni olarak, ajanın üstün becerisi gösterilir. Böylece, serbes' eşebbüs ideolojisinin iki temel taşı, itaat ve beceri kavramları göklere çıkarılır.

Pontecorvo ve takımı «sanatsal dram sineması tanrısının buyrukları»na (Vertof) uygun olarak, filmi kahramanlar üstünde kurarken, bunların «burjuva kahraman efsanesi»ne uygun olmalarını da unutmaz. Kahramanları olağanüstü bir biçimde ölürler, biri ölümsüzleşir (yarı-tanrı olur), diğeri lânetlenir (şeytan olur). Bununla da kalmaz. Burjuva kahraman efsanesini ayakta tutmak amacıyla, devrimcilere yanlış bir yol salık verir: yaşamak ve mücadeleyi sürdürmek yerine, efsaneleşmek için ölümü seçmek.

c) Ruhbilim'in nevrotik kullanımı:

«İsyan» kafaları bulandırmak çabasında, ruhbilim'i de seferber eder. Bilimsel düzmece olayların çıkmazından kurtulmanın yolunu ruhbilimde

bulmaya çalışır (filmin son bölümünde ajanın vicaan azabı çekmesi, vb...) Ne var ki, ruhbilimi bilimsel değil (Straub'un bazı filmlerinde olduğu gibi), ideolojiye yaranan nevrotik bir biçimde kullanır.

Ruhbilimi bir gösteri nesnesi yaparak, seyirciyi **hayali bir okumaya çağırır**, kendisini kahraman'ın yerine koymaya **sürükler**, sonuçta perdede gösterilen ruhbilimsel sorunları **yaşamaya zorlar**. Hayali bir kopuş içinde olan seyircinin **kopuş haya!lerine** karşılık verir.

Böylelikle, burjuva ideolojisine ve uygulamalarına bir kez daha hizmet ederek, egemen çağdaş sömürünün sürdürülmesine **yardımcı** olur.

Bilinci yok eden bir betimleme

Müzikal, teatral, sine-teatral vb. nitelikteki betimlemeler her şeyden önce, isyan etme yeteneğine sahip bilinci, bütün olanaklarla etkisiz kılarak, seyircinin bilinçaltını etkilemektedirler.

Dziga Vertof

«İsyan» sadece konusunu ele alış biçimiyle değil, veriş biçimiyle de yapımçıların tutuculuklarını ve gericiliklerini yansıtır.

Devrimci (!) içeriğini (geniş kitlelere ulaşmak ve onlar tarafından kolayca anlaşılacak adına) kurulu sinema düzenin «dilini», kalıplarını ve kurumlarını (star gibi) kullanarak anlatır.

Gerçekte, «herkese seslenebilen» bir sinemayı amaçlamak, egemen güçlerle emekçilerin farklı çıkarlara ve ideolojilere sahip olduklarını görmemek/kabul etmemek demektir. Ayrıca, tüketiciye iyi gelecek şeyi seçmek görevi»ni üstlenen uzmanların ve bunları alkışlayan eleştirisinin ortaya attıkları, «**bir film içeriğiyle ilerici, biçimiyle gerici olabilir**» savı ise, Brecht'in deyiimiyle, «bir tabak boktan misk kokulu bir tatlı» (21) yapmadır...

Benzer bir çabayla Pontecorvo ve takımı, halkın şartlanmış beğenisini siper edinerek burjuva sinemasının betimleme ve biçimlendirme dizgelelerini kullanmıştır:

a) Açıklama yerine saydamlık ile betimleme:

«İsyan», yukarda açığa çıkardığımız gerçekleri gizlemek çabasında, sözde inceler gözüküğü yapıntı olayları, zorunlu olarak, seyirciye betimleme yoluyla sunar. Gerçekleri açıklayacağına, idealist felsefenin (görmek, duymak = anlamak) görüşünden yola çıkarak, dış görünümle yetinen iç yüze eğilmeyen bir betimleme ile, ele aldığı olayların ve ilişkilerin düzmeceliğini ve sahtekârlığını **örtbas** etmeye çalışır.

(21) Bu konuda, B. Brecht'in «Bir Film...» yazısına bkz.

«Canlı» ve «yaşanmış» duygusunu uyandıran bir dizi izlenimler yaratarak, gerçeğin sadece bir **yanılsamasını** üretir. Bu yanılsamayı da, gerçekmiş gibi kabul ettirebilmek için, burjuva sinemasının kasıtlı ve yöntemli olarak yaydığı ve kökleştirdiği yanlış bir varsayıma başvurur (aynı zamanda onu yeniden üretir): Alıcı, dünyayı olduğu gibi kaydeden tarafsız bir aygıttır, bu nedenle film aracılığı ile yansıttığı gerçekler, nesnel gerçeklerden başka bir şey olamazlar... «Dünyaya açılan bir pencere olan sinema» (A. Bazin) özündeki «saydamlık» özelliği sayesinde nesneleri ve olguları, gerçekte oldukları gibi gösterir...

