

ÇAĞDAŞ SİNEMA

SİNEMA İŞARETBİLİMİ SAYISI

1950
1951
1952
1953
1954
1955
1956
1957
1958
1959
1960
1961
1962
1963
1964
1965
1966
1967
1968
1969
1970
1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025

İÇİNDEKİLER

■ çağdaş sinema'dan	2
■ sinema işaretbilimi ve ideoloji / y. boz	3
■ analitik pratik, devrimci pratik / j. kristeva	22
■ sinema kulüpleri yöneticilerinin rolü konusunda / p. bonitzer	38
■ alain marty'nin mektubu	42
■ seyircinin sınıfsal varlığı / s. toubiana	47
■ mücadeleler, aygıt / j.-l. comolli	51
■ hangi işaretbilimi? / p. bonitzer	54
■ sinematografik ilke ve ideogram / s.m. ayzenştayn	57
■ sinema ve ideografi / c. metz	69
■ öykülü filmde noktalama ve ayırmalar / c. metz	81
■ klâsik hollywood sineması üstüne notlar / k. arca - y. boz	105
■ sinema tekniği - 5 / ü. barışta	115

ÇAĞDAŞ SİNEMA DERGİSİ / Sahibi ve yazı işleri müdürü : M. Onur Yurdataban/
Yazışma ve yönetim yeri adresi: Kurabiye Sokak No. 1/7, Taksim İstanbul / Yıllık
abone : 60 TL./Dizgi ve baskı :Murat Matbaacılık Koll. Şti./Dizgi : Nurullah Koşalay/
Düzenleme : Muammer Kızılgün/Baskı : Ahmet Durum/Klişe : Güven Klişe/Son baskı
tarihi : 7/1/1975/Kapak resmi : Abu Simbel tapınağından ayrıntı.

çağdaş sinema'dan

Çağdaş Sinema, Haziran ayındaki açıklamasına uyararak, bu sayısını «Sinema İşaretbilimi» ne ayırıyor.

Son yıllarda gelişen materyalist sinemaya koşut olarak, düzen sineması da «öznel idealizm» den «nesnel idealizm» e yönelmiş, «bilimsel» bir görünüm kazanma çabalarına girişmiştir.

Kuramını Antik ve Ortaçağ'lardaki «dilbilimsel» düşüncelere dayandıran Saussure'cü işaretbilimine bağımlı olarak yaratılan «Sinema İşaretbilimi» de, tüm farfarasına karşın temelinde, İdealist Sinemaya «materyalist» bir kılıf geçirme çabasından başka bir şey değildir.

Genellikle, «devrimci sinema» kavramının yalnızca bir «ad» olarak kaldığı ülkemizde ise, bu durum tezgâhlanmakta olan bir «sinema semiolojisi modası» içinde, materyalist sinemaya giden bir yol olarak gösterilmektedir...

Türkiyede kısa bir dönem için ortadan kaybolan «kışkırtmacılık», kitlelerin gelişen mücadelesiyle birlikte yeniden boy göstermiştir.

Amaçları ve taktikleri, yakın geçmişte, iyice açığa çıkmış bu kışkırtmacılık, sinema alanında da kılıktan kılığa girerek gezinmektedir.

Her iki konuda da uyanık ve uyarıcı bulunmanın gerekliliği ortadadır...

Elinizdeki sayısıyla, önceden saptanan bir program doğrultusunda 1. cildini tamamlayan Çağdaş Sinema, ilerdeki çalışmalarında materyalist sinema düşüncesini ve uygulamasını, okurlarının yapıcı eleştirileri ışığında; daha yoğun olarak geliştirecektir.

sinema işaretbilimi ve ideoloji

«... Genellikle 'materyalist' sözcüğü, bu etiketle yapıştırınca her şey hallolacaktı gibi, daha öte bir incelemeye geçmeden her türlü şeye etiket olacak basit bir söz görevi görmektedir. Oysa bizim tarih görüşümüz (tarihi materyalizm), Hegelci (idealist) inşalara girişmeye yarayan bir manivela değil, her şeyden önce bir araştırma talimatıdır».
(F. Engels)

Ampirik (görgücü) ve betimleyici (tasviri) özellikleri ağır basan günümüz burjuva toplumbilimleri, idealist temellerini gizlemek ve materyalist bir görünüm kazanmak amacıyla, sık sık «teknik» ve «bilimsel» önermelere başvururlar. Bu önermelerin «nesnel» ve «yansız» oldukları varsayımından yola çıkarak, ortaya koydukları çalışmaların ve ileri sürdükleri görüşlerin kesinlikle «ideoloji» den bağımsız teknik/bilimsel olduklarını savunurlar.

Gün geçtikçe, yoğunlaşan ideolojik mücadeleler sonucu, gerçek yüzü meydana çıkan idealist sinema eleştirisi ve güzelduyusu (estetikliği) da, doğru olarak, söz konusu yollara sapmak zorunda kalmıştır. Sinema tekniğinin tarafsız olduğunu, bir araç'tan, bir olanak'tan başka bir şey olmadığını, kendi başına bir anlam taşımadığını savunan, yukarki türden görüşlerin gerçeklere ne kadar ters düştükleri, Çağdaş Sinema'da yayımlanan bir çok yazıda ortaya konmuştur (1).

Aşağıdaki yazıda ise, Ferdinand de Saussure (2) tarafından «yaratılan» Genel İşaretbilimi (Semioloji) ile ona bağımlı olarak, özellikle Christian Metz (3) tarafından «türetilen» Sinema İşaretbilimi'nin «bilimsellik»,

- (1) Bu konuda özellikle bkz : «Teknik ve Ideoloji», J-L. Comolli, (Ç.S., sayı 1).
- (2) Ferdinand de Saussure (1857-1913). İşaretbilimi'nin «kurucusu» İsviçreli dilbini. Saussure'ün öğretisi (ve yazıda yer alan görüşleri), ölümünden sonra öğrencileri tarafından yayımlanan «Cours de linguistique generale» (1916) adlı kitapta yer almaktadır.
- (3) Christian Metz. Paris Üniversitesi Sosyal Antropoloji Fakültesinin İşaret-Dil Bilimi bölümünün genel sekreteri. Öğretmeni Roland Barthes'in özendirilmesi ve yardımıyla 1960'larda «sinema işaretbilimi»ni yaratma çalışmalarına girişmiştir. Bu yöndeki çalışmalarını halen sürdüren Metz, 1971 yılında görüşlerini esaslı bir biçimde gözden geçirmiş (revizyon) ve «ilk dönem» çalışmalarının bir bölümünü yadsımıştır. «Essais sur la signification au cinéma» (Paris, 1962 ve 1968) ve «Cinéma et langage» (Paris, 1971) kitapları yanısıra, Metz'in çeşitli dergilerde de (Semiotica, Cinématique, Communications, Cahier du Cinéma, vb.) bir çok yazısı ve söyleşi yayımlanmıştır. Yazımızda yer alan Metz'e ait görüşler, söz konusu kitaplardan, Pesaro Şenliğinde (1964-1967) düzenlenen açık oturumlardaki konuşmalarından ve «Filmin tahlili için yöntemsel öneriler» (Unesco dergisi, sayı 7, 1968) ile «Sinema İşaretbiliminin bir sorunu» (Image et Son, sayı 201) yazılarından aktarılmıştır.

«nesnellik» ve «yansızlık» kavramlarına karşı, burjuva ideolojisiyle olan sıkı ilişkilerini, idealist ve metafizik yanlarını açığa çıkartmaya çalışacağız. Amacımız, bilimi dille sınırlamaya, felsefeyi de dil çözümlemelerine indirgemeye çalışan «yeni - olguculuk» (neo - pozitivizm) ve dil'i soyut ve bağımsız değeri olan bir işaretler dizgesi (sistemi) olarak ele alan «yapısalcılık» (strüktüralizm) gibi burjuva akımlardan beslenen «sinema semiolojisi» modasının materyalist sinema'ya kurduğu tuzakları gözler önüne sermektir. Bu moda'nın bir süredir ülkemizde de filiz vermesi, böyle bir çalışmayı daha da gerekli kılmaktadır.

Söz konusu Sinema İşaretbilimi, bütünüyle (P. P. Pasolini, C. Metz «ilk dönemi», vb.), ya da bir bölümüyle (U. Eco, C. Metz «ikinci dönemi», vb.) Saussure'cü Genel İşaretbilimi'ne, dolayısıyla da Genel Dilbilimi'ne bağlıdır. Bu nedenle, sinema işaretbilimini konu edinen somut bir inceleme, her şeyden önce, ülkemizde pek bilinmeyen, ya da yanlış bilinen adı geçen bilimlere eğilmek, onlardan söz etmek zorundadır.

Genel Olarak Dilbilimi ve İşaretbilimi

Metz'in anlattıklarına göre; dil'i «mantıkî» bir çerçeveye sokmayı amaçlayan «klâsik» dilbilginleri, sürekli olarak, bir sürü kurallar (ve ayrıklar) üretmek zorunda kalıyor, giderek içinden çıkılmaz bir durum yaratıyorlardı. Onları bu çıkmazdan kurtaran, «çağdaş» dilbiliminin temellerini atan Ferdinand de Saussure olmuştur. Bundan böyle (bu devrimden sonra), dil'i bir takım kurallarla yaratmak yerine, dil'in yaratılışı ve yapısı ile ilgili kuralları «söz»'den çıkarmak çalışmalarına geçilmiştir.

Saussure, «işaretbilimi» ni tanımlarken şunları söyler :

«Dil, düşünceleri ifade eden bir işaretler dizgesidir. Bu nedenle, onu yazı'yla, sağır - dilsizlerin alfabetiyle, simgesel (sembolik) törenlerle, soyuluk simgeleriyle, askeri emirlerle, vb. ile karşılaştırabiliriz. Dil bu dizgelerin en önemlisidir. Demek ki, işaretlerin yaşamını toplumsal yaşamın ortasında inceleyebilen bir bilim yaratabiliriz. Genel ruhbiliminin bir parçası olacak bu bilime, Yunanca «**semeion**» (= işaret) sözcüğünden, **Semioloji** (işaretbilimi) adını vereceğiz. Bize işaretlerin ne olduklarını ve kurallarını öğretecek bu bilim, daha varolmadığına göre, onun ne olacağını şimdiden söyleyemeyiz. Ancak varoluş hakkı vardır ve konusu önceden belirlenmiştir.

Dilbilimi, bu genel bilimin yalnızca bir parçası olacaktır. İşaretbiliminin türeteceği kurallar dilbiliminde uygulanacak, o da kendisini, insanı davranışların tümü içinde her yönüyle belirlenmiş, bir yetki ile bağımlı bulacaktır.»

Bu tanımlamadan sonra, Saussure'cü işaretbiliminin belli başlı görüşlerine kısa bir göz atalım :

Dil (langue) ile **söz** (parole), ikisi birlikte sözlü «**iletişim kuralı**» nı (langage) oluştururlar. Dil, iletişim kuralı'nın toplumsal yanı, söz ise bireysel

yanıdır. Bunları ayrı ayrı düşünmek olanaksızdır. Dil, konuşan öznenin yarattığı bir ürün değil, edilgin (pasif) bir biçimde kabul ettiği toplumsal bir olgudur. Söz ise, bireysel bir anlama, seçme ve tonlama davranışıdır. Söz bireyin kişisel düşüncesini ifade etmek amacıyla, dil'in kuralını (kodunu) kullanarak yapabildiği birleştirimlerden ve bunları dışa vurmasına olanak veren ruhsal - fiziksel işleyişlerden yaratılır. Dil'in ise özerk bir yapısı vardır ve kullanılması için önce öğrenilmesi gerekir.

Söz her zaman dil'den önce varolmuştur. Ancak söz'ün işlevlik kazanması (anlaşılabilmesi) için dil gerekli olmuştur. Ne var ki, dil bir **«adlar listesi»** de değildir. Çünkü söz'le ifade olmadan önce açık - seçik bir düşünce var olamaz.

Dil işareti, bir nesneyle bir adı birleştiren bir terim değildir. Dil işareti, bir kavramla bir ses imgesini birleştirir. **Dil işareti** (signe), biri duyusal olarak algılanabilen (**işaretleyen**, anlamlıyan, signifiant), diğeri ise düşünsel olarak kavranabilen (**işaretlenen**, anlam, signifié) iki ayrı ögeden oluşur.

işaretleyen'le **işaretlenen**'i birleştiren bağ **gerekçesizdir (keyfidir)**. Sözellimi, «kuş» kavramının, onu Türkçede işaretleyen «k» - «u» - «ş» ses dizisiyle hiç bir ilintisi yoktur. Toplum tarafından kararlaştırıldığı an, kuş kavramı başka bir ses dizisiyle de ifade edilebilir. Bu görüşün en açık kanıtı, yeryüzünde bir çok dilin varolmasıdır.

Genel olarak, bir işaret'in tek bir anlamı vardır. Bir anlam birden çok işaretleyen'le ifade ediliyorsa bu olguya **«eşanlamlılık»** (synonymie) denir. Tersine, bir işaretleyen'in birden fazla anlam ifade etmesine **«çokte-rimlilik»** (polynomie) denir.

Çoğu zaman, işaretler toplumsal kullanımları içinde birden fazla anlam kazanırlar. Sözelimi, (zeytin dalı = barış) gibi. Bu tür işaretlere **simge** (sembol) denir. Simgelerde, işaretleyen/işaretlenen bağı keyfi değil, **nedenlidir**. Simgeler, zamanla simgesel anlamlarını yitirebildikleri gibi (demarquaque), yeni - yeni anlamlar da kazanabilirler. Birincilere örnek olarak, simgeselliğini yitirip süslenme olarak uygulanan yüz boyaması, ikincilere de güneş dininde mutluluğu, hıristiyanlık dininde ise hainliği simgeleyen sarı rengi gösterilebilir.

Dil - ifadesi birimini simge'den işaret'e «kaydıran» çağdaş dilbilimi, bilginin oluşması ve iletilmesinde, işaretlerin kullanımının iki düzeyde (eksende) gerçekleştiğini kabul eder :

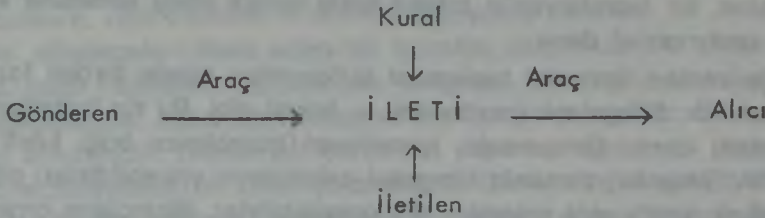
a) Örnekleme dizim (paradigmatique), b) Bileşim dizim (syntagmatique). Bunlardan birincisi «seçme» dolayısıyla da «eleme» ile ilgilendir, ikincisi ise seçilmiş öğelerin «bileşme» siyle. En basit bir konuşma bile, söz konusu her iki dizimin kullanılmasını zorunlu kılar. «Annem geliyor» diyen çocuk, ilk önce, «baba» ya da «amca» yerine «anne», «gidiyor» ya da «ağlıyor» yerine «geliyor» sözcüklerini seçmiş, sonra da bunların «annem geliyor» biçiminde anlaşılabilir bir bileşimini (sıralamasını) yapmıştır.

Bildirişmenin yöntemsel bir çözümlenmesini amaçlayan işaretbilimi, inceleme alanındaki her türlü bellisizliği ortadan kaldırmak için özel çaba gösterir. Bu nedenle, söz konusu çözümlenmeyi iki düzeyde gerçekleştirir : (Gerçekte, işaretleyen/işaretlenen ikilisinden oluşan) işaretler, birinci çözümlenmede **z anlamlarını** (sözcük karşılıklarını) **belirtirler** (dnotation), ikinci çözümlenme de ise **yan anlamlarını birlikte belirtirler** (connotation).

Buna göre, her hangi bir yazılı metin aşağıda gösterildiği gibi çözümlenir :

GERÇEK	IşARETLER	
	1.zmlenme BELİRTME	IşARETLEYEN (Sözcüklerin sesi)
2.zmlenme BİRLİKTE BELİRTME	IşARETLEYEN (Söz sanatı/ retorik)	IşARETLENEN (İdeoloji)

Daha geniş bir tanımlamayla, işaretbilimi, insanlar arasında bir ileti (message) ya da düşüncenin iletilmesi demek olan bildirişmenin (haberleşmenin) yöntemsel çözümlenmesini amaçlar. Bildirişme araçlarının çağımızdaki hızlı gelişmesine koşut olarak, gittikçe önem kazanan işaretbilimi, bildirişmenin gerçekleşmesi için şu ögelerin varlığını gerekli görür : bir gönderen, bir alıcı, bir araç, bir ileti, bir iletilen, bir kural (kod). Bu ögelerin çalışma mekanizmasını Roman Jakobson (4) şöyle gösterir :



Jakobson, söz konusu ögelerin bildirişme sürecindeki işlevlerini şöyle sıralar :

a) **İlişkinlik işlevi** : İletilmesi istenilen ile ileti arasındaki ilişkileri sağlar. Bildirişmenin temeli olan bu işlev nesnel bilgilenmeyi amaçlar.

b) **Heyecanlandırıcı işlev** : İleti ile gönderen arasındaki ilişkileri sağlar. Gönderenin znel görüşünü belirtir.

c) **Emredici işlev** : İleti ile alıcı arasındaki ilişkileri sağlar. Bu işlev nesnel olabildiği gibi (trafik işaretlerine uymak), öznel de olabilir (bir

(4) Roman Jakobson: resim ve şiir işaretbilimlerini türetmiştir. En önemli yapıtları: «Essais de linguistique gnral» (Paris, 1963) ve «Linguistique et poetique» (Paris, 1970).

çağrıya tepki göstermek). Örneğin, reklâm iki işlevi birlikte yerine getirmeye çalışır.

c) **Şiirsel ya da estetik işlev** : İleti'nin iç ilişkilerini belirler.

d) **Usul işlevi** : Bildirişmenin düzenli bir biçimde gerçekleşmesini sağlar. Sözelimi, telefonda «alo», telgrafta «stop», vb.

e) **Açıklayıcı işlev** : Yanlış anlamalara yol açabilecek işaretlerin anlamlarına açıklık kazandırır.

Zaman açısından ise, işaretbilimi, işaretlerin hem tarih içindeki gelişimini (diakroni), hem de belli bir andaki durumlarını (senkroni) inceler.

Yukardaki kısa ve özet bilgilenmeden sonra, şimdi de, sinema işaretbiliminin incelenmesine geçmeden önce, Saussure tarafından kurulan Genel İşaretbilimi'nin kökenlerine bir göz atalım.

Genel İşaretbiliminin Kökenleri

Özetlememizde, yer yer, işaretbilimiyle dilbilimi aynı şeylermiş gibi söz edildi. Bunun nedeni, Saussure'ün, dilbiliminden yola çıkarak ortaya attığı işaretbiliminin, son 20 yılda çalışma alanlarını büyük ölçüde genişletmesine (5) karşın, her zaman dilbilimine **bağımlı** kalması, dilbiliminin bir **parçası** olarak gelişmesindedir.

Christian Metz, bu konuda, aynen şöyle der :

«Saussure, bilindiği gibi, işaretlerin incelenmesiyle uğraşan işaretbiliminin, dilbilimine yardımcı olacağına inanıyordu. Gerçekte ise, bunun tam tersi oldu. Ne var ki, bu ters - yüzlüğün büyük bir **önemi yoktur**. Saussure'den günümüze dek değişmeyen olan, dilbilimi ile işaretbilimi arasındaki sıkı ilişkidir».

Görüldüğü gibi, Metz, işaretbiliminin dilbilimine bağımlı olduğunu açıkça kabul etmekte, ancak bu bağımlılığı önemsiz göstermeye çalışmaktadır. Oysa, söz konusu bağımlılık son derece önemlidir ve işaretbiliminin temel belirleyicisidir. İşaretbilimi, kullandığı yöntem, kavram ve tanımlamaların çoğunu dilbilimine dayandırmakla, dil'in temel özelliklerine bağlı kalmakta, dilbiliminin dil, söz ve yazı'yla ilgili görüşlerine bağımlı bir varlığa bürünmektedir.

Brecht'in dediği gibi, «tanımlanması gereken her yeni şey, eski'den yola çıkarak tanımlamakla, eskinin yardımına koştuğuna» (6) göre, işaretbiliminin başvurduğu söz konusu «eski» yi öncelikle ve titizlikle incelememiz gerekiyor. İşaretbiliminin «nesnel bilimsellik» savları, kökenlerinin «nesnel bilimselliği»nden ayrı düşünülemediğine göre, böyle bir inceleme daha da zorunlu olmaktadır.

(5) Örneğin; moda, reklamcılık, edebiyat ve mitler işaretbilimleri (Roland Barthes), etnoloji işaretbilimi (G. Levi Strauss), resim ve şiir işaretbilimleri (Roman Jakobson), vb.

(6) «Toplumbilimsel deneyler üstüne». B. Brecht, (Ç.S., sayı 4, s. 46).

Dil, söz ve yazı'yla ilgili sorunların irdelenmesi ilkçağa kadar uzanır. Platon, bir çok söyleşisinde (diyalogunda), özellikle «Kratylos» ve «Phaidros»'ta bu konulara eğilir «Poetika»'nın 19 - 22. bölümlerini «dil ifadesi»'ne ayıran Aristoteles ise, bu konudaki düşüncelerini şöyle özetler :

«Ses'ten çıkan yankılar, **ruhsal durumların simgeleridir**. Yazılı sözcükler ise, ses'ten çıkan sözcüklerin **simgeleri**dir...

«Yazı bütün insanlar için aynı olmadığı gibi, ağızdan çıkan sözcükler de bütün insanlar için aynı değildir. Ancak, her şeyden önce **işaretler**le ifade edilen ruhsal durumlar, herkes için aynıdır, durumları görüntüyle anlatılan tüm şeylerin aynı oldukları gibi».

Söz ile ruh arasında simgesel bir ilinti kuran Aristotelesçi düşünce, sözle ifade edilen her **anlamı**, **ruhun bir yapını** (ürünü) saymakta, başka bir deyişle, **dil'i ruhun bir türevi** olarak kabul etmektedir.

Aristoteles'in bu metafizik ve idealist açıklamalarına karşı, bilimsel düşünce, dilin doğuşunu şöyle açıklar :

«İş, bir grup insanın bütün enerjilerinin aynı anda, aynı noktaya uygulanması için —örneğin bir kayayı yerinden oynatmak için— toplu bir çaba, toplu eylem gerektirir. İnsanları toplu halde davrandırmak, hareket ettirmek için bir **işaret**, bir **emir** gerekir. Ama eylem daha karmaşık olunca, ne bağırış, ne de jest kâfi gelmiyor; yerine getirilecek işi açıklamak gerekiyor, yani artık duyuların da ötesinde **yeni işaretler**, duyular arasındaki **bağlantıları** ifade eden nitelik bakımından yeni işaretler, yani **sözcükler** gerekiyor. Böylece, iş, insanlarda meydana getirdiği karmaşık izlenimlerin insanlar arasında birbirlerine **iletmesini** gerektiriyor. Şu halde, birbirine iletme, birbirine nakletme ihtiyacını iş ortaya çıkarmıştır. Böylece, bir anlatım (ifade) olmadan önce bir iletim (intikal) olan **dil** doğdu» (7).

Aristotelesçi mantığa göre, **yazı bir simgenin** (sözün) **simgesidir** ve anlamın dışında kalır. Yazının tek amacı sesçil (fonetik, konuşulan) dil'in seslerini (simgeleme yoluyla) üretmektir.

Aristoteles'in ruhsal durumların «**evrensel bir anlatım yolu**» yarattıkları savına gelince; bu sav, «gerçeğin gerçeğini», «gerçeğin kökenini» bulmaya yönelik tüm çabalar da, bir «evrensel ruh» un varolduğu düşüncesinden kaynaklanır. Aristoteles'in söz - ruh ilintisine ilişkin görüşleri, Ortaçağ **Dinbilimi** tarafından şöyle geliştirilmiştir :

«Kelâm (Söz) başlangıçta var idi ve Kelâm Allah nezdinde idi ve Kelâm Allah idi. O, başlangıçta Allah nezdinde idi. Her şey onun ile oldu ve olmuş olanlardan hiç bir şey onsuz olmadı...» (8).

Aristoteles'in öz ve biçim'le ilgili metafizik ve idealist kuramını değerlendiren Ortaçağ dinbilimi, ayrıca, işaret konusunda da «**signans/signa-**

(7) «Felsefenin temel ilkeleri», G. Politzer. (Sol Yayınları, s. 171).

(8) «Yuhanna'ya göre incil», Bap 1. (Kitabî Mukaddes Şirketi).

tum» kesin ayırımına varmıştır. Bu kesin ayırım, işaretin (= simgenin), biri duyularla algılanabilen, **maddesel** (işaretleyen), diğeri ise akıl tarafından düşünölebilen, **gayri - maddi** (işaretlenen) iki **ayrı** ögeden oluştuğunu öne sürer. Ruhun doğaya üstünlük taşıdığını savunan idealist görüşten esinlenerek yapılan bu ayırım, düşüncelerin, söz'le ifade edilmeden önce insanın aklına geldikleri varsayımına dayanır.

Düşünce konusunda; «Tek gerçek, bizim de içinde olduğumuz, duyu-sal olarak algılanabilen maddi dünya'dır... Düşüncemiz ve bilincimiz, bize ne kadar madde - üstü (duyuların üstünde) görünürlerse görünsünler, sadece maddi ve vücudumuza ait bir organın, beynin ürünleridir» (9) açıklamasını getiren materyalist düşünce, yukardaki görüşleri şöyle eleştirir :

«Diyorlar ki, düşünceler insanın aklına demec halinde ifade olunmadan gelirler, bunlar dil malzemesi olmaksızın, dil zarfı olmaksızın, sözüm-ona, çıplak olarak doğarlar. Oysa bu kesinlikle yanlıştır. İnsanın aklına gelen düşünceler ne olurlarsa olsunlar, bunlar ancak dil malzemesinin temeli üzerinde, dilin deyim ve cümlelerinin temeli üzerinde doğabilirler ve varolabilirler. Çıplak, dilin malzemesinden kurtulmuş, dil «doğal madde-si» nden kurtulmuş düşünce olamaz. «Dil düşüncenin dolaysız gerçekliiğidir» (Marx). Düşüncenin gerçekliliği dilde tezahür eder. Sadece idealistler, «doğal madde» si olan dilden kopmuş bir düşünceden, dil'siz bir düşünceden söz edebilirler.

...Dil doğrudan doğruya düşünceye bağlı bulunup cümleyi teşkil eden kelimelerde ve kelime bağlaşımlarında düşüncenin çalışmasının sonuçlarını, insanın bilgilerini genişletmek için yaptığı çalışmanın sonuçlarını kaydediyor, saptıyor ve böylece insan toplumunda düşüncelerin alışverişi olanağını doğuruyor» (10).

Feodaliteyi yıkan burjuvazinin yükseliş döneminde geçerli olan dilbilimsel görüşleri ise, şöyle özetleyebiliriz :

Jean - Jacques Rousseau (1712 - 1778), «Dillerin Kökeni Üstüne Deneme» sinde, şunları der :

«Diller konuşulmak için yaratılmıştır, yazı, yalnız sözün tamamlanmasına yarar... **Söz, kararlaştırılmış işaretler aracılığıyla düşünceyi betimler. Yazı ise, söz'ü betimler.** Böylece, **yazı sanatı** düşüncenin dolaylı bir betimlenmesinden başka bir şey değildir».

Görüldüğü gibi, Rousseau, Aristoteles'in temel düşüncelerini paylaşmakta, ancak **simgeleme** yerine **işaretle betimleme** deyimini kullanmaktadır. Rousseau'nun, içi boş bir «sözcük oyunu» yapmadığı açıktır. «Simgeleme» den «işaretle betimleme» ye geçiş, bir yandan kapitalist toplumda «simge» nin yerini «işaret» e bırakmasına, diğeri yandan «betimleme» ol-

(9) «Ludwing Feurbach ve klasik Alman felsefesinin sonu», («Felsefe İncelemeleri»), F. Engels, (Sol Yayınları, s. 26).

(10) «Dilbiliminde marksizm üzerine», («Son yazılar»), J. Stalin, (Sol Yayınları, s. 28. 45).

gusunun burjuvazinin ideolojik gereksinmelerine karşılık vermesine bağlıdır.

Jean - Pierre Oudart, simge - işaret(im) ayrımı konusunda (Julia Kristeva'dan yola çıkarak) şu açıklamayı getirir :

«**Simge**, Ortaçağ'daki toplumsal uygulamalarda türlü toplumsal kümelerin astlık - üstlük ilintilerini düzene koyan bir **Borç**'la dile gelmektedir; im'se, Ortaçağ toplumu içerisinde Kentsoylu sınıfın ticari etkinliklerinin yarattığı toplumsal ilintilerde gizlidir» ... «Simge... her şeyden önce, **dinsel özveride bulunmayı kurala bağlayan nesne**, im (ise), **iktisadi ürünlerin pazarlığını düzenleyen nesne**» dir (11).

Oudart, burjuvazi - betimleme ilişkisi konusunda ise şunları der :

«Ortaçağ resmindeki betimleyici öğelerin hem tanrıbilimsel, hem de toplumsal belirlenmesinin geriye itilmesinden doğmuştur kentsoylu betimleme» ... «**Kentsoylu betimlemenin başlıca özelliği, resimsel ürün gibi bütün öbür ürünlerin de yer alacağı üretim ilintileri konusunda hiç bir şey bilmemesi gereken özneye (seyirciye) şekilleri gerçek diye sunmak olacaktır**» (12).

Rousseau, dilbilimi kuramında, çağının toplumsal gelişmelerine uygun olarak getirdiği bu «yeniliğe» karşın, temelde, dil'i düşünceden ayıran, Aristotelesçi düşünceye **bağlı** kalmıştır. Yazı ve konuşma için; «Doğa yasası, aslında, insanın kalbinde silinmez harflerle yazılıdır. Onlara, buradan seslenir...» gibi görüşler ileri süren Rousseau, «yazı sanatı» nı burjuva betimleme dizgelerine uygun olarak tanımlarken, yazı ya da sınırlı (yazı dil'in gelişmesini etkilemez) ve türevsel (yazı sözü betimlemek için —sonradan— türetilir) işlevler yükler. Yanısıra, sesçil (fonetik) yazıya öncelik tanır, resimsel ve ideografik yazı türlerini, vahşi ve geri kalmış toplumlara yakıştırır...

Saussure'cü İşaretbiliminin İdeolojisi

Dil, söz ve yazı'yla ilgili bütün bu metafizik ve idealist görüşlerin, çağdaş dilbilimini, dolayısıyla da genel işaretbilimini ne ölçüde etkilemişlerdir?

Bu sorunu, işaretbiliminin kurucusu Saussure'ün öğretisini inceleyerek yanıtlamaya çalışalım.

Saussure'e göre :

«Dil'in ses'e dayalı, yazıdan bağımsız bir geleneği vardır... **İletişim kuralı** (langage) ve **yazı**, birbirinden **ayrı** iki **işaret dizgesidir** (sistemidir), **ikincinin tek varlık nedeni birinciyi betimlemektir**.»

Açıktır ki, Saussure, yukarıda açıkladığımız metafizik ve idealist bataklıklarda dolaşmaktadır. Yazı konusunda, Rousseau'nun temel düşünce-

(11) «Gerçek etkisi ve bir betimleme kuramı için notlar», J-P. Oudart, (Ç.S., sayı 4, s.21).

(12) a.g.y., s. 20, 23.

lerini paylaşmakta, yazı'yı bir betimleme olgusu olarak kabul etmekte. bunlara ek olarak, «işaret» konusunu sistemleştirme çabasına girişmektedir.

Saussure; «Dil doğmadan önce belirlenmiş hiç bir şey yoktur... tek başına düşünce bir bulutsu (nebüloz) dur» görüşünü kabul etmekle birlikte, «işaret» biliminin bel kemiği «işaret» konusunda bilimsel düşünceye tamamıyla ters düşmektedir :

«Dil işareti, iki yüzlü, ruhsal bir varlıktır (entité, kendilik)... Kavram ve ses imgesinden oluşur... Kavram ve ses imgesinin bir araya gelmesine işaret diyoruz... Kavram ve ses imgesinin yerine, sırasıyla, işaretleyen ve işaretlenen sözcüklerini öneriyoruz... İşaretlenenle işaretleyeni birleştiren bağ keyfidir».

Dil işaretini «ruhsal bir varlık» olarak kabul eden Saussure'ün işaret'le ilgili kuramını, Ortaçağ dinbilimince ortaya atılan «signans/signatum» ayrımından esinlenerek kurduğu apaçıktır. Nitekim, ortodoks Saussure'cü olan R. Jakobson, «Genel Dilbilimi Denemeleri» nde, Saussure'cü öğretinin «aliquid stad pro aliquo» Ortaçağ ilkesine bağlı olduğunu, işaretleyen/işaretlenen ayrımının da, Ortaçağdaki ayırmadan başkası olmadığını açıkça söylemekten kaçınmamıştır.

Öte yandan, Saussure'ün özgün (orijinal) bir buluşu olarak tanıtılmaya çalışılan «keyfilik» ilkesinin kökenleri de Platon'a kadar iner. Platon, «Kratylos/Dil Üstüne» söyleşisinde, bu konuda şöyle der :

«Adların doğruluğunun bir anlaşma, bir uzlaşmadan başka bir şey olmadığına inanmaktan kendimi alamadım... Eski ad bırakılarak, yerine başka bir ad konsa, yenisi eskiden daha az doğru değildir» (13).

Saussure, işaretbiliminin en belirgin özelliği olarak tanımladığı bu «keyfilik» ilkesini bağnazca savunma çabasında, bir takım ... keyfî görüşler öne sürmekten de çekinmemektedir :

«Yalnızca iki yazı dizgesi vardır : a) İdeografik dizge... b) Sescil (fonetik) dizge...».

Böylelikle, işaret'le ilgili «keyfilik» ilkesine ters düşen, kullanılan grafik işaretiyle gösterilen nesne arasında gerekçeli bir bağ kuran «resimsel» (piktografi) yazı dizgesini yok saymak kurnazlığını göstermektedir.

Dahası, Saussure, görüşlerinin bilimselliğini koruyabilmek (!) için, sürekli olarak, genel dilbiliminin inceleme alanını daraltmaya çalışır :

«Dilbiliminin inceleme nesnesi, 'yazılı' ve 'sesli' sözcüğün bileşmesinden oluşmaz, 'sesli sözcük' dilbiliminin tek inceleme nesnesini oluşturur... İncelememizi, sescil (fonetik) dizgeye, özellikle de, ilk örneği (prototipi) Yunan alfabesi olan, halen kullandığımız dizgeye indirgeyeceğiz».

Burjuva felsefesinin «soyutlama» ilkesine uygun olarak yapılan tüm bu daraltmalar (soyutlamalar), en azından nicel olarak, bir Genel Dilbili-

(13) «Kratylos», («Diyaloglar»), Eflâtun, (Remzi Kitabevi, s. 278).

minden söz etmeye izin vermedikleri açıktır. Ne var ki, uygulamada, bu sınırlı ve çok özel dilbilimi, bağımlılığı altında tuttuğu Genel İşaretbiliminin aracılığıyla, edebiyattan etnolojiye, ruhbiliminden sinemaya kadar, bir sürü alanlarda at koşturmakta, konuşulan dilin temel özelliklerine göre türettiği kuramlarını genelleştirmeye çalışmaktadır.

İşaretbiliminin dilbiliminin bir parçası olarak gelişmesi, aslında, sık sık kendi düşünceleriyle çelişen Saussure tarafından önerilmiştir :

«Bütünyle keyfi olan dil işaretleri, her şeyden daha iyi bir biçimde, işaretbilimine **ideal** bir gelişim sağlıyorlar... bu anlamda, **dilbilimi, genel işaretbiliminin genel bir örneği (modeli) olabilir**».

İdealist ve metafizik yanlarını açığa çıkarttığımız Dilbilimini, İşaretbilimiyle özdeşlemek çabaları, ileri sürüldüğü gibi, önemsiz ve masum «yöntemsel» (teknik) bir sorun mudur, yoksa, kapitalizm'in rekabetçi dönemden tekelci döneme geçmesi sonucu, Ortaçağ iskolâstiğinin yeniden dirilişine (14) koşut olarak gelişen ideolojik bir tuzak mıdır?

İdealist Hile

Dilbiliminin kurallarını, yani, dil'e özgü özellikleri, işaretbiliminin aracılığıyla, başka alanlara kaydırmak çabası, üstyapının sınıfsal niteliğini yadsımak için ortaya atılan yeni bir idealist hile'dir. Şöyle ki :

Bilindiği gibi, toplumun politik, dinî, hukukî, felsefî, sanatsal, vb. düşünceleriyle (ideolojisiyle) bunlara karşılık veren kurumlardan oluşan **üstyapı**, taban (toplumun belirli bir aşamasındaki üretim ilişkilerini düzenleyen ekonomik düzen) tarafından, özellikle kendisine hizmet etmesi için, gelişmesine, sağlamlaşmasına ve güçlenmesine etkin katkılarda bulunması için yaratılmaktadır. Tabanı savunmayan ona karşı ilgisiz kalan bir üstyapı düşünülemez.

«**Dil** bu bakımdan **üstyapıdan kökünden değişiktir**. Dil, belirli bir toplumun bağrındaki eski veya yeni, bu veya şu taban tarafından meydana geliştirilmiş değildir, toplum tarihinin ve tabanların tarihinin yüzyıllar boyunca süregelen ilerleyişi onu doğurmuştur. Dil, herhangi bir sınıfın eseri değildir, bütün toplumun, toplumun bütün sınıflarının eseridir. İşte bu sebeptendir ki, bütün halkın dili olarak yaratılmıştır, bütün toplum için **tektir** ve toplumun bütün kişileri için **ortaktır** (15).

Söylemeye gerek yok; «**bu özellikler sadece dil'e özgüdür** ve işte sadece dile özgü olduklarından ki, **bağımsız** bir bilimin, dilbiliminin, araştırma konusu olmaktadır» (16).

(14) Ortaçağ iskolâstiğinin yeniden dirilişi konusunda bkz: «Diyalektik Materyalizm», Kuusinen, (Sosyal Yayınlar, s. 56-60).

(15) «Dilbiliminde.....», s. 13.

(16) a.g.y., s. 42.

Dil'in sınıfsal nitelikte olmayışı (17), «sınıfsız toplum» görüşünü yaymaya çalışanlar için, bulunmaz bir fırsat veriyor: Dil'i üstyapıyla «karıştırmak», sonra da, dilin sınıfsal bir niteliği olmadığına göre, üstyapının (sanatın, felsefenin, dinin, vb.) da sınıfsal nitelikte olmadığı görüşünü ileri sürmek.

Besbellidir ki, idealist ve metafizik dünya görüşünün belirlediği ve biçimlediği bir «genel» dilbilimine bağlı olarak yaratılan «genel» ve «özel» işaret - bilimlerinin baş (ve gizli) amaçları da; dil'in toplum için tek ve ortak olma özelliğini, üstyapıya aktararak (malederek), sınıfsız toplum yuturmacısını pekiştirmek ve sürdürmektir.

Sonuç olarak, sözde «ilim felsefesi» olarak sunulan «yeni - olguculuk» un bir kolu olarak gelişen Saussure'cü işaret - «bilimleri», koyun postuna bürünmüş burjuva ideolojisinin çok ustaca hazırladığı **ideolojik tuzaklardır.**

Metz'çi Sinema İşaretbilimi

«Amacımız, sinemanın 'özgüllüğünü' dilbilimsel kavramlarla açıklamaktır». (C. Metz)

1960'larda «sinema işaretbilimini yaratmalıyız» sloganını ortaya atan dilbilimci Christian Metz, bu yoldaki çalışmalarını tümüyle Saussure'cü genel işaretbilimine ve André Bazin'in idealist sinema kuramlarına dayandırmıştır. Metz'in özellikle ilk çalışmalarında açıkça kabul ettiği ve ayrıca kanıtlamaya gerek görmediğimiz bu durum, Metz'çi sinema işaretbilimini bir çok hatalı görüşe götürmüş, idealist sinemanın hizmetine sokmuştur. Metz'in sürekli olarak gözden geçirdiği, «özeleştirisini» yaptığı ve genişlettiği sinema işaretbilimiyle ilgili kuramsal çalışmaları, bilimsellik ve «iyi niyet» savlarına karşın, idealist ve metafizik temeller üzerinde yükseldiklerinden, son çözümlemede, sinemada, «**öznel idealist**» yanısıra, «**nesnel idealist**» bir bakış açısının da oluşmasına yardımcı olmuşlardır.

Aşağıda, Metz'çi sinema işaretbiliminin belli başlı görüşlerini inceleyerek bilimsel düşünceye ters düşen yanlarını açığa çıkartmaya çalışacağız.

I

Dilbiliminden yola çıkarak sinema işaretbilimini «yaratmaya» çalışan Metz, bu yolu izleyenler gibi (P. P. Pasolini sözgelimi), uzun bir süre, dil-

(17) Bütün bunlardan dil'in değişmez, ölü bir varlık olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Biryandan, sanayinin, ticaretin, ulaştırmanın, tekniğin ve bilimin gelişmeleri, öte yandan, yeni üretim biçimlerinin, yeni sosyal ortamların, yeni kültür ve ahlâkların, vb., meydana gelmeleri, dil'in hazinesi sürekli olarak yeni sözcükler yeni anlamlar kazanırken, bazıları de eskiyip yok olur. Yanısıra, belirli çevrelere özgü diller (jargonlar = bozuk diller), bölgesel şiveler, lehçeler, «salon ve lumpen ağızları» da oluşur.

deki «dil - işaretleri» nin sinemadaki karşılığını bulmaya çalışmıştır. Metz'in boşa giden —ve kendisi tarafından da eleştirilen— bu «ilk dönem» çabalarını şöyle özetleyebiliriz :

1) Sinema görüntüsü, dil işaretinin karşılığı olamaz. Çünkü; «Görüntü her şeyden önce bir görüntüdür. Görünümüyle, işaretleyeni olduğu işaretlenen gösteriyi yaratır. Gösterdiği şey kendiliğinden yeterlidir, öyle ki işaretlemeyi, yani bir işaretli oluşturmayı gereksiz kılar». Sözelimi, bir sandalye görüntüsü, sandalye kavramının işaretleyenidir. Ancak görüntü kendiliğinden bir sandalye olduğunu gösterir...