«İşyan» saydamlığa dayalı bu kaydediş biçimiyle, «işaretleyen» (üretim) üzerine «işaretlenen»in (çarpık anlam) üstünlüğünü kurarak, seyircinin, filmi kendine özgü yasalarla üretilen bir toplumsal ürün olarak kavranmasını engeller.

b) Gerçek izlenimi ve özdeşleştirme:

«İşyan», burjuva betimleme dizgelerini kullanan tüm filmler gibi, seyirciye gerçeğin perdede görüldüğü gibi varolduğu düşüncesini kabullendirmeye çalışır. Perdedeki gölge ve yansımaları, **yanılsama**'ya (illüzyon'a) başvurarak gerçekmiş gibi gösterir. Bunu da şu şekilde sağlar: burjuva biçimlendirme dizgelerini (filmik öğelerin özel kullanımı ile özel görüntüsel işaretler elde etmek) kullanarak **gerçeklik etkisini** yaratır; yapıntı-betimledeki biçimlendirme dizgeleri içine seyirciyi katarak, **gerçek etkisini** sağlar. (22) Söz konusu etkilerle de, seyircide **gerçek izlenimini** uyardırır. Bu izlenim de, sırasıyla, **kendi tanıma** ya da **yutturmaca** (mistifikasyon) yollarıyla «özdeşleşme»yi yaratır. Bu oyuna gelenlere, devrimci çılgınlıklar atılır...

«Politik söylev»ini izlenimlere dayandıran «İşyan», filmik öğelerin tümünü, gerçeğin uzay ve zaman açısından kesitsizliğini, sinema gerçeğinin kesitliliği ile bağdaştırmak, seyircinin filmde kendisini zaman ve uzay açısından bir süreklilik içinde bulunmasını sağlamak amacıyla kullanır. Bunun için, görüntüleri tek odaklı bakış açısına uygun düzenleyerek, alan derinliği'ni ve üçüncü boyut'u yaratır. (Bu arada, yer-yer «zoom» ve «tele» objektifleri güzelduyusal kaygılarla, özentili bir biçimde kullanır). Alıcı insan gözüne öykünerek, «nesnel, gerçekçi ve olağan» bir çerçeveleme sağlar. Çerçeve içi hareketler de, aynı izlenimleri uyandıracak bir biçimde düzenlenir.

Ses, renk ve aydınlatma, «gerçek izlenimi»ni pekiştirmek için doğayı taklit ederler. Müzik ise, sunulanın altını çizen, ruhsal durumları vurgulayan, süsleyici bir öge olarak kullanılır. Çekimler arasında, uyuşumu sağlayan bir kurgulamaya başvurulur. (Bu arada, özetleme kaygısıyla, eksiltili (elliptik) bir kurgu da uygulanır, sözgelimi banka soygununda). Hikâ-

(22) Bu konuda, J—P. Oudart'ın «Gerçek etkisi...» yazısına bkz.

yeyi sürükleyen başroldeki oyuncuların, canlandırdıkları kişileri «en doğal, en gerçekçi» bir biçimde vermeleri için büyük bir çaba gösterilir (23).

Film üretim sürecinin tüm aşamaları, amaçlanan betimlemeyi pekiştirmek için, gerçek anlamda üretken olmayan, taklitçi ve mekanik yineleyici işlemler olmaktan öteye gitmezler. (24).

c) Bilinçlendirme yerine boşaltma:

Özdeşleşme sonucu perdedeki olayların içine karıştırılan ve bunlarla bir **yaşantı birliğine** sokulan seyirci, olup bitenleri gözleyimci bir tavırla inceleyip değerlendiremez. Dolayısıyla bilinçlenip bir takım kararlar vereceğine, bilinçaltına sokuşturulan yargıları edilgen (pasif) bir biçimde kabullenmek zorunda bırakılır. Zihinsel üretkenliği körletilen seyirci betimlemenin tüketicisi haline getirilir.

Evrimsel ve düz çizgide gelişen bir anlatımla seyircinin merakını **son** üzerinde toplayan «İsyân», yarattığı gerilimi anî (ve belli) bir sonla kopararak, hipnoz olan seyircisini boşalmış ve rahatlamış olarak sokağa salıverir: film boyunca bütün haksızlıkların nedeni olarak gösterilen «kötü adam»/«karşı devrimci» bir «iyi adam»/«devrimci» (25) tarafından cezalandırılır. Böylelikle, dramatik sanatın egemen güçlere en yararlı işlevi de gerçekleşmiş olur.

Özetlersek, «kulaktan dolma marksist» Pontecorvo ve takımı, ileri sürüldüğü gibi, yapımcıların çelişkilerinden yararlanarak devrimci ya da ilerici bir film yapmış değildir. Tersine, yapımcılar, bunların düzenden ideolojik kopuş durumlarını kullanarak, «sinema-viski» den hoşlanmayanlar için, gözleri ve beyinleri tatlı bir dumanla perdeleyen, bilinci etkisiz bir hale getiren, sarhoş edici bir «sinema-votka» imal etmişlerdir.

KORAY ARCA — YORGO BOZ

(23) Stanislavski oyun sisteminin savunucusu ve uygulayıcısı Pontecorvo bu çabalarını şöyle anlatır: «Evaristo Marques (Jose Dolores) başlarda hiçbir şey yapamayacak durumdaydı... hareket edemiyor, geri bile dönemiyordu... Başlarda oyununu mekanik bir yönde kurduk... Bakışını yöneltmek için ilgisini mekanik olarak önce bir ışıldağa sonra bir başkasına çekmek gerekiyordu». «... sahnesi Stanislavsky yöntemiyle hazırlandı. Marquez'e benzetme yoluyla onda bu duyguyu yeniden yaratabilecek gençliğinde geçmiş bir şeyi hatırlatmak istedik. Böylece taş devrinden yola çıkıp Stanislavsky çağına ulaştık». (J. Mellen, «G. Pontecorvo ile Konuşma», Türkçesi: Yedinci Sanat, Sayı 2).

(24) (Bir romandan esinlenen) «film tasarısı, senaryoda bir kere tekrarlanır, o ise çekim senaryosunda, o da provalarda, onlar da çekim sırasında tekrarlanırlar, kurgu ise bir yeniden kurmadan başka bir şey değildir, ve sonradan seslendirme betimlemeler zincirinin son halkasını oluşturur». (J—L. Comolli, «Dolaysız Sinema'dan Sapma», Çağdaş Sinema, Sayı 2).

(25) Bu konuda dergideki, P. Baudry'nin «İtalyan Westerninin İdeolojisi Üstüne Notlar» yazısına bkz.

NOT: S. 69, satır 14, «Rüya Fabrikaları» olacak.

sinema tekniği — 4

V — FİLTRELER (SUZGEÇLER)*

Çekim çalışmalarında kullanılabilecek tüm filtreler tiplerine göre üç bölümde toplanırlar: 1) *Değişik amaçlı filtreler*: siyah-beyaz ve renkli filmlerde özel etkiler elde etmek için; 2) *Siyah-beyaz çekimler için filtreler*: düzeltme, kontrastlık ve atmosfer pusu giderici çalışmalar için; 3) *Renkli çekimler için filtreler*: renk düzeltme, ışık dengeleme ve renk ayarlama çalışmaları için.

FİLTRE FAKTÖRÜ

Bir filtre, duyarkatın pozlandırılması için dolaysız olarak giden bir ışığı kısmen emer. Pozlandırma süresi söz konusu olduğunda, niceliksel bir azalma demektir bu. Bu nedenle, bir filtrenin kullanılışında, emilmiş olan etkin ışık oranında bir pozlandırma artışını da hesap etmek gerekir. Filtresiz pozlandırma ölçüsü üzerine eklenmesi gereken bu pozlandırma artış oranı filtre faktörü olarak bilinir. Filtre faktörü, objektif diyaframının «stop» sayısı ile karıştırılmamalıdır. Örneğin, 2 sayılı bir faktör, bir objektif stopu daha fazla bir pozlandırma gerektirir. Faktör her ikilendiğinde, gerekli diyafram açıklığı bir stop yükseltilir. Böylece; 4 için 2 stopluk daha fazla bir pozlandırma, 8 için 3 stopluk, 16 için ise 4 stopluk bir artış gerekir. Genel olarak söylemek gerekirse, iki filtre birlikte kullanıldığında, geçerli faktör, bunların faktörlerinin toplamından değil, çarpımından çıkan değerdir. Doğaldır ki, bu yöntem birbirini götüren filtreler kullanıldığında işe yaramaz; özellikle, bunlar hem birbirlerini götüren hem de tayfın geniş bir alanını kapsayan filtreler ise.

FİLTRE ETKİLERİ

Genel olarak söylendiğinde, ham film yapımcısının filtre faktörü kullanıldığında ve duyarkat doğru olarak pozlandırıldığında, kullanılan filtre kendi rengini, tamamlayıcı rengine göre daha açık olarak verir. Şöyle ki, sarı bir filtre sarıları daha açık verecek ya da tümüyle silecektir; mavileri ise daha da koyu olarak geçirmiş olacaktır. Emin olmak için ve filtreyi kullanırken, belli bir rengi açmak ya da koyulaştırmak istediğimizde, herşeyden önce bütün renkleri hesaba katıp katmadığımızı bir kez daha düşünmemiz gerekir.

DEĞİŞİK AMAÇLI FİLTRELER

Genellikle nötr nitelikte olan ve renk değerlerini etkilemeyen filtrelerdir. Bunlarla çeşitli etkiler elde edilebilir: yumuşatma (*difüzyon filtreleri*), sis (*fong filtreleri*), yansıyan ışınları azaltma ya da yok etme (*polarizasyon filtreleri*); güneş ışığında duyarkat üzerindeki etkilerini dengeleme (*nötr yoğunluk filtreleri*); görüntünün belli bölümlerini vurgulamaya yarayan dereceli, kaş etkili filtreler... Bu filtreler diğer filtrelerle birlikte de kullanılabilirler. Örneğin, bir difüzyon filtresi renkli bir filtreyle, dercelendirilmiş bir nötr yoğunluk filtresinin bir polarizasyon filtresiyle birlikte kullanıldıkları gibi.

(*) Yazı ve tablolar ASC yayınlarından derlenmiştir.

FİLTRE FAKTÖRLERİ

(pozlandırmada gerçek artış)

objektif stoplarındaki karşılıklar

filtre fak.	stop art.	filtre fak.	stop art.
1.5	½	8	3
2	1	10	3¼
2.5	1¼	12	3½
3	1½	14	3¾
3.5	1¾	16	4
4	2	20	4¼
4.5	2¼	24	4½
5	2½	28	4¾
6	2¾	32	5
7	3	40	5¼

not: Filtre faktörünün her bir kat artışına karşılık, pozlandırma bir stop artar.

İki filtre birlikte kullanıldığında (sarı döviş iki faktörün çarpımı kullanılır.

örnek: Diyelim faktörü 3 olan "6" filtresiyle, faktörü 4 olan 60 ND filtresi birlikte kullanılacak. İki faktörü çarpalım: $3 \times 4 = 12$ dir. Bunun karşılığı tabloda $3 \frac{1}{4}$ stop olarak bulunur.