2) Çekim, dildeki sözcük'ün karşılığı da olamaz. Çünkü : a) Dildeki sözcüklerin sayısı sınırlıdır, oysa sinemada çekimler sonsuzdur. b) Sözcükler dilin hazinesinde yer alır, çekimler ise yönetmen tarafından yaratılır. c) Çekim seyirciye bir parça bilgi verir, dil sözcüğü ise yalnızca bir düşünce. ç) Dil sözcüğünün tersine, çekim «gösterici» ve «belirleyici» dir. Sözelimi bir «ev» görüntüsü, soyut olarak ev kavramını değil, «şöyle şöyle bir ev» i gösterir. d) Tek bir görüntünün anlamı vardır, oysa sözcük ancak bir tümleç içinde bir anlam kazanır.

3) Çekim, bir deyiş (ifade) de olamaz. Çünkü : «En karmaşık deyiş bile, son çözümlemede, niteliği ve niceliği değişmez belirli öğelere (sözcükler, noktalama işaretleri, heceler, tonlar, vb.) çözümlenebilir. Çekim de bir çok öğeye (fotogramlar) çözümlenebilir, ne var ki bu öğeler nitelik ve nicelik yönünden belirsizdirler... Bir çekimi parçalara ayırabiliriz, ancak çözümleyemeyiz».

4) Çekim tümleç'e benzer, ancak onun tam karşılığı değildir. Çekim noktalama işaretleri içermediğine göre, ancak sözlü tümleç'e benzetilebilir. Bu benzerlik ise yalnızca «dıştan» bir benzerliktir.

5) Sinema bir dil değildir. «Dil, kapalı (aynı dilde konuşanlar arasında) iletişimi amaçlayan bir işaretler dizgesidir». Sinema, bir «işaretler - dizgesi» olmadığına göre ve kapalı değil açık (evrensel) bir iletişim olduğuna göre, bir dil olamaz. Kaldı ki, sinema, konuşma dili gibi çift boğumlu da değildir. Ayrıca; «sinema bütün sanatlar gibi, tek yönlü bir «iletişim» dir. **Bir iletişim aracından çok, bir anlatım aracıdır»...**

6) Bütün bu düşüncelerden sonra, Metz, sinemanın bir «iletişim kuralı» (langage) olduğuna karar kılmıştır. Ne var ki, bu benzetmenin de noksan yanları vardır : «Sinema işaretbilimi, sinema iletişim kuralını sözlü iletişim kuralıyla sistematik bir biçimde karşılaştırırken benzerlikten çok, farklılıklar ortaya çıkarıyor. Ancak bundan çekinecek bir şey yok : amacımız sinemayı zorla dil'e benzetmek değil, tersine **sinemanın «özgülüğünü» dilbilimsel kavramlarla aydınlatmaktır».**

Görüldüğü gibi, Metz, dolaylı bir benzetme yolu önermekte, böylelikle-

le dolaysız bir benzetmenin doğurduğu sorunları, hasır altı etmek kurnazlığını göstermektedir. Metz, bir özeleştiriden çok, zorunlu bir gözden geçirme (revizyon) olan, ikinci dönem çalışmalarında ise, «iletişim kuralı» nı «değişik kuralların (kodların) boy gösterdiği ve karşılaştıkları bir alan» olarak geniş bir biçimde tanımlayarak, söz konusu benzetmesini daha inandırıcı ve geçerli kılmaya çalışmaktadır :

«Burada, filmin özel kurallardan yoksun, örnek bir «iletişim kuralı» (langage) olduğu, ... ya da doğrudan doğruya «gerçeklik»'in üstüne uygulanan bir sınıflama ve yeniden düzenleme olduğu düşüncelerine dönme-yeceğiz. Gerçeklik dediğimiz şey, yani film öncesi malzemeleri, kurallar toplamından başka bir şey değildir : hatta, ondan söz etmek için gerekli olan kurallar (kodlar) toplamı. Film, yalnızca varolan kurallara birşeyler katan, öngörülmemiş, yapıcısal biçimler gerektiren bir «girişim» olduğu ölçüde, bir «türetim», bir «yaratma» dır».

Metz'in bu son görüşlerine göre, bir film, özel «sinemasal» kurallarla (kodlarla), genel «filmsel» kuralların bir araya gelmesiyle oluşur. Yani bir filmde, sinemaya özgün kurallar yanısıra, sinemadan ayrı ve bağımsız bir takım kurallar da (sözgelimi bir Türk filminde türkçe dil'i) yer alırlar. Ne var ki, Metz, bu olumlu yaklaşımına karşın, işaretbiliminin dilbilimsel ilkelere uymak zorunluğuyula, sinemayı «karışık» bir iletişim kuralı olarak tanımlamak, sonuçta, «dil'siz bir iletişim kuralı» çelişkinsini savunmak zorunda kalmıştır...

II

Daha önce, işaretbiliminin, bildirişmeyi, **belirtmek** ve **birlikte belirtmek** diye adlandırılan iki ayrı düzeyde çözümlemeye çalıştığını söylemiştik. Metz, bu çözümlemeyi sinemada şöyle uygular :

GERÇEK	İŞARETLER	
1. Çözümleme BELİRTME	İŞARETLEYEN (BETİMLEME)	İŞARETLENEN (ANLATIM)
2. Çözümleme BİRLİKTE BELİRTME	İŞARETLEYEN (SİNEMA SANATI)	İŞARETLENEN (İDEOLOJİ)

Metz, yukarki genel çözümlenmesini, Ayzenştayn'ın Meksika'da çektiği «Que Viva Mexico» (1931 - 1932) bitmemiş filminden bir çekimi örnek alarak, (şematik olarak) şöyle gerçekleştirir :

ÇÖZÜMLEME KONUSU ÇEKİM : Omuzlarına kadar toprağa gömülü, üçgen biçiminde dizilmiş üç adam. Bunlar ayaklanmış köylülerdir. Az sonra, üzerlerinden dört nal geçecek ağalar tarafından başları ezilerek öldürüleceklerdir...

	İŞARETLEYEN Toprağa gömülü Uç insan kafası	İŞARETLENEN acı/ölüm
BELİRTME :	FİZİKSEL İFADE (Acı yüzlerinden, ölüm de hareket- sizliklerinden okunur)	
BİRLİKTE BELİRTME :	İŞARETLEYEN " Estetik ifade " Üçgen biçimindeki resim kompozisyonu "Fiziksel ifade" İssiz topraklar Plastik kompozisyondan vahşi bir gör- kemlik doğuyor, acı güzeliğe dönüşü - yor.	İŞARETLENEN Görkem/ Zafer (Meksika halkı "bü- yük"tür, zafer onun olacaktır)

Metz, özet olarak, belirtme ve birlikte belirtme konusunda düşüncelerini şöyle açıklar : «Birlikte belirtmenin işaretleneni (anlamı), **ancak**, karşılığındaki işaretleyen, belirtmenin işaretleyen'iyle işaretlenen'ini **aynı anda** seferber ettiğinde **yaratılır**».

Belirtme ve birlikte belirtme konusundaki bütün bu görüşlerinden şu sonuçlar çıkarıyor :

1) **İdeoloji, betimlemenin ve anlatımın bir ürünüdür** (belirtme tarafından yaratılan birlikte belirtmenin işaretleneni (anlamı) olduğuna göre).

2) Bazı durumlarda (birlikte belirtmenin işaretleyeni, belirtmenin işaretleyeniyle işaretleneni seferber etmediğinde) **ideoloji'den bağımsız sanat pratiği yapılabilir**.

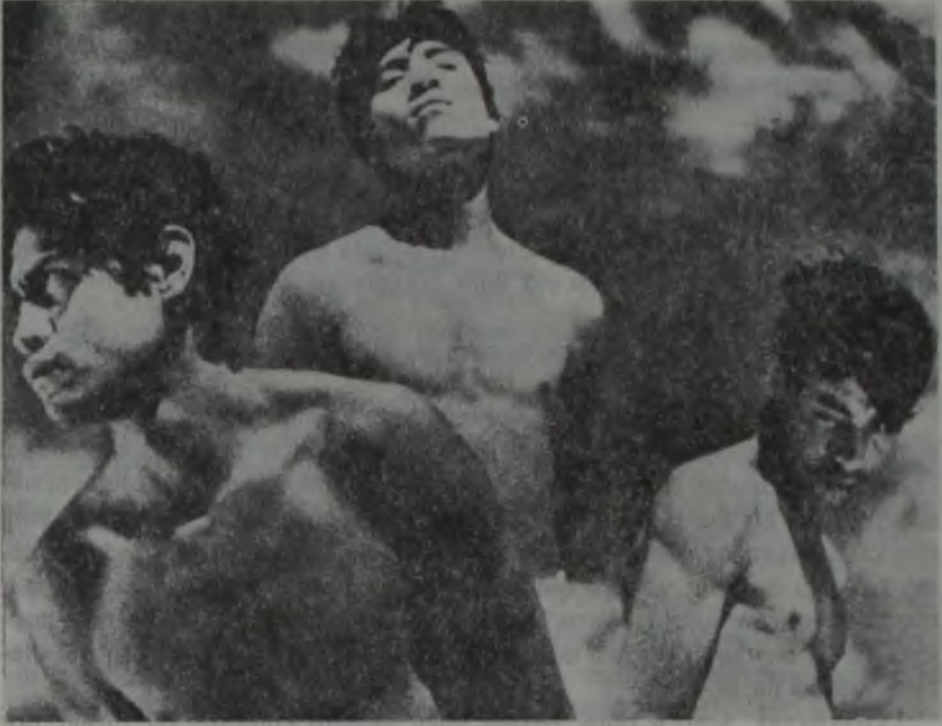
3) **Sinema eninde sonunda gerçeği yansıtır** («işaretler - betimleme - anlatım - bileşim dizim - belirtme - birlikte belirtme» zincirinin temelinde işaretler, yani gerçek yattığına göre).

Oysa, bu görüşler tamamıyla gerçeklere ters düşmektedirler.

Her şeyden önce, bilindiği gibi, ideoloji belirli üretim ilişkileri temeli üzerinde yükselen ve bu temeli güçlendirmeye, geliştirmeye ve korumaya yönelen hukuki, dini, felsefi, sanatsal, vb. düşüncelerin tümüdür. Betimleme dizgeleriyle anlatım biçimleri ise, bütünüyle, kullanıldıkları toplumun ideolojik gereksinimleri doğrultusunda oluşurlar. Metz'in saçmalıklarına inanırsak, sözgelimi, «roman» in burjuva toplumunun bağrından çıktığını değil, burjuva ideolojisini roman'ın bir ürünü olarak kabul etmemiz gerekecek...

Metz'in, ideolojiden bağımsız sanat pratiği yapılabilir görüşü de, aynı derecede saçmadır. İdeolojik yansızlığı amaçlayan Amerikan «underground» filmlerinin (sözgelimi, Andy Warhol'un Empire State Building filmi) sonuçta burjuva ideolojisine nasıl yarandıklarını biliyoruz (18).

(18) Bu konuda bkz : «Dolaysız sinema dan sapma», J-L. Comolli, (Ç.S., sayı 2, s. 43-44).



«Que Viva Mexico», S. M. Aizenštayn, (1931/32).

Sinemada, gerek öz, gerekse yan anlamların, gerçekliğin işaretlerinden oluştuklarını öne süren görüş ise, André Bazin'in, sinemanın nesnelere ve oğuları gerçekte oldukları gibi gösterdiğini ileri süren «saydamlık ve geçişlilik» savından hiç te değişik değildir. Olsa olsa, daha bilimsel bir kılıfa bürünmüştür...

III

Sinema işaretbiliminin «simyager»'i Christian Metz, belirtme ve birlikte belirtme konusunda, ayrıca, şunları söyler :

«Edebiyat ve sinema yapıları gereği 'belirtme' ye mahkûmdurlar, çünkü, belirtme her zaman sanatsal girişimlerden önce gelir. Bu anlamda, belirtme, edebiyat'tan önce, bölgesel dil'le (kullanılan dil'le) sağlanır. Sinema sanatından önce : 1) anlama yetisinin örneklenmesinden (kıyaslamasından), 2) özel bir belirtme kuralı olan 'sinema iletişim kuralı' ndan, sağlanır».

«Sinemanın ayrı bir iletişim kuralı olması, belirtmenin bir sonucudur... Birlikte belirtmenin tek amacı, öykü'yü tekdüzenli ve sürekli bir gelişimden kurtarıp, onu daha canlı yapmaktır».

Görüldüğü gibi, Metz burada da, «belirtme» ye, yani «betimleme + anlatım» a öncelik tanımakta, «birlikte belirtme» ye, yani «ideoloji»'ye ikincil

ve önemsiz bir görev yüklemektedir. Metz'e göre, betimleme (örnekseme-ye dayalı görsel anlama yetisi) anlatım'la (sinema iletişim kuralıyla) birlikte sinemanın özünü oluşturmakta, ideoloji yalnızca «canlandırıcı» bir öge olmaktadır...

Yine görüldüğü gibi, Metz ideoloji'yi bir **betimlemenin betimlemesi** olarak görmekte, ideolojiye **türevsel** (anlatımın ve betimlemenin ürünüdür) ve betimleyici (öykünün geçtiği «dünya»nın ideolojisini yansıtır) nitelikler yakıştırmaktadır. Kısaca, Metz, belirtme ve birlikte belirtme konusunda Saussure'cü işaretbiliminin «**yazı**»yla ilgili görüşlerini ve savlarını yinelemektedir.

Metz, ikinci dönem çalışmalarında, bu durumu açıkça ortaya koymaktadır :

«...Bir **filmsel yazı** vardır, **sinemasa! yazı** deyimi ise, bizim açımızdan, bütünüyle anlamsızdır. Sinemasal düzey, bir kurallar (katıksız sinemasal kurallar) toplamıdır. Bu nedenle de, bir yazı biçiminin karşılığı olmayacaktır : yazı, ne bir kural, ne de bir kurallar toplamıdır, sonucu «metin», yani film olan...kurallar üzerine bir çalışmadır : Filmsel yazı. Öte yandan sinema bir yazı değildir, **yazı'ya olanak veren** bir şeydir : bunun için onu «sinemasal iletişim kuralı» olarak tanımladık : kendisi bir metin, metinler toplamı ya da bir metin dizgesi olmayan, «**metin**» **yaratmaya** yarayan bir «**iletişim kuralı**»dır.»

Özetlersek, Metz'e göre, filmsel yazı; iletişim kuralının bir türevi, doğal bir betimlemenin betimlemesidir, anlamı da iletişim kuralınca belirlenmiştir. Açıktır ki, tüm bu soyut görüşler, «söz» e öncelik tanıyan, Saussure'cü işaretbiliminin «yazı»yla ilgili burjuva görüşlerinin bir tekrarıdır.

Metz'i büyük ölçüde etkileyen idealist sinema kuramcısı Jean Mitry, «Sinema'nın estetiği ve ruhbilimi» (1963/65) kitabında ise, bu konuda, şunları demektedir :

«Bir film, herşeyden önce görüntülerdir, bir şeyin görüntüleridir. Tek ya da bir dizi olayın kaydedilmesini, geliştirilmesini, anlatılmasını nesne edinen bir görüntüler toplamıdır. Ancak, anlatım sırasında görüntüler beklenmedik bir biçimde simgeleşebilir. Görüntüler, sözcükler gibi, işaretler değildir, nesnelere, **somut gerçeklik**'tir... Bundan dolayı sinema bir iletişim kuralı (langage) dir, **her şeyden önce**, bir betimleme olduğu ölçüde ve bu betimleme sayesinde bir iletişim kuralı olur.»

IV

Mitry gibi, anlatımı ve betimlemeyi sinemanın «herşeyi» sayan Metz, sinemayı öykülü filmlerle özdeş tutmak yanılığına da düşmektedir. Sinemayı «kaynağına ve seyircilerin taleplerine uymak zorunluluğu ile» (!) öykü üreten bir «makine» olarak gören Metz, aşağıdaki görüşleri ileri sürer :

«**Öykü'nün** kırallığı o kadar uzağa gider ki, bazı çözümlemelere inanmak gerekirse, görüntü, dokuduğu olay - dizisinin arkasında yok olur ve sinemanın bir görüntü sanatı olduğu yalnızca sözde kalır.»

Çünkü, devam eder : «Her şey, **ne yaparsak yapalım**, sanki bir çeşit akıcı sınıflandırma, görüntüleri birbirlerine birleştirmiş gibi oluyor; iki görüntü ard arda geldiğinde, bir «sürekliliğin» oluşmasını önlemek, **insan aklın n gücünün üstündeymiş gibi»...**

Metz, bu metafizik düşüncelerden şu sonuçlara varır :

«Sinema ile anlatımın karşılaşması büyük bir olaydır...filmin gelişimini bir **işaretbilimsel gerçeklik** olarak belirleyen, tarihî, toplumsal ve uygarlıkla ilgili bir olay... Türlü kullanımları olabilecek sinema, gerçekte, daha çok öyküler anlatılmak için kullanılıyor. Öyle ki; kuramsal, öyküsüz, öğretici, kısa belgesel filmler de, temelde, «uzun» filmlerin **işaretbilimsel örgütlenmelerine** bağlıdırlar»...

Görüldüğü gibi, sinemayı öykülü filmlerle özdeş tutan Metz, ayrıca, «insan - üstü» güçlerden esinlenerek yaptığı bir genellemeye dayanarak, inceleme konusu yaptığı öykülü filmler için oluşturduğu ve önerdiği sinema işaretbiliminin kuramlarını tüm filmler için geçerli kılmak çabası içindedir.

V

İdealist ideolojik temeller üstüne materyalist bir öğretiyi kurulamıyacağı gerçeğini kanıtlayan Metz, «belirtme» ve «birlikte belirtme» ile ilgili görüşlerini doğrulamak için, aşağıdaki örneği de verir :

«Amerikan 'kara - film' türünden bir filmin görüntüsü, New - York limanının boş rıhtımlarının gece yarısındaki durumunu göstermektedir (belirtmenin işaretleneni). Bundan başka, rıhtım belli bir biçimde gösterilmektedir (üstten çekim, karanlık ve sisli aydınlatma, vb. : belirtmenin işaretleyeni). Seyirci genel bir baskı ve katılık izlenimini duyar (betondan bir orman, çağdaş yaşamın insan - dışılığı, vb.) : burada birlikte belirtmenin işaretleneni olan bu 'izlenim' aynı zamanda gösterilen nesneye (gülümseyen bir kadın yüzünün yerine boş depolar) ve onun **gösterilme biçimine** bağlıdır (başkası değil, böyle bir aydınlatma, şöyle bir alıcı açısı). Demek ki, belirtmenin işaretleyeniyle işaretleneni toplandıklarında birlikte belirtmenin işaretleneni oluştururlar».

Açıktır ki, Metz tüm düşüncelerini belli bir kültüre (burjuva kültürüne) göre geliştirmekte ve söz konusu kültürü bütün toplumlar için **tek** ve toplumların bütün kişileri için **ortak** saymaktadır. (**Tıpkı dil gibi**). Yukarıki açıklamaya göre betimlenen ve anlatılan «New - York limanının boş rıhtımları»nın **herkese**, her zaman ve her yerde, **aynı** «baskı ve katılık izlenimi» ni uyandıracaklarını ileri sürmek, sinemayı «evrensel bir dil» diye tanımlayan

(19) A. Bazin, «Çağımızın dili» adlı yazısında, «acemi seyirciler» konusunda, tutarsız bazı görüşler öne sürerken, şunları da söyler: «Sinemanın, kültürünün biçimi ne derecesi ne olursa olsun herkesçe kendiliğinden anlaşılabilir bir dil olduğu sanısından kaçınılmalıdır». («Çağdaş Sinema'nın sorunları», A. Bazin, Bilgi Yayınevi, s. 27).

André Bazin'ın bile kabul etmediği saçma bir görüştür (19). Kaldı ki, bir seyircinin, bir limanı ya da bir rıhtımı yalnızca tanıyabilmesi için bile, belli bir kültürel birikimde olması gerekir.

VI

New - York'un sisli rıhtımlarında «evrensel kültür» hayalleri gören Metz, ayrıca, öz ve biçim ilişkisi konusunda da, birbiriyle çelişen, ancak, tümü de diyalektik materyalist düşünceye ters düşen savlar ileri sürer. Metz, bu konuda şöyle der :

«Sinemadan ya da filmlerden söz ederken, 'biçim' i 'içerik' e (ya da 'biçim' i içerikle eşanlamda kullanılan 'temel düşünce' ye) karşıt gösteren temel bir ayrımı kullanma alışkanlığı vardır...

Çoğu zaman, 'biçim' terimi filmin **işaretleyeni** (= 'deyiş' Hjelmslev'e (20) göre), 'içerik' terimiyse filmin **işaretlenenini** (= 'içerik' Hjelmslev'e göre) belirtir...

Eleştirdiğimiz bu terim düzeninde (terminolojide), işaretleyenle işaretlenen arasındaki ayrımı bozan şey, işaretlenen (= içeriği) belirten sözcüğün, işaretleyeni açıkça belirten bir terimle karşılaştırılacağına, varlığı bile yarı bilinçli bir karışıklık yaratan, 'biçim' sözcüğü ile karşılaştırılmasıdır...».

«Biçim»/«içerik» ayrımını hatalı bulan Metz, «işaretleyen»/«işaretlenen» ve «biçim»/«öz» ayrımalarını önerir. Bu konuda şunları da ekler :

«...filmdeki işaretleyen öğelerin bir biçimi (sözgelimi, kurgu, görüntü - ses karşı sürümlü... vb.) olduğu gibi, yanısıra bir de özü, hatta dört ayrı özü vardır : hareket eden görüntü, gürültü, müzik sesi, konuşma sesi. Ve tersine de, filmdeki işaretlenen öğelerin bir özü olduğu gibi...bir de biçimi vardır...».

Hjelmslev'in terim düzenini kabul eden Metz, sinemada şu iki düzeyi ayırdeder :

a) «Deyiş» (yani işaretleyen) ve deyiş kurallarınca belirlenen «duyusal» ve «maddi» olan işaretleyenler düzeyi. b) «İçerik» (yani işaretlenen) ve içerik kurallarınca belirlenen «düşünsel» ve «gayri - maddi» olan işaretlenenler (anlamlar) düzeyi.

Bütün bu görüşlerin, Aristoteles mantığına uygun oldukları apaçıktır. Aşağıdaki alıntı bunun en açık kanıtıdır :

«Demek ki, iki «**madd**e» vardır... Hjelmslev'in söylediği gibi, içeriğin maddesi bütün anlamlandırma olgularında ortaktır. Toplam olarak, içeriğin yalnızca bir anlamı vardır, **anlam** diye adlandırdığımız şey. Bir anlamlandırma olgusundan diğerinde değişik olan, her zaman anlam olan örgünün kendisi değil, bu örgünün değişik işaretleyen birimlerce kurulmasıdır — yani **içeriğin biçimidir**. Bütün bu anlamdırma dizgelerinin ortak

(20) *Kopenhag Okuluna bağlı Danimarkalı dilbilimci. Başlıca yapıtları : «Prolegomena to a theory of language» (1943), «Essais linguistiques» (1959).*

amacı, bir anlamın iletilmesidir. İşaretleyenlerini değişik alanlardan (görsel, işitsel, vb.) alabilirler, ancak, işaretlenenleri her zaman ve yalnızca anlamlandırma alanına ait olurlar: **düşünceye, maddesiz madde** diyebileceğimiz «**madde**» ye, **ruhsal - toplumsal madde olan anlam'a**. (Aristoteles'in «**işaretlerle ifade edilen ruhsal durumlar herkes için aynıdır**» dediği şey).

Bir kez daha açıkça görülüyor ki, Hristiyan Metz'in «sinema işaret - bilimi» tamamıyla idealist ve metafizik dünya görüşlerince belirlenmiş olup, burjuva ideolojisinin hizmetinde bir «bilim» dir. Onu materyalist sinema kuramları arasında saymak ise, en azından, burjuva ideolojisinin «trans-vertisizm» (karşı cinse ait elbiselerle gezmek) eğiliminden habersiz (bilgisiz) olmak demektir.

Seyircisiyle açık - seçik bir düşünce alış - verişi içinde bulunmak isteyen sinemacı, Metz'çi sinema işaretbiliminin burjuva ahkâmlarına bel bağlamak yerine, kültür sorunlarını diyalektik ve materyalist bir bakış - açısıyla, gerek teorik gerekse pratik alanlarda araştırmak ve incelemek zorundadır (21).

(21) Bu yazıya, dipnotlarda ve yazıda adı geçenler dışında, aşağıdaki yapıtlar da kaynak olmuştur :

Julia Kristeva, «Sémiotiké», Paris, 1969 / Jacques Derrida «De la grammatologie», Paris, 1967 / Taki Andonopulo «Sinema, bilim, ideoloji», Atina, 1972 / «Sur Langage et cinéma», Cinéthique, sayı 13/14 / Çağdaş Sinema'nın 5/6. sayısındaki yazılar.

çağdaş sinema

s a y ı : 7

l â t i n a m e r i k a ' d a s i n e m a

1. b o l i v y a

■ «ukamau» grubu ve jorje sanjines ile konuşma

2. ş i l i

■ miguel littin ile konuşma

■ «vaadolunan toprak» filmi üstüne / bonitzer - toubiana

■ helvio soto ile konuşma

■ şili'li sinemacıların bildirisi

3. m e k s i k a

■ paul leduc ile konuşma

■ meksika genç sineması ve sorunları

julia kristeva

analitik pratik, devrimci pratik

Metz'çi sinema işaretbiliminin idealist ve metafizik yapısını ilk kez ortaya çıkaranlardan Julia Kristeva'nın aşağıda sunulan söyleşi Cinéthique dergisinin 9/10. sayısında yayımlanmıştır.

Söylesi, sinema işaretbilimini ustalıkla deşmesine karşılık, Althusser, Freud ve Asya Tipi Üretim Tarzı konularında abartılmış görüşler de içermektedir.

Ç. S.

1. Bugün psikanalizin, yazı kuramının, semiotik'in, «insani bilimlerin» ortak yönelimleri dolayısıyla yeni bir bilgi kıtasının ortaya çıkmakta olduğu saptanabilirse, bunun, şimdi marksizmin içinde işlenmekte olan ideolojiler ve ideoloji kuramı ile uyuşmakta olduğu ya da onun tarafından içerildiği ya da onu içerdiğini bilme olanağı var mıdır?

Julia Kristeva: Tarihsel materyalizm ideolojiyi ekonomi tarafından belirlenen bir **gereklik** (instance) olarak tanımlamıştır (Bkz. **Kutsal Aile, Alman İdeolojisi, Feuerbach üzerine tezler, Manifesto, Lenin'in kültür hakkında birçok makalesi, vb.**), ama materyalist bilgi kuramı (gnoséologie) daha işin çok başında olduğundan, **ideolojilerin marksist kuramı yoktur.** Bu yokluğun bilinmesi, tarihsel materyalizmin ilerdeki gelişimi için olduğu kadar, sözünü ettiğiniz bu yeni «kita»nın belirmesinin amaçladığı materyalist bilgi kuramının oluşturulması için de gerekli koşuldur.

Louis Althusser'in önemli çalışması (**Marx için, «İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları», La Pensée, no. 151, s. 3 - 38**) böyle bir ideolojiler kuramının ilk adımlarını atmaktadır, ayrıca geçitleri ve dönüşleri, anlamlayan pratiklerin bilimini izlemeden önce çözümlenecek belirtilerdir. İdeolojiler kuramının bu taslağı, tarihsel materyalizmin sağlam verileri olarak görülebilecek birkaç noktayla şematik olarak özetlenebilir :

1. Antitez oluşturan gerçek/ideolojik çiftinin unsuru olan ideolojinin **maddi bir varlığı vardır**, çünkü : a) gerçek tarih tarafından değiştirilir (üretim ilişkilerinin dönüşümü ile) ve kendine özgü tarihi yoktur; b) ideolojik aygıtlar içinde (devletin) yerleşir; c) **pratiklere bilgi verir.**

2. İdeoloji, «bireylerin gerçek varoluş-koşullarıyla **hayalî bir ilişkisini**» betimler, burada «hayalî», gerçeğin **biçiminin bozulmasını** (déformation) ve **bilinmemesini** (méconnaissance) içerir.

3. İdeolojinin bir **iç uyarılığı** vardır, ki son durumda bunun dayanağı **öznedir.** (Buradan da kendisini ideoloji içinde **tanıması** aldatmacası ya da **bilmeme - tanımama'nın** (méconnaissance) ayrılmaz karşıtı **tanımanın** (reconnaissance) ideolojik işlevi çıkar).

Tarihsel materyalizmden çıktıklarına göre, bu durumların doğruluğu üzerinde fazla diretmeye gerek yok; ayrıca burada **diyalektik materyalizmi** gözden kaçırdıkları ölçüde eksikler saptanabilir. Daha kesin olarak .

İdeolojinin **maddiliğinin** özgül alana, içinde ideolojinin, **dilin** (langage) ve daha genel olarak **anlamın** belirlediği özgül maddiliğe dışsal olduğu düşünölmüştür. İdeolojinin **maddiliği** gerçek tarafından «içerildiği» ya da gerçek «olduğu» ölçüde tanınmıştır (maddi tarih tarafından belirlenme, ideolojik aygıtlara geçiş : Sartre'in **praxis/pratico - inerte** (*) teziyle kıyaslanmalı). Anlam kendine özgü **maddi** işleyişi içinde bilinmemektedir : İdeolojik «pratiklerin maddiliklerinin özel koşulları», öngörölmüş olmalarına rağmen, ortaya konmamışlardır. Bu tanımama (kendisi de ideolojiktir) şunları getirir :

1. İdeolojik denilen oluşumlara özgü mantığın ve tarihe uygunluğun askıda bırakılması.

Marx'ın şu cümlesi : «(İdeolojiler) in tarihleri yoktur, gelişimleri yoktur, ama maddi üretimlerini, maddi değişimlerini geliştiren insanlar, aynı zamanda da kendilerine ait bu gerçekliği, düşüncelerini ve düşüncelerinin ürünlerini de değiştirirler» (**Alman İdeolojisi**), ideolojik oluşumları toplumsal tarih içindeki **işlevlerine** indirgeyerek onların özgül **mantıklarını** işin içinden sıyırmak için anılmıştır. Oysa tam tersine bana öyle geliyor ki bu cümle **maddi zorunluluk** olarak anlaşılmalıdır (Feuerbach üzerine X. tezin temeli üzerinde : «Eski materyalizmin bakış açısı burjuva toplumdur, yeni materyalizmin bakış açısı ise insan toplumu ve toplumsal insanlıktır»), bu kadar da değil, ayrıca ve özellikle, «ideolojik» oluşumlara özgü **tarihe uygunluğun maddi tarihini** ayırdetme zorunluluğu olarak da anlaşılmalıdır. Bunların kavranabilirliği bir çifte kaydı getirir : maddi tarihin (tarihsel materyalizmin) mantığı ve aynı zamanda, yeni kategorilerden yola çıkarak kesinleştirilecek yeni bir mantık, yeni bir tarihe uygunluk (Sollers, **işlek tarihten** farklı bir **anitsal tarihten** söz etmektedir).

O zaman «ideolojilerin» **ideoloji** olarak onlara anlaşılabilirliği veren tarihsel materyalizm içinde yer aldıkları söylenebilir (üretim biçimi ve sınıf mücadelesi tarafından belirlenme). Ama «ideolojilerin» kendilerine özgü maddilikleri içinde, yani **anlamlayan pratikler** olarak «tarihleri yoktur» : okuyalım ; «tarihsel materyalizm onun, kendi özgül işleyişlerinin mantığı, **semiotik** içinde ve onun tarafından, **yeni kategorilerden** yola çıkarak ve Lenin'in sürekli hatırlattığı gibi «bütün maddi ve ruhsal yaşamı» hesaba katarak araştırılacak olan anlaşılabilirliğini vermez. (Bkz. «Milan maddeciliğinin önemi hakkında, 1922»).

Marx'ın tutumunun yalnızca böyle anlaşılması, bence, açık olarak,

(*) Praxis : insanın tüm etkinliği, düşünsel - uygulsal eylemlerinin toplamı. Pratico-inerte : kurumlaşmış ya da nesneleşmiş, kendine yabancılaşmış toplumsal gerçeklik (ç.n.).

«ideoloji» yi tarihe göre özerk bir dizi olarak koyma zorunluluğunu sağlamaktadır, yoksa buraya dogmatizm gizlice sızmaktadır.

Ancak bu görece özerklik, yalnızca, tarihsel materyalizmin içinde kendini **ideolojik gereklik** olarak **sunanın anlamlayan maddiliğinin bir biliminden** yola çıkarak düşünülebilir.

2. Konunun zararına olarak ideolojinin dil (langage) ile karıştırılması.

Eğer pozitivism anlamın ideolojik etkileriyle ilgilenmiyorsa, bu, anlamlayan işleyişi ideolojiye indirgeyen tam tersi bir eğilime düşmekten çok (tarihimsi, sosyolojimsi ve sonuç olarak mekanist), ona kolay bir gerekçe sağlamaktır. «Her ideolojinin (onu tanımlayan), somut bireyleri konu olarak «oluşturma» işlevi vardır formülü konunun «zaten» anlamlayan, yani dil tarafından ve onun içinde oluşturulduğu ve ne adını belli etmek ne de kendini oluşturmak için «hukuk konusunun hukuksal kategorisini» beklemesine gerek olmadığı olgusunun yanına geçmektedir. Konuya ideoloji tarafından, Lacan'ın çizdiği gibi, bir başkasını Başkası yapan özgül bir diyalektik içinde, onu bir başka anlamlayan için betimleyen anlamlayan tarafından **zaten** sorgu yöneltildiği ölçüde «sorgu yöneltilmektedir» (interpellé).

Althusser'in —marksizm için açılış niteliğindeki—, ideolojilerin kuramı içinde konuyu çağırma niteliğindeki önemli hareketi herşeye rağmen anlamlayanın, dolayısıyla da (bu kuramda) talep nesnesi adı verilmiş olan, ama kabul edilmemiş olan, çözümleme nesnesi olmayan konunun kendisinin de, maddiliğinin zaman aşımını içerir.

Bu hareket, bence, bilimsel değerini (**işlemsel, metodolojik açıdan**) **ideolojiyi anlamdan** ayırdetmek koşuluyla bulabilir: **anlamlayan** o zaman **yeni bir nesne** olabilir, ama sonuç olarak **diyalektik** materyalizmin mantığı gibi diyalektik mantığın **öz nesnesi**. Althusser'in dediği gibi, ideoloji tarihsel materyalizmden çıktığı için, **ideolojiler kuramı** yalnızca bu diyalektik olarak ayırılmış iki alanın birleşmesi için müdahale edecektir.

(Anlamlayan/ideoloji diyalektik ayrımı, bir somut anlamlayan pratik kuramı yapmak söz konusu olduğu ölçüde önem kazanmaktadır —örneğin sinema. Anlamlayanın yerine ideolojiyi koymak bu durumda yalnızca kuramsal bir yanlış olmakla kalmamakta, kendi ideolojik **işlevi** hakkındaki söylevlerin kendi yerini aldığı tamamen sinematografik **iş**'in engellenmesine götürmektedir).

Anlam bilimlerinin yanındaki gelişimi: dilbilim, psikanaliz, semiotik, genel olarak «insani bilimler», bu yüzden ideoloji eleştirilebilirse de, bu gelişim özellikle ideolojiler kuramının hâlâ kapalı kaldığı, anlamlayan işleğin bazı «mekanizmalarını» sergilemek başarısını kazanmıştır.

İdealist, metafizik birlikte belirtmesini «ideoloji» terimine de bulaştırdığı Hegel'ci **İdée** (Fikir) nin bulanıklığında (çünkü **idée**'yi yoketmek için **gerçek** tarafından belirlenmiş gibi koymak yetmez; hatta **fikir/gerçek** dü-

zenlemesini yeniden dağıtmak gereklidir), anlam bilimleri **dili** ve dilleri **anlamlayan sistemler** olarak keşfetmişlerdir. Akrabalık sistemine özgü mantık (Lévi - Strauss, **Akrabalığın elemanter yapıları**, 1949) ya da moda (Roland Barthes, **Moda sistemi**, 1967), edebiyat (Rus formalistlerinin, bugünkü **Tel Quel** dergisinin çalışmaları), resim, vb. **anlamayan sistemler** olarak, anlamlayan oluşumları tamamen ideoloji (mekanik marksist bakış) ya da «fikirler» (aşkın felsefi bakış), kısacası **ifadeleler**, ya da zaten hep «içerde varolan nesnelere» (immanences) gibi gören metafizik kavrayışın köküne dokunan nesnel bilimsel buluşlardır.

Kültürümüz, anlam bilimlerinin, Mallarmé'nin dediği gibi «dine aykırı sarsılma» ile kendisini «fikir» ya da «ideoloji» olarak sunana getirdikleri bu metafiziğin kökten alt - üst oluşunu özümlemiş olmaktan uzaktır. Bu semiotik «kita»nın araştırmalarına karşı gösterilen direniş ve özellikle de bu araştırmaların radikal, **analitik**, zorunluluklarına karşı gösterilen direnişler bu tür metafizik alışkanlıklardan gelmektedir : ister aşkın (transcendantale) (*) felsefeye ait olsunlar, ister anlamlananların bütünlüğüne (yapım nesne olarak bir Anlama) inanan pozitivistlere ait olsunlar. Çünkü eğer «yapısalcı» (strüktüralist) ya da geniş olarak «semiotik» çalışmalar yeni bir bilgi biçimi getiriyorlarsa da, bunun köktencililiği ancak bu çalışmaların hazırladığı **psikanaliz**'in, belli ölçüde de halen karşı konulmaz bir biçimde müdahalesinden etkilendikleri yeninin ışığında ortaya çıkmaktadır.

Bu düşünce tipine karşı gösterilen direnişlerin, içinde metafiziğin kurulduğu nesnelere bu maddi sarsılmasını uyguladıkları ölçüde modern «sanat», «edebiyat» ve sinemaya karşı gösterilen direnişlerle dayanışma içinde olduklarına da dikkat edilmeli.

2. Anlamlayan pratikler tipolojisinin tam tarihe uygunluk kavrayışını kesin bir biçimde yokeden bir davranış olduğunu gösterdiniz. Kendini bir «üretim biçimleri listesi» oluşturmakla kısıtlamayan bu tipoloji kuşkusuz bir topoloji olarak uygulanmalıdır ()** Bu anlamlayan pratiklerden herbirinin belirtici yapı olarak alınmış bir toplumsal oluşumun bağrında tutukları yerlerin topolojisi. Bu tipoloji/topoloji nasıl yapılmalı?

Ama, anlamın üretim biçiminin öznenin anlamla kesin bir ilişkisi olarak tanımlandığı hesaba katılırsa, bu tipoloji/topoloji öznelerin bir topolojisinin yazılmasını sağlamaz mı, içerdikleri ise : Lacan tarafından özne ve anlamlayan için söylenen, Althusser tarafından öznenin ideolojiye ilişkisi (boğumlaması) hakkında söylenen, bilimin konusu ve metnin konusu arasındaki sizin değindiğiniz farklılık?

Julia Kristeva : Dilbilim, yapısal antropoloji, semiotik «ideolojiler» den yola çıkarak **anlamlayan sistemler** kurmuşlardır. Bir anlamlayan oluşumlar bilimini açmakla birlikte, bu yönelim bilimsel amaçlarını kısıtlayan

(*) Transcendantale (aşkın) : deney alanını aşan (ç.n.).

(**) Typologie : Özelliklere göre inceleme yöntemi. Topologie : özellikleri oluşturan ortamlara göre inceleme yöntemi (ç.n.).

sonuçları bakımından ağırdır. İdeolojinin yerine **anlamlayan sistemleri** koymanın bu anlamlayan sistemlerin çözümlenmesinin tarih ve özne ile ilişkisini kesme tehlikesi taşımamasından başka bu sistemlerin iç ve dış **üretim ve transformasyonlarını** hiç bir zaman aydınlatamama tehlikesi olduğunu da söylemek istiyorum, eğer bunlar varolan bir Öznenin içinde her zaman varolan bir Anlamın (bu o zaman Fikirler'in yapılabilir taklitidir) sistemleri olarak görülebilirlerse : J. Derrida tarafından «insani bilimlere» yöneltilen eleştiriler özellikle bu noktaya dokunmaktadırlar. Bence **anlamlayan pratik** kavramı bu kısıtlamaları kırmaktadır.

Burada, gerçekten, **pratik** kavramı içinde yoğunlaşmış materyalist diyalektiğin izi bulunmaktadır. Hemen söyleyelim ki, eğer felsefe geleneği **özneyi** kendi dışında olan ve olgusal edilgin bir görüntü altında beliren bir **nesneden** ayırıyorsa ve eğer Hegel diyalektiği —Mutlak Fikir (nesnel) içinde kavrama (öznel) yüklediği **nesnelleştirme** (objectivation) ile— aracılık ilkesini (özne - nesne) ilk kez bir **çelişki** olarak boğumlamaktadır, —materyalist diyalektik buradan çekerek kendini kavramakta ve onu Fikir'in dışında sergileyerek **pratik** kategorisini koymaktadır.

Pratik böylelikle (mekanik ikiye bölünmeye ve özne tarafından soruşturulmamış duragan bir maddeye inanan ve dolayısıyla aşkın olan nesnel ya da mekanik «materyalist» madde ile idealist - kör aynılaştırmaya karşıdır) **özne ve nesnenin, anlam ve maddenin çelişme** (özdeşlik ve/ya da farklılık) yeri olmaktadır. Dolayısıyla pratik öznenin (ve dolayısıyla onun «anlamlayan sistemlerinin») kendi dışıyla ya da eğer istenirse kendi **negatifiyle** ilişkisinin oynadığı menteşedir.

Zaten bir pratik (öznenin, anlamlayan) içinde verilmemiş nesne yoktur, ama negatifi içindeki nesne gibi, bir pratik içinde yeniden erimemiş özne yoktur. Gördüğümüz gibi pratik böylelikle, Anlamın (öznel) ya da bir nesnelliğin (öznenin ötesi, aşkınlık) yüzeyi içinde yabancılaşmaları söz konusu olmaksızın, anlamların **üretim** yasalarının karmaşıklıklarıyla içinde açıldıkları bir **ayrıtürden (heterojen) çelişkinin** dinamik alanı olmaktadır.

«İnsani - duyarlı olarak maddilik, **pratik**» (Marx) ve buna bağlı olarak, tek kriteri **pratik** olan gerçek (öznel) — işte marksist devrim kuramının ve daha genel olarak tarihsel materyalizmin üstünde kurulduğu iki kutup. Yine de **bilgi kuramı açısından**, bu ilkeler öznenin ve anlamlayan sistemlerin bilimsel bir kuramı olmaksızın bir gelişim sağlayamazlardı : dolayısıyla da psikanaliz ve semiotik olmaksızın.

Böylelikle de Sartre'in **pratik ve pratico - inerte'e** dayanan felsefesi (Bkz. Diyalektik aklın eleştirisi, 1960) egemen fenomenolojiye, bu kuram usululukla tarihe sırtını çevirmiş doktrinlerin zayıf düşmüş gövdelerine materyalist diyalektiğin matrislerini taşıdığı ölçüde bir darbe vurmuştur. Kendisini reddetmekten başka bir şey yapamayacak olan fenomenolojinin (*)

(*) Phénoménologie (olay bilim): nesnenin bilgisine öznenin varılabileceğini ileri süren öznel idealist yöntem (ç.n.).

kapanması için çok geç, ideolojik olmayan bir hareketle onu ele geçirebilmek için öznenin ve anlamın bilimsel kuramından yoksun materyalist bilgi kuramı için ise çok erken gelmiş olan Sartre'ci **pratik** kategorisini ele alış biçimi bir başarısızlık olmuştur, hâlâ öyledir ve on yıl için yarısız kalmıştır.

Yapısalcı akıl diyalektik akla karşı bu zaman aralığını doldurmak zorundaydı. **Akrabalığın elementer yapıları** (1949), yolu hazırlamış, **Yapısal Antropoloji** (1958) yeni yayınlanmıştı ki, 1961'e doğru «yapısalcılık» halk tarafından olmasa da araştırmacılar tarafından kabul edilmişti.

Üstelik ve buna koşut olarak, 1952'den beri Lacan'ın öğretimiyle **psikanaliz** yeni boyutlar açıyordu («Roma Söylevi» 1953, «Viyana Söylevi» 1955, vb.).

Tabii burada Lacan'cı psikanaliz ve yapısal antropoloji tarafından yapılmış olan dev çalışmayı ve semiotik'te sağladığı atılımı özetlemek olanaksız (ki Prag Okulundan, Viyana Okulunun ve başka bir biçimde de Kopenhag Okulunun batmasından beri uyutulmuştur).

Bu gidişe, 1965'e doğru Derrida tarafından kökten bir biçimde işlenmiş (**De la Grammatologie**, 1967) ve sözünü ettiğimiz bilimsel çalışmanın yeni bir okumasını sağlamış olan metafiziğin felsefe - içi bozuluşunu ekleyelim.

Bitirirken şunu söyleyelim ki, anlam kuramları ve bilimleri **pratiğin anlamlayan** olduğunu (dilin içinde doğar) ve **özneyi** zorunlu kıldığını göstermişlerdir.

«Anlamlayan pratik» kavramı olan marksist «pratik» bilgisi böylelikle materyalist birgi kuramı alanında, anlam bilimlerinin getirdikleri tarafından **tanımlandığı** için **kavram** olarak yeniden belirlenmektedir. Aynı zamanda da bu kavram bu bilimlere, onları oluşturan ve çevreledikleri materyalist boyutu yeniden kazandırmaktadır.

Pratik tarihsel materyalizmde, bir **ürüne** yönelik etkinlik anlamına gelmektedir. Freud için **İş** (Bkz. **Düşlerin yorumu hakkında**, b. 6: «Düşün işi»), Hegelci diyalektik anlayışa daha yakındır («actus» (edim) olmayan, ama, olumsuzluğu, «geciktirilmiş yokolmayı», «geri itilmiş isteği» zorunlu kılan), ne var ki Freud'cu tercih kökten bir biçimde ayrılır. Hegel'ci ideolojiden, alanı özellikle öznenin alt - üst oluşunu zorunlu kılan bilinçaltı olan bir ayırıtürden (heterojen) diyalektiği («gövde» ve «duyu») varsayması yüzündendir bu.

Anlamlayan pratik kavramı bu Freud'cu tercihi yeniden almaktadır. Demek ki, zaten varolan öznenin **eyleminden** değil de (ki bir sağduyu eylemidir), ayırıtürden olanın (madde/anlam) diyalektiğinden çıkan bir **işlemi** göstermektedir. Şu farkla ki, materyalist bilgi kuramı içinde yer alan **anlamlayan pratik** kavramı, yöntemi tarihsel materyalizm olan maddi tarihte söz konusu olan **işlemi** araya katmaktadır.

Tarihsel materyalizmde ve **aynı zamanda da** diyalektik materyalizmin içinde yer alan anlamlayan pratik kavramı, ideolojik işlevli her toplumsal

pratiğin anlamlayan olduğu, anlamlamanın koşullarının toplumsal koşullar oldukları ve bunun tersi olarak toplumsal (ideolojik) koşullar ve işlevlerin **başka sahne** olarak anlamlamanın üretimine sahip oldukları olgusunu aydınlatmaktadır. Böylelikle tarihsel materyalizm dogmatikleştiği zaman unuttuğu diyalektik mantığa açılmaktadır.

Bu bakış açısı içinde, örneğin «sanatları» **anlamlayan pratikler** olarak görmek, bence, bir yandan onlardaki anlam ve öznenin işleyişinin özgüllüğünü göstererek bunları toplumsal - tarihsel olarak görmektir : onları ideolojiye indirgemeksizin, ama aynı zamanda da öznel - patolojik (şizofrenleştirme alanları) ya da estetik (saf düşsel ya da Narkis'çe (kendini beğenmiş) zevk alanları) deneyler olarak yabancılaştırmaksızın. Anlamlayan - pratikler - olarak - «sanatlar» demek, onların **aynı zamanda** bütün bunlar, ayrıca başka şey olduklarını söylemektir : tarihsel çelişki alanları, toplumsal tarihe katılmalar.

Efsane (mythe), şiir ya da sinemayı **anlamlayan pratikler** olarak incelemek her somut durumda karşıtların mücadelesi olarak pratiğin süreci içinde öznenin anlamla özgül ilişkisini belirlemek gerektiği anlamına gelmektedir. «özne», «anlam» ve «nesne» nin pratiğin süreci için katlandıkları özgül dönüşüm, yıkım - yapım.

Bu bakış açısı, öznenin pratik içinde yıkım - yapım değişmelerine göre bir anlamlayan pratikler tipolojisini getirmektedir. Böyle bir tipoloji, hesaba katsa bile, ne «türler» kuramıyla (destan, roman, şiir) ne de malzemelerine göre «sanatlar» dağılımıyla (edebiyat, resim, heykel, müzik, dans, sinema) uyuşur. Çünkü bu tipoloji herşeyden önce, artistik denilen ve ideolojinin de «ürünler» ürettiği ölçüde farketdiği işlevin klasik kavranışını bertaraf etmektedir. Tipoloji, pratiklerin, üretici işin tipolojisidir ürünlerin değil. Eğer bu tez aşağı görülürse kaçınılmaz olarak bir metafizik kuruluşun içine düşülür : anlamlayan pratikleri, gerek «ideoloji» gerekse «eser» olarak ürünleri hakkında söylenebilecek olanlara indirgemek (marksist ya da psikanalitik terminolojiler böyle bir indirgmeden kaçınma gücüne sahip değillerdir).

Tam tersine örneğin «edebiyat» «anlamlayan pratik» olarak görülürse, onları kesin olarak **çözümleyebilmek** için süsleyici («eser yaratma») ya da işlevsel (ideolojik) görüntülerini aşmaya gidilecektir. O zaman **metinden** bir **anlamlayan pratik tipi** olarak söz edilecek ve bu anlamlayan pratik içinde konunun nasıl oluştuğu ve bozulduğu (ölüm itişisi, yokolma) metnin anlamını kurup - bozarak araştırılacaktır. Dilbilimsel ve psikanalitik «kategoriler» burada, özgül anlamlayan pratik tarafından işlenen yol açışı temsil eden, yalnızca da bu yol açış olan bu topolojinin güç çizgilerini çizmek için temel olarak yarayabilirler (bu cisimleştirilmiş «kategorilere» indirgeme olanağı olmaksızın).

O zaman anlamlayan pratik «metin» in içinde konunun anlamlayanın içinde ve onun tarafından parça parça ayrılmakla kalmadığı (Lacan'ın bilinçaltının doğrudan doğruya ilgili olduğu Freud'çu şeyden yola çıkarak

koyduğu ve her konunun olduğu gibi), ama onun, **yokoluşun** bir ön koşulu olarak bir **öz - yıkım** itişisi adı verilebilecek olan şey tarafından sürekli bir tehdit altında olduğu da yerleştirilecektir; yokoluş, yani bu kavramın taşıdığı «olumsuzluk» (negativite) ve «biçime koyma» anlamında iş. Burada, metnin «konu» su psikoza bilmekte (konu ve gerçeğin süresinin dolmasıyla belirlenmekte), ama onun içinden yükselmekte ve toplumsal olan bir **pratik** içinde ona egemen olmaktadır.

Bu pratiğin **anlamlayanın** bir pratiği olduğu ölçüde, dilbilim - ötesi içinde anlamlayana boyun eğmekten yoksun kalması anlamında zamanını doldurmuş (psikotik tipte) olarak tanımlanabilecek **bilim** konusundan da ayrılır metnin konusu. Tanıma - tanımama'sı «ben» in imgeleminde yer alan ve bir aktarılan nevroz gibi yapılarına ayrılan **ideolojinin** konusundan da ayrılır. **Sanatın** konusu gerçekten böyle bir ideolojik konudur, ama **anlamlayan pratik** «metin» in konusu değildir : başka bir deyişle «sanatçı» ideolojiye pratiği dışında katılır, ama pratiği ideoloji ve bilimden ayırılması gereken özgül bir alandır.

Böyle bir anlamlayan pratikler tipolojisi, çizgisel tarihle ilişkili olarak görece özerk ve onu kesen özgül tarihe uygunluk dizisi gibi örgütlenmektedir. Böylelikle yakın antropolojik verilere dayanarak «köy komünü» denilen üretim biçimine (Bkz. «Asya tipi üretim biçimi hakkında», Ed. Sociales, 1969; M. Godelier, **Prekapitalist toplumlar üzerine**'ye «Önsöz», Marx, Engels, Lenin'den seçme yazılar, Ed. Sociales, 1970) sahip ilkel topluluklar hakkında şöyle bir varsayım öne sürebiliriz : üretim araçlarının cılız gelişimi ve dolayısıyla doğaya ve topluma egemenliğin güçsüzlüğü, özneye temel yasağı sınır olarak, yüksek zorlama, onu **oluşturan** ve **aynı zamanda** yokeden temel **yasa** olarak kabul ettirmeyi hedef alan anlamlayan pratikler tarafından eşlik edilmektedir : yasak olanı (mahrem'i) **kutsal** olarak kabullenme (buradan da : tarikata girme, şamanizm, vb.). Oysa «Asya Tipi» adı verilen üretim biçimi «kutsal» ı toplumsal - tarihsel bir eylem içinde açarak ondan sıyrılmaktadır : özne, eşitlikçi bir yargı kurulu tarafından korunan büyük ortaklaşmacı yapımlar sırasında (sulama tesisleri, vb.) toplumsal eşitlik pratiği içinde kendini yıkmaktadır : «sanat» ve «kutsal» öyle değildirler, çünkü **aynı zamanda siyasal** bir pratiktirler. Bunun tersine olarak ta, kapitalist üretim biçiminin Yunan şafağından beri «sanatsal» denilen anlamlayan pratiği (şiir, müzik, vb.) nasıl ideolojileştirdiği ve zevkin içinden alınmış bütün bir konunun imgesi yararına bu anlamlayan pratik içinde konu ve anlamın ele alınmasının bertaraf edilmesini zorunlu kıldığı —toplumun ondan gerçekleştirdiği betimlemede, aynı zamanda da «sanatçıların» ideolojisi içinde— belirlenebilmesi gereklidir. Bu üretim biçiminin yeni bir aşamasını belirleyen XIX. yüzyıl sonu, bu basamaklılıkların yokoluşuyla aynı çağa rastlamaktadır : burjuva toplumunun bugünkü buhranını; yeniden sanat pazarına sürdüğü düşük ve gizli simgecilikle estetikleşimden çıkan Mallarmé, Lautréamont, Joyce bunun göstergesidirler.

Anımlayan pratikler tipolojisi, dolayısıyla, maddi tarihe eşlik eden görece özerk bir tabaka oluşturmakta ve son durumda onun tarafından belirlenmekle birlikte, onu derinlemesine değiştirmekte, kendine özgü zamanı olarak ona göre gecikmekte ya da ileri gitmektedir.

3. İfade olarak sanatın ideolojisi, sanat ile toplumsal oluşum arasında bir dış olma ilişkisi öne sürdüğü için, bir toplumsal oluşumun bağrındaki sanatsal pratiklerin son derece küçük ayrıntılardan meydana gelen özgüllüğünü düşünmeye yol açmamakta. Anlamlayan pratik kavramı bir yanda, belirleyicili yapı kavramı diğer yanda, tam tersine bu pratikleri diğer toplumsal pratiklerin bağrındaki toplumsal pratikler olarak belirlemeyi sağlamaktadır. Bu farklılıklar sistemi bir kez yerine konduğunda, son derece küçük ayrıntılardan oluşan bu tarihi daha ileri ölçüde düşünebilmek için semanaliz ve materyalist bilgi kuramının getirdiği kuramsal araçlar nelerdir (bu tarihin nesnelere yazması/okunması)?

Julia Kristeva : Semanaliz anlamlayan pratiklerin semiotik'i olacaktır, yani gidişi, bir yön ve bir anımlama sahibi olarak sunulan ayrıturdan bir çelişkinin analizidir. Semanaliz bu çelişkinin mantığını çizer : onu anlam sisteminin tek kuşaksal zorunluluğu olarak koyar. Bundan ve yapısalcı gidişten (Anlamın yüzeyinin sıralama düzeyi) ve kuşaksal gramerin gidişinden (ki sağduyu eyleminin gramatikal zarfını boğumlar, içermez) kendini ayırmaktadır.

Dolayısıyla semanaliz bu nesnelere (beni ilgilendirmeleri bakımından **metinler** diyelim) iki durumlu «model» ler olarak kurar : 1. anlamın olgusu (ya da yapısı); 2. konunun anlamla ilişkisine göre ve malzemenin dışında, «olgunun» (yapının) dilbilimsel ve mantıksal özelliklerinden yola çıkarak özgüleleştirilebilir ilişkisine göre her durumda özgüleştirilmesi gereken ayrıturdan çelişki olarak kuşağı.

Dilbilim de mantık gibi «olgu» nun «nesnelere» betimler (fonetik, semantik, sentaksik). Konuşan öznenin psikanalizi tarafından, ama önermeleri kelimesine kadar kopya etmeksizin uyarılan **analiz** (bir **pratik** söz konusudur, bir öznenin **söylevi** değil) bu «nesnelere», pratiğin süreci içinde gördükleri değişimlerin mantığını yazar (metinde : örneğin Mallarmé'de sentaksın «deformasyon» u; doğrudan mesajın anlamına ek semantik işlemler : mizanpaj (sahife düzeni), resimleyici unsurlar, görünüşteki anlamlananın üstüne eklenmiş anlamlananı taşıyan seçil titreşimler, vb.); bu değişimler topolojiyi çizmeyi sağlar.

Böylelikle semanaliz şunların arasında eklenir : 1. **betimleme teknikleri** olarak oluşturulmuş bilimlerin kuramsal nesnelere (dilbilimi ve mantık ya da matematik gibi). Örneğin sinema için malzemenin teknik betimlemesi tarafından önerilen nesnelere kullanılır : ses, renk, ölçü vb., bunları dilbilimsel nesnelere özümler. 2. anlamlayan pratikleri okuma ya da **çözme** pratiği (metinler). Özne - kuramcının bir «önsezi» si değildir söz konusu olan, onun bu pratiği olduğu gibi okumasını sağlayan kuramsal, felsefi, bilimsel, ideolojik temellerinin bütünüdür (ve örneğin düz bir sistem

gibi değil). Bu sübjektivizm midir? Hayır, kuramın öznesinin, bugün oradan anlamladığı alanı üst - belirleyen tarihsel materyalizmin ve anlamlayanın içine katılmış olduğu olgusunun aydınlatılmasıdır : gerçeği somut ve tarihseldir ve yalnızca bu anlamda mutlaktır.

Böyülikle semanaliz anlamın üretim işlemlerini yapılaştırır, biçimler, mantıklaştırır : akli diyalektik ve analitiktir (Descartes'ın ve Kant'ın akıldan ayırdedilmelidir). Bir dil - ötesi (métalanguage), yani zamanı geçmiş öznel olduğundan, semanaliz pratikleri bir sistematığe indirger; ama, benim tanımladığım gibi, sistematikliğe, bunları ego - cogito bölmesine indirgerneksizin anlamlayan gidişlerin **çokluğunu** düşünme olanağını sağlar.

Bu çalışma perspektifi ancak taslak halindedir. İncelemeler özellikle ve şimdîye kadar «edebiyat» a dayanmaktadır. Resim (M. Pleynet ve J. L. Schefer'in araştırmaları), müzik, dans (Bkz. **Langages**, no : 10, hareket özel sayısı) ve sinemaya henüz ancak yaklaşmıştır. Bu son alanda Christian Metz'in önemli çalışmaları ve Roland Barthes'ın bir denemesi dikkate değer («Üçüncü anlam», **Cahiers du Cinéma**, haziran 1970), vb. Din, âyinler vb. ne henüz böyle bir analiz uygulanmamıştır (yine de bu alanda Sovyet semiotikçilerinin «Semiotik Çalışmalar / Trudy poznakovym sistemam», Tartu, Estonya, dizisindeki çalışmalarını anmalı; yine aynı biçimde éd. Mouton'da **Semiotica** dergisinin yayınları). Üstelik semiotik'in ilkeleri henüz oluşmakta olduğundan, araştırmacılar arasında önemli bir metodolojik farklılık doğmaktadır.

Anlamlayan **pratiklerin** incelemesi olarak semanaliz'in genel ilkeleri daha çok tanımlanmış olsalar da, kuramsal araçları sözünü ettiğim çeşitli alanlarda hazırlanmaktadır.

4. **Semiotik (iletişim açısından anlamlayan sistemlerin bilimi olarak) ve semanaliz («oyun», sonsuzluk açısından. formülün içerilmesi, anlam öncesi anlamın üretilmesi bilimi olarak) arasına koyduğunuz ayırım sinematografik pratik düzeyinde, yalnız iletişimden çıkan bir üretim biçimi (pratik olarak bugüne kadar üretilmiş ve bir semiotik pratikte doğrulanabilir bütün filimler) ve oyun ve sonsuzluktan çıkan bir üretim biçimini («Akdeniz») (*) değil, aynı zamanda da oyunu oynamayı ihmal etmeksizin, hatta tam tersine siyasal bakımdan üst - belirlenmiş bir iletişime dayanacak bir üretim biçiminin öngörülmesine olanak sağlamaz mı? (Bu iletişim, sonsuzluğun farklılığını sınıf yararlılığı tarafından buyurulmuş bir süreç içinde oynayacaktır).**

Julia Kristeva : Akdeniz, bizim Akdeniz uygarlığımızın yasak ve bu yüzden de oluşturucu alanını doldurmaktadır : frenlenmiş olumsuzluk (negativite) alanı. Biçim üretici olumsuzluktan söz etmek istiyorum, ya da daha iyisi, eksikten çıkan formasyon olarak **yokoluş (sublimation)** : bunun ben için etkisi, anlamlayanın «zevkten - öte» etkisidir. Bundan doğrudan

(*) Méditerranée (Akdeniz): Jean-Daniel Pollet'in 1968'de gerçekleştirdiği film (ç.n.)

söz edecek gerekli kuramsal aygıtımız yok henüz : Freud'un yokoluş hakkındaki kısa uyarıları ve psikanalizin bundan sözetmekten kaçınarak, sorunun güçlüğünü belirterek söz etmesi olgusu. Diğer yandan, sinema semiotik'inin durumu bu görevin ötesindedir gibi geliyor bana. Bu yüzden de daha fazla kesinlik için Jean - Paul Fargier'nin «Kızıl anlatıya doğru», **Cinématique 7 - 8'deki** dikkatli çözümlemesine göndererek birkaç anımsatma ve birkaç izlenimle yetineceğim.

Eğer toplumun temel yasası **yasak** ise (mahrem olanın), bilindiği gibi ayrılmaz karşıtı, Freud'un her zaman doğuştan traumatisme (yaralanma, örselenme, hastalanma) (Rank) ve occultisme (gizlilik) (Jung) tezlerine karşı desteklediği gibi, penisin yitirilmesi gerçek tercihi içinde —ölümün mümkün tek temsili— **iğdiş etme**'dir (Freud, **Totem ve Tabu**, 1912, **Bilinçaltına itme, belirti, dehşet**, 1926).

Bugün biliyoruz ki, mahrem olanı yasaklayan yasa, toplumsal değişimi anlamlayan değişim olarak temellendirdiği anlamda bir dil yasasıdır (Lévi - Strauss). Yasak üst sınırdır, frenler, organizmaya özne (toplumsal) olarak sorgu yöneltir bir duraganlık hareketsizlik ilkesidir : anlamın öznesi ve/ya da yasağın öznesidir. Diyelim ki yasak olmaksızın (mahrem olanın yasağı) insan toplumu ve/ya da anlamlayan yoktur ve dolayısıyla : anlamlayan pratik yoktur.

Ama bu yasaklama - frenleme kendi negatifinden, iğdiş etme tehdidinden ayrılmaz : yasaktır : **çünkü** iğdiş etme tehdidi vardır. Böylece, her anlamlayan pratiğin düzenlendiği yasak alanı, iğdiş etme alanıdır (yasağın karşı yüzü). Demek ki iğdiş etme anlam içinde öznenin üretim/oluşumundan ayrılmaz bir negatif ikinci kattır, anlamlayan içinde «öznenin olacak eksiğidir». Anlam, böylelikle iğdiş etmenin negatifi olduğu yasak tarafından kurulmaktadır : alt sınır.

Anlamlayan sistem, değişim ve iletişim sistemi olarak belirenin üretimini araştırmak, **pratik** alanını keşfetmek, kendi negativitesinden, sınırından : iğdiş etmeden çıkararak yasağın bu alanının yeniden üretilmesini, —**tekrarlanmasını**— gerektirmektedir.

Bu yolun **tekrarı**, hatta olanaksız mahrem kısıyında bile (Fargier'nin belirttiği gibi), bir anlamlayan sistem içinde gerçekleşiyorsa yokoluşun ve/ya da «zevk ilkesinin ötesindeki» zevkin koşuludur; eğer bu aynı yol içinde toplumun efsanelerini (mythème) topluyorsa bu **tekrar** (ki yapının farklı katlarındaki somut görüntüleri tahlil edilebilir) «sanat» diye adlandırılabilmiş olanı üretir.

Çağdaş sanatın bazı eğilimleri, onu çözmedeki güçsüzlük yüzünden «kutsal» adı verilebilmiş olan bu mantığı gitgide daha açık olarak aydınlatmaktadır; Akdeniz uygarlığı içinde söylenmeyecek giz olarak kalan, dinsel ayinler içine gömülmüş ve gizlenmiş, onun üzerinde Düşünce, Özne, İletişim, Bilim, Yaşam, Doğum, vb. yükselebilir diye unutulmuş olan mantık.



Akdeniz, ideolojimizin bu unsurlarının diğer sahnesini yeniden üretmektedir; yüzeyleti olacağını belirlediği altlarındaki uçurumu açmaktadır; onların örtüklerini sergilemektedir. Söz konusu olan, anlamlayanın içinde biçime koyma (sublimation) dan «önce gelen» zaman olarak ölüm itişini ve öznenin (anlamın) yitirilmesini temsil eden içiğdiş etmenin içinde bulunduğu anlamlılığı iyi sergilemektedir.

Böylelikle **Akdeniz**, iletişimin, betimlemenin, bütün öznenin sentaksının oyuğunda bir sentaks yaratmaktadır: Sollers bir sentaks'tan diğerine geçişi «kutsalın kavranması» olarak adlandırmaktadır: «'Kutsal'ın en iyi savunucusu fantasm (hayal) dır ve hatta 'karşı gelen' fantasm. Buna karşılık kutsalın etkisinin gramerini kavramaya çalışmanın «Kutsal'a aykırı» (désacralisant) hiç bir yanı yoktur (etkinin kendisine saygı gösterildiği anlamına gelmiyor bu). **Kutsal, bir çözme eksikliğidir**; kutsalı anlamak, aynı dilin içinde bir dilden diğerine geçmektir («Sinema / bilinçaltı / kutsal / tarih», **Cinéthique**, 5).

Bu başka sentaks «temalar» boğumlar :

Filmde Mısır çağrışımı, Yunan yıkıntıları, savaşın anılması (dikenli teller) ve hastane tarafından betimlenen **ölüm itiş**.

Yüksek - fırın ve içindeki kırmızı demirin örnekledikleri **oluşum/üretim**, ama aynı zamanda resime tek ve kaçak bir iletme : Bellini'nin «Madonna» sı. Tekrarın düzenliliğini ve daha genel olarak çerçeveleri düzenleyen doğru sentaksı kurabilmek için filmi dikkatle «gözlemek» gerekir. Eğer o zaman bir «sonsuzluk oyunu» görülürse, bu bir **eksikliği** gösterir — olmayan bir anlamlanan. İçe itilmiş bir anlamlanan yok, ama anlamlayanın içindeki öznenin eksiklik alanına dönüş, içiğdiş edilme alanına, yani her «sanat» ın bilinçsiz etkilerini aldığı ve **Akdeniz'in** de araştırdığı alan.

Eksiğin iki kıyısı arasında açılan oyun : bütün konu için «olanaksız» ve bir yanda **kadın**, öte yandan **yaşlı adam** (akordiyon çalanla birlikte tek «canlı» yüzler) tarafından temsil edilen iki kıyı. **Kadın** — ölü (hastane yatağı) ya da öz - zevk (genç Yunan dansözler) gibi yasak. **Yaşlı adam** —olanaksız bilginin imgesi— kayıtsızca kaygısını sürmeye devam ediyor, sanki Mallarmé'nin **coup de dés**'sinin fırtınasının ardından belirmiş gibi :



insan

yaşlıdır yalnız
mezarda...

.....

bilmek için

gizi, evlenmeden önce
—ne demeli doğurmaya
—kaynak - ihtiyar

mücadele - ve burada bütün oynanmış
bırakılmış işçi
kaçmış ihtiyar

homme

n'est que vieux
en tombe...

.....

pour savoir

mystère, avant de se marier
—que dire à enfanter
—source - vieillard

lutte - et là le tout joué
ouvrier laissé
vieux échappé

(Mallarmé, «Kitap»)

Aynı Mallarmé «zar» ının kıyıları üzerinde sanki kayan alıcının küb biçimindeki hareketindeki kesin yeri taşıyan işleme koymanın temalarını anımsatmaktan başka bir şey yapmıyorum burada : üst/alt, ön/arka, sol/sağ, yeniden alınırlar, gösterdiği imgeyi tekrarlandığı zaman hep sabitleştirilemeyen ve yeni bir anlamla yüklü olarak yeniden ele alabilmek için silerek... 2, 3, 4... kez. Bu ters çevrilmiş «kaydırmalarıyla», Fargier'nin sözünü ettiği «dokunun içinde uygunca eklemeler» iyle : silinme içinde üretim.

Böylelikle kendi üretim mantığına, üretici hareketine yeniden başlayarak, alıcı yeniden başlar - yeniden üretir, bize kendi öz görme, okuma, anlamlama sistemini gösterir. Alıcının hareketi, kendi öz teknik mantığını aydınlatarak bizim öz simgesel aygıtımızı parçalar - çözümler.

Görüntülerin ardında filmi tekrarlayan sözlü metin, kendisi de silinip yeniden üreyerek, varolarak, konuşarak, ileterek kendini içinde kavradığı yakın diline dönerek orada olmayı eksik bıraktığı içdiş etme alanlarını gözden geçirmek için filmin kübik matrisi içinde kendini sürüklenmeye bırakması koşuluyla özneyi kavrayan alıcının hareketine koşut aynı yıkıcı - üretici hareketi konuşur. O zaman filmden etkilenmek, bizim kendimizi özneler olarak üretip - yıktığımız başka sahneye bizi götüren bir zevkten etkilenmektir. Fiil ve öznenin kökenini araştırmak değil, ama Freud'un bize öğrettiği gibi, tek gerçeğine girme biçimi olarak varolan öznenin **kesit analiz'i**. Bu anlamda **Akdeniz**, akdeniz tarihi, uygarlığı, ideolojisi olarak sunulana **pratik** boyutunu vermektedir.

Gösteri - betimleme tekniği olarak alıcının icadının, filmi tek temsile betimlemeye adayarak bu analitik müdahaleyi engelleyeceği varsayılabilirdi ve gerçekten de mevcut filmlerin büyük çoğunluğunda olan budur.

Yine de bana öyle geliyor ki hata, teknik bir yöntem olarak alıcının sisteminde değildir. J. L. Baudry'nin burada anımsattığı gibi, Freud düşün işleyişini fotoğraf aracının mekanizmasıyla kıyaslamış, daha sonra yeniden düzeltmiştir bu kıyaslamayı.

Daha özgül olarak perde alıcıya, oluşmakta olan hareketli bir hiyeroglif biçiminde, uzaysal ve dinamik bir kayıt olanağı sağlar. Yararı, bize «gerçeğin tam bir betimlemesini» vermekten çok, çizgisel düşünme alışkanlıklarımıza bir düşün ya da bir ideogram'ın mantığını vermektir. Betimlemenin ideolojik ilkelerine göre yapılmıştır, ama bir teknik (aygıt) olduğu için, sinema kendi işleyişinin öz hareketini üreterek bu ilkeleri bozabilir. Bu, sinemanın betimlemeden ayrılması demek değildir; tam tersine, edebiyat kendisine başka bir uzay açarken, ona süreyi sağlamaktır... Ama, kendi teknik mantığı sayesinde betimlemeyi bozma olanağına sahip olan da oaur. Özneli iletişimin **oran'ı** (ratio) içinde kendimize betimlediğimizi bize göstermesi dört boyutlu bir uzayda belirir, dördüncü boyut Ayzenshtayn'a göre renktir.

Başlangıcından beri sinema kendi özgüllüğünü çizgisel iletişimin dışında başka bir dilde, yeni, çevresinden uzaklaştıran, çözümleyen, kültürümüzün biçimleri ve ideolojilerini çözen bir dilde aramaktadır. Ayzenshtayn Japonca'yı öğrenirken, Hint sanatının hiper - semiotik biçimleriyle ilgilenmekte ve kurgunun mantığını ideogramın mantığıyla kıyaslamaktadır. Koşut olarak ve bu koşutluk kendisini «pratik» olarak gören bir «sanat» için yasadır— burjuva toplumunun dogmalarını yıkar (Bkz. M. Pleyne'tnin Ayzenshtayn'ın Sovyet kültüründe ve bugünkü Fransa'daki yeri hakkında makalesi, «Sanatın sol cephesi», **Cinéthique**, 5) : **Bejin Çayırı**'ndaki kilise sahnelerini ya da Giordano Bruno hakkında yapmayı tasarladığı filmi (1939 - 1940) anımsatalım; Ayzenshtayn aynı zamanda «başka» uygarlıkları perdeye getirmektedir («Viva Mexico», Arabistan'lı Lawrence hakkındaki film tasarısı, vb.). Bu eş - zamanlılığı ve koşutluğu anlamamak (Doğu'nun se-

miotik pratikleri için ilgiyle birlikte aynı zamanda biçimsel ve ideolojik alt - üstlük) yalnızca kısıtlı bir düşünceyi ortaya koymakla kalmamakta (böyle bir «otorite» Roland Barthes'in Japonya hakkındaki son kitabını «Paris'li» olmakla itham ederek kanıtladığı gibi), çağdaş «sanat» in hareketine kaçışı bir baskı niteliği taşımaktadır.

Ayzenştayn'ın tavrı, çıkardığı üç aşamada sinematografik tekniğin içerdiği mantıksal olanakların derin bilgisinin sonucuydu: 1. «Tek zamanlı» sinema, plastik bir kompozisyonu varsayar; Ayzenştayn için aşılmış ve tarihsel bakımdan yenilikçi ilgiden yoksun aşama; 2. «Çok zamanlı» sinema, bir «kurgu kompozisyonunu» varsayar; hiyeroglifik kurgu ve uygarlığımızın bireylerinin yüzeysel ideolojisini «işleyen» mantığı hakkındaki fikirlerini burada geliştirecektir; 3. Ton sineması («tonfilm»), bir müzikal kompozisyona dayanır (Bkz. «Sinemada kurgu...» (1937), 6 ciltte Seçme Eserler, c. II, Moskova, 1965).

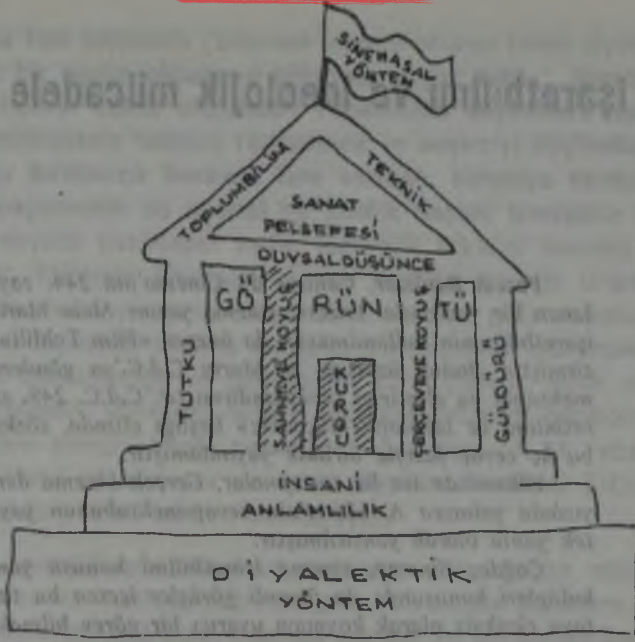
Yine de Ayzenştayn'ın, sinema mantığından çıkararak yeni semiotikleştirme olanakları çıkarma kaygısı, bu çalışmayı diyalektik materyalizm ve tarihsel materyalizm içine yerleştirme kaygısından ayrılamaz. Devrimci sinema, filmin üretiminin mantıksal olanaklarından doğar (ki bunlar, diyeceğiz biz, betimlemenin parçalanmasının mantıksal olanaklarıdır), eski ideolojiyi yeni bir dünya görüşü adına yıkmak için, ki bu dünya görüşü de onun «mantıksal olanakları» üzerinde önceki kapsayan bir eylem yaratır: «Devrimci biçim, yeni bir anlayışı ve nesnelere ve olgulara yeni bir yaklaşım biçimini somutlaştırmak için doğru teknik yöntemlerin üretimidir — yeni bir sınıf ideolojisi, yalnızca toplumsal bir kavrayışta değil, aynı zamanda da «bize ait içerik» adı verilen şey tarafından örtülü sinemanın maddi ve teknik doğasının gerçek yeniliği için...»

Hayır, yeni içeriğe uygun biçimler «araştırması» değil, «yeni enerji tipi» ile uyum halindeki teknik üretimin bütün aşamaları hakkında mantıksal bir bilinç edinme — yeni enerji tipi, yeni egemen ideolojidir—, işte şimdiye kadar hâlâ ruhçu bir biçimde «tahmin» edilmek istenen sanatın devrimci biçimlerini verecek olan budur.

«Bizim kavrayışımızda, sanat eseri (en azından benim çalıştığım iki alanda, sinema ve tiyatrodaki) herşeyden önce verilmiş bir sınıf durumu içinde seyircinin ruhsal niteliklerinin bütünü işleyen bir traktördür. («Biçim materyalist bir yaklaşım sorunu üzerine», Grev, 1924) (*)

Sinemanın, ruhsal niteliklerin bütününi değiştirici olarak bu şiddetli eylemini Ayzenştayn diyalektik materyalizm üzerinde temellendiriyordu: «Devrimle gitgide daha yakın bir ilişkiyi hedef almak, sanat alanına ilişkin olarak militan materyalizmin diyalektik temelleri içine daha derin bir girişe doğru eğilimi tanımlar» («Sanata doğru devrimle, devrime doğru sanatla», ibid).

(*) Türkçe çevirisi: Çağdaş Sinema, sayı 2, 31-39 (ç.n.).



Anıam bilimlerinin yakın bulgularıyla zenginleşmiş olarak, bütün, «sa-
nat» için **materyalizm** terimini Ayzenştayn'ın kullandığı anlam içinde kul-
lanabiliriz (Fargier'nin yaptığı gibi : «Parantez ve dönüş», **Cinéthique** 5) :
materyalizm çünkü, anlamlayan pratiğin (burada sinemanın teknik man-
tığ), kesin bir tarihsel anın ideolojik sorunlarının (burjuva toplumu) ve
kesin bir toplumun (Batı Avrupa, Avrupa uygarlığı) somut mantığına gö-
re **çözümlemesidir**. Bunun malzemenin materyalizmiyle hiç bir ilişkisi yok-
tur (materyalizm olacaktır çünkü sinema kendi maddi işleyiş koşullarını
yeniden üretmektedir). Analitik, diyalektik bir materyalizm söz konusu-
dur, tabii pratiklerin maddi olanaklarından yola çıkarak (burada sinema),
ama —ve belirleyici olan budur— anlamın diyalektik materyalist yeni bir
kuramın, ideolojilerin, bütün düzeylerinde insan pratiğinin içinde. Ayzenş-
tayn'ın (ekli) şeması, hatta sık sık marksist etiket altında bazı eylemlerin
çizmeye çalıştıkları bu durumu açıklamaktadır : gerçekten materyalist ol-
mak istediklerinde yalnızca dogmatik oldular (diyalektik değil) ve bugün
dogmatizmlerini geri ittiklerinde onlara yalnızca tutucu ekletizm kalmak-
ta.

Ayzenştayn'ın devrimci sineması ve çağdaş kapitalist toplumu çözüm-
leyen sinema (**Akdeniz**) kırk yıllık maddi ve anlamlayan tarih tarafından
olduğu kadar, iki farklı toplumun koşulları tarafından ayrılmalariyla fark-
lıdırlar, ama, temelde ortak bir stratejiye katılırlar ve onun iki temel ekse-
nini çizerler, ki, bana öyle geliyor, sinema pratiği ve kuramı bunlara göre
kendilerini bugün aramaktalar (Ocak 1971).

(Türkçesi : **AZİZ OKAY**)

işaretbilimi ve ideolojik mücadele

Pascal Bonitzer, *Cahiers du Cinéma*'nın 244. sayısında yayımlanan bir yazısında, Fransız sinema yazarı Alain Marty'nin, Metz'çi işaretbiliminin kullanılmasını da öneren «Film Tahlili» yazısını eleştirmiştir. Bunun üzerine, A. Marty C.d.C.'ya gönderdiği uzun bir mektupla bu eleştiriyi cevaplandırmıştır. C.d.C. 249. sayısında «İşaretbilimi ve Ideolojik Mücadele» başlığı altında, sözkonusu mektubu üç cevap-yazıyla birlikte yayımlamıştır.

Ülkemizde ise bu tartışmalar, *Gerçek Sinema* dergisinin 8. sayısında yalnızca A. Marty'nin cevap-mektubunun yayımlanmasıyla, tek yönlü olarak yansıtılmıştır.

Çağdaş Sinema, sinema işaretbilimi konusu yanısıra, sinema kulüpleri konusunda da önemli görüşler içeren bu tartışmaları ortaya eksiksiz olarak koymayı uyarıcı bir görev bilmektedir.

Ç. S.