NÖTR YOĞUNLUK FİLTRELERİ

bütün siyah-beyaz ve renkli filmler için

stop artışı en yakın çeyrek stopa yaklaşıktır

KODAK NO	yoğunluk	geçirgenlik	faktör	stop artma
	0.10	80%	1.3	¼
	0.20	63%	1.6	½
ND-1	0.30	50%	2.0	1
	0.40	40%	2.5	1¼
	0.50	32%	3.1	1½
ND-2	0.60	25%	4.0	2
	0.70	20%	5.0	2¼
	0.80	16%	6.3	2½
ND-3	0.90	13%	8.0	3
	1.00	10%	10.0	3¼
	2.00	1%	100	6¾
	3.00	.10%	1.000	10
	4.00	.010%	10.000	13¼

FİLTRE FAKTÖRÜ AYARLAMA TABLOSU

çeşitli filtre faktörlerine karşılık pozlandırmada gerekli artış
(gölgeli kolonların arası birer stop fark eder)

filtresiz pozlandırma	filtre faktörleri															
	1.5	2	2.5	3	3.5	4	5	6	7	8	10	12	14	16	24	32
F/2.3	2															
2.8	2.3	2														
3.2	2.8	2.3	2.1	2												
4	3.2	2.8	2.5	2.3	2.1	2										
4.5	4	3.2	3	2.8	2.5	2.3	2.1	2								
5.6	4.5	4	3.6	3.2	3	2.8	2.5	2.3	2.1	2						
6.3	5.6	4.5	4.2	4	3.6	3.2	3	2.8	2.5	2.3	2.1	2				
8	6.3	5.6	5	4.5	4.2	4	3.6	3.2	3	2.8	2.5	2.3	2.1	2		
9	8	6.3	6	5.6	5	4.5	4.2	4	3.6	3.2	3	2.8	2.5	2.3	2	
11	9	8	7.2	6.3	6	5.6	5	4.5	4.2	4	3.6	3.2	3	2.8	2.3	2
12.7	11	9	8.5	8	7.2	6.3	6	5.6	5	4.5	4.2	4	3.6	3.2	2.8	2.3
16	12.7	11	10	9	8.5	8	7.2	6.3	6	5.6	5	4.5	4.2	4	3.2	2.8
18	16	12.7	12	11	10	9	8.5	8	7.2	6.3	6	5.6	5	4.5	4	3.2
22	18	16	14	12.7	12	11	10	9	8.5	8	7.2	6.3	6	5.6	4.5	4
25	22	18	17	16	14	12.7	12	11	10	9	8.5	8	7.2	6.3	5.6	4.5
32	25	22	20	18	17	16	14	12.7	12	11	10	9	8.5	8	6.3	5.6

örnek: Filtresiz F/16, dört filtre faktörü kullanıldığında F/8 olur.

Değişik amaçlı filtreler aranan belli bir etkiyi yaratmada, siyah-beyaz çekimde renkli filtrelerle ton değerlerini ya da ışık dengesini (renkli çekimde) ayarlamaya yararlar. Özel amaçlı filtrelerle siyah-beyaz ton değerlerini zorlamak, renk değerlerini ise değiştirmek olanağı vardır.

1) **NÖRT YOĞUNLUK FİLTRELERİ**: ışık gücünü istenilen ölçüye indirmede kullanılırlar. Duyarkatın etkilenmesinde, gerekli görüldüğünde, pozlandırmayı azaltmak için obtüratör açıklığını zorlamak yerine bir ND (neutral density) filtresi kullanmak daha pratik sonuçlar verir. Açıklığı daraltılmış bir obtüratör istenmeyen çeşitli olumsuz etkiler doğurabilir.

Yüksek hızdaki filmlerin günışığında kullanımlarında pozlandırmayı azaltmada, alan derinliğini azaltmak gereken durumlarda da, diyafram çoğaltmak için kullanılıbilirler.

2) **POLARIZASYON FİLTRELERİ**: bunlar ışığı polarize edebilir ya da polarize edilmiş ışığın gücünü kontrol etmek için kullanılırlar. Bir ışık ışını, tek bir açı dışında, bütün diğer yönlerdeki ışık titreşimleri önlendiğinde polarize edilmiş olur. Bu etki filtreyi çevirmeyle açıkça görülür. Polarize filtreler renkli filmlerde koyu bir gök yüzü elde etmek için de kullanılırlar. Bulutsuz gök yüzünde ya da nispeten zayıf ya da puslu havalarda olduğu gibi. Polarizasyon filtreleri aynı zamanda camda, suda, parlak metallerde ve fotoğraflarda, vb. malzemelerdeki yansımaları yok etmek ya da azaltmak için gereklidirler. Polarizasyon filtrelerinin kullanımı güneşin açısına bağlıdır. Yansımış ışığın en azından yarısı polarizasyon filtresi tarafından emildiğine göre, pozlandırmada filtrenin açısı ne olursa olsun, belli bir pozlandırma arttırımı gerekli olur.

3) **DİFUZYON FİLTRELERİ**: görüntüde bir yumuşama etkisi bırakırlar. Aşırı yumuşatma aydınlık yüzeylerde koyu yüzeyler aleyhine genişleme yaratır.

4) **FOG ETKİSİ FİLTRELERİ**: bu filtrelerin görevi, yoğunlukça havadan daha farklı olan küçük su zerrecikleri tarafından ışığın dağıtılması ve yayılması ilkesi içinde, görüntü alanına giren her parlak nesnenin çevresinde bir hale oluşturmaktır.