PASCAL BONİTZER

SİNEMA KULÜPLERİ YÖNETİCİLERİNİN ROLÜ KONUSUNDA (Alain Marty'nin «Film Tahlili» Üstüne)

André Cornand'ın kalemiyle «dünyada ilk» olmakla böbürlenen UFO-LEİS adlı sinema kulüpleri federasyonunun organı *Revue du Cinéma*'da (aralık 72) marifetlerinden biri de «sinema kulüplerinde ve öteki kültür derneklerinde hüküm süren ve yöneticiler (animateurs, canlandırmacılar) tarafından olduğu kadar kamu tarafından da bilinen ve duyulan derin huzursuzluğu» belirtmekle işe başlamak olan bir yazı yayınladı — pek tereddütsüz bir yazı denemezdi buna görüldüğü kadarıyla. Yazar, bir sorunu yok saymanın onu çözmek için çıkar yol olmadığını da söylüyor. Aslında, yazının söz konusu «huzursuzluğun» kaynakları üstünde pek durduğu söylenemez, kültür etkinliklerinin içinde bulunduğu ideolojik bunalmının tahlilini yapmıyor (bu eksiklik, elbette, etkisiz kalmayacaktır). Eleştirci görünümü içinde, kendiliğindenciliğe, öznelciliğe ve yöneticilerin çoğunda görülen «politika - dışı» lığa saldırıyor, ama bu sınıfsal tavrı programlayan sisteme kadar uzanmıyor.

«Her türlü film tahlilinin [bilimsel temele oturan tahlil diyelim biz] in-kârının politik bir seçim olduğunu biliyoruz, diyor A. M... Şimdilerde güçlü bir eğilim belirdi kültür alanında : Yöneticinin seyircilere ne olursa olsun birşey benimsetme hakkını reddetmek ve seyirciyi düşündüğünü açıklamakta özgür bırakarak herkese hak vermek, kimseye vermemek yani. Bu bırakınız yapısıcılık da nesnel bir politik seçimi içeriyor.» Gerçekten, bu, filmlerin seyirci üstündeki kesin ideolojik etkisini hesaba katma isteğini gösterir, filmlerin ideolojik olarak tarafsız estetik ürünler olduğu düşüncesine, bunların yöntemli eleştirisinin reddine gelir dayanır. A. M.'nin yazısı, haklı bir tepkiyle, sinema kulüplerinin çoğunun çalışmalarının içinde yitip gittiği izlenimciliğe ve gevezeliğe karşı çıkıyor; haklı olarak, filmler üzerine söylevin, yöntemli olarak temellendirilmesi gereken söylevin, tahlilci bir güce sahip olması gerektiğini belirtiyor. A. M., yazısında, bir film tahlil yöntemi de sunuyor ve bunu **Oyunun Kuralı**'nı [«La Règle du Jeu», Jean Renoir] tahlil ederek somutluyor.

A. M.'nin önerdiği yöntem ikiye ayrılıyor : bir yandan semioloji (işaretleyen/işaretlenen, sentagma/paradigma, diyakroni/senkroni gibi Saussure'cü kategorilerin, doğrusu, oldukça karışık ve görünüşe bakılırsa mekanik bir biçimde açıklanan bir müdahalesine indirgenmiş; filmin, biçimi ve temeli deyimleri yerine, «yapısı» ve «problematığı» ni, yani «sistemi» ni tanımlamayı amaçlar bu müdahale); öte yandan, A. M.'nin marksist ve bilimsel olduğunu söyleyerek rengini ilân ettiği, sosyoloji (tuhaftır, A. M. açıkça sınıf mücadelelerinden söz etmekle ve film tahlilinin buna hiçbir şekilde yabancı olmadığını doğrulamakla birlikte, marksizm yerine tevek-külle «artı - değer teorisi» demeyi yeğ tutmaktadır). Semioloji + sosyoloji : gerçekten, A. M.'nin de belirttiği gibi, «film tahlilinde semiolojinin kullanılması, film'eri betimlemelerini hesaba katmadan açıklama eğilimine karşı bir tepkiden ileri gelir. Ama semioloji pratiği buna karşılık açıklamasız bir betimlemeden başka birşey vermez, bu betimleme zaten eksiktir, çünkü çoğu zaman belli anlatım maddelerine imtiyaz tanınır» (burada hedef alınan, görüldüğü gibi, özel bir semioloji pratiği tipidir; sözgelisi Metz'çi pratik ya da, **Communications** dergisinin genişletmesiyle, 60'ların yapısalcı [strüktüralist] semiolojisi). Demek ki, A. M.'nin önerdiği yöntem göre, marksist «sosyoloji» semiolojinin yetersiz kaldığı yerde, yani «filmin üretim süreci» nin ve «kamu üzerindeki işlevinin» tahlilinde, kısası, filmin ekonomik, ideolojik ve politik görünüşleri ele alındığında, nöbeti devralacaktır (1).

A. M.'nin tavrı, kültür etkinliklerinin egemen pratiği ve «teorileri» nin bugünkü bağlamı içinde, altı çizilmesi gereken açıkça ilerici görünümlere

(1) «Semioloji, hiç olmazsa bugün için, temel sorunlar kendini ortaya koyduğu anda durmaktadır gerçekten. Filmler kendilerini üreten ve tüketen topluma ne biçimde bağlıdır?»

sahiptir : obskürantist (2) ağız kalabalığına karşı kesin tavır almak, sınıf mücadelelerinin filmlerin yapım, dağıtım ve seyredilmelerini belirlediğini hatırlatmak, filmlerin tahlili için tarihsel maddeciliğe başvurmak, daha da açık bir biçimde, söz konusu olanın «sinema kulübü yöneticisini her türlü kültürel yönetici, giderek kültür konusunda bir rolü olan herkesi şu kaçınılmaz seçimle : kime hizmet edeceğim? seçimiyle karşı karşıya bırakmak» olduğunu ortaya koymak. Bunlar, A. M.'nin, revisyonistler de içinde olmak üzere, «sol» yöneticilerin ortalamasının ilerisinde olduğunu gösteriyor.

Bu olumlu yanlarına rağmen, kanımızca, yazıda önemli yetersizlikler var (3) :

a) Yazı, burjuva devletin kültür aygıtlarının genel bunalımının bir yansıması olan kültür etkinliklerindeki bunalıma dikkati çekiyor, ama tahlilini yapmaya girişmiyor bile. Bu boşluk, A. M.'nin yazısında, dogmatik etkilere, «doğru düşüncenin özünde varolan güce» saf bir inançla, bilim kavramının fetişleştirilmesiyle doldurulmuş. «Devrimci eleştirinin rolü ne büyüdü sözler mirıdanarak devrim bayrağının kıvrımları arasına yuvalanmak, ne de kutsal ilkelerin yobazlığını yapmaktır. Onun görevi bilimsel olmaktır.» «Bilim emekçilerin yanındadır, obskürantizm de burjuvazinin.» Burjuvaziyle emekçiler arasındaki mücadele son tahlilde bilimle ideoloji arasında bir mücadeledir, öyleyse, Althusser'ci mantığı kullanırsınız ve sınıf mücadelesinin bütün somut sorunlarını hasıraltı ederiz, revizyonizme yolu açar, politikayı o efsanevi ideoloji/bilim antagonizması altında boğarsınız; sonuç : «Sinema eleştirmenin ve her türlü kültür derneği yöneticisinin eylemi soyutlanamaz öyleyse. Seyircilerin ihtiyaçlarına görünürde değil, gerçekten karşılık vermeyi öneren ve iktidardaki sınıfı alt edip yarıltıcı ideolojisini yaymasını önleyerek yerine bilimsel ideolojinin özgürce kendini yaymasına izin verecek bir sistem koymak isteyen değişim güçleriyle ittifak kurması gerekir. Yarıltıcı değil, bilimsel ideoloji dedik, çünkü o zaman savunulacak sınıf imtiyazı kalmayacaktır. Adına devrim derler bunun.» Bilimin hem komünizme götüren en kısa yol, hem de onun özü olması gibi. Bu yoğun bilim tapıncılığının bir tek şeye yaradığı açıktır : yöneticinin ya da eleştirmenin söylevini Bilimin Nesneliği adına saklamak, egemenliğini güçlendirmek ve bu konumun getirdiği sorunun en

(2) Obscurantisme (bilmesinlercilik): Belli sınıfların belli bilgileri bilmemeleri gerektiğini savunan siyasa (Ç.N.).

(3) Elbette bize politik-ideolojik «yetersizlikler» gibi gelen şeylerden söz ediyoruz, yoksa teorik açıklama, kavramların ele alınışı, vb., gibi sorunlardan değil. Bu ikinci derecede önemli nokta üzerinde durmayacağız. Yalnız şunu söylemekle yetinelim : A. M. Saussure'cü dilbiliminin kategorilerini «basitleştirmek» istiyorsa, bunu pek beceremiyor. Sözügelisi : «Sentagma kelimelerin önerme içinde bileşme tarzıdır. Paradigma önerme içindeki her kelimenin ait olduğu kategoridir... Sentagma konuşulan zincir içindedir. Paradigma her konuşmacının içinde gizil halde vardır.» Bu açıklama, semiolojinin film tahlilinde gerekliliğini kabul eden A. M. açısından pek inandırıcı değil.

önemli yanını silmek : yöneticinin (ya da eleştirmenin) politik tavır alması, kültür cephesine müdahale etmesi. Bu ise, onun kültür aygıtı içindeki konumunu, kitlelerle ilişkisini, işçi sınıfının verdiği mücadeleye katılma ve onun mücadelelerini halka maletme isteğini ya da isteksizliğini işin içine sokar — ama A. M.'nin belirsiz biçimde (taktik ihtiyat) «değişim güçleri» ya da «işçi örgütleri» dediği şeyle ittifak kurmayı zorunlu olarak içermez (tersine); daha dün, işçilerin patronların sömürüsüne ve baskısına karşı mücadele ederken, bu güçler ve bu örgütler neredeydiler (Girosteel, Penaroya, Joint Français, Thionville, vb. ve bugün sürdürülmekte olan, «seçimler nedeniyle» durdurulmak ve sansür edilmek istenen mücadeleler)? Yukarıya aldığımız parçada olduğu gibi, revizyonist söylevde, sayıklamaya kadar gidebilen bilim fetişizmine karşı şunları hatırlatmakta yarar var : 1 — Kapitalist rejimde, burjuva ideolojisinde, bilim adamlarının söylevi içinde de «bilim» ve «obskürantizm» pekâlâ bir arada var olabilirler (Nobel sahibi Jacques Monod'nun **Le Hasard et la Nécessité**'inde bir bilimin —jenetiğin— diyalektik ve tarihsel maddeciliği hırpalamak için nasıl seferber edildiğini hatırlayınız); 2 — Tarihsel açıdan, üretim güçlerinin gelişmesine bağlı olduğu için, kendisi de bir üretici güç olma eğilimi gösterdiği için (Marx) ve üretici güçler üretim ilişkileriyle çeliştiği için, bilim «emekçilerden yanadır»; ama pratikte, burjuvazinin elinde, emperyalizmin elinde, bunların egemenliklerinin sürmesine, halkların daha acımasızca sömürülmesine, emekçilerin daha rasyonel bir biçimde sömürülmesine de hizmet eder : bilimsel halvetleri içinde, revizyonistlerin sistemli olarak hasıraltı etmek istedikleri de bilimin bu yüzüdür. «Bilim», somut belirlenimlerinden ve uygulamalarından ayrı birşey değildir; bilimin, kendinde, burjuvazinin çıkarlarının karşısında olduğunu söylemek, bir kandırmacadan (mistifikasyon) başka birşey değildir (4).

b) Kültür aygıtı (sinema kulübü)/ideolojik mücadelesi ilişkisinde, A. M. ideolojik mücadelesini kültür aygıtının, sinema kulübünün gerçek durumundan yola çıkarak ele alıyor. Başka bir deyişle, aygıt/mücadele ilişkisinde, A. M.'ye göre başlıca terim aygıttır (yine Althusser'ci tavır). Yani A. M. kültür aygıtını, sinema kulüpleri sistemini mücadelenin ürettiği ve yapılandırdığı şeyler olarak düşünmeyi nesnel bir biçimde reddediyor. Bu da A. M.'ye bazı etkileri (yöneticilerin bulanık, bilimsel olmayan söylevi) nedenlerin (sinema kulüpleri ağının örgütlenmesi, filmlerin programlanmasının, dağıtımının, gösterilmesinin, seyircilerin örgütlenmesinin maddi şartları vb.) tahliline girmeden eleştirme imkânı veriyor (bu iş elbette yüzeysel olmayan soruşturmalar gerektirir). Hangi filmler, hangi şartlarda, niçin, kimin için dolaşır?

c) Bu sorular sorulmadığı, ya da en azından gereklilikleri belirtilmediği için, A. M.'nin yazısında «yöntemi» nin somut örneğini oluşturan **Oyu-**

(4) Bu konuda, A. Gilles'in «Communisme» in 1. sayısındaki «P«C»F ve Üretici Güçler» yazısına bakınız.

nun **Kuralı'nın** tahlilinde bize göre biraz kısır bir teorizm vardır. Hem niçin **Oyunun Kuralı?** iyi bir film, kuşkusuz, üstelik sınıf çelişkilerinin de yansıtıldığı bir film, ama, A. M.'nin de söylediği gibi kültür alanında tek üretici tavır olan ideolojik mücadelenin devrimci perspektifi altında, bu çelişkileri filmin yapıldığı dönemde (1939) tahlil etmek ve sonunda filmin Halk Cephesi'nin yenilgisinden sonraki entellektüel küçük burjuvazinin görüş açısını yansıttığını keşfetmek yeter mi? Bu tür bir tahlil elbette bilimin erdemleriyle süslü, Edebiyat ve İnsanî Bilimler Fakülte!erini kaplayan ve burjuva üniversitesinin daha fazla (ne de daha az) rahatsız olmadığı marksolojinin kalıbında dökülmüş bir «marksist» dil - ötesi (métalangage) işe koşar. Dil - ötesi, «marksist» de olsa, tahlil ettiği özgül pratikten ve bu tahlili ilettiği kitlelerin pratiğinden çifte bir kopuş içinde bulunan uzmanın durumunu içerir: burjuva akademizmi. A. M. yazdığı metnin amacının kültür etkinliklerinin yöneticilerini sınıfsal bir politik seçimle karşı karşıya getirmek olduğunu söylüyor; sözkonusu olan, sağlam ve «bilimsel» bir dil - ötesinin karşısına estetikçi ve bulanık bir söylevle çıkmaksa, bu ikisi arasında bol bol seçim yapılmaktadır zaten, hem de kültür etkinliklerinde politik olarak pek fazla birşeyin değişmesi tehlikesi savuşturularak yapılmaktadır. Ayrılık, yalnız yöneticileri değil, **seyircileri** de bu «seçmeyle» karşı karşıya bırakmak gerektiği anlaşıldığı andan sonra başlar. Bu ise, sözgelisi, etkin bir film seçimini, A. M.'nin de uyduğunu sandığımız «üstünde marksist bir söylev olsunda ne olursa olsun» diyen sisteme karşı bir dağıtım politikasını gerektirir. Politikayla arasına belli bir uzaklık koyan filmler var, politikayı salonda ortaya çıkaran, seyirciyi bölen filmler var. Devrimci **propagandaya** hizmet eden filmler var, **ajitasyon** yapan filmler var. Bunlar devrimcilerin âcil sorunları; kültür etkinlikleri alanındaki mücadele herşeyden önce bunların konulmasına bağlıdır. Bunları koymadığı için (ve, daha doğrusu, bunları koymuyor, çünkü...) A. M. sistemli olarak dönüp dolaşıp yavan gerçeklere, «basitleştirmelere» ve revizyonistlerin sloganlarına (işçi örgütleriyle ittifak, kültürün demokratikleştirilmesi) gelip dayanıyor.

(Türkçesi: İZZET YASAR)

ALAIN MARTY'NİN MEKTUBU

(Aşağıdaki çeviri, Gerçek Sinema'nın 8. sayısından aktarılmıştır).

Bu mektup 244. sayınızdaki suçlamaya karşı bir yazarın düzme ve yasal savunma cevabı değildir. Bir kaç yıldan beri abone olduğum derginizde siyasi gelişme. nizi ilgiyle izlemekteyim, ısrarımın nedeni sizin kadar militan amacı olan Ciné Club'teki özel deneylerime dayanan yardımlaşma önerimdir.

Herşeyden önce «Görüntü ve Ses» sayısında yayınlanan yazıyı yarı yarıya azaltmak gerekir düşüncesindeyim. Anlatım biçiminin, şematik ve karanlık kalmış bazı

noktaları üzerinde kendimi daha iyi açıklamak olanağı bulacağım. Kuramsal yazımız ve üç filmin uygulaması ve incelemesini içeren yazımın doğruluğu üzerine de yargılanmak isterdik. Ayrıca kısa yayımlarımızda okunmuş ve eleştirilmiş olmasını diliyoruz.

Diğer yünden, sizinde belirttiğiniz gibi, bundan böyle aramızdaki anlaşmanın altını çizmek, belirtmek kaçınılmaz bir noktaya gelmiştir (Gerçeğin izlenimini yadsıyan filmlerin incelenmesinde maddeci dialektik yöntem). Ayrıca her kez karışıklık ortamına yakalanmadan, deneylerimizi karşılaştırmanın, aydınlığa kavuşturmanın, düşünce ayrılıklarını tartışmanın ve sonunda ortak bir noktaya ulaşmanın da kaçınılmaz olduğu kanısındayım.

Şu sıralarda üzerinde durmamız gereken en önemli nokta, ideolojik alanda savaş verenlerin kendilerini çevreleyen ortamı yıkmaları, dağıtmalarıdır. Bu konuda sizin derginiz dışında başka girişimlerin olmayışı da heyli ilgi çekicidir. İlk önce yazımda belirttiğiniz önemli yetersizlikleri inceleyelim.

1. İdeoloji / Bilim

A — Filmin incelemesi ve çözümü bizi kavramların süreci (Semioloji ve bu alandaki önerilerimiz) kadar seyirci üzerindeki etkinliği (İdeolojik - Sosyolojik anlatımı) üzerine de tanımlama yapmak zorunluluğuna götürüyor. Kadromuz bilimsel öğreti yöntemini benimsemiş olup sürekli bir Epistemolojik (1) uyanıklık eğitimini önermektedir. Eğer Marksistlerin her türlü araştırmayı denetleyici rolleri varsa bu bilginin emanetçisi oldukları için değildir. Semioloji de Marksizmi zenginleştirilebilir ancak buradan da Marksizmi içerdigi gibi bir sonuç çıkarılmamalıdır.

Filmlerin çözümünde uygulanacak maddeci dialektik bizi, filmin anlamını, seyircinin sosyal oluşumunu ve egemen ideolojiyi doğuran, sosyal bilinçsizliğini tanımlayacak etkili bir semiolojiye ulaştacaktır.

B — *İdeolojik Bir Kuram Üzerine*. epistemolojik kopuş olarak nitelenecek her türlü kuram bızce yetersizdir. Sosyal bireyin koşullanmasını varsaymadığı için. Film /Halk ilişkisi incelemesi, bize ideolojik yönde ilerlememizi ve ideolojik mücadelede, örneğin siyasal bir propaganda kadrosu içinde, daha iyi silâhlanmamızı sağlayacaktır.

2. Ciné - Club'teki Olanaklar.

Kültürel aygıtlar olan Ciné - Club'lerin sınıfsal kavgalar sonucu doğduğunu ve kurulduğunu yadsımayız. Bu tür doğuşlar içlerinde, yokedici eğilimleri kısırtıcı özellikleri de taşırlar. Eğer burjuvazi Ciné - Club'lerdeki çalışmalarını denetlemek olanağı arayacaksa (yalnızca kendi filmlerini yayarak) hiç şüphesiz geleneksel etkinliğinden yararlanacaktır. (Halkın ideolojik koşullanmasını kendi yönünden geçerli kılacak filmleri göstererek. Bu da Ciné - Club'lerin bağıntılı otonomilerinin devrimci kavgada sömürülmesi anlamına gelecektir. Özellikle ideolojik mücadeleye yönelik eylem ve militan filmlerin yayılmasına karşı.

Biz şimdilik diğer yapımcılarla asgari bir temelde anlaşmayı öneriyoruz (demokratik bir kültür, ideolojik mücadele, işçi kuruluşlarıyla ittifak (2) ki bu bize sınıf kültürü kavramında ilerleme sağlayacaktır. Yapımcıların büyük bir kısmı da, şu anda bundan yoksundur. Bizim rolümüz bu yapımcıları bilinçlendirmek, alışagelmış yöntemlerin yönetici sınıfın çıkarına olduğunu anlatmak ve ideolojik mücadelelerde onlara yer sağlayabilmektir. Bu açıdan da iki tehlikeden şüphe edilebilir : İdeolojik mücadeleyle toplumun değişebileceğine karşı olan gönüllü inanç (amaç altı yapı kurumlarıdır) veya devrimin hazırlayıcısı durumunda olmak, ki bu takdirde de yalnızca entellektüellerle işçi sınıfının işbirliği yeterlidir gibi (işçi sınıfının tarihi rolünü yadsımayız).

(1) Epistemoloji : Bilgi kuramı, bilginin ilke ve sınırlarını içeren ilim.

(2) Yaşamakta olan gerçek işçi kuruluşları.

3. Ciné Club'lerde gösterilen filmlerden biri olan «Oyunun Kuralı»nın seçimi, filmin iyi olmasına değil, örnek bir yapıt olmasına dayanıyor. Buradan da önemli kuramsal bir sorun beliriyor. 1939, 1965 ve 1969'daki yarışmalarda gösterilen filmlerin başarı oranlarının eşit bir seçime dayanmadığını bilmek gerekir. Şaşılabilecek olan, kuremimizle açıklamak istediğimiz gibi, gizlenmesi olanaksız olan, çeşitli dönemlerde gösterilen filmlerin, yönetici sınıfla ilgili olarak orta tabakalar tarafından düzenlenmiş olmasıdır.

Seyircinin sosyal bilinci değişken olduğuna göre, bu dönemdeki sosyal oluşumlarından çoklanmak gerekir mi diye bir sorunla karşılaşılıyor. İşte tek amacımız bu, nu bir araştırma konusu olarak ortaya koymaktır. Çünkü sosyo-marxist araştırmalar çerçevesinde ki yetersiz yapıtlarla birbirimizle sürekli sürtüşmekteyiz.

Sinema anlayışımızın biçimi, yönü ve giderek ideolojik mücadelenin kavramı üzerine konuşmadan önce görmeden geçmeyeceğimiz bir basamak semiolojik araştırmadır.

Semiolojinin Kazandırdığı

Gerçekte, filmin sosyal sergilemesini, giderek seyircinin sosyal bilincini doğuran gösteriyi ancak filmin genel tanımlamasından sonra yapabiliriz. Bu bizi ideolojik bir incelemeye götürecektir ve bazı sosyal ilkelerin ayrıcalıklı kullanılmasını önlememizi olanaklı kılacaktır ki bu suretle tüm karışıklık ve çapraşıklıktan kurtulmuş olacağız. Filmin gerçek kazancı, tüm anlamını ortaya koyabilmektir, eğer gerçekten bir eleştiri yapılmak isteniyorsa bunun eleştirilmesi gerekir. Toptan gösteri her türlü eleştiriye açık olarak değerlendirilmelidir (ideolojik olduğu iddia edilen eleştirilere bile).

Filmin anlatımı kendinden ayrı değildir (seyirci yönünden bilinçsiz olsa dahi). İşte bu araştırmayı semioloji yapmaktadır, bize gerekli sınırları saptayacaktır (ne filmin yapımını ne de etkinliği ile açıklamak olanaksızdır) öncelikle gerekliliği öz ve biçim metafizik kavramını yıkmamıza (ne biri ne de ötekisi birlikte ya da ayrı olarak varsayılmaz), özel işaretlerde ayrıcalık kabul etmemize (kameranın devinimi, görüş açıları, kurma...) yardımcı olacaktır (bu işaretler filmin anlatımıyla ilgilidir). Semiolojik araştırmaları; düzme bilimsel bir örtünün arkasına sığınmış, filmin sosyal gösterisini hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek ve film / seyirci ilişkisi ve ideolojik rolünü ciddi olarak ele alamayacak sözde bir takım uzmanlara bırakmalı mıyız?

Semiolojik alanı bırakmak demek, yalnızca yönetici sınıfın galip çıkacağı karışıklıkla savaşmaktan kaçınmak demek değil, aynı zamanda da ideolojik mücadelede vazgeçilmez bir silâhtan kendimizi yoksun etmemiz de demektir. Semiolojik uygulamada önemli olan proleter ihaneti haykırarak da değildir, aşağıdaki tutarsızlıkları saptayabilmektir: Kurgulmayı keyfi katar verilmiş bir dizi «kod» a göre yapmak, anlamsal düzeyi yadsımak, filmin yer, zaman kavramına saygı göstermek, araştırma ortamlarının dışında aşırma kavramlar kullanmak, semiolojideki uygulamada maddeci dialektikle bağdaşmayan eleştiriler yapmak vb...

Mécaniste Kavramından Ne Anlıyoruz?

Bize göre mécaniste, işlerliği olan kavramların, dilbilimsel bir yöntemin sine madaki semiolojik denen başka bir yöntemle dolaysız olarak uygulamasıdır, ya da sinemanın özel anlatımlar yoluyla kendine özgü bir örgütüne inanmaktadır (saydam dediğimiz sinema bu ilkeye dayanmaktadır).

Eğer sinema «dilsiz konuşma» ise aklıma bu yöntemle kimin sahip olması gerekir şeklinde bir soru geliyor. Bizim önerimizi : «Şifahi» dil iki yönlü anlaşılabilirliği ve keyfi belirliliği dolayısıyla zihinsel eylemimizde ayrıcalıklı bir silâh olarak kullanılabilir ve bütün semiolojik yöntemler temiz konuşma dilinin yöntemi dışında yer almaz. Sonuç, sinema konuşma diliyle eşdeğerde değildir, filmin örgütlenmesi (yöntem) ise dilin kendi mekanizminden sonra yapılacağıdır, bu durumda dilbilimsel

kavramlar aşağıda sayacağımız durumlardan sonra biçim değiştireceklerdir: Nedeni olan keyfi olmayan belirtiler, anlamsal indirim ve ortaklık zinciri, iki yönlü anlatım ilişkisi olan sesbilim örneklerinin kayboluşu, bir kısım anlamsal örneklerin ortaya çıkışı varsayımsal ve sesli imlerin kayboluşu, imdizisel iki birimin bileşimi...

Kuramımızın sağladığı yararlar, semiyolojik yöntemde belirtir anlayışını önermek, filmi örgütlenmesini neye göre benimsenir anlayışını belirtmek ve aynı zamanda filmi dayandığı bilinçsiz mekanizmi ortaya koymak (dil rolü ve özellikle anlamsal örnekler), özellikle maddeci eleştiriden başka çaresi olmayan, psiko-analitik bir şursuzluğa bel bağlamamak. Sizin de bu alandaki görüşünüzü öğrenmek isterdik. Filmin toptan anlatımı semiyoloji dışında tutucu değil midir? Eğer sizce kaçınılmaz görünüyorsa, semiyolojik belirtiler ve bunun örgütlenmesi üzerine anlayışınız nedir.

Özet: Filmin anlamı kendinden ayrı değildir. Eğer film/seyirci ilişkisi ortaya konmak isteniyorsa, filmi örgütlenmesinde, bize anlamını tanımlayacak ve giderek filmi sosyal gösterisini gerçekleştirecek görsel, sesli dizilerin bulunması gerekir.

Film/Halk ilişkisini anlamı bazen ideolojiyi erteler. Çünkü tüketici grup filmi sosyal gösterisini kabullenir, ama o kadar, oysa en uygun sosyal gösteri filmi kendi sosyal katkısıyla olur.

Ciné - Club'lerdeki Seyirci: Sosyal Oluşum, Sosyal Bilinç

Geride Fransa'daki, özellikle Ciné-Club'lere gelen sinema seyircisini tanımlamak kalıyor. Yazımızda sinema seyircisinin çoğunlukla öğrenci, öğretim üyesi ve memurlardan oluştuğunu işaret etmiştik... Ciné-Club'lardaki bu eğilim her geçen gün biraz daha artmaktadır. İdeolojik mücadelemizi bu sosyal sınıfla ilgili olarak ortaya koyacağımıza göre onları sosyal olarak açıklamadan önce artık ne seyirci ne de halk önceden konuşmalı; henüz kesinlik kazanmamış işçileri ise kullanmaktan kaçınmalıyız.

Herşeyden önce sosyal oluşumlarını iyi tanımalıyız. Kapitalizmin gelişimi özellikle ülkemizde bizi küçük burjuva kavramını tekrar ele almağa ve eleştirmeğe yönlendiriyor.

Sermayenin yoğunlaşma derecesine göre, tekeli burjuvazi küçük mülkiyetleri ve serbest meslekleri yavaş yavaş ortadan kaldırmaktadır. 1954'de % 33 oranı 1968'de % 20'ye inmiştir, karşılığında bu iş sahipleri ücretli memur durumuna geçmişlerdir (% 20,4 ile % 30,4) ve ayrıca bilimin ve teknolojinin (3) gelişmesiyle, mühendis, teknisyen, öğretim üyesi, araştırmacı kadrosu çoğalmaktadır. Bu sınıfın işçi sınıfı gibi üretim olanakları yoktur ve ücret koşullarından dolayı işsizlik, fazla mesai, vasıfsız işçiliği, kolektif sömürü gibi şeyleri çok iyi bilmektedirler (vergiler, enflasyon). Eğer bu sınıflar durumları dolayısıyla işçi sınıfına yaklaşırsalar bile işçi sınıfıyla kaynaşamazlar. Aralarından birkaç tanesi hariç ki bunlar mutlaka artı-değer üreticileridir. Bunlarda işçi sınıfında olan sınıf düşmanlığı da yoktur. Bu orta tabakaların ücretleri açısından sosyal oluşumlarını incelerken kuramımızı daha kesin anlatabilme olanağı bulacağız. Bunların sosyal oluşumları üzerine bir kesin inceleme bize her filmi nasıl bir yansıması olduğunu ama şekilsiz bir yansıması olduğunu anlatacaktır.

Bu yeni durum bizi küçük burjuva kavramını terke götürüyor, çünkü bu grupun başlıca özelliği, küçük bir üretim birimine sahip olmaktan öteye gitmez.

Bu orta tabakalar nesnel durumları dolayısıyla yönetici sınıftan uzaklaşma eğiliminde olsalar bile, bu çevrenin çoğunluğu işçi sınıfının yanında olmaktan çok uzaktır. Bu tabakaların belirgin bunalımı egemen ideoloji ile ifade ediliyor. Burjuva sınımasının da yansıttığı budur. Ciné-Club'lere önerdiğimiz eylem; seyirciye bilinç

(3) Bilimin üretici güçler üzerindeki rolünü giderek üretim tarzını inkâr etmiyoruz. Üretici güçlerle egemen ideolojiyi karıştırmamak gerekir.

kazandırmaları, filmin sosyal gösterisinden sonra, filmin seyirci üzerindeki etkisini saptayabilmeleridir.

Bu koşullarda, ideolojik mücadelemizi kavramı değiştiriyor. Savaş nerede gerekli, yorsa orada verilmelidir. Ticari salonlardaki alışılmış gösterilere karşı yöneltmeyi araştırıyoruz. Burjuvazinin bu olağanüstü saldırgan ideolojisine karşı cevap verme, miz ve şartlara karşı koyabilmesi için de seyirciyi silahlandırmamız gerekiyor.

Bu, bizim siyasal bakımdan doğru filmler hazırlamamız demektir, örneğin: Kendi yaşamımızın filmi ve özellikle Çin Halk Cumhuriyeti'nde çevrilen filmler.

Çin Sineması

Sosyalizmin bazı özel koşullar da kurulabilmesi için, materyalist sinema kullanıldığında, işçi sınıfının örgütlenmesine yönelik, proleter bir ideolojiyi yayacaktır.

Bize Çin sinemasının yararı: bütün ideolojilerle sırt sırta olmayı kabulleme eğiliminde olan, epistemolojik bir kopuş niteliği yansıtan ideoloji kavramını yıkmamıza neden oluşudur. Çin sineması ile burjuva sineması karşılaştırması; bize, burjuva sül. nemasındaki, sosyal gerçeklere dayanmadan ve hiç bir şey anlamadan kabul ettiren egemen ideolojiyi tanımlama olanağından hiç bir şey anlamadan kabul ettiren egemen ideolojiyi tanımlama olanağını verir. Proleter ideoloji ise seyirciye kendinin de katılacağı ve paylaşacağı sosyal gerçeği anlamak olanağı tanır.

Çin sinemasının diğer yararı ise, bazı öğeleri diğerinden daha fazla gösteren anlatım yönteminin; seyirciyi nasıl koşulladığını ve bu yöntemle sosyal gösteriler düzenleyenlerin bizi nasıl oyaladıklarını göstermesidir. Ayrıca, saydam sinema (bu yanlış anlayışın tuzağına düşmüş çok sayıda genç sinemacı vardır) denilen bu tür sinema ile ilişkilerimizi koparmamız gerektiğini öğretir. Bize ideolojik doğruluğu olan sosyal gösterileri önerir.

Ancak, Fransa'da Çin sineması bir örnek durumundan ileri gidemez. Çünkü nesnel durum bütünüyle farklıdır. Çin'de; iktidardaki işçi sınıfı, sosyalizmin yapısı, kitlelerin bilinç düzeyi, proleter halk toplulukları gibi ayrıntıların dikkate alınması gerekir.

Bilimsel Öğreti ve İdeolojik Mücadele

Burjuvazinin sürekli olarak saptırmağa çalıştığı bilimsel öğretiyi üzerine sizin yönünüzden bir yanlışlık olduğu kanısındayım. Kendi aktüel çaprazında ki bilimsinlercilik yönteminde, *Monad* gibi bilimsellikten yararlanmağa gitmeleri bizim için daha iyi. Kendimizi aldatılmış hissetmeden «Rastlantı ve Gerekseme» de yazarın materyalist dialektikten hiç bir şey anlamadığı, bu kitabın yarım yamalak kuramlarla dolu asılsız ve yanlış olduğunu göstermemiz yeterlidir sanırım.

Egemen ideolojinin üretim ilişkileri açısından doğru yansıtılmadığını çarpıtılarak hatırlatmamız gerekir mi?

Yalnız, maddeci gerçekler öğretisi üzerine kurulmuş ve isteğimize bağlı olan, yan bilimsel kurallar, devrimciler tarafından uygulanır ve benimsenir. Uğraştığımız alanda kuramsal uygulamaları, maddeci tarih ve insan topluluklarının tarihine dayandıran bilimsel öğretiyi, sinema yapıcısının görevini saptırmaz. Tam tersine «kültürel cephedeki katkısı» nı öğretir (filmlerin ideolojik koşullandırmasına karşı mücadeleyi). «Kültürel aygıtta rolünü yeniden başlatmayı (burjuvaziye karşı kültürel alanda mücadele ve bunun hangi yollardan gerçekleşeceği), kitlelerle kurulacak ilişkiyi ortaya koymamızı sağlayacak tek öğretiyi söz konusu eder. Araştırmamızın amacı; burjuva sinemasının her filmde seyirciye sosyal durumun uygunluğundan faydalanıp yutturduğu kurguyu açıklayabilmektir. Yapımcı, eğer kendisi anlayabilmişse, bu tür filmlerin etkisine karşı seyirciyi uyarmalı ve kaynaştırıcı, aydınlatıcı bir etken olarak da filmin seyirci üzerindeki etkisini bölüm bölüm anlatabilmelidir. Filmin genel anlamından geçerek, filmin sosyal gösterisi ve filmin seyirciye kabul ettirdiği değişiklikler (bilincinde olmadıkları sosyal oluşumlar ile ilgili), filmin sos.

yal gösterisi içindeki ilişkiler (seyircilerin sosyal bilincini kapsayan) ve egemen ideoloji üzerine bir şeyler açıklayabildiğimizi sanıyoruz. Ancak bu koşullarla, seyirci gerçek bir seçim önünde kalabilecek ve mücadelemizi bizimle paylaşabilecektir. Çünkü şu anda hepsi bizimle uyuşmuş olmaktan çok uzaktadırlar.

Filmin söz konusu etkisi; Lenin tarafından özellikle «Maddecilik ve Ampirik ritisizm» de belirtilmiş olan «Sosyal bilinç, sosyal varoluşu yansıtır, marksist doktrine göre, görüntü nesneyi doğru yansıtabilir ancak özdeşliğinden söz etmek saçmadır» kuramından yansıyarak kaydedilmiştir. Eğer siz revizyonist anlatımı benimsiyorsanız, sinema alanında, sosyal varlığı oranında yansımaya filmlere karşı uygulamak üzere saklayalım. Burada söz konusu burjuva ya da işçi sınıfı ideolojisine göre doğru ya da çarpıtılmış yansımadır. Kısaca; Fransa'da, seyircinin sosyal varlığının önemini içeren kuram dışında sinemaya yanaşmak olanaksızdır (orta tabakanın bir insanı olarak söylüyorum).

Görevimiz; açıklamalarımız ile seyircileri kabul edecekleri sosyal gösterilerden sonra (genel olarak bilinçsiz) seyircinin siyasal bilinç düzeyini yükseltmek, egemen ideolojinin varlığı ve rolü üzerine onları aydınlatmak ve orta sınıf, işçi sınıfı türsel anlaşmasını sağlayacak başka bir siyasal uygulamaya onları hazırlamaktır.

Bu Marksist entellektüellerin sorunudur: Sermayeci oligarşiye karşı gerçekten savaşılabilecek duruma gelinceye kadar yapımcılar ve seyirciyi eleştirel yönden silâhlandırma ve geleneksel etkinliğe karşı savaşılabile sorunudur. Bundan böyle halk eğitim hareketlerinde bazı olanaklar vardır, kendimizi soyutlamadan ve «birlik, birlik» için demeden bunları çok dikkatli kullanalım. Yansıma kuramının bu birlikçi siyasal temeli daha iyi açıklayacağı kanısındayız. Ancak; bu yansıma filmin genel anlamından sonra ortaya konmak ve seyircinin sosyal bilincine ulaştıracak sosyal oluşumla egemen ideoloji ilişkilerinin aydınlanması koşuluyla.

(Çeviren: AYDIN YAMANLAR)

ALAIN MARTY'YE CEVAPLAR

SERGE TOUBIANA

1. SEYİRCİNİN SINIFSAK VARLIĞI

Yazıda, bize göre, sinema seyircisi sorunu, bu seyircinin «toplumsal varlığı ve toplumsal bilinci» sorunu üstüne, ya yanlış ya da en azından belirsiz bazı düşünceler öne sürülüyor. Sözel geliş, sinema seyircisinin çoğunluğunun öğrencilerden, memurlardan ve öğretmenlerden oluştuğu gibi. Bu ise, doğrudan doğruya, bugün aynı ölçüde yaygın olan bir başka düşünceye götürüyor: egemen sinema, burjuvazinin, pek özel bir toplumsal katmanı kendi safına çekmek için işe koştuğu ideolojik bir silâhtan başka birşey değildir. Yazıda «küçük burjuvazi» olarak adı da veriliyor bu katmanın. Daha sonra ise, bu kavram silinecek, sermaye tarafından ücretli kılınmış ya da ücretli kılınma yolunda olan katmanların kalabalığı

içinde yitecektir. Çünkü asıl söz konusu olan budur, biz de ileri sürülen birinci tezi eleştirdikten sonra bu meseleye döneceğiz.

Sinema seyircisi yalnız bu orta katmanlardan oluşmaz. İster sinema salonlarında küçük bir soruşturma, ister bazı başarılı filmlerin bilet satışıyla ilgili rakamlar bunu anlamak için yeterlidir. Bu açık bir şeydir, ampirik ama doğru bir gözlemdir. Buna karşılık, sinema seyircisinin sinema kulüplerinin seyircisiyle aynı şey olmadığına da şüphe yok. Bir aygıt olarak, sinema kulübünün kendine özgü niteliği belki burada, seyircisini pek özel bir toplumsal katmanın, yani o küçük burjuvazinin, onun da, genel olarak, entellektüel kesiminin oluşturmasındadır. Alain Marty'nin hiç hesaba katmadığı küçük bir nüans farkı bu. Oysa, bugün, kültür aygıtlarında yöneticilik (canlandırıcılık, animation) üzerine bütün ideolojik ve politik kafa yormalar bu nüans üstüne kurulmaktadır.

Buradan, konulması gereken gerçek sorunlardan birinin de şu olduğu ortaya çıkıyor: söz konusu ideolojik mücadele bu entellektüel ve memur katmanlara mı yönelik olacaktır — bu durumda sinema kulübü bu mücadelenin yürütülmesi için imtiyazlı bir yer, hattâ ele geçirilmesi gereken bir alandır; yoksa ideolojik mücadele genel olarak geniş kitlelere mi yönelik olacaktır — bu durumda ise yöneticiliğin ve eleştirinin görevi yayılmakta ve bizi alan değiştirebilecek güce sahip olmak, küçük burjuvazi içindeki ideolojik mücadeleden kitlelerin içinde yürütülecek daha geniş, daha karmaşık ve dolayısıyla daha önemli bir mücadeleye geçmek zorunda bırakılmaktadır. Bizce bu sorun bugün yöneticilerin bütünü tarafından, kendisini ortaya koyan sınırlar içinde öznel olarak yaşanan, gerçek bir çelişkidir. İdeolojik kültür aygıtının yöneticiliğinin çeşitli özel kolları karşısındaki işlevlerinden biri de, yöneticilerin bu sorun hakkındaki **bilinçlerini**, kültür etkinlikleriyle uğraşanların düşünmelerinin gerçekleştiği ideolojik alandan iterek ya da bu çelişkinin kazanılacak ya da kaybedilecek bir şey olduğu yeni pratikleri engelleyerek, ideolojik ve politik olarak **bozmaktır**. Çalışmalarımız sırasında bu problematiği taşıyan bol sayıda yöneticiyle karşılaşmış olmamız —bizimkine benzer temeller üzerinde geniş kitlelere yönelik kültür etkinliğinin problematiği—, kültür aygıtının işleminde ortaya çıkan temel aksaklığın belirtilerinden biridir. Sorun, çoğu zaman, belirsiz bir biçimde, «kültürü demokratikleştirmek» hevesiyle, bunun taşıdığı yanılısamarlarla konulsa da. Çoğu zaman, egemen kültür etkinliklerinin ideolojik işleminde karşı olumsuz —tahrip etmeye yönelik— eleştirinin, henüz elde imkânlar yokken olumlu —yapmaya, kurmaya yönelik— yolları ve pratikleri çağırarak eleştirinin içinde dile getirilse de.