SIYAH-BEYAZ ÇEKİMLERDE KULLANILAN FİLTRELER

Dış çekimlerde renkli filtrelerin önemli yararları şunlardır; iyice belirlenmiş bulutlar elde etmek, gök yüzünün maviliğini ya da suyun parlaklığını azaltmak, derinlikli manzara çekimlerinde pusun üstesinden gelmek, renkli nesneler arasında ton bakımından kontrastlığı ortaya çıkarmak ve bu arada gün ışığında gece çekimi gibi pek özel etkiler yaratmak.

FİLTRE TIPLERİ: filtreler üç bölüme ayrılır:

1 — *Düzeltilme filtreleri*: bunlar bütün renklerin gözle görülen parlaklık değerlerine göre kaydedilebilmeleri için, filmin vereceği sonucu değiştirmede kullanılırlar.

2 — *Kontrast (sertleştirme) filtreleri*: birbirleriyle aşağı yukarı aynı olabilecek iki rengin farklı parlaklıklara sahip olabilmeleri için, parlaklık değerlerini değiştirmede kullanılırlar.

3 — *Pus filtreleri*: atmosferde bulunan duman ya da sisi yok etmek, ya da azaltmak için kullanılırlar.

SİYAH - BEYAZ FİLTRELER

Aşağıdaki etkiler, ancak, yapımcının verdiği
filtre faktörleri doğru olarak kullanıldığında sonuç verir.

RENK	WRATTEN	HARRISON	KULLANIM ve GÜNIŞIĞINDA ETKİLER
AÇIK SARI	NO. 3 (aero 1)	GY — 2	Çok hafif renk düzeltimi ve yine hafif pus geçirgenliği. Kontrastta son derece az bir artış. Koyuca gök yüzü mavisi verir. Yüzleri hafifçe açar.
SARI	NO. 8 (K2)	YL — 3	Renkte tam bir düzeltme. Ortalama pus geçirgenliği. Bazı mavi-menekşe ışınlarla ultraviyole ışınları emer. Mavi gök yüzünü koyulması orta derecededir.
SARI	NO. 12 (minus blue)	YL — 5	Kuvvetli pus geçirgenliği K—2 ve YL—2'ye göre daha güçlü etkiler. Hava fotoğrafçılığı için yararlıdır.
KOYU SARI	NO. 15 (G)	YL — 6	Kuvvetli pus geçirgenliği. Yukardakilere göre daha güçlü etkiler. Tele objektifler için özellikle yararlı.
TURUNCU	NO. 21	OR — 1	Arttırılmış pus geçirgenliği. Çok az, hafifçe düzeltme (yukarı). Teni hafifçe açar.
KIRMIZI	NO 23 A	RD — 4	Mavi göğü koyultur. Pus geçirgenliği daha da fazla. Koyultmada orta derecede düzeltme. Teni orta derecede açar. Kuvvetli kontrast: özellikle mavi gök, bulutlar ve suda.
KIRMIZI	NO. 25	RD — 5	Büyük ölçüde koyultma düzeltmesi. Çok kuvvetli kontrast. Özel bir makyaj gerektirecek kadar teni açar.
KOYU KIRMIZI	N . 29	RD — 8	25 ve RD—5'ten çok daha güçlüdür. Aşırı derecede koyultur. Aşırı kontrast. Mavi gök ve su siyah çıkar.
KOYU TURUNCU SARI	No. 72B	YL — 8	Aşırı koyulaştırma. Aşırı kontrast. Derinlikli çekimlerde, gün ışığında gece etkisi için de kullanılır. Ten için özel bir makyaj gerekir.
ÇOK KOYU KIRMIZI	87, 88A ve 89 B	RD — 10	Görünen ışıkları emer. Yalnız, kızıl ötesi filmcilik için. Özel etkiler için yararlıdır. Gündüz gece çekimi. Pan-kromatik filmle kullanılmaz.
AÇIK YEŞİL	No. 56	GR — 3	x—1 ya da GR—4'e göre biraz daha az düzeltme etkisi, yine x—1 ve GR—4'e göre teni yumuşatır.
AÇIK YEŞİL	No. 11 (x — 1)	GR — 4	Çok renkli eşyanın (konunun), doğru tek renkli tona indirilmesinde kullanılır (çiçekler gibi). Yeşillikleri açar. Gök yüzünü koyulaştırır.
YEŞİL	No. 58	GR — 7	Yeşil nesneleri mavi ve kırmızılara göre daha açık tonda elde etmek için kullanılır.
KIRMIZI YEŞİL	23 A + 58	YL — 7	Gün ışığında gece etkisi için kombinasyon filtresi. 56 (yeşil) doğru ten tonları saptanmasına, 23—A (kırmızı) da gök yüzü ve yeşillikleri koyulaştırmada yararlıdır. Gerinde kısık diyaframla yumuşak gece etkisi elde edilir.
MAVİ	No. 47 (c 5)	BL — 10	Mavi nesneleri olabildiğince açık tonda elde etmek için kullanılır. Derinlikli dış çekimlerde «atmosferik nitelik» vermek için havadaki pusu arttırmakla birebirdir.

SİYAH - BEYAZ FİLTRELER						
gün ışığında filtre etkileri						
not: Aşağıda sözü edilen etkiler; yapımının öndeki filtre faktörü doğru olarak kullanıldığında geçerlidir.						
wratten	harrison	filtre rengi	konunun rengi			
			mavi	yeşil	sarı	kırmızı
Aero 1	GY-2	açık sarı	çok hafifçe koyu	çok hafifçe açık	çok hafifçe açık	çok hafifçe açık
K-2	YL-3	sarı	hafifçe koyu	çok hafifçe açık	hafifçe açık	çok hafifçe açık
12 minus Blue	YL-5	sarı	oldukça koyu	oldukça açık	açık	oldukça açık
15-G	YL-6	koyu sarı	koyu	açık	çok açık	açık
21	OR-1	turuncu	çok hafifçe koyu	çok açık	çok açık	
23-A	RD-4	kırmızı	çok koyu	hafifçe açık	çok açık	
25	RD-5	kırmızı	siyah	çok koyu	oldukça açık	çok açık
29	RD-8	koyu kırmızı	siyah	siyah	çok açık	beyaz
72-B	YL-8	koyu turuncu-sarı	siyah	siyah	çok açık	beyaz
56	GR-3	açık yeşil	oldukça koyu	oldukça açık	hafifçe açık	oldukça koyu
X-1	GR-4	açık yeşil	oldukça koyu	açık	oldukça açık	orta koyu
58	GR-7	yeşil	çok koyu	çok açık	açık	çok koyu
23A 56	YL-7	kırmızı yeşil	çok koyu	çok koyu	beyaz	açık
47(CS)	BL-10	mavi	beyaz	koyu	çok koyu	siyah

GEVAERT FİLMLERİ									
filtre faktörleri									
GEVA filtreler karşıl原因 WRATTEN filtreler	GEVAPAN 35 NEGATIVE 1.85		GEVAPAN 35 NEGATIVE 1.92		GEVAPAN 30 REVERSAL B.63		GEVAPAN 35 REVERSAL B.60		
	Filtre fak.	stop art.	Filtre fak.	stop art.	Filtre fak.	stop art.	Filtre fak.	stop art.	
gün ışığı filtre faktörleri									
G2	—	2	1	2	1	2	1	2	1
G5	15	3	1½	3	1½	3	1½	3	1½
R628	29	12	3½	8	3	16	4	16	4
R599	25	8	3	6	2½	8	3	8	3
R578	22	4	2	4	2	4	2	4	2
G525	52	12	3½	12	3½	10	3¼	10	3¼
B488	47B	4	2	4	2	4	2	4	2
Tungsten ışıkta filtre faktörleri									
G2	—	1.7	½	1.5	½	1.6	½	1.4	¾
G3	—	1.9	1	—	—	1.7	½	1.6	½
G5	15	2.4	1¼	2	1	2	1	1.9	1
R628	29	4.9	2¼	6	2½	4.9	2¼	5.5	2½
R599	25	4.6	2¼	4	2	4.3	2	4.6	2¼
R578	22	2.5	1¼	2	1	2.6	1¼	2.6	1¼
G525	52	14.2	3¾	12	3½	11	3½	10.5	3¾
G517	—	15.5	4	—	—	13.8	3¾	12.8	3¾
B488	47B	13.2	3¾	16	4	16.6	4	18.6	4¾

GÖK YUZU KONTROLÜ : atmosferdeki pus, çiy ya da sisle karıştırılmamalıdır. Çünkü, bunlar su damlacıklarından oluşurlar ve bir beyazlık izlenimi verirler. Gerçek atmosfer pusu küçük kırmızı ve bazende mavi ve yeşil ışıltılar ve çoğunluk morötesi ışınlar yayar. Bu nedenle, atmosfer pusu, çekimde, gözle görülür pustan çok daha önemlidir. Bütün fotoğraf malzemeleri mor ve mor ötesi ışınlara aşırı derecede duyarlı olduklarından, derinlikli manzara ve gök yüzünün filtresiz çekimlerinde, gözün gördüğünden çok daha fazla pus saptanmış olur. Eğer, doğal görüntü daha uzun dalga boylu (yeşil, kırmızı gibi) ışık ışınları ile aydınlanmışsa pus oranı azalır. Yine, kuvvetli sarı, turuncu ve kırmızı filtreler kullanıldığında pusluluk oranı düşer. Sarı, turuncu ve kırmızı filtrelerin gök yüzünü koyulaştırma etkisi, gök yüzününün o anki maviliğine bağlıdır. Eğer, bazı durumlarda olduğu gibi, gök yüzü istenilen koyulukta elde edilmemişse, aşağıda sayılan çeşitli etkenlerden biri yüzündendir:

a — Puslu bir gök, açık bir gök kadar koyu fotoğraf vermez. Basık havayı koyulaştırmada filtrenin yardımı pek olmaz.

b — Gök çoğu zaman ufukta beyaz, tepede (zenitte) ise daha koyu mavidir. Bu nedenle, filtrenin etkisi alıcı ufka doğrultulduğunda az, gök yüzüne dikildiği oranda da fazla olur.

c — Güneşin çevresinde gök, diğer bölümlere göre daha parlaktır. Filtreden daha az etkilenmiş olur.

d — Kullanılan filtre zayıf kalmış olabilir. Daha koyu morötesi ışınları daha çok emen bir filtre kullanılmalıdır.

e — Pozlandırma, sonucu etkiler. Azaltılmış bir pozlandırma, filtrenin elde edeceğinden daha da koyu bir gök görüntüsü verebilir. Fazla pozlandırma ise göğü daha açar ve filtrenin etkisi bütünüyle kaybolabilir.

f — Gök yüzü ile konu arasındaki kontrast, konunun aydınlatılmasına bağlıdır. Karanlık bir konu, koyu bir göğün fonunda kaybolabilir, tersine, aydınlık bir konu da, kontrastlık içinde daha da öne çıkabilir.