Bu durumda, A. Marty'nin «küçük burjuvazi kavramının ortadan kalkması» üzerine tezi, ideolojik planda oldukça zararlı, yazarın belki de farkına varamadığı kafa karıştırıcı etkiler yaratabilir. A. Marty'ye göre, sermayenin temerküz derecesi küçük mülkiyeti ortadan kaldırmakta —doğru, ama **eğilim olarak** doğrudur bu—, böylece küçük burjuvazi kavramı

anlamını kaybetmektedir, çünkü onu belirleyen nitelik küçük mülkiyet, küçük üretilir.

Öte yandan, üretici güçlerin kapitalist gelişmesi ve daha özel olarak bilim ve tekniğin gelişmesi çerçevesi içinde, mühendislerin, teknisyenlerin, kadroların sayısı da artar. Eğer, A. Marty'nin söylediği gibi, bu katmanlarda, nesnel nedenlerden dolayı —yazar bu nesnel nedenler içinde de yalnız ekonomik olanları görüyor (işsizlik, niteliksizlik, iş bölümü)— yönetici sınıftan uzaklaşmak eğilimi varsa ve bunlar «işçi sınıfının yanında olmaktan uzak» iseler, burada küçük burjuvaziye özgü o kaypak ve aracı durumun tespitinden başka birşey görülemez. Eski «küçük burjuvazi = küçük mülkiyet» tanımının **bugün** yeniden gözden geçirilmesi gereği —hâîâ da köylülük ve ticaret için söz konusu olan bu küçük burjuvazidir—, büyük üretime, bilimin ve tekniğin ücretli işçilerine bağlı yeni katmanlar hesaba katılarak bu tanımın yeniden yapılması gereği, hiç de küçük burjuvazi kavramından vazgeçmek gerektiği anlamına gelmez, yeni bir durumun tahliliyle zenginleşen bir kavramdır bu. Bu sorunlar, bu katmanların marksçı - leninci bir tahlili için hayati önem taşırlar, çünkü emekçilerin mücadelesinde kazanılacak ya da kaybedilecek yabana atılmaz bir etkidirler —burjuvazi için de gerçek bir kazanma kaybetme sorunu vardır burda— ve bu sorunlar uzun yıllardır Fransız «Komünist» Partisi'nin egemen olduğu bir alanı yapılandırmaktadırlar. Ama A. Marty için meselelerin püf noktası burada değildir, biz de sinema kulüplerinin yöneticiliği konusunda bu sorunlarla ilgili özel bir bakış açısı olduğundan dolayı kendisinden yakınacak değiliz.

«Bu katmanlardaki özgül bunalım egemen ideolojinin içinde özgülleşmiştir : kapitalist sinemanın filmleri bunu yansıtıyor. Bizim sinema kulüplerinin çalışması konusunda benimsediğimiz görüş, seyircilerin, filmin sunduğu toplumsal betimleme içinde kendilerini bulduklarının bilincine varmalarını sağlamaktır.» Biraz daha yukarda : «Araştırmamız, bu orta katmanların, ücretliliğe geçiş içindeki toplumsal varlıklarını daha kesin olarak belirlemeye yöneliktir. Ancak bunların toplumsal varlıklarının kesin bir tahlili, her filmin nasıl bu toplumsal varlığın bir yansıması, ama çarpık bir yansıması olduğunu anlamamıza izin verecektir.»

Marty'nin deyiimiyle, seyircilere, filmin nasıl kendi gerçek toplumsal varlıklarının çarpık bir imgesini, burjuva ideolojisi tarafından çarpıtılmış bir imgesini sunduğunu «anlatmak» mümkün varsayıldığında, sorun yine ortada kalmakta ve Marty'ye, sinema kulübünün, sinema kulübü etkinliklerinin, bu katmanların toplumsal varlığının daha kesin bir biçimde anlaşılması amacıyla yapılan «araştırma»nın **politik yeri** olup olmadığı sorunun karşılığını vermek düşmektedir. Biz, bir filmin nasıl küçük burjuva ideolojisinin çarpık bir yansıması olabildiğini tahlil etmenin, militan yöneticiler için, bu katmanların bilincinin geliştiği yerin bilinmesi şartıyla mümkün olabileceğini düşünüyoruz : genel olarak, sınıf mücadeleleri **pratiği**.

Marty'nin akıl yürütmesi ise, birbirini karşılıklı destekleyen ve güçlendiren iki düzeyde belirsiz kalmaktadır.

— «Bu orta katmanların kesin tahlili», kanımızca, belirsizdir, revizyonist alandan, ünlü «büyük sermayeye karşı anti - tekelci katmanların ittifakı» teorisinden pek kurtulamamışa benzemektedir, öyle ki, kendi kendimize, acaba bu katmanların toplumsal varlıklarının yansıması olarak keyfî bir biçimde konan bu filmlerin semiyoloji, sosyoloji ve ikisi tarafından zenginleştirilmiş marksizm sayesinde tahlilinin mi bu katmanların kesin tahlilini yapmamıza izin vereceğini sorabiliriz. Film, egemen ideoloji tarafından çarpıtılmış gerçeğin yansıması olarak, gerçeğin tahlilinin aracı olacaktır. Bu katmanların gerçeği filmde belirtilmişse, burjuvazi tarafından çarpıtılmış da olsa, fırsattan yararlanmalı, bu gerçeğin peşinden koşmalı, onu sökmeli burjuva ideolojisi kabuğundan soymalıyız, böylece elimizde arınmış, çarpık olmayan, seyirci üzerinde ve açıklama (révélation) kipi üzerinde etkili gerçek kalmalıdır (1). Nedeniyse, **bilim** sayesinde, bilimter sayesinde gerçekleştirilen çalışma; uzman çalışması. Bu mantıkla, eleştirel gerçekçilikten, yalnızca gerçeği çarpıtıp çarpık ayna olarak düşünülen sinemadan bir adım bile ileri gidilemez. Bu anlayış içinde, yansımanın sökülmesinin, «şartlanmaya karşı silâhlandırılmak» istenen seyirci karşısında bir hokkabazlığa dönüşmesine şaşmamak gerekir. Bu biraz da bilimle şartlanma arasındaki, bilimin burjuva ideolojisine karşı verdiği savaştır ve bilim seyircilerin bilincinde dolaysız bir üretici güç olmaktadır. Oysa söz konusu olan ideolojik mücadeledir, mücadele içinde bir başka ideolojiyle karşı koymaktır. Marty'de, «şartlanmaya karşı mücadele» ile Mao'nun «olumsuz örnekle eğitim» dediği şey konusunda büyük bir karışıklık olması raslantı değildir. Çinliler için, olumsuz yoluyla eğitimden, öznelere önünde olumlu bir çıkış, olumlu bir alternatif varsa söz edilebilir ancak. Kısası, egemen sınıfın ideolojisi köylülerin ve işçilerinkidir; burjuva ideolojisine karşı ideolojik mücadele, Çinliler için olumsuz örnek yoluyla, Marty için şartlanmaya karşı, bütün anlamını onu yürütenlerin kendilerinin de başka bir ideolojinin, artık egemen, saldırıya geçmiş bir ideolojinin taşıyıcıları olmasından alır. Bununla, Fransa'da bir sinema kulübündeki durum arasında dağlar kadar fark vardır; sinema kulübünde çözme döngüsü olumlu bir dış'a, aygıtın içinde ve dışında yer alan sınıf mücadelelerine başvurulmazsa, sonsuza kadar sürer gider.

— Marty'nin, sinemanın «orta katmanların toplumsal varlığının» çarpık aynası olduğu yolundaki tezi göz önüne alınınca, niçin, sanki bu filmler orta katmanların bunalımının ve ideolojik sorunlarının özel yansılarımı gibi, sanki burjuvazi bu filmleri yalnızca bu katmanlara ideolojisini taşıyacak bir araç olarak düşünmüş gibi, tezine kısıtlı, sınırlı bir yan kattığını anlayamıyor insan. Bu, sakın, burjuvazinin kültür politikasını, burjuva ide-

(1) Bu, solcu sinemaseverin modern eğilimlerinden biridir: ya da, son tahlilde, sanatın gerçek karşısında istediği, talep ettiği özgül çalışmayı bir kalemde silip atan, «gerçeğe takılı» sinemanın yüceltilmesi.

olojisinin ve söz konusu aygıtların, yani sinema kulüplerinin ve kültür etkinliklerinin işleyişini iyi anlayamamaktan ileri gelmesin? Bir çok ideolojik aygıt olması, aralarında büyük bir teknik bölünme, bir çeşit işbölümü, tecrit edilmişlik olması, taşıdıkları ideolojide de bir parçalanma ya da kırılma olduğu anlamına gelmez. Burjuva ideolojisinin bu aygıtların her birinde alacağı özgül biçimleri bulup çıkarmamız —bu bizim için her ayrı durumda somut bir çalışma gerektirmektedir— bu özel görünümlerin ege-men sınıfın daha toptan, daha tutarlı bir taktiğine ve stratejisine bağlı olmasını engellemez.

(Türkçesi : İZZET YASAR)

JEAN - LOUIS COMOLLI

2. MÜCADELELER, AYGIT

A. M. şunu kabul ediyor : «Sinema kulüplerinin de içinde bulunduğu kültürel aygıtın sınıf mücadelesi tarafından üretildiği ve yapılaştırıldığını bilmiyor değiliz.» Güzel. Ama olumlu biçimde iş görür olmak için (bir yadsımadan başka bir şey olmak için), bu gözlem, A. M.'nin çözümlemesinde hesaba kattığını görmediğimiz belli sayıda bazı sonuçları gerektirmektedir — oysa hem sınıf mücadelesine hem marksizme değiniyor.

Gerçekten, bu, «sınıf mücadelesi tarafından üretilmiş ve yapılaştırılmış» şeyi nasıl anlıyor? Bundan ne çıkarıyor? Şunu :

«Eğer burjuvazi sinema kulüplerinin eylemini denetimi altına almaya çalışıyorsa (yalnızca kendi filimlerinin dağıtımı yoluyla olsa da) ve geleneksel canlandırmaya dayanabiliyorsa (ki bunlar filmleri hiç bir zaman halkı ideolojik bakımdan koşullandırma işlevleri içinde koymazlar), bu, sinema kulüplerinin görece özerkliğinin devrimci mücadele içinde kullanılabileceğini gösterir, özellikle de ideolojik mücadeleye dayanan bir canlandırma ve militan filmlerin dağıtımıyla.»

Sinema kulübünün burjuvaziye karşı bir ideolojik mücadele alanı olabileceği olgusu hakkında A. M. ile aynı kanıdayız. Ama bu alan tarafsız mıdır? A. M. sinema kulüplerini, zıtlıkların herbirinin «denetlemeye çalıştığı» bir alan olarak sunarken, —burjuvazi kendi filmlerini empoze ederek ve geleneksel canlandırmanın sinema - sever (cinéphilique) söylevine «dayanarak»; devrimciler de orada kendi filmlerini göstererek ve burjuva ideolojisine karşı mücadele ederek—, bu, sözü geçen alanı bir tür tarafsızlık içinde koymak anlamına gelmiyor mu? Onu, doldurulması gereken boş bir alan, **önceden verilmiş**, mücadelenin dışında, mücadeleden önce oluşmuş ve mücadelenin ele geçirmek için katıldığı bir aygıt olarak düşünmek? Yani, sınıf mücadelesi tarafından **üretilmiş ve yapılaştırılmış** bir aygıtın tam tersi. Yalnızca basit bir film seyir yeri ve ya devrimci ya da burjuva söylemler için basit bir kürsü olacak bir sinema kulübü hakkında biraz

saf bir bakış... A. M.'nin de onar gibi görüldüğü **kültürel aygıt** kavramı kültürel **yer**'den, dağıtım ve tartışma alanından çok daha başka şey gerektirmektedir. Marksistler için, devletin bütün ideolojik aygıtları gibi, kültürel aygıtların da, **sınıf işlevi** ve doğasını gerektirmektedir (ama şurası doğru ki, A. M. «kültürel aygıt» olarak sinema kulübünden, bu aygıt içindeki ideolojik mücadeleden ve mücadele içindeki çeşitli sınıfların ideolojilerinden söz ederken, bir an bile devletin ideolojik aygıtı kavramını kullanma gereksinimi duymuyor): sınıf mücadelesi gibi ideolojik sınıf mücadelesi de tarafsız bir alanda değil, burjuvazinin zaten işgal etmiş olduğu, zaten denetimi altında tuttuğu, sömürdüklerine karşı kullanmak için önceden **yapılaştırmış** olduğu ideolojik aygıtlar içinde sürer. Kültürel aygıt olarak sinema kulübünün «görece özerkliği» ne olursa olsun, örgütlenişi, işleyişi ve sonuç olarak getirdiği pratiklerle sınıfsal bir rol oynar. Bu rolü «tersine çevirmek» ve sinema kulübünü emekçilerin hizmetine sokmak için filmleri değiştirmek ve canlandırmacıların (animateurs) söylevini radikalleştirmek yetmez. Bir Bergman devresi ile bir Minnelli devresi arasında bir «militan sinema devresi» pekâlâ da düşünülebilir (nitekim oldu da)... Ve hatta Minnelli - Bergman serpiştirmesi olmaksızın bütün yıl «güdümlü» filmler olsa da. Kuşkusuz bu, yeni bir programlama anlayışı, canlandırmacının siyasal tavır alışını anlamına gelecektir — ama aynı zamanda, pratiklerden ve kavrayışlardan çıkardığı sonuç gibi, ideolojik belirlenimi içinde temel olan bir şeyi hemen hemen değişmemiş olarak bırakacaktır: sinema kulübünün kendi işleyişinin düzenlenmesi, düzenlediği ve seanslar boyunca yeniden ürettiği roller ve ilişkiler (hem de bu seansların içeriği ne olursa olsun). Çünkü sinema kulübü yalnızca filmler programlamaz, aynı zamanda yerler ve işlevler programlar: **pratikler**. Canlandırmacının, seyircinin yeri. Bunların birbirleriyle ilişkisi.

İlk adımı atanların ve görevlilerin çoğunun ideolojisi içinde, sinema kulübü aygıtı, eğer sadece değilse, esas olarak kendisine **çerçeve** olarak —dağıtım, eğlence, iletişim— tanımının teknik - estetik görüntüsünü verir ve böylelikle bu görüntü öne çıkmış olur: boşuna değil sinema kulübü aygıtının bir ideolojik aygıt olduğunu (hatta A. M.'ye bile) «unutturması». Bu tarafsızlaştırıcı betimlemeye (burjuva sinema kulübü anlayışı) siyasallaştırılmış söylevle çeşni katmak, onun hiç bir anlamı yokmuş ve kendisiyle birlikte hiç bir şey götürmüyormuş gibi davranmaktadır: bu, onu bilmezlikten gelmeye, yani onaylamaya varır. Çünkü bu betimleme «çerçeve» nin ya da «karşılaşma yeri» nin imgesini empoze etmekle yetinmez: bu imgeleri ileri çıkararak, başka şey **söylemez**, canlandırmacının pratiği olan sinema kulübünün gerçekliğinin temel görüntüsünü **örter**. Sinema kulübünün aygıt olarak canlandırmacıya ayırdığı yeri ve işlevi ve canlandırmacının işin içinden çıkma biçimini çözümlemeksizin sinema kulübünü ideolojik açıdan belirlemek olanaksızdır. Çerçevelemenin yeri, yetkinin yeri, aracının yeri.

A. M. bu yeri (**kendi yeri**) suçlamakta mıdır? Geleneksel burjuva can-

landırmasına karşı hem siyasal hem bilimsel söyleviyle belirlenecek bir canlandırma çıkartmaktadır. Bu ayırmanın, belirlemenin değeri nedir? Burjuva sinema kulübü anlayışı canlandırmacıyı **uzman**, belli sayıda kodları, bir bilgiyi elinde ve yetkisi altında tutan ve bunun öğrettiklerini seyirci kitesine dağıtan kişi rolüne yerleştirir. A. M.'nin kanıtı bu bilginin, bu kodların boş, yalancı, «ideolojik» olduklarıdır. Ve kuşkusuz canlandırmada egemen olan söylev sinemada uzman burjuvanın söylevidir (sinema biçimi ve tarihinin idealist kavranışı, yazarların thématiste'i vb.). Demek ki, diye öneriyor A. M., bu gizli ideolojik anlaşmaya karşı mücadele etmek için, bilimin (yani emekçilerin) yanında olacak başka bir söylev sunmak gerekir. Bir söyleve karşı bir başka söylev : bir pratiğe karşı başka bir pratik değil. Daha ciddi ve daha güdümlü bir uzman, ama henüz, bu kodlar tarafından «haberleri olmaksızın» işlenmiş kişilere bu kodlar oyununu «ele veren» bir uzman... Ama sinema kulübü canlandırmacılarındaki egemen bilginin yerine «daha iyi» bir bilgiyi koymak, (bu bilgi film bilimi olsa da), bilen kişi ile bilmedikleri varsayılan kişilerin arasında aygıtın yerleştirdiği ilişkiye henüz dokunmamaktadır. Çünkü, uzmanın burjuva ideolojisinin gerektirdiği gibi, (iş bölümü ile) canlandırmacının yetkililik durumu seyircileri zorunlu olarak «cahil», «kör edilmiş» varsayar..., işte A. M. de onları böyle betimlemektedir :

«(Seyirciler) bilinçli olmayan bir biçimde filmin anlamını emerler (...). Bizim önerdiğimiz canlandırma ise seyircilere bilinç kazandırmaktadır (...) ki böylelikle filmin onlara empoze ettiği toplumsal betimlemenin içinde kendilerini tanısınlar...»

Egemen filmler tarafından kandırılmış seyircilere, kendileri hakkındaki gerçeği söyleyebilecek bir canlandırmacı gerektiğini düşünüyor A. M. . Öneriyi tersine çevirelim : canlandırmacının bir yetkililik durumunda olması için **seyircilerin kandırılmış olarak düşünölmeleri gerekir**. Aynı biçimde A. M. ideolojik mücadeleden söz ettiği zaman onun için söz konusu olan bir yandan fikirlerin mücadelesi (bu fikirlerin pratikleri korunacaktır) : burjuvazinin ideolojik söylevlerinin karşısına bilimsel (ve **dolayısıyla** ilerici) bir söylev çıkartmak; öte yandan da esas olarak ilerici canlandırmacı ile burjuva fikirler ya da ürünler arasında sürececek bir mücadele (onları yıkmak, eleştirmek vb.) : yani seyircilerin kazanılacak kişiler, edilgin özneler, tam anlamıyla seyirciler oldukları bir «mücadele». Kör kişiler, aldatılmış kitle olmaktan başka bir şey getirebilsinler, başka bir deyişle, canlandırmacı da bu mücadele içinde onlardan bir şeyler öğrenebilsin ve onların müdahaleleriyle suçlanabilsin, A. M.'nin düzenlemesinde sorun değildir bunlar.

İki görüntü sıkı sıkıya bağlıdır birbirlerine : ideolojik mücadeleyi fikir mücadelesi olarak düşündüğü için (pratiklerin dışında — yani, özellikle ideolojik aygıtlarda, kurumlarda programlanmış toplumsal gidışlerin dışında), A. M.'nin aklına gelmiyor ki, toplumsal pratikleri içinde (ki bu pratik sinema kulübüyle kısıtlı değildir) seyirciler de bu mücadele içinde

yan tutabilirler ve canlandırmacının yetkililik durumunun olamayabileceğ andan itibaren de onun seyircilerin deneylerinden öğrenecek şeyleri olacaktır, çünkü filmleri okuma uzmanı olsa da, aynı zamanda bir ideolojik mücadele «uzmanı» olduğunu nasıl iddia edebilir?

(Türkçesi : AZİZ OKAY)

PASCAL BONITZER

3. HANGİ İŞARETBİLİMİ?

Alain Marty «işlemsel kavramların araştırma alanlarının dışından ödünç alınmasına, filmin unufak edilmesine, filmin imlemin (anlatılan şeyin) özgün süreci gibi görülmemesine, çözümleme tarafından keyfi bir biçimde kararlaştırılmış belli sayıdaki işarete uyararak kesilmesine, anlamsal (sémantique) düzeyin reddine, filmin uzay - zamanına saygı göstermeye» karşı çıkmakta. Bütün bu eleştirilerde ne Alain Marty'nin sahip çıktığı Marx'çı bakış açısını, ne de kime yönelttiklerini açıkça göremediğimi itiraf ederim. Alain Marty, daha sonra, «Metz'çi» bir sinema imbilimine (işaretbilimine) yandaş olduğunu söylemekte (Christian Metz'in ortaya attığı sinema tanımını, yani «dil'siz iletişim kuralı» (langage sans langue) deyimiyile belli başlı kavramlarını bir daha elden geçirmektedir). Beri yandan, «maddeci eleştirisi ele alınıp yapılmayı bekleyen» Freud'ün bilinçaltı kuramına karşı çıkıyor. En sonunda da, kapalı bir imlem alanı diye tasarlanan filmin özünde bulunan, maddeci eleştirisi yapılmış, «toptan imlem» (signification globale) kavramına yaslanıyor.

Şurasını hemen, ama hemen belirtelim ki, biz Alain Marty'nin bu kavramlara dayalı bir film çözümlemesini Marx'çı - Lenin'ci bir çözümlemeye nasıl bağlayabildiğini, Marty'nin anladığı biçimde bir imbilimsel film çözümlemesinin nasıl olup da sınıfsal bakış açısına yararlı olacağını göremiyoruz doğrusu. Gerçekte, ilkin, Marty'nin yaslandığı dilbilimsel görüşler, Kristeva, Lacan ya da Derrida tarafından düşünsel (idealist) eğilimli diye nitelenerek kıyasıya eleştirilip yerilmiştir; üstelik de, imleyenin, simgesel ögenin, metnin her şeyden önemli sayıldığı kuramsal bir alanda kalarak (Gills Deleuze'e gelince, o, imlem, imleme ya da metin kavramlarına bile dayanamayıp kusmaktadır). Söz konusu kuramcılar neye dayanarak sessel dilbilimi ve onun doğurduğu imbilimi eleştirdiler acaba? Daha başka düşünürlerle birlikte, Marx'a ve Freud'a dayanarak. Saussure'ün kurduğu dilbilimle pazar iktisadiyatı arasındaki köklü dayanışma, aynı dilbilimle anlatım dilini en düşüncü (idealist), bilinçaltından ve cinsel yaşam-

dan, emekten ve sınıf çatışmasından habersiz ruhbilimle toplumbilime dayandıran aşkınlıkçı işaret (im) anlayışı arasındaki dayanışma gösterilmiştir. Bu konuyu burada yeniden ele alacak değiliz (şu yapıtlara bakın : Derida : **De la grammatologie**; Kristeva : **Semeiotiké**; Lacan : **Fonction et champ de la parole et du langage, Ecrits'de**).

İkinci olarak, bence, bir filmin imbilimsel çözümlemesi **ancak** «ruh, çözümsel bir bilinçaltı» na yaslanılırsa sınıfsal açıdan yararlı olabilir. başka bir deyişle, bir filmi komuta yerine siyaseti, sınıfsal bakış açısını koyarak çözümlemek —yani, eleştirmek, öyle değil mi?— filmin seyirciler üstünde yarattığı belli bir «bilinçaltı» etkiyi, örneğin cinsel etkiyi avucunun içi gibi bilmeyi içerir. Buysa, filmlerdeki betimlemelerin ortaya çıkarıldığı **birlikte belirtmelerin** (connotations) çözümlenmesini, gözler önüne serilmesini gerektirir. **Bir filmin biricik imbilimi, birlikte belirtmenin imbilimi olabilir** : yalnız **bunun için de**, gün ışığına çıkarılması gereken birlikte belirtmelerin (**yani altta yatan imlemlerin**) neler olduklarını bilme zorunluluğu vardır; bunyuysa yalnızca sınıfsal bakış açısı, kavga anlayışı yapabilir.

Sinema dışından bir örnek alalım : M. N. P. (Paris Ulusal Bankası) için yapılan herkesin çok iyi tanıdığı reklâm : «Paranız beni ilgilendiriyor», ya da «Alan kazanıyor — Siz paranızı bana teslim ediyorsunuz, ben de sizi bankamdan yararlandırıyorum.» Bu reklâm çözümcülerle imbilimcileri mutlu kılmak için bulunmuş sanki, anlamı öylesine «sapık», aşırı - belirginlikleri öylesine çoktur. Kentsoylu bir imbilimci, bu reklâma takılıp kalmakla, anlam kazandırmalar zincirini büyük bir keyifle boşaltmakla, önermede öznenin, kısa söylevin yerini belirtmekle, söz konusu duvar duyurusunun yansıttığı ve ürettiği, aslında anamalcı (kapitalist) dünyadaki toplumsal ilintilerin sapmasından başka bir şey olmayan ilintilerin «sapmasını, bozulmasını» düşünsel alanda iki katına çıkarmaktan ve yasallaştırmaktan öte bir iş yapmış olmaz. Oysa, ne demektedir bu duvar duyurusu? Reklâmcılık bizi salak yerine koymaktadır, (**Charlie - Hebdo** adlı siyasal kavgaya dergisinin deyimiyle söylersek) bizi salaklaştırmaktadır, üstelik de bunu **nasıl** yaptığını söyleyerek : yalnızca, paramızla ilgilenen adamla aramıza sözümona bireysel, kişisel bir ilinti, bir arzu, cinsel arzu ilintisi oturarak. Adam tüketiciye, ücretliye seslenmekte ve : sizi seviş okşayacağım, hoşunuza gidecek, demektedir. Ve oyun tutmaktadır, çünkü tatlı bir irkilme geçirsek de, sonunda şöyle demekteyiz : aşkolsun, o yürekliliği gösterdiler — **arzularını ortaya vurma yürekliliğini gösterdiler**. Ve bir bakıma hepimiz duvar duyurusundaki Mefistoles'in küçük Faust'ları olmaya can atmaktayız. Söz konusu duyurunun başarısı bir tek noktada yatmaktadır : ücretlilerin, tüketim hayvanlarının, Banka'nın gönüllerini çelmeye çalıştığı **kişiler değil de**, bankaların gözündeki biricik kimlikleri oralarda açtırdıkları hesapların ve çeklerinin numaraları olan bir sürü oluşlarının yadsınması.

Bu örneği, ruhçözümlemesine dayanan bir anlam kazandırma yöntemleri, altta yatan imlem çözümlemesinin (*) sınıfsal bakış açısına ne denli katılabileceğini, onu nasıl güçlendireceğini göstermek için verdim. Daha önce de söyledim, ancak bu koşulla, (sesbilime dayanan) beylik imbilimin uğraştığı imlem (bir şey anlatan, gösteren) birimleri üstünde oyalanılmazsa. Alain Marty, **Image et Son** (Görüntü ve Ses) adlı yazısına yönelttiğimiz eleştiriye karşılık vermedi; söz konusu eleştiri, kısaca, imbilim + toplumbilim aygıtının (bu aygıt Marx'çı da olsa) hiç bir önemi yoktur, hattâ tehlikeli bile olabilir (çözümlenen nesneyi insanın yüreğine su serpici, konuyu dar bir kafese kapatıcı bir dil - ötesi dille güvenlik altına alabilir) diyordu. Bir çözümlemede sınıfsal bakış açısına sahip olmak, bilimin dile getirdiği söylevin yan - tutmazlığıyla pek çakışmayan bir şeydir: Çin'ce söylersek, «güzel kokulu çiçekler» le «zehirli bitkiler» i eleştiril bir gözle birbirinden ayırabilme yeteneğidir bu; kısacası, çözümlenen nesneyi yüceltebilme ya da yerin dibine sokabilme — bir özne olarak kendini çözümlemeye katabilme yeteneğidir. Beylik (klasik) imbilimse bunu yasaklar. En tatsız dille, önüne geleni göklere çıkarır.

Bu son nokta bizi üçüncü saptamaya getiriyor : imbilimci — canlandırmacının (animateur) yukarda sözünü ettiğim **ustalığı** pek de öyle **kesin** değildir : özne olarak kendini çözümlemeye katmak, bilimsel söylevin yarattığı güvene omuz silmek, değer kuramına yaslanan (axiologique) bir söyleve, (siyasal, kavimsel, güzelduyusal) bir **değer** söylevine gözü kapalı atılmak demektir. Sizin anlayacağınız, sinema salonunu da, sesleneceğimiz uğraştan olmayan, uzman, imbilimci olmayan kişileri de hesaba katmak gerekir. Kendi düşüncemizle onlarınkini çatıştırmak ve onlara kulak verebilmek gerekir. Eh, bu da bizi yine üniversitelerde işlenen imbilimden uzaklara götürür.

Çünkü «kitlelere kulak vermek», pırpırcı bir kulak verme değildir. Bu, kitlelerin ille de bilgi uzmanlarından daha kör olmadıklarını, tam tersine, daha duyarlı olabileceklerini, birtakım yanlar hakkında, uzmanlığın anlaşılmaz, hattâ kabul edilmez kıldığından daha doğru bir bakış açısı benimseyebileceklerini bilmek demektir.

(Türkçesi : BERTAN ONARAN)

(*) Verdiğim örnekte, bu çözümleme şöyle özetlenebilir: «Paranıza duyduğum arzu, sizi, (arzulayan bir özne olarak) sizi, kişisel olarak içermektedir.»

s.m. ayzenştayn

sinematografik ilke ve ideogram

S. M. Ayzenştayn, N. Kaufman'ın «Japon Sineması» adlı kitabına önsöz olarak hazırladığı aşağıdaki yazısını 1929 yılında kaleme almıştır.

Ç. S.

Gerçekte var olmayan bir şey üzerine yazmış olmak biraz tekinsiz, şaşılmalı bir yiğitlik. Öyle şey yoktur; söz gelimi, sinematografisi olmayan bir sinema olmaz. Yine de, arkasına bu denememiz eklenen kitapçığın yazarı, **sinematografisi** olmayan bir ülkenin **sineması** üzerine kitap yazmayı başardı. Öyle bir ülkenin sineması ki, kültür geleneğinin her alanına yayılmış sayısız sinematografik özelliklere, yalnızca sinemasında rastlanmıyor.

Bu deneme, Japon kültürünün, Japon sineması dışında kalmış olan sinematografik özelliklerini tartışmaya sokmaktadır. Ayrıca, bu özellikler Japon sinemasından ne kadar uzak düşmüşlerse, denememiz de arkasına eklendiği kitaptan o kadar ayrılık gösteriyor.

Bilmem ne kadar şirket, bilmem şu kadar sermaye döneri, falan filan yıldızlar, şöyle şöyle dramlardır sinema.

Sinematografi ise herşeyden önce kurgulamadır.

Japon sineması şirketleriyle, oyuncularıyla, entrikleriyle eksiksiz donanmıştır. Ama Japon sineması kurgudan tümüyle habersiz. Ama yine de kurgulama ilkesinin figüratif Japon kültürünün temel ögesi olduğu görülüyor.

Yazı : bir kere yazıları her şeyden önce figüratiftir.

Hiyerogliftir.

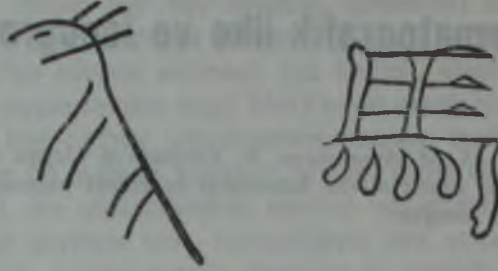
Zamanımızdan 2650 yıl önce, Ts'ang Chien becerikli Çinli elleriyle canlandırılmış olan eşyanın doğal gerekçesi görüntüsü, pek az biçimselleşerek 539 omuzdaşıyla birlikte hiyeroglifin ilk «olabilirliğini» ortaya koymuş oldu. Sert uçla, bambu parçasına kazınmış olan eşya resmi, gerçeğe benzerliğini her açıdan koruyordu.

Sonra, üçüncü yüzyıl çıkmadan, fırça bulundu; milattan sonra «mutlu olayın» ardından, birinci yüzyılda kâğıt ve sonunda, 220 yılında da Çin mürekkebi yapıldı.

Tümünden bir yenilenme. Yazı - çizgi sanatında devrim. Tarih boyunca en azından ondört değişik el yazısı aşamasından geçerek, hiyeroglif

şimdiki biçimiyle billurlaştı. Üretim araçları (fırça ve mürekkep) biçimi belirir.

Tarih sürecinde, ondört reform aşaması yer alıyor ve işte sonuç :



Çin'in eski bronz işlerinden o kadar iyi tanınan, Ts'ang Chien'in yazı stilineki, ard ayakları üzerine dikilmiş, içe dokunan görünüşüyle küçük sevgili atın özelliklerini, şimdinin ateş gibi seyirten hiyeroglifi **ma** (at) da bulma olanağı kaybolmuştur bile.

Ama bırakalım öte dünyada rahat etsin bu küçük sevgili at; var olan ilk hiyeroglif türünün, **hsiang cheng** simgelerinin diğer 607'si ile birlikte

Asıl ilgimiz, ikinci tür hiyerogliflerle başlıyor : **huei-i**, yani «bitişmeci» olanlarla.

En ilkel diziden iki hiyeroglifin bitişmesi, (belki de birleşmesi demek daha doğru olur) bu ikisinin toplamı dahil, ürünü olarak; yani başka bir boyut, başka bir dereceden bir değer olarak ele alınmalıdır. Hiyerogliflerin her biri, ayrı ayrı, bir **nesneyi** veya olguyu karşılarlar, ama birbirleriyle ilişkiye girdiler mi bir **kavramın** karşılığı olur. İçiçe sokulmuş ayrı hiyerogliflerden (ideogram) çıkmıştır. İki «tanımlanabilir» in birleştirilmesinden, grafik olarak tanımlanamıyacak bir şeyin anlatımı elde edilmiştir.

Bir örnek verelim : yanyana resimlenmiş göz ve su «ağlama» yı belirtir;

kapı ile yanyana resimlenmiş kulak = «dinlemek»;

köpek ve ağız = «havlamak»;

ağız ve çocuk = «haykırmak»;

ağız ve kuş = «ötmek»;

bıçak ve yürek = «keder» ve böylece gidiyor.

İyi ama, kurgulamadır bu!

Evet. Tamı tamına sinemada yaptığımız şey bu; tekil anlamlı, yansız içerikli, **tanımlayıcı** çerçeveleri (çekimleri) **zihinsel** bağlamlar ve diziler olarak karşılaştırmak.

Bu, bütün sinematografik ortaya koyuşların vazgeçilmez yol ve yöntemidir. Aynı zamanda yoğunlaştırılmış ve arıtılmış biçimiyle «zihinci sinema» (entellektüel) için çıkış noktasıdır.

Soyut kavramların görsel anlatımında, olanaklı en kısa ve en özlünün peşinde olan bir sinemadan (söz ediyoruz tabii).

Ve çoktan göçmüş Ts'ang Chien'in yöntemini, bu yoldaki ilk adım olarak selâmlıyoruz.

Az - özcülükten (lakonizm) söz etmiştik. Az ve öz, bir başka noktaya geçmemizi sağlıyor. Japonlar en az - özcü şiir türüne sahip: **haikai** (on-üçüncü yüzyılın başlarında ortaya çıkmış, bugün «haiku» ya da «hokku» olarak biliniyor), hatta daha da eski olan **tanka** var (mitolojiye göre gök ler ve yeryüzüyle birlikte yaratılmıştır).

Her ikisi de, aşağı yukarı cümle yerine geçen hiyerogliflerden başka bir şey değildir. O kadar ki, değerlerinin yarı ölçüsü yazı ustalığına bağlıdır. Ahengi sağlayan yöntem, tıpkı ideogramın yapısını andırır. İdeogramın soyut kavramların yazımına olanak sağlayan yöntemi, edebiyat alanına uygulandığında, benzer şekilde, işaret edilen görünümünün az - öz ve açık seçik bir anlatımla ortaya konulmasına kaynaklık eder.

Bu yöntem, simgelerin tutucu bir birleşimdeki çatışmalarına uygulandığında, soyut kavramların belirtilmesi ve tanımı tıpkı kalır. Aynı yöntem, önceden geliştirilmiş bir takım deyimlerle şişirildiğinde **tasarımcı** (imgiste) bir etkinin tantanasında boğulur.

Kavram - formül zenginleştirilince (ek öğelerle büyütülünce) görüntüye, bir görüntü biçimine dönüşür.

Gerçekten de tersten gelişmesine karşılık, ilkel bir düşünce süreci olarak belli düzeyde yoğunlaşan tasarımcı düşünce, kavramsal düşünceye dönüşmüş oluyor.

Şimdi örneklere dönelim.

Haiku yoğunlaştırılmış izlenimci bir taslaktır :

Bir yalnız karga
Yapraksız dalda,
Sonbahar akşamında.

BASHO

Nasıl da ışıklı ay!
Çam dallarının gölgesi vuruyor
Hasırların üzerine.

KIKAKU

Esiyor akşam rüzgârı.
Sular kıpırtılı
Mavi balıkçılın bacaklarına doğru.

BUSON

Şafak vakti, erken.
Kaleyi sarmış
Çıgıllıkları yaban ördeklerinin.

KIOROKU

Daha eski olan **tanka** iki satır daha uzun :

Ey dağ sülünü

Uzun olur ardin sıra sürüdüğü kuyruğunun izleri

Ağaçlık yamaçda

Gecelerin uzun gelişi gibi bana

Yalnız sedirimde kovalarken uykuyu.

HİTOMARO (?)

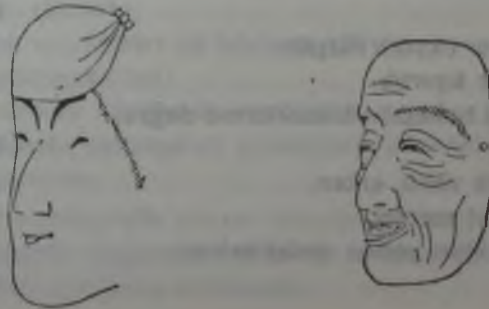
Bize göre bunlar kurgu cümlecikleridir. Çekim dizileri. Madde türünden iki üç ayrıntının basit birleşiminden bir başka türe, psikolojik alana ait olgun, tam bir anlatıma ulaşıyor.

Birleştirilen ideogramların zihinsel olarak tanımlandığı kavramların inceleme çizilmiş sınırları bu şiirlerde yumuşamış, bulanıklaşmış olmakla birlikte, kavramlar **duyumsal nitelik** bakımından ölçülemeyecek oranda canlanıp çiçeklenmiş olmaktadır. Duyumların okuyucuya yöneltilmiş olduğunu gözden kaçırmamalıyız. Yone Noguchi'nin dediği gibi «**haiku**'nun tamamlanmamışlığını sanatsal mükemmelliğe ulaştıran okuyucularıdır».

Japon yazısında baskın olan yanın «ayrıt edici» harfler sistemi oluşunda mı, yoksa «tanımlayıcı» bağımsız bir grafik yaratma oluşunda mı yattığı kesin olarak belli değildir. Yöntem olarak tanımlayıcı, amaç olarak ayrırteci olanın ikili çiftleşmesinden doğan ideogram her iki yolu birden izlemiştir. (Tarihsel bakımdan ardı ardına değil; yöntemi geliştirenlerin zihinlerinde ilke olarak peşpeşe gelmiştir.)

Gösterdiğimiz gibi, ayrıt edici çizgi **tanka** ile edebiyatta sürerken, (tanımlayıcı açıdan olmak üzere) yöntem, Japon resim sanatının en yetkin örneklerinde de uygulanmıştır.

Onsekizinci yüzyılın en güzel baskılarının özellikle bir dizi ölümsüz oyuncu portresinin yaratıcısı Sharaku'yu, bu Japon Daumier'sini bütün bu yanlarına karşı pek tanımıyoruz biz. Yapıtının belirgin nitelikleri ancak yüzyılımızda araştırılmıştır. Bu eleştirmenlerden biri, Julius Kurth, heykelin Sharaku üzerindeki etkilerini tartışırken kendisinin oyuncu Nakayama Tomisaburo'nun tahta baskısı portresiyle yarı dinsel No tiyatrosunun antik maskelerinden Rozonunki arasında bir koşutluk kuruyor.



Baskıda ve maskede yüz anlatımları birbirinin tıpkısı... Maske yaşı bir rahibi, baskı ise genç bir kadını göstermekle birlikte kütleler ve yüz ögeleri benzer düzenlenmiş bu şaşırtıcı ilişki dışında iki ürün tümüyle ayrı ama, kendi içinde Sharaku'nun özgünlüğünü ortaya koyan da bu zaten. Oyma maske oldukça gerçekçi anatomik oranlar taşıırken, baskı portrenin oranları tümünden olağan dışı. İki gözün arası, bütün iyicil hevesleri alaya alırcasına uzak. Burun ise, gözlere bakarak normal, bir burunun neredeyse iki misli, çene nereden bakarsanız ağızla uyuşmuyor; kaşlar, ağız, hiçbir öge diğeriyle orantılı değil. **Aynı gözlem Sharaku'nun bütün büyük portrelerinde yapılabilir.** Sanatçının bütün bu yapay oranlamalardan haberi olmadığı düşünülemez bile. Doğayı tekrarlararken bütün dikkatiyle yaşıyordu bunu; ögelerin çizilişi ayrı ayrı, adamakıllı yoğunlaştırılmış bir dalgacılık taşıırken, bunların birbirlerine göre oranları doğrudan doğruya zihinsel kaygılara boyun eğiyordu. **Sharaku, ruhsal anlatımın özünü, tekil öge!erin oranlanmasında ölçüt olarak ele alıyordu.**

Bağımsız «ağız» ile, bağıntısı olmayan «çocuk» simgesini «çığlık» belirlenimini oluşturmak üzere aralarında birleştiren ideogram süreci değil mi bu?