EASTMAN siyah-beyaz filmleri için gün ışığı filtre faktörleri																								
filtreler	XT NEGATIVE 16mm 7220 35mm 5220			PLUS-X NEGATIVE 16mm 7231 35mm 4231			DOUBLE X NEGATIVE 16mm 7222 35mm 5222			4-X NEGATIVE 16mm 7224 35mm 5224			RP PAN NEGATIVE 16mm 7229			PLUS-X REVERSAL 16mm 7276			TRI-X REVERSAL 16mm 7278			4-X REVERSAL 16mm 7277		
	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.	stop art.							
3 (Aero 1)	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4	1.5	1/4						
8 (K-2)	2	1	2	1	1.5	1/2	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1						
12	2.5	1 1/4	2	1	2	1	2.5	1 1/4	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1						
15 (G)	2.5	1 1/4	2.5	1 1/4	3	1 1/2	3	1 1/2	2.5	1 1/4	2.5	1 1/4	2.5	1 1/4	2.5	1 1/4	2.5	1 1/4						
21	3	1 1/2	3	1 1/2	3	1 1/2	3.5	1 3/4	3	1 1/2	3	1 1/2	3	1 1/2	3	1 1/2	3	1 1/2						
23A	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4						
8N5	6	2 1/2	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	5	2 1/4	6	2 1/2	6	2 1/2	6	2 1/2	6	2 1/2						
25	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	10	3 1/2	10	3 1/2	10	3 1/2						
29	16	4	16	4	20	4 1/2	25	4 3/4	16	4	40	5 1/2	40	5 1/2	40	5 1/2	40	5 1/2						
ND-3*	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3	8	3						

Dansitesi 0.90 olan nör yoğunluk filtresi. Parlak güneş ışığı altında alan derinliği renk tonlarında değişikliklere yol açmadan pozlandırmayı azaltabilmek için kullan.

RENKLİ ÇEKİMLERDE KULLANILAN FİLTRELER

Film çeken için, kullandığı filmin duyarkatının dengelendiği ışığı elde etmeye yarayan çeşitli: renk ısısı (K°), renk düzeltme, ışık dengeleme, renk ayarlama (CC) filtreleri vardır. (Bu filtreler aynı zamanda renkleri zorlamak için de kullanılabilirler). «Mavi» ışık, uygun bir «turuncu» filtreyle düşürülebilir; öte yandan «sarı» olan bir ışık uygun bir «mavi» filtreyle yükseltilebilir. Yine de hatırdan çıkarmamalı; bu türden olan ışık filtreleri renk derecesini, gün ışığında ve suni aydınlatmada aynı oranda arttırıp eksiltmez. Suni (tungsten) ışığı birkaç yüz Kelvin derecesi yükselten bir filtre, gün ışığını birkaç bin K derecesi yükseltebilir. Kelvin ölçeğindeki düzeltme derecesinin konumu da önemlidir: 3000 K derecedeki 100 K derecelik bir fark adamakıllı farke dileyebilir, fakat 6500 K derecede ise bu 100 derecelik fark farkedilmez.

RENKLİ FİLM DEĞİŞTİRME FİLTRELERİ

Bu filtreler gün ışığına dengelenmiş filmleri suni (tungsten) ışığa, suni ışığa dengelenmiş filmleri de gün ışığına göre kullanma alanı sağlarlar.

NO:	RENK	TANIM ve KULLANIM
3200 K PROFESYONEL EASTMAN RENKLİ FİLM		
85	turuncu	Gün ışığında çekim için.
85 N3	turuncu 0.30ND	Parlak gün ışığında pozlandırmayı bir stop azaltmak, diyafram açmak
85 N6	0.60ND turuncu	Parlak gün ışığında pozlandırmayı iki stop azaltmak veya büyük diyafram açıklığı gerektiğinde.
85 N9	turuncu 0.90ND	pozlandırmayı üç stop azaltmak; daha da büyük diyafram açıklığı...

KODAK RENKLİ FİLMLER

85*	turuncu	Ektachrome EF (tungsten) filmini gün ışığında kullanmak için
80A	mavi	Gün ışığı filmlerini, 3200 K tungsten ışıktaki kullanmak için.
80B	mavi	Gün ışığı filmlerini, 3400 K fotoflod ışıklarıyla kullanmak için.
81A	sarımsı	Ektachrome EF (tungsten) filmin 3400 K fotoflodlarla kullanmak için.

GAF ANSCOCHROME RENKLİ

85B	turuncu	Gün ışığında, Anscochrome T/100 filmiyle çekim yapmak için.
80B + 82A	mavi	3200 K derecelik aydınlatmayla, gün ışığına dengelenmiş Anscochrome için
81A	sarımsı	Anscochrome T/100 (Tungsten) filmin 3400 K fotoflodla kullanılması için.