Sharaku'nun zaman birliği içinde yaptığının tıpkısını biz zamanın akışı içinde ele alarak yapmıyor muyuz sinemada? Olayı ansızın «birbirine kenetlenmiş ellerin yakın çekimine», «mücadelenin boy çekimine», oradan da «yuvasından uğramış gözlerin iyice yakınına» ayırdığımızda olayın normal gidişini parçalayarak dev oransızlıklara neden olmuyor muyuz? Ya da, gözü, bir adamın iki misli olarak gösterirken! Bu dev ayrılıkları birleştirerek, parçalanmış olayı kendi açımızdan yeniden toparlıyoruz. Olayla ilişkimizin etkilerine göre.

Bir olayı oran dışı tanımlama bizim için başından beri doğal olarak olagelmış. Moskova Psikoloji Enstitüsünden Profesör Luriya bana «soba yakma» konulu bir çocuk resmi göstermişti. Her şey büyük özen ve gerçekçi sayılabilecek ilişkiler içinde gösteriliyordu. Yakılacak odun. Soba. Baca. Peki ama şu ortadaki koca dörtgenin içindeki kırık çizgiler ne oluyor? Bunlar meğer kibritmiş. Çocuk tanımlanan işlemdeki belirleyici öneme bakarak kibritlere gerekli boyutu vermiş (*).

(*) Bu belli eğilimi eski, neredeyse tarih öncesi kaynağından izlemek olanağı var. («...bütün idealist sanatta eşyanın boyu önemine göredir. Kral, tebasının iki mislidir; sahnenin dışta geçtiğini anlatmak için konmuşsa ağaç, insanın yarısı kadardır. Bu öneme göre boy ilkesinden bir şeyler Çin geleneğinde de vardır. Konfiçyüs'ün en gözde çömezi hocasının yanında küçük bir çocuk kadar kalır ve herhangi bir gruptaki en önemli figür genellikle en büyük olanıdır»). Bu eğilim, Japon grafik sanatlarının anası olan Çin sanatının en yüksek aşamasında da sürer: «...doğal ölçek her zaman için resim ölçeğine boyun bükürdi...uzaklığa göre boyut geometrik perspektifin yasalarına hiç bir zaman uymaz, kompozisyon resmin gereklerine göre düzenlenirdi. Ön plan ögeleri, arka plana engel olmamak ya da aşırı bir vurgulamaya yol açmamak kaygusuyla ufaltılabilirdi, resme girerse çok küçük kalabilecek uzak şeylerde ön veya orta plana bir karşı sürüm olmak üzere irileştirilebilirdi».

Şeylerin kendilerine uygun gerçek (mutlak) oranları içinde anlatılması, tutucu (ortodoks) biçimsel mantığa verilen bir haraçtır sadece. Eşyanın değiştirilemez düzenine boyun eğmek demektir.

Hem resimde, hem heykelde mutlakçılığın aralıklı olarak kurumlaştığı dönemler vardır. Arkaik oran - dışılık, resmen bildirilmiş harmoninin «taşlaşmış çizelgesiyle» yer değiştirir böyle zamanlarda.

Mutlak (pozitif) gerçekçilik hiç bir şekilde doğru kavrayış biçimi olmaz. Bu sosyal yapının olsa olsa belli bir işleyiş biçimidir. Her monarşik devlet kendisiyle birlikte, düşüncede eşbiçimci bir disiplini de yerleştirmektedir. Öyle bir ideolojik birlik ki, muhafız kıtalarının kılıkklarının biçim ve renklerinde resimleşir.

Böylece «tanımlama ile ayırt etme» olan hiyeroglif ilkesinin nasıl ikiye ayrıldığını görmüş olduk : Bir yandan amacı bakımından («figüratif ayırt etme» ilkesi) edebi görünümler yaratabilmenin ilkeleri doğrultusunda; öte yandan bu amacı gerçekleştirebilmenin yöntemi bakımından («tanımlama» ilkesi), Sharaku'nun da kullandığı çarpıcı anlatımcı yöntemler doğrultusunda (*).

Bir hiperbolün kaçış doğrultularının sonsuzda «böylesine uzaklıkları kimse kendi gözüyle görmüş olmasa bile!» birleştiklerini söylememiz gibi, «simgelerinin işlevlerine göre» sonsuz olarak ikiye bölünen hiyeroglif ilkesi de, bu karşılıklı yabancılaşmanın ardından beklenmedik biçimde yeneden birleşir ama bir dördüncü boyutta, tiyatroda.

Böylesine uzun süren bir yabancılıktan sonra, tiyatronun beşik çağında ilgi çekici bir ikilikte ve **koşut** olarak bir kere daha boy gösterirler.

Eylemin anlam kazanması (ayırt edilmesi) **Joruri** sahne gerisinden seslendirilmesiyle olur; eylemin **anlatım kazanması** (tanımlanması) ise sahne üzerindeki sessiz kuklalarla elde edilir. Bu arkaiklik kendine özgü hareket biçimiyle Kabuki tiyatrosuna da geçmiştir. Klasik repertuarın sunulduğunda, bir yan yöntem olarak günümüze kadar gelmiştir. (Bu örneklerde eylemin belli parçaları, oyuncu bir yandan pandomim yaparken sahne gerisinden hikâye edilir).

Sorun bu değil. Asıl önemli olan, ideogram (kurgulama) yönteminin oyunculuk tekniğiyle, en ilgi çekici yollardan kaynaşmış olmasıdır.

Yine de bunu tartışmaya başlamadan önce, konudan biraz ayrılmak üzere lüksümüze izin verilsin; çekimin yapısı sorunu üzerine açılmış olan tartışmayı, son kere olmak üzere, yol - yordamınca bağlıyalım.

Bir çerçeve : Tek bir selüloid parçası. İçinde şöyle ya da böyle bir olay parçasının düzenlenmiş olduğu minnacık bir diktörtgen çerçeve.

«Birbirlerine yapııştırıldı mı bu çerçeveler kurguyu oluşturur. Uygun bir ritimde yapıldığı zaman **tabii!**»

Bu aşağı yukarı, şu eskinin eskisi film öğretisinin söylediği türkü :

(*) Japon hiyeroglifinin tanımcı doğrultusun sürdürmek James Joyce'a kalmıştır. Julius Kurth'un Sharaku çözümlemesinin her iki kelimesi, tam bir kolaylıkla Joyce'a uygulanabilir.

«Vida, vida,
Tuğla üstüne tuğla ekleyerek...»

Örneğin Kuleşov; hatta tuğlayla yazıyor kendisi :

«Eğer elinizde bir düşün cümlecigi, öykünün bir parçacığı, dramatik zincir bütünlüğünün bir halkacığı varsa, o zaman bu düşünce çerçevelerle ifade kazanmalı ve birikmelidir, tıpkı (üstüste örtülen) tuğlalar gibi» (*).

«Çerçeve kurgunun ögesidir. Kurgu bu ögelerin düzenli bir biçimde birleştirilmesidir». İşte bu en tehlikeli, maslahatçı çözümlerdir.

Burada sürecin bütünlüğü (bitişme, çerçeveler kurgusu) ancak akışın dış belirtilerine (birbirlerine yapıştırılmış parçalar) bakılarak anlaşılabilir. Böyle baktıktan sonra, söz gelimi şu pek ünlü sonuca; tramvayların yollarda engeller yapmaya yaradıkları için var oldukları sonucunu bile çıkarabiliriz. Bunların 1917 şubatında Rusya'daki sokak çatışmalarında yaradıkları işle, işlevlerinin dış belirtileriyile düşüncenizi sınırlandırdınız mı, tümüyle mantıklı bir akıl yürütme olur bu. Ama, maddeci tarih kavrayışı öyle demiyor, bunun tersini söylüyor.

İşin beteri bu türlü yaklaşım gerçekten, tıpkı yerinden sökülmez bir tramvay gibi, biçimi geliştirecek güçlerin yolunda serilmiş yatıyor. Böyle bir yaklaşım diyalektik gelişmenin tepesinden aşmaya çalışarak insanı, olayların diyalektik doğasını hiç kurcalayıp zorlamadan evrimci (mükemmeliçiliğe) mahkûm etmeğe çalışıyor.

Uzun vadede, böyle evrimcilikler, ya aritmacılık yoluyla çöküşe, ya da kan uyuşukluğundan çözülüp gitmeye yol açar.

Şaşırtıcı gelse de, ne yazık ki Kuleşov'un son filmi **Neşeli Kanarya** (1929), bu acılı sonların her ikisinin de ezgili şahidi olmaktadır.

Çerçeve hiç bir bakımdan kurgunun bir **ögesi** değildir.

Çerçeve kurgunun bir **hücre**sidir.

Hücrelerin bölünmeyle başka türden bir organizma ya da embriyon gibi bir olgu ortaya koymaları gibi, çerçeveden de diyalektik bir sıçramayla, öte yana, kurgulamaya geçilmiş olur.

Öyleyse kurgu ve buna bağlı olan hücre, yani çerçeve, ne ile belirleniyor?

Çatışmayla. Birbirine zıt iki parçanın çelişkisiyle. Çelişkiyle. Çatışmayla.

Önümde buruşuk, sararmış bir kâğıt durmakta. Üzerinde gizemli bir not var :

«Bağlantı — P» ve «Çatışma — A»

Kurgu konusunda P (Pudovkin) ile A (ben) arasında yapılmış hararetli bir tartışmanın elle tutulur izi bu.

Bu alışkanlık oldu. Kendisi düzenli aralarla gece geç vakit ziyareti me gelir, kapalı kapılar ardında ilke sorunu üzerine birbirimize gireriz.

(*) Lev Kuleşov : *Iskusstvo Kino*, 1929.

Kuleşov okulundan mezun biri olarak parçaların **bağlanması** olarak alınan kurgu anlayışını yüksek sesle savunur. Parçaların zincir halinde birleştirilmesi. Yine «tuğlalar». Bir düşünceyi **ayrıntılarıyla ortaya koymak** için diziler halinde düzenlenmiş tuğlalar.

Kendisine karşı çıktım. Benim görüşüme göre kurgu bir **çatışmadır**; verilmiş iki etmenin çatışmasından bir kavram **doğar**.

Bana göre bağlantı mümkün, **özel** bir durum.

Fizikten, alanların çarpışmasıyla (çatışma) sonsuz sayıda birleşimlerin ortaya çıkabileceğini hatırlayalım. Alanların esnek, sert ya da katışmalı oluşuna bağlı olarak. Bütün bu birleşmelerin içinden bir tanesinde, buna yol açan çarpışma o kadar zayıf ki, çatışma, her iki alanın da aynı yönde sürüklendiği eşit dengeli bir hareket içinde yok olup gidiyor.

İşte Pudovkin'in görüşü ile çakışan tek birleşme de bu.

Çok olmadı, bir daha konuştuk. Bugün benim görüşüme katılıyor artık. Gerçekten de, Devlet Sinema Enstitüsünde o dönemde verdiğim bir dizi derse katılma fırsatını buldu kendisi...

İşte böyle, kurgu çelişkidir.

Bütün sanatların temelini çelişki (diyalektik kuralın «görüntüye» dönüşmesi) oluşu gibi. Çerçeve, kurgunun **hücre**si olarak ortaya çıkıyor. Öyleyse, **çelişki** açısından da ele alınmalıdır.

Çerçevenin iç çelişkisi, potansiyel kurgudur; yoğunluğu geliştikçe çerçevenin dört kenarlı kafesini parçalayarak, patlamalarla, kurgulanan parçalar **arasındaki** itici gücü oluşturur. Aynı parçalanmalar ile, bir mimiğin zigzagları gibi, uzaysal bir **sahneye koyuşun** zigzaglarına dönüşür. Tıpkı **Savaş ve Barış**'taki örnek bolluğu içinde, «Rusların önünde hiç bir engel dayanamaz» sloganının can ve canlılık kazanması gibi.

Kurguyu başka bir şeyle karşılaştırmak gerekirse, o zaman kurgu parçalarının kenetlenmiş safları yani çerçeveler, patlarlı motorun otomobili ya da traktörü ilerleten bir dizi patlamalarla karşılaştırılmalıdır. Çünkü kurgu dinamikleri filmin bütününü ilerleten itici güç yerine geçmektedir. Çerçeve içi çelişki; öz yapısı bakımından çok çeşitleri olabilir. Hatta öykünün içinde bile bulunabilir. Hani şu «tarih öncesi» dönemde (şimdilerde de az örneği yok ya!) bütün bir sahnenin kesiksiz tek çekimde alındığı filmlerde olduğu gibi. Ama tabii bu kesinlikle sinematografik biçimin yetki alanı dışında kalır.

Çerçevenin içindeki «sinematografik» çelişkiler şunlardır :

Grafik doğrultuların çelişkisi.

(duruk ya da dirik olmak üzere doğrular)

Öçeklerin çelişkisi.

Hacımların çelişkisi.

Kütlelerin çelişkisi.

(değişik ışık yoğunlukları gösteren hacımlar bunlar)

Alan derinliklerinin çelişkisi.

Ve uzlaşmaz çelişkideki çiftler alanına yollanmadan önce, (tek) bir yoğunlaştırıcı itici güç daha gerektiren aşağıdaki çelişkiler :

Yakın ve uzak çekimler arasında.

Grafik olarak farklı doğrultulardaki parçalar. Hacımsal olarak çözümlenmiş parçalarla düzlemde çözülmüş parçalara arasında.

Aydınlık ve karanlık parçalar arasında.

Ve beklenmedik sonsuz sayıda çelişkiler arasında :

Bir nesnenin boyutlarıyla kendisi arasında ve de bir olayla kendi süresi arasında, gibi.

Şaşırtıcı gelecek ama, her ikisi de yabancı sayılmazlar bizim için. Çünkü birincisi optik olarak zorlanmış mercekle, ikincisi de durdurulmuş ya da yavaşlatılmış hareketle elde edilen şeyler.

Bütün sinematografik etmen ve araçların, çelişkinin böyle tek bir diyalektik formüle sığıştırılması lâfazan bir sapma değil.

Şimdi biz, sinematografik anlatım olanaklarının bütün öğeleriyle işlerliğe sokabilen bir yöntemin peşindeyiz. Bu öğeleri ortak belirlenimleri olan dizilerde toplamakla sorun temelden çözülecek.

Ayrı sinema öğeleri üzerine deney mutlak olarak ölçümlenemiyor.

Kurgu üzerine bilgilerimiz oldukça derinken, çerçeve kuramı bakımından en akademik **eğilimler**, yaklaşımlar, bir takım bulanık sınamalar, (insanın kanını donduran bir çeşit mutlak radikalizm) arasında ortalıkta dolanıp durmaktayız.

Çerçeveyi kurgunun partiküler, hatta moleküler olgusu olarak ele almak, kurgu pratiğinin çekim kuramına uygulanmasına olanak sağlar.

Aydınlatma kuramı için de böyle. Kuramın (temeli) yangın hortumundan fışkıran suyun somut bir nesneye çarpışında ya da güçlü bir rüzgârın insanı iteklemesinde olduğu gibi, akan ışıkla önüne çıkan engelin çatışması olarak anlaşıldı mı, artık aydınlatma uygulamasında, «spot» ve «tüller» le değişik biçimlerde oynamaktan tümüyle farklı olan bir anlayışa varmak gerekir.

Şimdiye kadar bu anlamıyla belirlenmiş bir tek çelişki kuralı vardı : **optik olarak karşı - sürüm ilkesi.**

Şimdi unutmayalım, önümüzde daha da zor bir karşı - sürüm sorunu var :

Sesli filmde akustik ve optik arasındaki çelişki.

Optik çelişkilerin en çekici olanlarından birine, çekimin nesnesi ile çerçevesi arasındaki çelişkiye dönelim yeniden!

Yönetmenin örgütleyici mantığıyla çatışması halinde olan nesnenin duruk mantığı arasındaki çelişkinin gerçekliğe dökülmesi olan alıcının konumu, alıcı açısının diyalektiğini yansıtır.

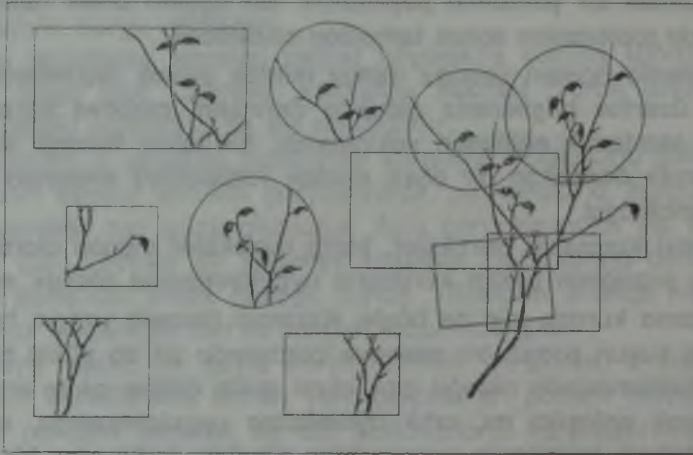
Bu bakımından hâlâ izlenimci ve felâket ölçüde ilkedен yoksunuz. Ama yine de bu diyalektik ilişkinin ilkesine, tekniği bakımından da açık seçiklik getirmek olanağı var :

Kupkuru dört kenarı ile (çerçeve) sınırsız doğanın nedenselliğine, tehlikesine rağmen balıklama dalıyor...

Ve bir kere daha Japonya'dayız : Çünkü sinematografik yöntem Japon okullarında (çocuklara) resim çizmeyi öğretmek için kullanılıyor.

Peki bizdeki resim çizme öğretiminde yöntem ne? Dört köşeli bir kâğıt al. Sonra, çokluk kenarları bile kullanmadan (hep de zorlu çabalar sırasında miniciklanmaktan yağ, pas içinde kalır bu kenarlar), artık bıktırıcı bir karyatit mi olur, yoksa kendini beğenmiş bir Korent tarzı başlık mı, ya da alçıdan bir Dante mi olur (Moskova Hermitaj'da gösteriler yapan sihirbaz Dante değil, öteki; Alighieri, komedi yazarı olanı), tikiştir bakalım kâğıda.

Japonlar çok daha başka türlü yaklaşıyorlar bu işe : işte bir kiraz (ağacı) dalı. Öğrenci bu bütünden, elinde bir daire, bir kare bir de dörtgen, kendi başına bütün birimleri çıkarıyor :



第十二圖 位置の取方

Çekim çerçevesiyor öğrenci! (Bir çerçeve oluşturuyor!)

Resim öğretimindeki bu iki yol, günümüz sinemasında mücadele halinde olan iki temel eğilimi ayırt ediyor.

Biri, artık can verip gitmekte olan yöntem : olayın yapay olarak mercek karşısında düzenlenmesi. Ayırımın yönetilmesinden, mercek önünde Babil Kuleleri kurmaya kadar. Öteki ise, alıcının «seçip alması»: Alıcı aracılığı ile düzenlemek. Gerçekliğin bir parçasını, merceğin baltası ile yontup almak.

Ancak, ilgi odağının, zihinsel sinemanın öğelerinden, «tümünden gelimlere», «yargılara» ve bu öğeler üzerine temellendirilmiş «sloganlara» kaymaya başladığı bu noktada, her iki düşünce okulunun ayrılıkları, belirleyiciliklerini yitiriyorlar; bunları bir sentezde harmanlamak bile mümkün.

Birkaç sayfa önce, tramvayda tozluk unuttur gibi, tiyatro sorununu da gözden kaçırmıştık. Şimdi Japon tiyatrosuna, özellikle oyunculuğundaki kurgu yöntemleri sorununa bakalım.

İlk ve en çarpıcı örnek kuşkusuz arı bir sinematografik yöntem olan «geçişmesiz oyunculuk». Çok incelmış bir kerteğe ulaşmış olan mimik geçişmeleri yanında Japon oyuncu tam tersi yöntemi de kullanır. Oyunun belli bir noktasında durur; karalara bürünmüş **krogo** zorla seyirciden gizler onu.

Ve oda ne! Bakarsınız yepyeni bir makyajla yeniden doğmuş, peruğu da değişmiş; duygusal durumunun bir başka düzeyini canlandırıyor. Söz gelişi **Narukami** adlı kabuki oyununda oyuncu Sadanji sarhoşluktan deliliğe geçmek zorunda. Bu geçiş mekanik bir kesme ile çözümlenir. Bir de yüzündeki yağlı boya renk teçhizatına, bir önceki makyajda kullanılan göre, daha yüksek yoğunlukta bir anlatım sağlamak için bir iki vurgu eklenir.

Bu yöntem filmin ayrılmaz parçasıdır. Sinemayı yerinde saymaya iten bir başka etki de Avrupa oyunculuk geleneklerinin «duygusal geçişmeleri» filme zorla sokmalarıdır. Buna karşılık «kesikli» oyunculuk tümüyle yeni yöntemlerin oluşturulmasına elveriyor. Tek bir değişken yüzü, çeşitli ruh durumlarını belirten yüz ifadelerinin bütün bir dizisiyle besleyip zenginleştirmek, her hangi bir profesyonel oyuncunun organik dayanıklılıktan mahrum ve aşırı algılayıcı yüzünün değişkenliğinden çok daha ayrıntılı anlatımlarla sonuçlanır.

Son filmimiz **Eski ile Yeni**'de, yüz anlatımının keskin bir şekilde zıtlaşan uç konumlarının aralarını çıkarıp attım. Böylece krema makinesi çevresinde oluşan «şüphe oyununda» daha büyük keskinlik kazanmış oldu. Süt katılacak mı, yoksa? Düzenbazlık mı, zenginlik mi? Burada şüphe ile karışmış inanç iki uç konumuna, sevinç (güven) ve kedere (hayal kırıklığı) ayrıştırılmış oldu. Ayrıca bu durum ışıkla da vurgulanıyor: aydınlatma hiç bir şekilde gerçek ışık konumunun karşılığı değil. Buradan gerilimde ayrı bir güçlenme elde ediliyor.

Kabuki Tiyatrosunun sözü edilmesi gereken bir başka özelliği de «ayrıştırılmış» oyunculuk ilkesidir. Moskova'ya gelen Kabuki tiyatrosunun baş kadın rollerini oynayan Şoco, Yaşao, (Maske yapım ustası) adlı oyunda ölen kızı yorumlarken bir birinden tümüyle koparılmış oyun parçacıklarıyla oynadı rolünü: yalnız sağ koluyla, sonra tek ayağıyla. Yalnız boyun ve başıyla. Can çekişme sürecinin bütünlüğü, organların her birinin kendi rolünü ötekilerinden ayrı tek başına oynamasıyla ayrıştırılmıştı: bacağın rolü, kolların rolü, kafanın rolü.

Yani çekimleri ayırma. Trajik son yaklaştıkça bu ayrı, ardarda oyun parçacıkları giderek kısalmakta.

İlkel doğalcılığın boyunduruğundan kurtulan oyuncu bu yöntemle seyircisini «ritimlerle» adamakıllı kavrar; canıyla, canıyla en ayrıntılı bütünlüğe ulaşan bir doğalcılık üzerine kurulmuş sahneyi kabul ettirmekle kalmaz, kesinlikle çekici hale getirir.

Çekimin içeriği ile kurgunun sorunlarını ilke bakımından birbirinden ayrı tutmadığımızı göre burada bir üçüncü örnekten söz edebiliriz :

Japon tiyatrosu, yavaş tempodan bizim tiyatromuzda bilinmeyen bir ölçüde yararlanmaktadır. **Çuşingura**'daki ünlü hara - kiri sahnesi, benzerini hiç görmediğimiz bir şekilde yavaşlatılmış hareketler üzerine kurulmuştur. Önceki örnekte hareketler arasındaki geçişin ayrıştırıldığını görmüştük; burada ise hareket sürecinin kendisinin parçalandığını, yavaşlatılmış hareketi görüyoruz. Bu yöntemin, filmin teknik olanaklarını, nedeni belirli bir düzenleme planına göre, tamı tamına uygulandığı tek bir örnekten haberim var. Genellikle, **Bağdat Hırsız**'ında «denizaltı krallığı» nda olduğu gibi salt resimleme amacıyla kullanılıyor veya **Zvenigora** da olduğu gibi rüya anlatmak için. Ya da daha sıkçası, Vertof'un **Alicili Adam** adlı filmindeki gibi sadece biçimsel oyunlar ve nedenselliği havada alıcı haylazlıkları için. En ne yaptığını bilir örnek olarak Jean Epstein'in **La chute de la Maison Usher**'i görünüyor. En azından basına bakarak. Bu filmde, hızlandırılmış alıcıyla çekilmiş, normal olarak oynanmış heyecanlar, söylendiğine göre perdedeki gerçek dışı yavaşlıklarıyla beklenmedik duygusal etki yaratıyor. Eğer aktörün oyununun seyirci üzerindeki etkisinin, her seyircinin bunun kendisiyle benzeştirmesi temeli üzerinde kurulduğu akıldan çıkarılmazsa, her iki örneği de (Kabuki oyunuyla Epstein'in filmi) benzer nedenlere bağlayarak açıklamak kolaylaşacak. Parçalara ayrılmış eylemle didaktik özdeşleşme sürecinin gelişmesi kolaylaştıkça kavrayış yoğunluğu da artmakta.

Eğer belletici «parçalara ayırma» yöntemini kullanırsa acemi erler arasında silâh kullanma eğitimi bile en köklü bir alışkanlık haline getirilebilir.

Japon tiyatrosunun en ilginç bağı şüphesiz sesli filmle olanı. Sesli film temel esaslarını, görsel ve işitsel duyumlamaların ortak fizyolojik bir paydaya alınışını ancak Japonlardan öğrenebilir.

Böylece, yüzeyden de olsa, Japon kültürünün en değişik dallarında arı bir sinematografik ögenin ve bunun aslında can damarı olan kurgunun yaygın nüfusunu ortaya koymak mümkün oldu.

«Sola açılan» Kabuki ile aynı yanlışa yalnız Japon sineması düşüyor. Japon tiyatrosunun en ilerici öncüleri, bu sözü edilmeğe değer oyunculuklarını teknik ve ilkelerini geleneksel feodal tiyatro biçimlerinden süzüp arıtmayı öğrenecekleri yerde, bütün güçlerini bizim «içe dönük» doğalcılığımızın kof şekilsizliğine kendilerini adapte etmeğe harcıyorlar. Sonuçlar kötü ve hüznün verici. Japon sinemasında da aynı biçimde, uluslararası ticari film yarışında Avrupa ve Amerika'nın en tiksindirici örneklerinin taklitlerinin peşinde. Kültürel özelliklerini anlamak ve sinemasına uygulamak; Japonya'nın işi bu! Japon meslektaşlar, bunu yapmayı bize mi bırakıyorsunuz gerçekten?

(Türkçesi : YUNUS SALTUK)

christian metz

sinema ve ideografi

C. Metz'in, *Cahiers du Cinéma*'nın 228. sayısında yayımlanan ve «Langage et Cinéma» kitabının XI-6 bölümünü oluşturan aşağıdaki yazısı, özellikle S. M. Ayzenştayn'ın sinema-ideografi ilişkileri konusundaki görüşlerini eleştirmeye çalışmakta ve yazarın «bilinen» tezini de savunmaktadır.

Ç. S.

Sinema ile yazı arasında yapılan (ya da, XI. 5.'de olduğu gibi, yapılabilecek) karşılaştırmaları incelemeyi sürdürdüğümüz zaman, film kuramcılarında en sık gördüğümüz karşılaştırmaya raslarız. Bu, sinemayı, ayıklayıcı bir biçimde, ideografik yazıya (düşünyazıya), yalnız ona yaklaştırma eğilimidir.

Meselenin ortaya çıkışı oldukça eskidir. Daha 1919'da, **Crapouillot**'daki bir yazısında, Victor Perrot sinema konusunda şöyle haykırıyordu: «Yazı bu, yazı, eski ideografik yazı!» Georges Damas (bazan Georges d'Aydie diye imza atardı), **Ciné - France** ve **Stars et films**'de yayınlanan bir dizi incelemede, sine ile eski ideografinin evrimini karşılaştırıyordu; **Rythmes du monde** adlı deneme genel sonuçlar getirmekteydi: «Sinematografik görüntü, tıpkı tarih öncesi mağaralardaki aşıboyasıyla yapılmış resimler gibi, bir yaratıcının düşüncesinin bir işaretidir. Mısır hiyeroglifleri gibi, Çin harfleri, Amerika'nın ilkel harfleri gibi». Daha yakın tarihlerde, aynı yaklaştırma biraz daha az ısrarlı olarak Marcel Martin (1) ve Jean - R. Debrix (2) tarafından yeniden ele alınmıştır. Ama karşılaştırmayı en ileri götüren Ayzenştayn olmuştur, özellikle 1929'daki yazılarında (3). O yıl ideogram sorununa verdiği önem, Rusya'da turneye çıkan bir Japon topluluğunun 1928'de sunduğu Kabuki tiyatrosu gösterilerinin Sovyet kuramcısı üstündeki derin etkisiyle açıklanabilir; Ayzenştayn, zaman zaman yaptığı gibi biraz aceleci bir özdeşleştirmeye, Japon kültüründen ideogram geçiverir, Japon yazısı, der, resmedilmesi imkânsız bir soyut kavramı, biçimlendirici (figüratif) bir işaret aracılığıyla görülebilen birer nes-

(1) Le langage cinématographique, s. 28.

(2) Les fondements de l'art cinématographique (Paris, Ed. du Cerf, 1960), s. 10.

(3) Bir yandan, «Filmsel dördüncü boyut», Moskova, 27 ağustos 1929. Üte yandan. «Sinematografik ilk ve Ideogram», Moskova, 1929.

neyi temsil eden iki ideogramın uygun bir biçimde yan yana gelmesiyle, belirtmeyi başarır (bu ideografi anlayışı biraz basitleştirilmiştir). Bazı örnekler verir : «kulak» + «kapı» = «dinlemek», «yürek» + «bıçak» = «üzüntü». Fotografik oldukları için her zaman figüratif olan parçaları kurgu yoluyla yan yana getirmekten başka birşey yapamayan sinema da, diye devam eder, aynı yöntemi kullanır.

Bréviaire du cinéma adlı kitabında (4), Charles Ford, çok erken bir tarihte, 1920'lerde, sinemayı bir iletişim kuralı (langage) olarak görmüş, yorumcuların dökümünü çıkarmıştır : Bunların bir çoğunda «iletişim kuralı» kavramının sinema için «ideografik yazı» olarak kesinlik kazanması ilginçtir. İşte, oldukça yaygın bir tema size.

Çekiciliğinin nedeni belli, ayrıca yukarda (bölüm XI. 1.'de) kısaca gördük : sesçil (fonetik) yazı, gerçekten sesçil olduğu ölçüde sesbilimi kurallına girdiği halde, ideografinin ve sinemanın yer - değişmeli (substitutif) kurallar olmama, telâffuz edilen dile başvurmama gibi bir ortak yanları vardır; doğrudan doğruya algının bir nesnesini, bir düşünceyi, bir aklı imgeyi, bir bilinç durumunu gösterir gibidirler : «doğrudan doğruya», yani, en azından, Ricciotto Canudo'nun **L'usine aux images**'da (5) kullandığı bir deymi buraya aktarmak gerekirse, «seslerin tahlili dışında». Bu deyim, Antonin Artaud'nun **La coquille et le clergyman**'e (Germaine Dulac'ın, Artaud'nun da katıldığı filmi) yazdığı «Önsöz» ü (6) anıştırmaktadır — Bela Balazs'ın **Der schitbare Mensch oder die Kultur des Films**'deki (7) kuramını da : sinema bize, yalnız sesi dinleneli beri anlaşılmaz olmuş insan yüzünü okumayı yeniden öğretmiştir. (Balazs'ın tutumu, ne yazık ki, bir zamanlar eksiksiz ve her türlü sessel anlatımın dışında, bölgesel bir dil gibi yalnız kendine yarayan bir davranış iletişim kuralı (langage gestuel) bulunduğu düşüncesine bağlıdır; sözde, insanlık konuşulan dillere buradan geçmiştir; dilbiliminde de Marr ve Van Ginneken'in benzer düşünceleri desteklediklerini, ama bunların daha sonraki araştırmalar sonucu, çok az sayıda bazı yöndeş belirtileri saymazsak, bırakıldıklarını biliyoruz).

Sinema ile ideografi arasındaki, temeli açıkça görülen yakınlaştırmalar, elbette, sesli filmlerdeki konuşma ögesini bir yana bırakırlar. Zaten yukarda sözünü ettiğimiz türden yorumların çoğu sinemanın sessiz olduğu dönemde yapılmıştır. Bu arada, sinema sesli olmuştur, oysa ideogram sesli değildir : anlatım alanında önemli bir ayrılıktır bu. Ama yalnız bu ayrılıktan bir sonuç çıkarılamaz, çünkü kompozisyon ve düzenleme ilkeleri

(4) Paris, Jacques Meulot, birinci baskı 1945.

(5) Paris (Ed' Etienne Chiron) ve Cenevre (Office Central d'Édition), 1927.

(6) Bu metin Gallimard tarafından yayımlanan Bütün Eserleri'nin III. cildinde yer almamaktadır (1961'de yayımlanan bu ciltte, Artaud'nun sinema ile ilgili başlıca yazıları da bulunmaktadır). Pierre Lherminier'nin antolojisinde bir alıntı vardır. L'art du cinéma (Paris, Seghers, 1960), s. 57-59.

(7) Viyana, 1924, Deutsch-Österreichischer Verlag.

de vardır işin içinde. Ayrıca, **gürültü** gibi —gürültü sinemada görüntünün yanında, hemen hemen onun «içinde» dir— bazı sessel veriler, yorumcular haklı olsalardı, duyumsal yerdeğiştirmeye rağmen, yapısal düzeyde ideograma az çok eşdeğer olabilirlerdi. Demek ki sorunun can alıcı noktası burda değil.

Daha önemli birşey var : bu anlayış içinde, sinemanın görüntü - şeridinden daha «ideografik» hiçbir yazı yoktur yeryüzünde. Bilinen yazılarda her türden grafemler (yazı birimleri) karışık olarak bulunmaktadır. İdeografik yazılar, ancak kısmen ideografik harflerden oluşur; sözgelişi morfogramlar (şekil harfler) ya da piktogramlardır (resim harfler) bunlar ve algılanabilir bir nesnenin (ağaç, at...) basitleştirilmiş ama tanınabilir betimlemeleridirler. Ama içlerinde, doğrudan doğruya soyut bağıntısal üsler (exposants) de vardır. Bir de, Tsang Tseng Ming'in (8) araştırmalarının gösterdiği gibi, «daktilogramlar» la karşılaşırız : bunlar nesnenin «stilize edilmiş» çevre çizgilerini göstermezler, ama aynı aileler topluluğunun bir zamanlar kullandığı davranış kuralı (code gestuel) içinde, nesneyi anlatan **davranışı** şematik olarak betimlerler : bunlar ikinci dereceden imlemelerdir (notations), bu yüzden, kuralları sessel değil de bir davranış kuralı olmakla birlikte, bu açıdan, alfabetik harflerle aynı düzeyde yer alırlar; bir anlamda, «düşünceyi» yazmadıkları için «ideografik» değildirler. İdeografik yazılarda, topluluğun aynı anda konuştuğu dilin belli öğelerine dayanan sescil (fonetik) grafemler de vardır (bunlar bazan karışık, fonetikleşme yolunda da olabilirler); ideografinin egemen olduğu yazıların tarihsel evrimi içinde bu sescil grafemlerin oranının yavaş yavaş arttığı bilinmektedir (söz gelişi bak. Gustave Guillaume (9), J. J. Gelb (10), yazı tarihçileri).

Ama tersine olarak, sesli'liğin ve «yer değişmeli» liğin egemen olduğu modern yazılarımızda, bazı grafemler doğrudan doğruya zihinsel bir işlemi gösterirler, ya da konuşmada yer almayan ve sözü anlatımda hiçbir eşdeğeri bulunmayan bir ayrıntıyı işin içine sokarlar : yıldız işareti, kaş işareti, parantez (geri tepme sonucu, bazan «antırparantez» denen sözlü söylevidir), çengel işareti, çizgiler, bazı tırnak işaretleri, öntaki «à» nin üstüne konan ve onu fil «a» dan yazıda ayıran, ama konuşmada ayırma-

-
- (8) *L'écriture chinoise et le geste humain, Paris, 1937, doktora tezi. Van Ginneken'in yukarda sözünü ettiğimiz ve artık geçerli sayılmayan teorisi bu esere dayanıyordu. Ama Tsang Tseng Ming'in işaret ettiği olgular gerçek olarak kalmışlardır.*
- (9) *La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité (Van Ginneken'in eseri, 1939) üzerine açıklama, Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, cilt XL, tarihi 1938, ama daha sonra çıkmış.*
- (10) *A Study of Writing, the Foundation of Grammatology, 1952, Chicago (University of Chicago Press) ve Londra (Routledge and Kegan Paul). — «semasiyografik» in (sescil olmayan imleme), «fonografik» (sesle ilgili yazı) yararına giderek silinmesi.*

yan (') işareti (11), konuşmada aynı duraklamaya eşdeğer olan nokta ve noktalı virgül ikiliği, vb. Bu işaretler, bir anlamda ideografiktirler.

Görülüyor ki, durum, sinemayı ideografik bir yazıyla özdeşleştirenlerin sandıkları kadar basit değil ve bu yazının varlığı da, **böyle bir anlamda** —yaklaşımın ortaya konduğu düzeyde tutulması için sözgelisi türdeş (homogen) bir morfogramlar sekansı olmalıdır bu—, araştırmalar tarafından hiçbir zaman doğrulanmamıştır. Sinema varolmayan «saf» bir ideografik yazıya benzetilemez, aslında buna en yakın olan sinemanın kendisinin görüntü - şeritidir (başka modern ikonik yapımların da olduğu gibi) — bu görüntü - şeridi alginın nesnesini (= fotogramlar) «dolaysız» olarak betimler ya da dolaysız olarak bir düşünce işlemini gösterir (kesin bir ayrılmayı anıştıran kararmada olduğu gibi) ve her iki durumda da, hattâ artık fotografik olmaktan çıktığı zaman bile (kararma bir fotoğraf değildir), «ideografik» kalır. Öyle geliyor ki, bazı yorumcular ideografiye sinemayı örnek alarak bakıyorlar ve sinemayı kendi kendisiyle karşılaştırıyorlardı. Ayrıca, görüntü - şeridinde **yazılı bilgiler** de vardır ve bunlar yapımcı ülkeye göre bazan sesçil bazan da ideografik yazılar olurlar. «Karşılaştırma», besbelli, iyice yerine oturmuş değil...

Bir de şu var tabii : sinema, varolan ya da varolmuş ideografik yazılara benzemese bile, hiç olmazsa bunlarda gerçekten ideografik olan ne varsa ona benzeyebilir. Sinematografik iletişim kuralıyla ideografik ilkesinin kendisi arasında bir yaklaştırma mümkün olarak kalır.

Burada karşımıza yeni güçlükler dikilir. Zaten en gerçek güçlükler akla gelebilecek olanlar ve ideografik sinema anlayışına karşı olan başka film kuramcılarınca açıkça ortaya konanlar (ya da duruma göre yalnızca şüphelenilenler) değildir. Gerçekten, ideograma —bilindiği gibi, bir resim olmayan, «normalize» edilmiş çevre çizgilerini sunarak tek bir grafem aracılığıyla bütün ağaçları gösteren, belli hiçbir ağacı **betimlemeksizin** genel ağaç kavramını anlatan ideograma— özgü **şematizmi**, bize yalnız gövdelerinin boğumları ve titreyen yapraklarının bütün ayrıntılarıyla tek tek ağaçları gösterebilen sinematografik imgenin somut zenginliğinin karşısına dikmek gerektiği mutlak kesin birşey değildir. Bazan, görsel - somut'u (filmik imgeyi) görsel - soyut'dan (ideogramdan) fazla ayırıyorlar; Jean Mitry'nin, sonraki eleştirilerin dışında kalan çalışmaları, bu eleştiriden bütünüyle yakasını kurtaramaz. Uyuşmalı - olmayan (non - conventi-onnel) diye, katıksız örneksemeli (analojik) olan diye, sinematografik deyiş yolu'na «doğal olan» ın kadir-i mutlaklığını yakıştıran (ve bazan «kosmofanik» (evrende görülen) diye anılan eğilimin baş temsilcisi André Bazin'in (12) söylediği gibi «gerçeğin bir basımı» ya da bir «nesnelere dili»

(11) Daha önce Buysens tarafından belirtilmişti.

(12) «Le langage de notre temps». Regards neufs sur le cinéma'ya katkı (Jacques Chevallier yönetiminde hazırlanmış kolektif eser, Paris, Seuil, birinci baskı 1953).

diye sunulan filmik imgenin karşısına, —keyfi olmamakla birlikte— **uyuşmalı** (conventionnel) işaret olarak ideogramın pek kabaca çıkarıldığı oluyor. Çünkü, sinemanın ideografik niteliği böyle çürütülmeye kalkılırsa, bazı bakımlardan, ideografi düşkünü sessiz sinema kuramcılarını kollayan tehlikenin tam tersi başka bir tehlikeyle karşılaşılır: ideogram konusunda onlardan çok daha az yanılığa düşülür, ama sinema konusunda yanlışlığı çok olur.

Ruhbilimci Henri Delacroix, **Le langage et la pensée**'de (13), ideogramın, seçil dildeki **sözcüğü** göstermese bile, bu dilde **adı** olan bir kavramı gösterdiğini belirtir (bu, ideogramın uyuşmalı ve kodlanmış (kurallaşmış) nitelikleri üstünde ısrar ettiği, «düşünce - sözcük» kuramıdır): peki ama, sinemada da, yukarda sözünü ettiğimiz, dili yanlamasına olarak görsel nesnelere özdeşleştirilmesine bağlayan, resimsel (ikonik) adlandırma kodlarıyla bütün «somut» imgelerde de, aynı türden bir olguyla karşılaşmıyor muyuz? Dilin maddî yokluğundan, hemen kod yokluğu sunucuna varmamak gerekir. Dil, paradokslu bir biçimde, ideografide olduğundan daha çok, somut imgelerde vardır.

Aklî ve özellikle algısal bir ilke olan şematizm, deyimden günlük anlamında (maddileştirilmiş şemalar, ideogram gibi), şemalar alanını iyice aşar. En somut görme eylemi de sınıflandırıcı bir süreçtir. Sinematografik ya da fotografik görüntü, ancak içlerindeki nesnelere tanınabiliyorsa, **okunabilirler** (anlaşılabilirler). (Antonin Artaud da **La coquille et le clergyman** konusunda bunun üstünde durur). «Tanımak» ise, bir sınıfa yerleştirmektir, öyle ki kavram - olarak - ağaç görüntüde açıkça yer almasın, bakış aracılığıyla oraya yeniden - sokulsun. Teknolojik (özellikle televizüel) incelemeler ve bildirişimsel algı kuramları sayesinde, en sadık görüntünün bile belli sayıda aralıklı ve geometrik öğelere (noktalar, benekler, «çizgi» ler, vs.) ayrıştırılabileceğini biliyoruz; Abraham Moles yaptığı deneysel filmlerde bunu eğlenceli bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Modern araştırmalar, ister işaretbilimi alanında, ister algı ruhbilimi, kültürel antropoloji, hatta estetik alanlarında Pierre Francastel), uyuşmalı olanı uyuşmalı - olmayanın, şematik olanı şematik - olmayanın karşısına, Saussure çağındaki kadar basit bir biçimde, dikmeye artık izin vermemektedir. Bu araştırmalar, bunun yerine, şemalaştırma ya da, tersine, resimlik (ikonluk) **kipleri** ve dereceleri bulmaktadırlar (sözgelişi, Abraham Moles'deki «ikonluk dereceleri»).

Ama sinematografik imgeyi ideogramdan ayıran da işte bu kipler ve derecelerdir. Önemlidir aralarındaki ayrılık. İmlemenin, tanımanın uygun çizgileri üstüne, yalnız onların üstüne oturması, böylece **maddî kaydetmeyi**, kabaca morfogramda olduğu gibi, ötekilerden ayıklaması boşuna değildir — ya da, tersine, «metnin» kendisi, sinemada olduğu gibi, öz-

(13) Paris, Alcan, 1924. s. 342.

değiştirmenin çizgilerini bakışa ancak bütün ötekilere karışmış olarak ve yerlerini açıkça belirtmeksizin sunar: seyircinin, imgeyi anladığı sürece, **ideogramı kendi kendine yapacağı** doğrudur, ama, ideografi onu seyirciye hazırlap sunduğu halde (pek değişik yollarla olur bu), bu işin zaten seyirciye düştüğü de doğrudur. İzlenecek yol, sinema için, biraz daha uzundur, aynı zamanda daha az emindir. Nesne azya da çok çabuk, az ya da çok iyi tanınır. Morfogramatik eşdeğerleri olmayan, ama bazı filmlerin (fantastik filmler, korku filmleri, bazı «gerilim» filmleri, vb.) seçerek sömürdükleri yanlış yollar ve sürprizler vardır.

Daha genel olarak, ideogramla ilgili şematizmlerle filmik görüntünün algılanmasını sağlayan şematizmler arasındaki fark hesaba katılmazsa, filmik görüntünün **ne çokanlamlılık** potansiyeli (bunun okunması, kesin olarak «yolunu şaşırmasa» bile, duraksayabilir ya da birçok zamandaş diziye ayrılabilir) anlaşılabilir, ne **içindeki hileler** (bunun için zahmete girilmesinin tek nedeni hilesiz doğru parçalarının en temel hilesinin kendini göstermemesidir, apaçık bir şemayı hiçbir şeyin hileli kılamaması da bundandır), ne de **gerçeklik izlenimi** ile ilgili bütün o oyunları (gerçekçi ve gerçek - dışıcı mistifikasyonlar).

Bu açıdan, filmik algıyla günlük hayatın algılanması (buna bazan «gerçek algı» adı veriliyor) arasındaki kısmî benzerlikleri hatırlatmada yarar vardır; bazı yazarlar tarafından (bu arada bizim tarafımızdan da) yanlış yorumlandığı olmuştur bu benzerliklerin. Bunlar, birinci algının doğal olmasına değil, ikincisinin doğal olmamasına dayanırlar; birinci algı kodlanmıştır, ama kodları (kuralları) kısmen ikincisinininkilerle aynıdır. **Analoji**, Umberto Eco'nun (14) açık bir biçimde gösterdiği gibi, suret ile ona modellik eden arasında değildir, ama —kısmî kalmakla birlikte— iki algısal durum arasında, nesnenin gerçek konumunda tanınmasını getiren çözüm (déchiffrement) kipleriyle filmik görüntü gibi (ama ideogram gibi değil) iyice biçimlendirici (figüratif) olan imgede, resimsel (ikonik) konumda tanınmasını getiren çözüm kipleri arasında su götürmez biçimde vardır.

Bir başka fark da buna bağlanır. Sinematografik görüntü —hatırlatmaya gerek var mı?— ancak görsel nesnelere **dolaysız olarak** gösterebilir. Evet, sinema estetikçilerinin de dedikleri gibi, görsel olmayan duyumsal izlenimler yaratmayı başarır, bunu da günlük deneyde onlara her zaman bağlı olan görülebilir nesnelere sunarak yapar. Filmin —görüntüden çok filmin—, «çekimlerin» (ya da çekim içindeki «motiflerin») uygun bir birleşmesiyle, seyircinin düşüncesini soyut kavramlar ya da çeşitli düzeylerde akıl yürütmeler gibi ideal ve duyumsal - olmayan nesnelere yönelmeyi başarabildiği de doğrudur; bu «entellektüel kurgu» nun Ayzenshtayn'ın büyük düşlerinden biri olduğunu biliyoruz. Ama, görsel - ötesi ya

(14) *La struttura assente*, bölüm B. 1. II. 3.; *Communications'da Fransızca*: no. 15, 1970, s. 14-15.

da soyut veriler için, filmik imgenin, ya mecaz-ı mürsel yoluyla (görsel olanların dışındaki duyumsal öğeler), ya da dolaylama ve gidimli (dis cursif) telkin yoluyla (duyumsal - olmayan öğeler), bir anlamda yanlamasına bazı göstermelere (désignations) başvurduğu da aynı anda görülür. Ideografide ise, tersine, bu öğelerden bazıları, tek işlevi bu olan ve dikkati bu öğelere çekmekle kalmayıp, onları, sesli dilde bir adlandırmanın yapacağı biçimde, ısrarla çağırın bir grafem tarafından **belirtirler** (dénotation).

Sinema ile ideografi arasındaki bu kod (kural) ayrılıkları, filmin görüntü şeridinden ses şeridine geçilince, elle tutulur derecede artarlar. Bunun tek nedeni şeridin sessel, ideogramın ise görsel olması değildir, çünkü şemalaştırma derecesi duyumsal farklılığın ötesinde aynı ya da hemen hemen aynı kalabilir. Ama, gerçekte, kalmaz işte; ayrılıkların nedeni de asıl burdadır. Sinema teknolojileri görsel kayıtlara göre gerçeğe daha sadık, yani daha düşük bir şemalaştırma derecesinde sessel kayıtlar yapılmasını sağlamaktadırlar; filmik algının işlemeyle gerçek algının işleme-si, seste, görüntüde olduğundan daha çok birbirine benzemektedir; «naif» dinlemede, eğer teknisyenler zahmet buyurup özen göstermişlerse, kaydedilmiş sesle doğrudan doğruya duyulan ses arasında pek az olgusal fark vardır.

İşin içine şemalaştırma kipleri de girerler. Görüntüde, bazı öğeler **açıkça** kodlanmıştır: dikdörtgen biçimindeki ekran, psikologların «gerçek (çiftgözlü) üçüncü boyut» dedikleri şeyin yokluğu. Böylece, sonuç olarak, derinlik izlenimi (tekgözlü perspektif — hareket) ile yapılan düzenli tümleme (supplétion), hiçbir çaba göstermeksizin tümleyen bile gözünden kaçmaz, vb.; filmoloji tarafından ve bazı sinema estetikçileri tarafından üstünde inceden inceye durulmuş olan bu tür olgular (15), gerçeklik izleniminin tersine giderler; oysa filmik ses için aynı önemde kayıt bozuklukları söz konusu değildir (bu, kısmen, bir sesin uzaysal alanının görsel bir verininkine oranla daha daha zayıf ve belirsiz olmasına dayanır).

(15) Bunlar Rudolf ARNHEIM, Bela BALAZS, Jean MITRY'nin L'univers filmique (daha önce sözü deilen kollektif eser)'deki yazılarında, vb. büyük yer tutarlar — öte yandan Revue internationale de Filmologie'nin ilk sayılarında (MICHOTTE VAN DEN BERCK, Cesare L. MUSATTI, Yves GALIFRET, René ZAZZO, R. C. OLDFIELD, vs.'nin yazıları) ve Dario F. ROMANO'nun L'esperienza cinematografica'sında (1966) da geniş yer tutarlar; Essais sur la signification au cinéma'nın ilk yazısı olan «Sinemada Gerçeklik İzlenimi Üstüne» de biz de bunlardan söz ettik.

1968-69'dan sonra, Cinéthique (Paris) dergisinin, onun ardından da gerçeklik izleniminin kendisinin bir ideoloji olduğunu göstererek problematiği yenilemek isteyen Collectif Quazar ekibinin (Brüksel) işe karışmasıyla bunlar su yüzüne çıktı. Kanımızca, bu tavırda elbette doğru bir yan var, ama mesele fazla yekpare, yetersizce teknik ve ayrıntılı bir biçimde konuyor (izafi özerkliklerin ve aracılıkların küçümsemesi).

Öte yandan, ses işe karışınca, filmi dolduran söz olur; deyim yerindeyse, **yazılı - olmayan** söz. Söz işe karışınca da, ideografinin kuşattığı dil doldurur filmi : şüphesiz geniş kapsamlı bir kod ayrılığı.

Aynı gözlem müzik için de geçerlidir. Sessiz gösterilere düzenli olarak bir piyanistin ya da küçük bir orkestranın eşlik ettiğini biliyoruz. Ama bu müzik gösteriyi dışardan süslüyordu yalnızca, filmin metniyle bütünleşik değildi; filmik - olmayan bir sinematografik öğeydi, oysa sesli filmin müzikal dizisi sinematografik - filmiktir. Önemli bir değişiklik olmuş demek ki; müzik artık sinema kurumuna katılmakla kalmıyor, sinematografik söylevin kendisine de katılıyor.

Ve, elbette, yukarda sözü edilen ve ses şeridinin bütününe dayanan fiziksel fark var : sinema aygıtının metni, bütün olarak, maddiliği içinde, kulağa da seslenir, oysa ideografinin işitsel «kanadı» yoktur. Bütünsel olarak düşünürsek, «sesli sinema»nın ortaya çıkışı, sinemayı ideografiden uzaklaştırmıştır — bu da normal bir sonuçtur.

Ama, daha tuhafı, aynı zamanda (ve belki herşeyden önce) görsel nedenlerden dolayı uzaklaştırmıştır. Sesin varlığı görüntü üstüne bir geri - etki yapmış, en mucitçe bazı sessiz filmlerde aranan ve biraz ideografiyi andıran bazı kurma (inşa/konstrüksiyon) biçimlerini (formlarını) ondan uzaklaştırmıştır. Sözün ve gürültünün yokluğu, modern sinemanın terkettiği ve genel ilkesi aşağı yukarı Ayzenshtayn'ın yukarı aldığımız parçada belirttiği ilke («yürek» + «bıçak» = «hüzün») olan bazı bileşimsel buluşları zorunlu kılıyor ya da en azından cesaretlendiriyordu. Ayzenshtayn'a borçlu olduğumuz, **Genel Çizgi**'nin («Eski ile Yeni» nin), 1929'da, sanatçının tam ideografik yazıyla iyiden iyiye haşır neşir olduğu yıllarda çevrilen bu filmin başındaki kurgu da bunlardandır. Bir miras bölüşümü sırasında, iki kardeş sefil izba'larını testereyle ikiye kesmektedirler; bunlardan birinin karısı büyük bir üzüntüyle onlara bakmaktadır; kurguda testerenin ve kadının yüzünün yakın çekimleri sistematik olarak birbirini izler : «Testere» + «yüz» = «üzüntü», diyebiliriz. Bu ideografinin sahici-siyle benzerliğinin yaklaşık kaldığı belli zaten (Bela Balazs (16) izba sekansını **sözlü** bir istiarenenin kopyası sayar : «içi parçalanmak», vb.). Ama bizim için sorun bu değildir : sinemanın ideografisi ancak yaklaşık olabilir ve dilin bilinç - dışı etkisi (Balazs haklıysa) hiç de anlaşılmayacak birşey değildir; «entellektüel kurgu», «atraksiyonlu kurgu», vb. gibi kavramlar ve bunlar üstüne çıkan kavgalar konusunda epeyce sözü edilmiş olan bu tür kurgulardan geriye kalan, elbette oldukça yaygın, ama bir yanıla kendi kendisine indirgenmiş imgenin daha sistemli bir biçimde bütün iç gücüllüklerini (virtualités) keşfetmesine dayandığı için sesli sinemada gerilemekte olan bir çeşit ideografik esindir. Bu sorunlar, sine-

(16) Theory of the Film (Londra, Dennis Dobson, 1952), s. 127.

ma estetikçileri tarafından ve bir başka eserde de (17) bizim tarafımızdan sık sık ele alınmışlardır.

Ayzenştayn'ın filminden aldığımız örnekle, şimdiden, ard arda imge-lenen zincirleşmiş kipleri meselesine gelmiş oluyoruz. Sinemanın ve ideografinin karşılaştırılması sinematografik imgeyle ideogramın karşılaştırılmasına indirgenemez; her iki sekanslılık (séquentialité) tipini göz önüne almak gerekir. Zaten, bazı durumlarda, bu düzeyde bir yaklaşım teklif edilmiştir. Bu bölümün başında sözü edilen Georges Damas'ın incelemesinde, başka bir yerde, «[sinemada] anlamın yer değiştirmesinin ve sembolizmle soyuta erişmesinin git gide zafer kazanmasının mekanizmasının bugün gözle görülebilir olduğu» belirtilmektedir; aynı şekilde, Ayzenştayn «kulak» + «kapı» = «dinlemek», derken, görüntülerin ilişkisinin olduğu kadar her birinin ideografik konumunun da altını çizer.

Bununla birlikte, sinemada çok önemli bir rol oynayan **hareket**, ideografik zincirleşmelerde yoktur; anlatım tarzlarındaki farklılık, ama aynı zamanda zincirleşme sistemlerinin kendilerindeki farklılık: kurguyu oluşturan sinematografik biçimleşmeler (configurations) hareketliliğe olduğu kadar, daha önce gördüğümüz gibi, sekanslılığa da dayanırlar.

Bu sonucusu, iki anlatım kipinin, ama aynı zamanda daha birçoklarının da ortak çarpanıdır: görüntü ya da resim sekansları, dizi halinde düzenlenmiş tablolar, vb. Doğrusu, basit canlı fotoğraftan ya da «canlı tablo» dan yola çıkarak yavaş yavaş gidimli bağlantının özgül biçimlerini fetheden sinema tarihinde, insanlığın evriminde çok önceleri gerçekleşmiş olan **resimden yazıya (ideografiye) geçişi** andıran birşey de yok değildir; Georges Damas bu paralelliği oldukça iyi anlatır («anlamın yer değiştirme mekanizması», «sembolizmin giderek fethedilmesi»), ama aynı zamanda bu sözlerin yalnız genel eğilimi içerdiği de farkedilir. Birçok ideogramın yazılı bir zincir içinde bitştirilmesi olgusunun kendisi, cinsel olarak (génériquement), sinemada kurguyu yöneten sentagmatik etkinliği hatıra getirir —ve ikisi de doğru - parçası - üstü (supraségmental) anlamlayanlar yaymak (bölüm IX. 6.), yakın öğeler arasında karşılıklı seçimler yaptırmak, uzaktan çeşitli çatışmalar ortaya çıkarmak, vb. gibi bir etki yaratsalar ve böylece her öğenin başlangıçtaki simgeselliğini bunların çokluğuna dayanan simgesellikle çarpsalar— bile, bu **ortak anlam itkisinin** izlediği özgül yollar ideografi ve sinema için farklıdır ve alıcının hareketlerine, bitişik görüntüler arasındaki açılma gelmelerin (incidence, vürut) değişikliklerine, uzak bir çekimden daha yakın bir çekime geçişe (ya da bunun tersine), alan derinliğine, geçiş kipleri gibi optik etkilere (zincirleme, vb.), ayrı ayrı dizilerin karşılaştırılması yoluyla sekanslılığın kendisinin çoğaltılmasına —ikinci çoğaltma—, kısaca «sembolizmin gi-

(17) Bak. 3. yazının başlangıcının bütünü («Le cinéma: langue ou langage?», s. 39-93), Essais sur la signification au cinéma.

derek fethedilmesinin» sinemaya özgü biçimlerinin (formlarının) önemli bir bölümüne ideografide neyin tam olarak tekabül ettiği belli değildir.

Sözünü ettiğimiz görüntü ilişkileri sentagmatik (bileşim dizim) ilişkilidir. Paradigmatik (örnekleme dizim) ilişkiler de vardır. Sinemayla ideografi arasındaki ayrılıklar özellikle bu noktada gözle görülür duruma gelirler. Kanımızca, bu ayrılıkların en önemlileri iki tanedir :

1. **Birçok** ideografik yazı vardır, bunlar birbirlerinden ayırıcılar ve diller kadar buyurucu bir biçimde «çevrilmek» isterler. **Deyim** olgusunun ideografide bir çeşit eşdeğeri vardır. Sinemada ise yoktur (sözler dışında tabii). Kısası, filmik görüntüler, bazan sanıldığı gibi, «görsel esperanto» ya da «uluslararası dil» i oluşturmaktan uzaktırlar; iç düzenleri, seyirci tarafından okunmaları kültürden kültüre azımsanmayacak ölçüde değişir : batılı seyircinin Japon filmlerinin bazı görüntüleri (en azından ihraç edilmek ya da uluslararası festivallere gönderilmek için yapılmamış olanların), Kara Afrika'dan bize ulaşan yeni filmlerin bazı görüntüleri karşısında nasıl afalladığı hatırlansın. Ama düşünülen bu şaşkınlıklar ve ters anlamlar mutlak bir anlamama değildir, tıpkı ideografik bir yazının «yerli» kullanıcısının özel olarak öğrenmiş olmadığı bir başka ideografik yazı ile kaleme alınmış bir metin karşısındaki durumu gibi. Filmik görüntülerin kodlanmasında birbirini yansıtan kültür farkları, resimsel (ikonik), birbirlerine karşı saydam olmayan ve kesin sınırlarla ayrılmış bir deyimler kalabalığı yaratacak kadar ileri gitmezler. Çünkü (deyimin Saussure'cü anlamında) keyfi kodlamaların payı ideografide sinema görüntüsünde olduğundan daha fazladır, resimlemeye (ikonluğa) bağlı kodlamaların payı da sinemada daha fazladır; bu sonuncular dünyanın ayrı bölgelerinde daha az hızlı ve daha az büsbütün anlaşılabilir olurlar; üstelik, psiko - fizyolojik düzenlerde (algı gibi), bir temelleri vardır ve bunun kültürden kültüre farklılaşması, önemli olmakla birlikte, bazı başka kodlar için olduğundan daha az köktendir (18).

2. Denebilir ki, her ideografik yazı, grafemler arası çeşitli paradigmatik ilişkileri bir üst - sistem içinde «bütünleşmiş» olduğu ölçüde (duruma göre az ya da çok iyi bir biçimde), **bir** koda (bir tek koda) göre düzenlenmiştir. Bu açıdan, ideografik yazı dile benzer : her dil bir sistemler sistemidir (fiil şahısları kendi başına bir sistemdir çünkü, kapantılı ya da sürekli sessiz harfler «tablosu» bir başka sistem, vb.), ama bu tek tek sistemler birbirlerine o kadar kesinlikle eklemlenmişlerdir ki, dil **bir** sistem gibi görülür. Filmik görüntünün kodları için ise aynı şey söylenemez, karşılıklı eklemler —en azından bugünkü bilgilerimiz çerçevesinde— aynı sağlamlıkta bir uyum göstermezler : şimdilik hiçbir şey sinematografik imgenin değişik biçimlenmelerini içine alan bir üst - kodun varlığına ta-

(18) *Bu olguda pedagojik içermeler vardır. «İmgeler ve pedagoji» de sözünü etmiş-tik (Communications, no. 15, 1970, s. 162-168).*

nıklık etmemektedir. Bu anlamda, demin birden çok deyim oluşturmadığını söylediğimiz sinematografik imge, bir tek deyim de oluşturmaz.

Sinemayla ideografik yazı arasındaki ayrılıklar, çeşitli analogileri de barındırmakla birlikte, kimisi toplumbilime kimisi de tarihe bağlanan iki büyük özel şartlar sınıfı üstünde temellenir gibidirler. Teknolojinin ağırlığı vardır bir kere : sinemanın gerçekleşmesini sağlayan teknoloji bir başka çağa aittir, daha ilerlemiş bir bilime dayanır, ikonluğun kodlarını bile işin içine sokan yeniden - üretimleri mümkün kılar, şemalaştırma derecesi daha düşüktür, daha az bellidir, makina kısmen algının işleyişinin **yerini tutar gibidir**, bu benzerliğin sonsal randımanını en «elverişli» düzeye eriştirmeğe çabalar. İdeogram ise, tersine, elle çizilir : bu basit olgu önemlidir aslında. Büyük bir anlatım tarzları çeşitliliği içinde (hareket, ses, vb.) kaydedilmiş biçimlenmeleri **bir tek metin halinde** toplamaya izin veren, böylelikle yalnız varlıklarıyla sinemayı ideografiden uzaklaştıran kodları işin içine sokan da teknik ilerlemedir. Daha eski sanatlarda, sözgeleşi operada da bu «polifonik» (çok - sesli) nitelik vardı, ama saptama olanaksızdı : metinleri her gösteriden sonra uçup gidiyordu; filmin metni ise kaydedilen bir metindir (Bölüm XI. 1), ayrılıklarını belirtmek için bile olsa ideografik metinle karşılaştırılması düşüncesi de burdan doğmuştur.

İkinci olarak, sinema ve ideografi arasında toplumsal işlev bakımından bir ayrılık vardır. Açıkça bildirişimsel olan iletişim karşısında, bu iki anlatım aracının yerleri aynı değildir. Sinema hemen «sanat» yazısı olmuştur (filmler kötüyken bile), başka işe yaramak için zaman bulmadan önce, yapıntıya (fiksiyona) ve gösteriye bağlanmıştır; estetiği toplumsal etkinliğin özel bir kesimi olarak kabul edersek, bir anlamda doğar doğmaz estetik tarafından yutulmuştur; ancak bunlardan sonra, o da çok küçük bir oranda, didaktik, bilimsel, vb. olmuştur. Edebî yazı olarak uzayıp giden ve etkilerini çok uzak çevresinde bile duyuran ideografi, eninde sonunda, Leroi - Gourhan gibi tarihçilerin, dilbilimcilerin, antropologların, J. J. Gelb okulundan grammatologların kelimeye verdikleri anlamda, yazıdır : öncelikle anlatısal gösteriye ve eğlenceye değil, gündelik iletişimden savaş haberleşmelerine, dinsel törenlere, saray buyruklarına, vb. kadar uzanan başka toplumsal uygulamalara (pratiklere) bağlıdır; sinemadan daha çok, asgarî bir tek - anlamlılık gerektiren iletişimin baskısı altındadır. Bu onun daha yüksek şemalaştırılma derecesiyle ve daha kesin düzenlenişyle ilişkisiz değildir.

Bundan ne sonuç çıkarabiliriz? Sinemayla ideografi arasında sahici bir karşılaştırma yapılması gerektiğini tabii. Oysa bu bölümde yapılmadı bu iş : bu bölümde yalnızca bu işin bazan pek hafifsenen karmaşıklığı gösterilmek istendi.

Bazı ideografik olgularla bazı sinematografik olgular bir yaklaştırmaya zorluyorlar : (kısmen de olsa) **dilin önlenmesi**, görsel biçimlerin ileti-

tişim kuralına özgü ve gidimli bir düzene erişmesi. Ama bununla yetinilemez. Karşılaştırma, ancak, hem sinemanın hem de ideografinin biçimlenmelerinin ayrıntılarına uzanırsa gerçek bir karşılaştırma olur. Üstelik, şimdiye kadar fazlasıyla yapıldığı gibi, ikisini imgesel bir başbaşalık içinde tecrit etmekten vazgeçmek ve daha geniş bir kapsam içinde karşı karşıya getirmek gerekir — bunun içine sinemanınkilerden ayrı olarak «modern ideogramlar» (çeşitli ikonizm sınıfları, televizüel teknoloji, Peirce'in kullandığı anlamda şemalar ve öteki «mantıksal ikonlar», turizm ve reklâm-cılık «simgeleri», Jacques Bertin'in tahlil ettiği grafik - kartografik kod, vs.) ve, öte yandan, ideografik yazının kendisinin dışında, edebiyatta, resimde, bilinçdışının «ilkel» mekanizmalarında kendini gösteren ideografi (bak. Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean - Louis Schefer, François Lyotard'ın vb. çalışmaları) de girerler. Çünkü, bazı film kuramcılarının en katı anlamında ideografiyle sinemayı, yalnız sinemayı, ayıklayıcı bir biçimde karşılaştırmalarında yapay ve tuhaf birşey var: niçin bu iki kesin ve belirli olgu da, başkaları değil? Böyle yapılıncaya, genel olanla özgül olanın birbirine karıştırılması, ortaya çıkarılan her «benzerliğinin» tam genellik derecesinin tanınmaması tehlikesi başgösteriyor.

(Türkçesi : İZZET YASAR)

christian metz

öykülü filmde noktalama ve ayırmalar

C. Metz, *Cahiers du Cinéma*'nın 234/235. sayısında yayımlanan aşağıdaki yazısında, «dilbilimsel» yaklaşımını sürdürmesine karşın, yine de ortaya, üzerlerinde düşünülmesi ve önemle durulması gereken yeni sorunlar koymaktadır.

Ç. S.

1. Süreksiz film

Bugünkü beylik (klasik) yapıışlı filmlerde, «noktalama» yöntemleri, sinemanın başlangıç yıllarına oranla daha silik bir rol oynamaktadır. Söz konusu yöntemler, dikkati üzerlerine çekmeyip, gerekli görülen ayırmaları vurgulamakla yetinmektedir. Filmi türlü parçalara ayırarak, ona, belli uzunluktaki herhangi bir söylevde mutlaka bulunması gereken en az sayıdaki açık seçik eklememeyi sağlamakta (daha doğrusu, bunun sağlanmasına yardım etmektedirler). Böylece, filmin «açıklığı» nda, fazla da abartılması gereken bir payları olmaktadır.

Sinemacılığın ilk zamanlarında, konuşulan insan dillerinden ayrı, ama tıpkı onun gibi tasarlanmış bir film **dili**'nin varlığına inanılmaktaydı. Dolayısıyla, noktalama işaretlerinin gözle görülen aygıtı bugünkünden daha önemliydi. Örtülerin, diyaframların, perdelerin egemen olduğu çağdı o. (Ancak sonradan, kuramcılar tarafından akıl çerçevesine oturtulan) **basımcılığa** (typographie'ye) bakıp örnek almaktan çok, tiyatro saplantısı damgaladı sinemacıları. Pek çok eski filmin yan yana konmuş bir dizi «tablo» dan oluştuğunu biliyoruz; bunların her biri küçük bir sahnesel andı —André Malraux'nun deyiimiyle, «ufacık bir tiyatro anı» ydı (1)—, ve alıcıyla «sahne» arasındaki eksensel uzaklık (yani planın büyüklüğü) belli bir tablo içersinde değişmemekteydi; hattâ çoğu kez, bir tablodan öbürüne geçildiğinde bile değişmezdi. Bu değişmez uzaklık ilkesi, Béla Balazs'ın

(1) *Esquisse d'une psychologie du cinéma (Bir Sinema Ruhbilimi Taslağı)*, ilk yayımlanışı Verve'de (1940, II-8). Ayrı yayın: Gallimard, 1946. Musée imaginaire'nin «Sinema» bölümünde kullanılmıştır (Psychologie de l'art). Marcel L'Herbier'nin *L'intelligence du cinéma'sında (Sinemanın Zekâsında) da olduğu gibi basılmıştır (Corréa, 1945), s. 372-384. Alıntısının sayfası: 377.*

da kusursuz bir biçimde gösterdiği üzere (2), doğrudan doğruya tiyatrodan kalmış bir mirastı. Sinemadaki «noktalama» işte bu bağlam (contexe) içinde doğdu. Her şeyden önce, her tabloyu makasla kesercesine öbürlerinden ayırmak, daha alışılmamış bu **metin**'de karışıklığa yol açmamak, aynı zamanda da az çok bilinçli bir kaygıyla tiyatrodaki perde aralarına ve tablo değişmelerine öykünmek isteniyordu.

Bu tablo kümeleri arasındaki eklemlemeyi çoğu kez ara - yazılar sağlıyordu. İlk bakışta, bu, doğrudan doğruya filmsel noktalamanın zararına yapılmış gibiydi. Ama hiç de öyle olmamıştır, çünkü her şeyden önce, bütün sahne değişmeleri bir ara - yazıyla gösterilmemekte, ama daha da önemlisi, ara - yazılar açık seçik ve gözle görülür bir ayırma anlayışını, yani **süreksiz** film düşüncesini beslemekteydi. Böylece, yavaş yavaş, bakışı az çok ısrarla üstlerine çeken öykü - dışı araç ve gereçleri kullanan bir takım noktalama işaretleri yayıldı : diyaframlar (özellikle ağır ağır açılıp kapanan diyaframlar), türlü örtüler, perdeler, silinmeler (özellikle mad-desel silinmeler : beyaz bir şerit çekme, vb.) (3). Hele perde yöntemi, söylemeye bile gerek yok, tiyatro perdesini olduğu gibi canlandırmasa bile, hepsinden daha tiyatrosaldır. Bu işaretlerin sıklığı ve çeşitliliği, elimizde geniş bir sinemasal ayırma araç - gereç takımı varmış izlenimini yarattı — sözünü ettiğimiz yöntemler, daha o zamandan, kendilerinden sonra yaşamaya devam edecek daha başka noktalama işaretleriyle birarada kullanılmaktaydılar : kararma, zincirleme - kararma, falan). Bundan sonra, (tiyatroyla roman arasında bir karşılıklı yer değiştirme içinde) «edebiyat» adı verilen şeyle kıyaslamaların gittikçe arttığı görüldü : gerçekte, «edebiyat» derken, (ilerde göreceğimiz üzere, biraz da yanlış bir tutumla) basımcılık düşünülüyordu; her neyse, yavaş yavaş kendini kabul ettiren «noktalama» teriminin kendisi bile, kendiliğinden ortaya çıkıveren kuramlaştırmaların yönünü göstermektedir.

Film konusunda akılıyürütme işinin belli bir dönemini etkileyen iki yanlı özgüllük ve eşdeğerlilik saplantısı boyunca, sinema sanatındaki noktalamayla basımdaki noktalama arasında tıpatıp uygunluklar arandı. Noktanın, virgülün, iki nokta üst üstenin filmdeki karşılığı nedir diye soruluyordu habire. Bugün bile, örneğin Henri Agel (üstünde durmadan, ama açıklamasını da yapmadan) **silinme**'nin «Nokta. Satırbaşı»yla eşdeğerli olduğunu öne sürmektedir (4) : peki ama neden özellikle silinme ve bazı kararmalar (**karşılık olmak** sözcüğünün taşıdığı görece anlam içersinde) «Nokta. Satırbaşı» sözünün karşılığı değildirler acaba?

(2) Theory of the film (Film Kuramı, Londra, Denis Dobson, 1952), bütün 3. bölüm, s. 30—32 («A new form—language»).

(3) Bu konuda, Essais sur la signification au cinéma (Sinemada İmlem Üstüne Denemeler) adlı yapıtına bakın (Klincksieck). c. II (1972), metin nr: 9, bl. 3.

(4) Le Cinéma (Paris, Casterman, 1954, 2. basım, 1963), s. 73.

2. Sürekli film

Gerçek noktalamayla filmdeki noktalama arasında yapılan bu kıyaslamalarda bir aykırılık vardır. Söz konusu kıyaslamalar, kökenleriyle, ayırma işaretlerinin seyircinin bakışını üstüne çektiği sinema dilinin belli bir «durumu» na uzanmaktadırlar (bu durum, daha sonraki bazı filmlerde de sürüp gitmiştir). Oysa, basımsal noktalama —yani tiyatrodaki değil, kiptaki noktalama— okunan sözcük zincirini koparmadan birtakım ayrımlar getirmektedir. Gözlerimle **O geldi, sonra yine çıkıp gitti** cümlesini okuduğumda, zihnimde burada dile getirilen önermeyi oluşturan altı sözcüğü çağırıştırır, ama aklımdan «O geldi virgül sonra yine çıktı gitti» diye geçirmem. Kanıtı da ortada: ele aldığımız örneği açıklayabilmek için —tıpkı dilbilim - ötesi bir toplumsal alanda çalışan eğitmenin öğrencilerine bir yazı «yazdırdığı» zamanki gibi— basımsal (.) işaretini değil, işaretin kendisi olmayan **virgül** sözcüğünü kullanmak zorundayız. Çünkü virgül, **anılmayıp** da (bu, Roman Jakobson'la (5) daha başka mantıkçıların dil üstüne söylev: «kendi kendini adlandıran» söylev dedikleri şeydir) yalnız **kullanıldığı** zaman, okuyucunun şimdiki akılyürütmemi izlemesine yetecek kadar çekmez dikkati üzerine.

Bu, Robert Bataille'in **Grammaire cinégraphique** (6) (Sine - yazısal Dilbilgisi) adlı yapıtında anıştırdığı (ima ettiği) üzere yazılı noktalamanın dilin dışında kalan basit bir oyun oluşundan ya da sözlü anlatımda şöyle böyle bir karşılığının bulunuşundan değildir. Çünkü dil ve yazıyla ilgili son araştırmalar çok daha karmaşık bir durumun bulunduğunu göstermiştir. Şurası açık ki, dilin tarihçesi içerisinde noktalama, bütün öteki şeylerden sonra gelmiştir: örneğin, pek okul yüzü görmemiş kişilerin yazılı alışverişlerinde (mektuplaşmalarında falan) çok ender, gelişigüzel bir noktalamayla ya da noktalamasız pek güzel anlaşabildiklerini saptayabiliriz. Oysa, noktalama işaretleri, var oldukları andan sonra, dilin genel işleyişine katılma eğilimindedirler. Çoğu kez, sözlü anlatımın (sonradan somut olarak gösterdikleri bir suskunluk anına) önemli bir duraklama anına, ya da Fransızca'da soru işaretiyle gösterilen («Geldi» nin «Geldi ha?») ya dönüştürülmesi) vurgulama gibi dilin üstparçasal (suprasegmental) ses olgularına karşılıktırlar. Basımsal noktalamalar bir ses değişikliğine karşılık olmadıkları zaman bile, dile bu yönden bağlanan, yazıya özgü küçük dizgeler (sistemler) halinde örgütlenmektedirler. Nitekim, sözlü önermenin duraklamalarındaki (o da her zaman ve tamı tamına olmamakla birlikte) belli belirsiz bir ayrılıkla «doğrulan» nokta, noktalı virgül ikiliği, iki tür ayırmanın kendini gösterdiği bir yazı örneği oluşturmaktadır: eline kalem almış herkes bilir ki, bu iki işaret birbirinin yerine konamaz, ancak

(5) «Bağlaçlar, fiil kategorileri ve Rus fiili» (Harvard University, U.S.A., 1957). Essais de linguistique générale'de yinelenmiştir (Paris, Minuit Ya., 1963), s. 176—196. Alıntı s. 178.

(6) Lille, Taffin-Lefont Yayınları, 1947, s. 6.

birbiriyle yer değiştirebilir, biri öbürünün yerine kullanılamaz, ikisine de gereksinim vardır. Bunların karşıtlığı, dilinkinden ayrı, ama ona eklenen, **düşünyazısal** (idéographique) diyebileceğimiz, dilin dışında kalmayan, dile indiremeyen iki özgül (spécifique) imlenen (anlatılan - signifié) oluşturu (7).

Ancak, böylece yaratılan imlenenler (işaret edilenler) kolayca yakalanabilirse de, imleyen /./ ya da /;/ bakışı kendine çekmez; buysa, basımsal işleyişi dilinkine aykırı kılmaz, tam tersine, aralarındaki benzerliklerden birini meydana getirir: okuyucunun (ya da dinleyicinin) usunun hiç üstünde eylemeden imleyeni geçmesi, dosdoğru imlenene gitmesi, dilbilimcilerle ruhbilimciler tarafından nicedir saptanmış, dilin bütününe özgü bir niteliktir: öyle ki, bu yüzlerce yıllık toplumbilimsel mirasın ağırlığını sarsmaya yönelik kimi çağdaş yazı uygulamaları çoğu kez bilinen düşmanlık ya da anlayışsızlıkla karşılaşmaktadır; her ikisi de, **direnme'**den gelmektedir: dil basit bir âlet gibi işlemekten çıkıp özünü kendi içinde taşıyan bir nesne saygınlığına (itibarına) yükseldi mi çok köklü bir şey sarsılmaktadır. Böylece, eski filmlerin saldırgan noktalamasının «dilbilimsel» bir özellik taşımadığı, tam tersi niteliklere sahip bulunduğu; beylik kesime (découpage'a) özgü alabildiğine düzenci noktalamanın, belli bir özel dilin iç örgütlenmesiyle değilse bile, en azından dilin (sözlü dilin ve / ya da yazının) bazı genel nitelikleriyle koşutlanmasına (paralel kılınmasına) izin verdiği görülür.

Yazılı noktalama nasıl çoğu kez düşüncenin dolaysız bir devinimi gibi yorumlanmaktaysa (satırbaşına geçişte yaratılan **soruları art arda dizme** izlenimi, iki nokta üst üste kullanıldığı zaman uyandırılan geçici ya da betimleyici bağ duygusu, falan), Eric Buysens da bunu kısmen düşünyazısal (idéographique) diye tanımladıysa (8), aynı şekilde, sinemada, beylik noktalama seyirci tarafından, Marcel Martin'in (9) deyimiyle, bir bakış devinimi olarak hissedilmektedir. Bana kalsa, görsel algılama ya da düşgücünün devinimi derdim buna (nedenini ilerde göreceğiz). Kararmada, sonraki görüntüye geçmezden önce dinlenen bir yarı - algılama vardır karşımızda; zincirleme - kararmada —çok sık kullanılması bile bu yöntemi tüm büyümlü titreşiminden, heryerdelik anıştırmamasından arıtamamıştır— daha çok, düşgücü yavaş yavaş ilk nesnesinden kopmakta, aynı zamanda yavaş yavaş ikinci nesneyi kavramaya başlamaktadır (Joseph von Sternberg'in Marlène Dietrich'le çevirdiği filmlerdeki gibi, zincirleme - kararma biraz uzadığı zaman, bu dediğim şey özellikle duyulmaktadır).

(7) Gerek bu sorunlar, gerekse onların sinemayı bir «yazı» gibi görme anlayışı üzerinde yaptığı etkiler için Langage et cinéma (Dil ve Sinema) adlı yapıtımın XI. («Sinema ve Yazı») bölümüne bakın.

(8) Les langages et le discours (Diller ve Söylev) (Belçika, Brüksel, 1943, Office de Publicité Ya.), bl. VI-A, s. 49-52.

(9) Le langage cinématographique (Sinema Dili), Paris, Cerf Ya., 1955, yeni basım, 1963, s. 80.

Resimsel kurallar olan sinema kuralları (Dilbilimci Saussure'ün verdiği anlamda) dilinkilerden çok daha az «keyfi» dirler, ve imlenenlerin (işaret edilenlerin) yakalanması ancak imleyenin özel niteliklerinin göz önünde bulundurulmasıyla olabilir. Bu, kararlar ile zincirleme - kararmasının sözcüğün gerçek anlamıyla örneksemeli (analogique) işaretler oluşlarından ötürü değildir, çünkü bunlar birer fotoğraf olmayıp görsel etkilere, dolayısıyla herhangi bir nesneyi **canlandıramazlar** (10). Ancak, anlatılabilir filmde, önerilen şeyin birbirinden ayrı önerme belirtileri halinde kendilerini göstermezler ve seyirci onları, değişik derecelerde, konuya, anlatılan öyküye katar (11). Böylece, örneksemeli canlandırma (betimleme) dediğimiz şu imbilimsel (sémiologique) işleyiş dolaysız olarak katılırlar. Kararlar ile zincirleme - kararlar sinemada gerçeklik izleniminin ne olduğunu gösteren iki örnektir ve gerek filmdeki somutlaştırılmış düşsel dünyanın, gerekse gösterisel düşsel dünyanın işleyiş etkinliğiyle hısımdır: somutlaştırılmış düşsel dünya zincirleme - kararmada en gerçekdışı biçimde ikiye bölünmüştür, kararmış perdedeyse sifıra indirgenmiştir. Ama işte, kendisine karşılık olan duygulandırıcı devinimleri, noktalama işaretinin garip algılanma biçimi yaratacaktır: görsel bir olguyla (örneğin kara dikdörtgenle) aklın bir gidişi arasında (örneğin bir «kesikliğın» yakalanması) bir çeşit yarı - andırış, **izlenim yakınlığı** vardır. Bu belki de, iki duyumu birbirine karıştırmanın (synesthésie'nin) ekinsele biçimidir. Şöyle ya da böyle, yazıdaki noktalamayı eski filmlerdekine yaklaştıran, ama anlatılan öykünün açıkça «kırılarak» roman okurkenki bağlayıcıdan çok tiyatrodaki kesimlemeye benzemeye uğraştığı filmsel noktalamadan uzaklaştırmadır. Kitaplarda karşılaştığımız ayraçlarla tırnakların belli oranda keyfi olmalarına karşılık, iki cümleyi ayıran nokta, iki paragrafı ayıran satırbaşına geçme, bölümleri birbirinden ayıran sayfabaşına geçme, tıpkı romansal kurgulu filmlerdeki gibi, birtakım öyküsel tümevarım (induction) görüngeleri doğurmaktadır; bu görüngeler, imlenenle (söylevin vurgulanmasının kavranmasıyla) imleyen (beyaz sayfaya çekilen kara çizgideki süreklilik çözümünün algılanması) arasındaki «benzerliği» arttırmaktadır.