85N3, 85N6, 85N9 yukarıdaki listeye göre kullanılır

KODAK IŞIK DENGEME FİLTRELERİ

(alıcı objektifleri içindir)

Bu filtreler çekimciye, aydınlatmanın renk kalitesini daha soğuk (maviye dönük), ya da daha sıcak (sarı ya da dönük) renk dengesi ayarlama alanı sağlar

FİLTRE rengi	KAYNAĞIN renk derecesi		WRATTEN filtre numaraları	STOP olarak pozlandırma artışı
mavimsi	2490 K	2610 K	82C+82C	1 1/3
	2570 K	2700 K	82C+82B	1 1/3
	2650 K	2780 K	82C+82A	1
	2720 K	2870 K	82C+82	1
	2800 K	2950 K	82C	2/3
	2900 K	3060 K	82B	2/3
	3000 K	3180 K	82A	1/3
	3100 K	3290 K	82	1/3
	3200 K	3400 K	filtre gerekmez	
sarımsı	3300 K	3510 K	81	1/3
	3400 K	3630 K	81A	1/3
	3500 K	3740 K	81B	1/3
	3600 K	3850 K	81C	1/3
	3700 K	3970 K	81D	2/3
	3850 K	4140 K	81EF	2/3

Bu değerler yaklaşıktır. Ayrıntılı çalışmalarda deneylenerek kontrol edilmelidir; özellikle birden fazla filtre kullanılacak ise.

KODAK RENK AYIRMA FİLTRELERİ

Tek tek ya da takımlar halinde kullanılır. Her düzeyde renk düzeltmeleri sağlanabilir bunlarla. Yalnız amaçlanan sonuçta eltildiğince az filtre ile ulaşmaya çalışılmalıdır.	TAVAN yoğunluk	SARI maviyi emer	stop artışı	MAGENTA yeşili emer	stop artışı	SİYAN kırmızıyı emer	stop artışı
	.05	CC.05Y	1	CC.05M	1/3	CC.05C	1/3
	.10	CC.10Y	1/3	CC.10M	1/3	CC.10C	1/3
	.20	CC.20Y	1/3	CC.20M	1/3	CC.20C	1/3
	.30	CC.30Y	1/3	CC.30M	2/3	CC.30C	2/3
	.40	CC.40Y	1/3	CC.40M	2/3	CC.40C	2/3
	.50	CC.50Y	2/3	CC.50M	2/3	CC.50C	1
	TAVAN yoğunluk	KIRMIZI maviyi yeşili emer	stop artışı	YEŞİL maviyi kırmızı emer	stop artışı	MAVİ kırmızı ve yeşili emer	stop artışı
	.50	CC.50R	1/3	CC.50G	1/3	CC.05B	1/3
	.10	CC.10R	1/3	CC.10G	1/3	CC.10B	1/3
	.20	CC.20R	1/3	CC.20G	1/3	CC.20B	2/3
	.30	CC.30R	2/3	CC.30G	2/3	CC.30B	2/3
	.40	CC.40R	2/3	CC.40G	2/3	CC.40B	1
	.50	CC.50R	1	CC.50G	1	CC.50B	1 1/3

Bu değerler yaklaşıktır. Ayrıntılı çalışmalar için değişik deneyler yapmak gereklidir. Özellikle birden fazla filtre kullanılıyor ise.



GÖZLEM YAYINLARI

EĞİTİMİN GÖREVİ
SINIFTA BIRAKMAK DEĞİL,
EĞİTMEKTİR...



barbiana

ÖĞRENCİLERİNDEN MEKTUP

İtalya'nın küçük bir köyü olan Barbiana'da Milli Eğitim'e bağlı olmayan bir okulun 8 öğrencisi tarafından yazılan bu kitap, eleyici ortaöğretimin başarılı bir eleştirisidir. 1967 yılında İtalya'da yayınlanmasından sonra Fransa, Belçika, İsviçre, Almanya ve Yunanistan'da yayınlanan ve tüm Avrupa ülkelerinde eğitim sorunlarına değinen önemli kitaplar arasında yer alan «Barbiana Öğrencilerinden Mektup» ülkemizde de günün konusu olan ortaöğretim reformu sorununa açıklık getirecektir. Eğitim sorununu sosyo - ekonomik boyutlarıyla ele alan Barbiana öğrencileri, eleştirilerini şu noktalarda toplarlar: Eğitimin görevi sınıfta bırakmak değil, eğitmektir — Kimler ve Neden sınıfta kalıyor? — Sınıfta kalanlar tembel ve aptallar mı? — Sınıfta kalanlar ne oluyor? — Bizi sınıfta bırakmaya hakkınız yok — Tökezleyen Mecburi eğitime öneriler.

10 lira

Muzafer Sencer

SOSYAL SINIFLAR

(kriter ve göstergeler)

30 LIRA

wolfgang abendroth

AVRUPA

İŞÇİ HAREKATI
TARİHİ

15 lira

P. SALAMA / J. VALIER

EKONOMİ POLİTİK
EL KİTABI

15 LIRA

foto ışık oyunları
soyut düzenlemeler
çağdaş somutlamalar'dan oluşan

TEOMAN MADRA DENEYSEL FOTOĞRAFLARINI

osmanbey / samanyolu sokak, 7/2

O. MURADOĞLU RENKLİ FOTOĞRAF LABORATUARINDA
hazırlanmış (30 × 50), (50 × 60) baskılarını

caddebostan / bağdat caddesi, 286

STÜDYO 63 te...

nişantaşı / emlak caddesi, 13

HABİTAT ta...

bulabilirsiniz

1.000.000
1.000.000
1.000.000

TECRÜBE...

RENKLER'in
ağaç köklerinden
elde edilip
havanda dövüldüğü
günlerden,

kola kuvvet
kotarıldığı,
okkayla ölçüldüğü
devirden
bu yana;



SETİ AJANS



merbolin den
1882 de kurulmuş olan

**MERKEZ BOYA
İMALATHANESİ'ne**

uzanan geçmişimiz
tecrübemizin
kanıtıdır.



merbolin