Bölümün sonunda boş bırakılan sayfa, iki bölümü, tiyatrodaki yirmi dakikalık aradan daha yumuşak bir biçimde ayırır (üstelik, okuyucular okumaya ara verseler bile, ille de bu sayfada vermeyebilirler). Roman - filmin noktalamasına gelince, o, bölümleri romandakinden daha belirsiz bir biçimde ayırmaktadır. Bu, filmin kitaptan daha sürekli oluşundan değildir: şu **daha** sözcüğü, bir solukta ve dikkatle okunan bir kitap için pek anlam taşımaz. Ama filmin sürekliliği daha köktendir: her film, ilke olarak, bir solukta seyredilir. Etienne Fuzellier'nin de belirttiği gibi (12), film

(10) Bu konu için, *Essais sur la signification au cinéma* adlı yapıtıma bakın, c. II, metin 9, bl. 1.

(11) a.g.y., aynı cilt, aynı metin, bl. 7.

(12) *Cinéma et littérature (Sinema ve Edebiyat)*. Yüksek Sinema Enstitüsü'nde verilmiş dersler (I.D.H.E.C. yayımları, 1957, c. 2). Aynı ad altında, daha ayrıntılı bir kitapta toplanmıştır (Paris, Cerf ya., 1964). Alıntı: 1. cildin Birinci Bl., s. 11-40.

zamanı - belli bir sanat türüdür (burada zaman deyimi, Thibaudet'nin verdiği anlamdadır); tiyatro da öyledir gerçi; ama filmin belli zamanında perde arası yoktur : özel sinema dilindeki karşılığı süreksiz - değişmez zaman değil, sürekli - değişmez zamandır. Demek ki, çarpıcı noktalamanın bir yana bırakılması, pek çok yazarın da gözlemediği üzere, beylik (klasik) sinemanın tiyatrodan çok romansal bir biçime doğru evrim geçirmesinin sonucudur. Jean Mitry'ye göre (13), filmdeki noktalamanın önemi epeyce sınırlıdır, çünkü sinema her şeyden önce sürekliliği arar (ama ben, belli bir noktalamanın bu aramayla bağdaştığını, hattâ onun bir parçası olduğunu göstermek isterdim); beri yandan, André Malraux (14) kararmanın, tiyatrodaki ara kadar bölücü güce sahip bulunmadığını, bu konuda kitabın iki bölümü arasındaki beyaz sayfadan da geride kaldığını saptar ve Mitry gibi bunu anlatımsal akışın sinemada kazandığı ağırlıkla açıklar. Bu olumlamaları birer ölçüt ya da öz sorunu gibi görmemek gerekir : onlar, sinemanın belli bir tarihsel dönemine uymaktadırlar, tarihsel dönemse değişebilir. Ancak, bugünkü filmlerde hâlâ çoğunlukta bulunan bir **durum**'un özelliklerinin saptanması olarak doğruluklarına inanmaktayım.

3. «Zorunlu» noktalama, «istemli» noktalama

Robert Bataille'a göre (15), sinema sanatındaki noktalamayla yazıdaki noktalama arasındaki en büyük ayırım, ikincinin zorunlu oluşuna karşılık, birincinin olmayışıdır. Bu sözde doğru payı vardır elbet, nitekim Marcel Martin de ona katılmaktadır (16), ama «zorunlu» sözcüğü pek uygun düşmemekte, çözümlemeyi daha ileri götürmemize engel olmaktadır. Uzun ya da kısa bir metinde noktalamanın varlığı ya da yokluğu bireysel bir değerlendirme sorunu değildir elbet (yani, hiç değilse, «bir okumuş - yazmışlık» geleneği içersinde yer alıyorsa). Bir yazar istediği kadar uzun cümleleri sevsin, bir «nokta» dan sonra, ikinci noktanın, hele hele (es geçilmeleri yazara göre değişen) ara - virgüllerin gelmesini sonsuza dek geçiktiremez. Yazıdaki noktalama ender olabilir, ama (çağımızda, güçlü bir yazı geleneğine sahip dillerde) tümünden ortadan kalkamaz. Proust cümlesinin (ki virgül ve ayraçlarla doludur) uzunluğu bizi noktalamanın ortadan kalkacağı duruma yaklaştırmaz. Bir filmdeyse, tam tersine (noktalama işaretlerinin yokluğu son sınırına varmış da olsa), ayırma imlerinin sıklığının değişikliği daha fazladır. Alain Resnais'nin **Muriel**'i (Fransa, 1963) gibi filmlerde pek az noktalama vardır. Filmin bir bölümünden öbürüne geçmek için bile —özellikle güçlü bir vurgulamadır bu— noktalamanın dışında birtakım yollar çıkar karşımıza : sessiz sinemanın çoğu kez ger-

(13) Esthétique et psychologie du cinéma (*Sinema Güzelduyumu ve Ruhbilimi*, Paris, Université ya.), c. 1. (1963), s. 157.

(14) Esquisse d'une psychologie du cinéma (*yukarda anılan yapıt*), Marcel L'Herbier'nin numaralmasına göre. s. 379 (a.g.y.).

(15) Grammaire cinématographique (a.g.y.), s. 63.

(16) Le langage cinématographique (a.g.y.), s. 77-78.

çek noktalama yerine geçen (ya da onu safdışı eden) ara - yazılarını saymasak da, iki bölüm hemen birbirinin ardına eklenebilir (dolaysız kesme - coupe franche), hattâ söz konusu bölümler öyküsel zaman - uzay yönünden birbirlerinden epey uzak parçacıkları anıştırsalar bile. Bu azıcık sert sıçrama, devinimdeki bir bağlamıyla olay açısından kolaylaştırılabilir: filmin kahramanı bir uçak merdiveninin basamaklarını çıkmaktadır, bir ortağıyla buluşmak üzere New York'a gittiğini biliriz; merdivenin başına birkaç basamak kala Orly'de bırakır, bir saniye sonra, New York'ta, (önceden tanıdığımız) ortağının adının bulunduğu camlı bir kapıya giden merdivenin son basamaklarında buluruz: burada, öyküsel içerme mantığı (17), «anlatılan öykünün mantığı» sözün gerçek anlamıyla bir noktalamayı atlamamıza izin vermektedir (az sonra, durumun gerçekte biraz daha karmaşık olduğunu göreceğiz). Kimi zamansa, yan yana konmuş iki görüntünün belli başlı öğelerinin çizgisi arasındaki benzerlik, ya da her iki görüntüde bulunan bir nesne az çok yadırgatıcı bir apansız kesmeyi kolaylaştırır (ama bunlar da noktalama değildir, çünkü asil işlevleri, noktalamayı ortadan kaldırmaktır). Demek ki film, bir noktalama işaretinden sonra, ikincinin gelişini uzun süre erteleyebilmektedir; hattâ, bu erteleme sonsuza dek olabilmektedir, çünkü sinemadaki noktalama «zorunlu» değildir.

* *

Bildiğim kadarıyla, sinemada noktalamanın «istemli» (facultatif) oluşu hiç bir zaman yeterince aydınlığa kavuşturulmamıştır. (Benim az önce yaptığım gibi geçici bir yargı olarak) birbirini andıran ve ayrıntılı görüntülere dayalı öyküsel çıkarmalar mantığı anlatıyı «kendiliğinden» anlaşılır hale getirmekte, noktalamayı gereksiz kılmaktadır denebilir elbet; bu konudaki en yaygın görüş budur. Oysa bu, olumlu, nedensel, düzmece olmayan, ama imbilimsel yönden bize pek açıklık getirmeyen bir açıklamadır; asil açıklamayı daha ötelelerde aramak gerekir. Filmdeki görüntü, «plan» sözcükle eşdeğerli değildir, öyle olmadığını başka bir incelemede göstermiştim (18). Ayrıca, beylik sinema için, kimi özel durumların dışında, her planla ardından gelen arasında noktalama yapmak (ya da bundan kaçınmak) değil, çok daha geniş görüntü birimleri arasında noktalama kullanmak söz konusudur. Şöyle ya da böyle, noktalama sorunları ancak çok geniş cümle (plan) parçaları düzeyinde ortaya çıkmaktadır. Üçüncü kattaki dairelerinden asansörle aşağı inen, sokağa çıkmaya çıkan bir çift alalım: belli bir etki yaratma isteğinin dışında, ne «asansör sahnesi» nde, ne de gezinti sahnesinde noktalama yapılacak, dürüst bir sinemacı, birinci sahneden ikinciye geçerken ya tek bir noktalama işa-

(17) Jean Mitry'nin *Esthétique et psychologie du cinéma adlı (a.g.y.) yapıtının özellikle I. cildinin 120. sayfasından alınmış bir kavram.*

(18) *Essais sur la signification au cinéma (a.g.y.), c. I (1968), s. 33-34, 70-72 ve 117-118.*

reti kullanacak ya da hiç kullanmayacaktır : zincirin bu noktasında, öykülü filmin özel dilinde, noktalama sorunu yerli yerine oturmuştur. Somut ayırma, eğer varsa, her birinde bir sürü plan (görüntü) bulunabilecek, son derece karmaşık, iki anlatımsal parçayı birbirinden ayıracak (ya da birleştirecektir, çünkü ikisi bir kapağa çıkar) : bunlar, kutsanmış terimle iki «séquence» (bölüm), ya da benim anlatısal filmin «büyük bağdaşimsal yapısı» nı (19) incelerken bu terime vermeye çalıştığım kesin anlamla, iki **özerk parça** olacaktır.

Sizin anlayacağınız, bağlama işareti hiç bir biçimde virgüle, noktalı virgüle, iki nokta üst üste benzemeyecek, daha çok satırbaşına (paragraf değiştirmeye) ya da sayfabaşına geçmeye (bölüm değiştirmeye) benzeyecektir — bunlarsa, yazılı cümle düzeninde, gerçek noktalama değildirler, çok daha «özgür» yazınsal ya da güzel söz söyleme sanatıyla ilgili bölüp eklemelerdir : yazar, bir sonraki virgülü süresiz erteleyemez, ama bunların geniş, tek bir paragraf yerine geçmesini istiyorsa, satırbaşı yapmadan sayfalar dolusu yazabilir. Beylik bir romancı, asansördeki çifti on on beş satırla anlatırken, sinemacı gibi, daha sonraki gezintiyi aynı bölüme katabilir, ya da tam tersine, onunla yeni bir bölüm açabilir, birinci ya da ikinci durumu, sayfayı sonuna dek doldurmayı seçerek ya da bundan kaçınarak **yaratırdı**. «Elise'in karnı aç» yazan romancıysa, tam tersine, ne bir ya da iki cümle kurma, ne de cümlelerin yukarki yazılışıyla (örneğin) «Elise'in karnı. Aç.» yazılışı arasında seçme yapabilir.

Demek ki, yazılı, zorunlu noktalamayla filmdeki istemli noktalamayı karşılaştırmak pek doğru değildir, çünkü filmdeki noktalama ancak yazındaki paragrafları ya da bölümleri birbirine bağlamayla kıyaslanabilir, ve tıpkı söz konusu eklemeler gibi «istemli» dir (ele aldığımız soruna pek de uymayan bu sözcüğe ilerde yeniden döneceğiz). Filmdeki hiç bir şeyin gerçek noktalamaya basımdaki noktalamaya) uymadığını saptamak çok daha doğru olur. Film noktalaması dediğimiz şey, gerçekte, bir büyük - noktalamadır; (virgülün yaptığı gibi) sözcük ya da cümlecik, noktanın yaptığı gibi de cümle düzeyinde olmayan görüntü parçalarını birbirinden ayırır.

4. Birkaç özel durum üstüne

Bununla birlikte, her «plan» ın sonrakinden görsel bir etkiyle ayrıldığı da olur. Nitekim, çöldeki uzun bir yürüyüş (kısa bir süre için) yolcuyu bu zorlu ilerleyişinin değişik bir noktasında gösteren bir dizi planla canlandırılır ve bu görüntülerin her biri bir zincirleme - kararmayla sonraki görüntü içinde eriyip gider. Bu türlü kurgularda, zincirleme arasında kalan parçalar (hele çok yalın planlar söz konusuysa), bağdaşimsal (syntagmatique) yayılımlarıyla yazılı dilin iki noktalama arasına aldığı (cümle ya da cümleciğe) yaklaşıyor gibi olacaktır. Ama bu «eşdeğerlilik», şöyle ya da

(19) Aynı yapıt, aynı cilt, s. 121-134.

böyle, fazla ince eleyip sık dokumaya dayanamaz: karşımızda, (başka bir yerde (20) «yinelemesel» ya da «süresel» adını verdiğim) özel bir kurgu vardır; burada zincirleme - kararma çok özel bir biçimde işlemekte, her şeyden önce, belirgin bir noktalama yaratmamaktadır. Anlatılan öykünün iki parçasını birbirinden ayırmamakta, eylemini bu parçalardan birinin içinde geliştirmekte, dolayısıyla filmin bir bölümü haline gelmesine yardım etmektedir.

İki özerk parçayı birbirinden ayırmadığı gibi, **birbirine bağlamamaktadır da**. Çünkü noktalamayla noktalamamayı, ayıranla bağlayan şeyler diye birbirinin karşısına dikmekten kaçınmak gerekir. Yinelemesel zincirleme - kararmanın görüntüleri birbirinden ayırmayıp bağladığı doğrudur. Ama noktalama olmayışı bundan değildir. İki özerk bölümü birbirinden **ayırmayıp**, bir bölümün iç bağlantısını sağlayışındandır: çimentodur zincirleme - kararma, menteşe değil. Ancak, gerçek ayırmalar aslında her zaman, hem bir ayırma, hem de bağlamadırlar: bir birimden ötekine geçişi sağlar, dolayısıyla iki ayrı birim bulunduğunu gösterirler. İki bölümü birbirinden ayırır, ama böylece, bir bütün olarak bilinen çok daha geniş bir söylevin iki alt - bölümünü oluştururlar: bundan ötürü, bir kitabın bir bölümüyle başka bir kitabın bir bölümünü ayıracak noktalama düşünülemez.

Şimdi belki de, süresel zincirlemeye uygulandıkları zaman, aynı ilkelere zincirleme - kararmayı bir noktalama işareti saymamıza izin vereceği söylenebilir: peki ama, onun, birkaç alt - birimi hem bağlayıp hem ayırdığı, söz konusu alt - birimlerin burada süresel bölümün birbirini izleyen görüntüleri oldukları da söylenemez mi? Sözün kısası bu, uygulandığı alanın büyüklüğüyle öbürlerinden ayrılan bir noktalamadır: yani birtakım görüntülerin oluşturduğu «bölümler» arasında değil, tek tek görüntüler (planlar) arasında uygulanan bir noktalama. Ancak, bu tutum yalnızca biçimsel açıdan doğru olur, çünkü beylik sinemada görüntüyle görüntüler kümesini birbirinden ayıran ve sinemanın özel dili içersinde yer alan derin ayırma gereken değeri vermemektedir. Beylik sinemanın özelliği, planın (görüntünün) birliğini elde bir, fizik ve görüngenel (örneksel) sürekliliğiyle yeterince güvenlik altına alınmış bir veri saymasıdır; harca-yacağı tüm çaba, beylik romanın çyküsel büyülü etkilerini yeniden yaratılmak üzere işte bu eldeki bir'e yaslanmak olacaktır: bir «dünya» yaratılması, «yaşanan» sürenin uyandırdığı duygu, zamanların, insanların, yerlerin «kalınlığı». Bunun için, beylik sinema **görüntü kümesi'nin (bölümün) ardında** koşar, başlıca kaygısı, derdi bölüm'dür (tek görüntü değil) : eylemlerin, çağların, görünümünün filmin tümüne serpiştirilmesi ve belli bir düzen içine sokulması gereklidir; birtakım görüntü - üstü (yani çekim birliği) ve **yapıt - altı** (yani en geniş anlamıyla birlik) kümelenmeler olma-

(20) Essais sur la signification au cinéma (a.g.y.), c. I, s. 123-124, 128, 132-133, ve c. II, metin nr. 2, bl. VII.

lıdır. Her tablonun kendiliğinden tek bir görüntüyle çıktığı «ilkeller» in sinemasından sonra, gerek bu bölüm (séquence) kavramını, gerekse incelemeye başladığım şu «büyük bağdaşimsal yapı» yı oluşturan bölümlerdeki belli başlı kurala bağlanmış tipleri yavaş yavaş geliştiren, zorla benimseten —**icat eden**— beylik (klasik) sinemadır. Bundan ötürü, öykülü filmde, bölüm («özerk parça») ötekiler gibi bir birim değildir, düşünsel (idéologique) açıdan en büyük birliği canlandırır. Gerçek noktalamalar özerk parçalar arasında görülür, çünkü noktalanması gereken şeyi noktlayan onlardır ve bu, yalnızca, söz konusu filmlerde uzaktan yakından noktalamaya sayılabilecek bütün görsel etkilerin sayısal çoğunluğunu meydana getirmelerinden ötürü değildir (oysa, salt sayılamaya yaslanan bu saptama da aynı nedenlere dayanmaktadır).

Başka bir özel durum da, sonradan beylik çevirim öyküsünün (découpage'ın) bağdaşimsal avadanlığına katılan ve onu zenginleştiren **bölüm - görüntü**'dür. Doğurduğu sonuçlar arasında en sık rastlanana, art arda gelen iki planın bir noktalamayla ayrılmasıdır, çünkü şimdi her görüntü («bölüm - görüntü» teriminin de kendi payına çok iyi belirttiği gibi) bir bölümün tümüyle çıkmaktadır. Bununla birlikte, anlatısal filmin görüntü düzeyinde noktalamalar getirdiğini kabul etmemize izin vermeyen bu «ayrık durum» (istisna) da salt biçimseldir, dış görünüşte kalır. Çünkü noktalamaya burada **sözün gerçek anlamıyla iki görüntü**'yü (planı) değil, (her biri tek bir görüntüye indirgenmiş) iki bölümü birbirinden ayırmakta (ya da bağlamaktadır) ve bunların noktalanması ikiliğin kurulmasına yardımcı olacaktır. Bu dediğimiz hokkabazlığa benziyor, ama öyle olmadığına inanmak için, bölüm - görüntü'nün sıradan bir bölümün **bir** görüntüsüyle değil, bölümün tümüyle yer değiştirdiğini; filmin bütününe oranla, sıradan bölümün de tıpkı bölüm - görüntü gibi bir birim olduğunu göz önünde bulundurmak yeter. Sizin anlayacağınız, tıpkı belli bir bölümün noktalanması gibi, bölüm - görüntü'nünkü de iki büyük birimi birbirinden ayırır ve bir nokta ya da virgül işlevini değil, bölüm değiştirme işini görür (21).

Özetlersek, filmdeki noktalamanın «zorunlu» olmayışı, yazılı «noktalamaya»nın da zorunlu olmadığı ve her iki noktalamanın da birtakım parçaları birbirine eklemeye **yaradığı**, önceden varolan bazı birimleri **vurgulamadığı** bir alanda rol oynamasındandır. Oysa, asıl noktalamaya (basım-daki noktalamaya) —ve işte bu yüzden «zorunlu» gibi gözükmektedir— yukarıda da belirttiğim üzere, dilin daha önceden karşısına çıkardığı birimlere (sözcüklere, cümlelere, cümleciklere) daha çok bağlanmaktadır ve hiç bir zaman bütünüyle değilse bile, filmdeki noktalamadan daha çok bir yansıtma ve tumturaklılık işlevi görmekte, söz konusu işlev, belli ölçüde, kendisi araya girmese de varolacak eklemlemeleri vurgulamaya biçiminde ortaya çıkmaktadır.

(21) Bu dediğimiz, genel tanımıyla kararmayı ele aldığı zaman, Marcel Martin tarafından da belirtilmiştir (Le Langage cinématographique, a.g.y., s. 79.).

Apansız kesimin virgül yerine geçtiğini söylemek (22), yalnız birtakım yanıltıcı **ince** uygunluklar aramak değil, bunları (**film** bölümü = kitap bölümü gibi) kaba eşitliklerin bile olanaksız bulunduğu düzeyde aramaktır.

5. Apansız kesim

Yukarki tartışmalar bizi bunlara bağlı bir sorunla karşı karşıya getirmektedir. Şimdiye dek, noktalama sorununu yalnız görsel bir etki karşısında ortaya attım. Ama aynı şeyi apansız kesim, yani bir görüntüden öbürüne görsel bir etki yaratmadan geçme karşısında da soramaz mıyız? Nesnelleştirilmiş bir imleyenin (işaretin) yokluğu bu soruya olumsuz karşılık vermeye yetkili kılmaz bizi, çünkü örneğin çağdaş Rusça'nın isim cümlesindeki şimdiki zaman gibi **sıfır değerde imleyenler** bulunduğunu bilmekteyiz: **ev'e** karşılık olan biçimsel öğeyle **veni'**ye karşılık olan öge, kendi başlarına «Ev yeni'dir» önermesini oluşturmaya yetmektedirler; oysa, «Ev yeni'ydi» ya da «Ev yeni olacak» demek istiyorsak, **olmak** fiilini uygun zamanlarda çekmek ve kullanmak gerekir: daha önce Charles Bally'nin (23) ve Louis Hjelmslev'in (24) parmak bastıkları basit bir yer değiştirme sıfır dereceyi şimdiki zamanın imlemi saymaya yetmektedir; içi dolu bir imleme karşıt olmak hem gerekli, hem de yeterli koşuldur.

Oysa, beylik sinemada, apansız kesim somutlaştırılmış imleyen kulanılarak yapılmış kesimlerle çelişmektedir. Pek çok filmde gördüğümüz, birkaç kişinin konuştuğu bir sahne düşünelim; bir dizi görüntü sırayla şu ya da bu kişiyi, sonra odanın tümünü, sonra daha yakından odanın bir kesimini, ardından da ateşli ateşli konuşan iki kişiyi gösterir. Bir karar ya da başka türlü bir görsel etki, aynı odada başka bir gün yapılan konuşmanın, ya da hiç değilse aynı toplantının başka bir anının aktarıldığı izlenimini yaratır; oysa, görüntüler birbirlerini dolaysız kesimle izlediği sürece, resmi toplantının öyküsel canlandırılması sürekli diye algılanır (yalnız bakış açısı değişir). Demek ki apansız kesim kararmanın yerini tutmakta, sıfır değerli bir işaret haline gelmekte ve yerini tuttuğu örnek (karar) iki ayrı imlenen yaratmaktadır.

Ancak söz konusu imlenenleri (işaret edilenleri) belirleyen nitelik, içlerinden yalnız birisinin (kararmanın ya da görsel etkinin) noktalamaya değgin oluşu ve öykünün anlatımına bir kesiklik getirmesidir. Öbürü, dolaysız kesimin (yani ele aldığımız imleyenin) işaret ettiğiyse, bir anlamda, noktalamaya değgin bir imlenenin tam tersidir, çünkü imlediği ve kendisini imlenen haline getiren şey öyküsel uzay - zaman'da herhangi bir ayırmanın bulunmayışıdır.

(22) Robert Bataille, Grammaire cinématographique (a.g.y.), s. 63.

(23) «Copule zéro et faits connexes» (Sıfır değerli koşaç ve bağlı olgular) (Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, c. XXIII, 1922.

(24) «Fiil ve isim cümlesi», s. 253-281, Mélanges de philologie de littérature et histoire ancienne offerts à J. Marouzeau, 1948 (Bu yazı Danimarka Akademisi'nin bir bildirisinden alınmıştır, 1946).

Beylik kurguda, dolaysız kesim çoğu kez noktalamanın **reddedildiği** yerde işe karışır. Apansız kesim, kurgu olgusunu sinemanın en genel ilkesi, söylev zincirinin çözülüp açılması haline getirme ereğini gütmektedir. Bundan ötürü, seyirci onu belli belirsiz algılar: toplantı sahnesinde, bir bakıma her an toplantı odasının tümünü gördüğünü sanacaktır. Algı-lama bölümsel görmelerin kendiliğinden (ama aslında belli bir özel dile bağlı) bütünleştirilmesi aracılığıyla birlikçi bir uzay - zaman'ı yeniden kurar. Bu süreç çoğu kez ruhbilimsel yanlarıyla incelenmiştir (25); imbilimsel açıdan, dolaysız kesimin olağan kullanımına karşılıktır. Çünkü bu algısal bütünleştirme —ki bu onun özel bir dille anlatıldığıının kanıtlarından biridir— filmin belli bir bölümü içinde olmakta, onun sınırlarını aşmamaktadır: dolaysız kesimler sürdükçe, görüntülerin algılanması bütünleştirilebilir; ilk noktalama geldiği anda, hesabı kapatmak, başka bir hesap açmak gerekir.

Bu ölçüler içersinde, dolaysız kesim noktalamaya karşı çıkmaz. «Onun karnı açtı, susamıştı» gibi bir önermede, (**açtı** ile ikinci o — ki bu Türkçe'de söylenmiyor, ama Fransızca'da yinelenir) arasındaki zincirin bir noktasıdır; burada noktalı virgülle virgül kullanma arasında kararsızlık geçirilebilir, çünkü noktalamanın zorunlu olduğu noktaya gelinmiştir; ama **karnı** ile **açtı** arasındaki sınır bir noktalama değildir: burada zincir akıp gitmektedir ve bir bakıma bağdaşimsal (syntagmatique) olgunun kendisi vardır karşımızda: tıpkı beylik bir filmde bir **öyküyü anlatabilmek için** birtakım görüntülerin gerekli oluşu gibi, düşüncemizi anlatabilmek için de birkaç sözcük gereklidir. Noktalama **duyularla algılanabilen bir kesmeyi** içerir, yoksa yalnız bağdaşimsal birimlerin kesilip birbirine eklenmesini, yani **kurguyu** değil. Dolayısıyla, apansız kesim dediğimiz bu kesme çok kurnazcadır, çünkü, başka türlü olsalar betimlemenin kendisini köklü bir biçimde değiştirecek bir dizi sürekli seçme ve kararı yan tutmayan, sürekli bir canlandırmanın apaçıklığı içersinde temize çıkarmaya çalışmaktadır.

Marcel Martin (26) dolaysız kesimin, «geçiş» (bağlama) kendi başına bir önem taşımadığı zamanlar kullanıldığı ve değişmeyen öyküsel birlik içersindeki basit bir bakış açısı değişimi olarak kaldığı görüşündedir. Oysa, söz konusu durumda, «geçiş» diye bir şey bulunmadığını, bunun böyle olmasını filmin istediğini söylemek daha doğru olurdu. Aynı biçim-

(25) Özellikle Jean Mitry tarafından (Esthétique et psychologie du cinéma, a.g.y., c. 1, s. 395-396); Bianka ve René Zazzo tarafından («Niveau mental et compréhension du cinéma», Revue Internationale de Filmologie, nr. 5, s. 33); Edgar Morin tarafından (Le cinéma ou l'homme imaginaire, Minuit ya., 1956, s. 126-127); Paul Fraisse ve G de Montmollin tarafından («Sur la mémoire des films», Rev. Int. de Filmol., nr. 9, 1952, s. 37-69, özellikle 44-45); vb.

(26) Le langage cinématographique (a.g.y.), s. 78-79.

de, François Chevassu (27) zamansal - uzaysal bir ulamayı vurgulayan «süreksizlik eklememeleri» ile birleştirici bir bölüm içersindeki «süreklilik eklememeleri» ni birbirinden ayırmaktadır. Birinciler, demektir, iki ayrı bölümü ayırırken bağlamaktadır : bu söz bana doğru ve önemli gözükmektedir (yazımızın daha yukarki bölümlerine bakın). İkincilerse, yalnızca bağlıymuş. Çünkü ikinciler birer eklemleme değildir, hiç değilse, başından beri göstermeye çalıştığım üzere, aynı anlamda birer eklemleme değildirler. Ayrıca, François Chevassu'nün andığı «süreklilik eklememeleri» arasında, dolaysız kesim —haklı olarak— yer almaz. Yazar, bu eklemlemelere örnek diye daha başka şeylerin yanında (28), belli bir bölüm içersinde bir görsel ya da işitsel ögenin (bir kişinin, bir nesnenin, bir gürültünün, bir müzik örgesinin falan) sürekli olarak bulunmasını saymaktadır. Ama ölçü bu olunca, bence, süreklilik **öğeleri** sorunu yararına eklememeler sorunundan uzaklaşmaktadır; söz konusu öğeler kesimin her iki yanında da (yani tam kesim anında değil, öncesinde ya da sonrasında) bölümün birliğini vurgulayabilirler.

6. «Bağlama» sorunu hakkında

Bütün bunlar, kesme biçimleri sorunuyla (noktalama yapmak ya yapmamak) birtakım temaların yinelenmesi, yani benim Marcel Martin'den apayrı bir biçimde tanımlayacağım gerçek **bağlamalar** (geçişler) sorununu titizlikle birbirlerinden ayırmak gerektiğini göstermektedir. Yazılı bir metinde, satırbaşı, bölümbaşı, bentbaşı sınırının ötesinde, birtakım temalar, sözcükler, dilbilgisi biçimleri, ya da hattâ bazı ses biçimleri arasında (özellikle şiirde) bir soru - yanıt oyunu yakalarız. Böylece önce ve sonra sözleri, kesmeden ayrı, bile bile onu aşan, dolayısıyla hem etkilerini azaltıp hem de varlığını belirginleştiren bir çeşit küçük dizgenin (sistemin) terimleri haline gelmektedirler. Sözü ettiğimiz yöntemler genel bir anlam verme (kavrama) işi içersine girdikleri zaman, bir anımsatma, (sözcüğün gerçek ve simgesel anlamıyla) bir uyak karşısındayız demektir. Bir işaret koymanın sonucunda ortaya çıkıyorlarsa, işte o zaman gerçek anlamıyla birer bağlamadırlar : nitekim, iyi bir öğretici açıklamada (yani parmak basılan anlamı, öğretici söylevin ereklerinden biri bu olduğu için, açıkça ortaya konmuş açıklamada) bir satırın başındaki sözcükler çoğu kez önceki paragrafın son sözcüklerinin yankısıdırlar.

Bu yineleme oyunu, şu ya da bu biçimiyle, filmlerde de vardır ve noktalamaya girmez, kurgunun türlü cephelerinden birini oluşturur. Kurgu, daha başkaları yanında, iki komşu görüntü (plan) arasındaki ilinti sorununu çıkarır karşımıza : benzerlik ya da aykırılık ilintisi, örgelerin (motiflerin) çizgisel çevresiyle, (eğer devingenseler) devinimlerinin biçimiyle, karşılıklı «büyüklükleri» yle, geliş açılarıyla falan ilgili ilintilerdir bunlar.

(27) Le langage cinématographique (La Ligue Française de l'Enseignement yayını, Paris, 1962), s. 56-57.

(28) Aynı yapıt, aynı sayfalar.

Ayzenştayn, Pudovkin, Kuleşof, Timoçenko, Balazs, Spotiswoode, Arnheim vb. kuramcılar bunları kurgunun ayrılmaz parçası saymış, «kurgu cetvel-leri» nde birbirini izleyen, noktalamayla ayrılmış ya da ayrılmamış görünümler arasında yakaladıkları belli başlı ilintileri alt alta sıralamışlardır. Bütün bu «yanıt» biçimleri bağdaşimsal eksen (yani kurgu) üstüne benzerliklerle ayrılıkları yansıtmaktan başka bir şey değildir; söz konusu benzerlik ve ayrılıklar, bu nitelikleriyle, bir örneklendirmeye (paradigmatique'e) dayanmaktadır: Roman Jakobson, şiirsel bileşim konusunda bunun böyle olduğunu çok iyi göstermiştir.

Marcel Martin (29), «bağlama» adını verdiği bu bağdaşimsal ilintilerin bazılarını parmak basıp sınıflandırır (aynı şeyi) dolaysız kesim için de yapar. «Somut içerik», «yapısal içerik», «devinimsel içerik» yönünden benzerlikler bulur iki görüntü arasında, bağlamalar seyircinin kendisi tarafından yapılır, «isimsel», «düşünsel» vb. bağlamalar. İnsanı pek inandırmayan bu sınıflandırmaya yöneltilecek ilk eleştiri, şu «bağlama, geçiş» kavramının cansız kullanımıyla anırtırma biçimleri ve noktalama sorunları arasında (ki bunları «Bağlamalar» (30) adını verdiği tek bir bölümde incelemektedir) tatsız bir karışıklığa yol açmasıdır. Buysa, yalnız onun (hem de epey köklü bir biçimde) yaptığı bir karıştırma değildir, sinema edebiyatının her köşesinde rastlarız bu karıştırmaya.

7. Noktalama / ayırma

Sözün kıyası, noktalama işaretlerini **işlevleri**'ni bir yana bırakarak inceleyemeyiz; «işlev» sözündense, en beylik anlamıyla görülen işi (yararlılığı, kullanılışı) değil, aynı zamanda metin **içersindeki** görevi, (Louis Hjelmslev'in deyimiyile) işleyenler arasındaki ilintileri, Rus Biçimcileri'nin verdiği anlamda işlevi (yani öbür öğelere oranla noktalama işaretinin konumunu) anlamak gerekir. Eğer bir zincirleme - kararma filmin iki bölümü arasında kullanılmışsa, noktalamadır; süresel bir kurgunun görüntüleri arasında kendini gösterirse, —ya da beylik filmlerdeki gibi aynı bölümün iki görüntüsü arasındaki dolaysız kesimi yumuşatmaya yarıyorsa— artık noktalama işareti değildir.

Burada gereksiz bir yineleme var gibidir, çünkü noktalama özerk parçalara göre tanımlanır ve özerk parçaların kesimi, daha önce de söylediğim gibi, bir bakıma noktalamaya dayanır. Ancak, her şeyden önce, bu yinelemeden kaçınılmaz, kaçınılamamıştır, çünkü için (kendiliğinden varolan — immanent), metne dayalı her çözümlemenin temel özelliklerinden biridir: o, anlatısal filmlerde **anlatılan öykünün yaratılması**'yla sonuçlanan çarkları dile getirmekten başka bir şey yapmaz. İkinci olarak, (eğer deyim yerindeyse) bütünsel değil, bölümsel bir gereksiz yinelemedir. Çünkü anlatılan öykünün birimleri yalnız noktalama oyunuyla belirmez. Daha başka durumlarda, örneksemeli (analogique) özel işaretlerin işleyişi, ya-

(29) Le langage cinématographique (a.g.y.), s. 80-85.

(30) Bl. 6, s. 77-85.

ni görüntülerin içeriği özerk parçaları birbirinden ayırmaya yeter; böylece (eğer varsa) noktalama işareti belli bir tumturaklılık değeri kazanır; seyirci, görüntülerin içeriğinden yola çıkarak birtakım mantıksal çıkarılmalarda bulunur (intikal eder) — ya da bu işi dilbilimsel işaret dizgesine, yani filmdeki sözlerin kendisine sağladığı bilgilerin tümüne dayandırır. Ancak, söz konusu ilintinin tersine dönebileceğini söyleyeceğiz : güçlü bir noktalama ilk ağızda ayırmayı sağlar, öyküsel çıkarılmalar sonradan bunu doğrular. Bu iki yorumda da (özellikle birincide), film insanda «dolaysız yoldan» anlaşılabilir izlenimi yaratmaktadır : buysa, öyküsel çıkarılma (intikal) çarklarının noktalamaninkilerden daha yalın olmadıklarını, gerek öykünün akışındaki bir «dönemeci», gerekse kullanılmış bir kararmayı sinemacının kendisinin kararlaştırdığını, istese başka türlü de kararlaştırabileceğini unutmak demektir.

Bununla birlikte, açık seçik bir yer, zaman ya da eylem değişikliği bölümleri birbirinden ayırmaya, böylece noktalamayı gereksiz kılmaya yeter. En geleneksel filmlerde bile, noktalamanın her bölüm arasına konmadığını ne yana baksak görebiliriz. Nitekim, Western'lerde, bir küme Kızılderiliyle bir askerî birlik arasındaki kanlı çarpışmayı gösteren bir dizi görüntünün ardından, genç teğmenin, filmin kadın kahramanıyla birlikte, gecenin dinginliğinde, kampın çevresinde dolaşmasını gösteren bir sahne gelince, herkes bunların iki ayrı görüntü bölümü olduğunu; aynı bağdaşimsal **örnek**'e girseler (söz gelimi, ikisi de nöbetleşe kurguyla «montage alterné'yle» işlenmiş olsalar) bile, bunun tek değil, iki ayrı nöbetleşe kurgu olacağını açıkça anlar. Bu türlü bağlamlar içerisinde, noktalama (her zaman değilse de) ortadan kalkabilir.

Yukarki örnek bizi anlatısal sinemanın öyküsel birimler arasında kullanılacağı ayırmaların üçüncü (ve sonuncusuna) getiriyor. Noktalama işareti de, eylemin akışında herhangi bir değişme olmasa bile, filmin ele alınan bölümü bize ille de özerk bir parça gibi sunulmaz. Bu sürekli ve noktalanan eylemin **sinema diliyle işlenmesi**, söz konusu bölümün kendi içinde değişiyorsa, iki ya da üç parça varmış izlenimini yaratabilir. Ve şurası çok ilginçtir ki, bu parçalar yine öykünün birer ögesi gibi algılanacaktır; buysa, öykünün çene sürdüğü şey olmadığını, düşünsel açıdan filmde önce gelen bir **kaynağa gönderici** olmadığını, filmin onu canlandırmakla yetinmediğini — tam tersine, filmin kendisiyle tüm filmin toptan yaratılması olduğunu gösteren bir kanittir : bu açıdan bakıldığında, öykünün işlenişindeki değişikliklerle ayırma, noktalamayla ayırma ve «öykü düğümünün kendisi» yle ayırma, filmin kendi öyküsüne **karışmasının** üç ayrı **düzeyi** halinde ortaya çıkmaktadır; aralarındaki ayırım, yalnızca, filmin işlenmesinde kondukları kesin noktadadır, yoksa ortaklaşa ve köklü özellikleri olan, yeniden üretir gözüktükleri şeyi üretişlerinde değil.

Ayrıca, söz uzatımı (tumturaklılık) çok yaygın bir durumdur. Kimi zaman, örnek bir parçadan ötekine geçiş saydığımız iki tür ayırmayla, hat-tâ üçüyle birden yapılmaktadır. Tumturaklılığa yön **vermek** her zaman ola-

naklı değildir (ayrıca kuramsal açıdan da arzulanmayacak bir şeydir), yani bu iki (ya da üç) ayırmadan hangisinin kesin, hangisinin ya da hangilerinin sözü uzatıcı olduğuna karar veremeyiz: etkileri, kimi zaman, elle tutulurcasına eşdeğerlidir. Orson Welles'in **Yurttaş Kane**'indeki (A.B.D., 1941) bir bölümde, kahraman ikinci karısı Suzan'ı şarkıcı olarak halkın karşısına çıkmaya zorlar. İlk gözümüzün önünden bir dizi sahne geçer, bunlarda Suzan'ın çıraklık döneminin değişik evrelerini görürüz, sonuncu sahnedeyse, öğretmen olarak tutulan İtalyan ses ustasının öğrencinin hiçliği karşısında çileden çıkışını, ansızın çıkagelen koca tarafından açıkça azarlanışını izleriz. Daha sonra, **ulama işaretleriyle bağlanmış bir cümle içersinde** (un syntagme en accolade) (31) (ki bu, süresel kurgu açısından epey karmaşıktır) gözümüzün önünden, gözkamaştırıcı bir zincirleme - karar ve bindirme dizisi halinde, zoraki şarkıcının çektiği işkence geçer: kavgalı gürültülü ses çalışmaları, öğretmenin yine küpleri binişleri, yeteneği kıt öğrencinin çıkardığı aykırı sesler, Kane'in karısı için özel bir opera yaptırdığını haber veren gazete başlıkları, yanıp sönen bir sahne lâmbasının yakın - çekimi, Kane'in locasından aşkla ve şevkle karısını alkışlamasını gösteren orta - çekimler, iki alaycı makinacının sahnenin üst kesimlerinde bu olayları yorumlayışları, falan. Birbiri ardınca benimsenen iki sinema dili arasındaki karşıtlık —başından sonuna dek ve bağlama işareti kullanılmadan canlandırılan özel ders sahnesiyle hemen ardından gelen alışılmadık biçimde yinelemeli (ve aşırı kesimli) özet sahne arasındaki karşıtlık— iki bölümü bağlayan geçişi vurgulayacak ve noktalama işaretinin yokluğuna karşın, iki ayrı parça yaratmaya **haydi haydi** yetecek niteliktedir. Ancak, bu noktada, olay düğümündeki bir çıkarsama da rol oynar: filmin birinci parçası (özel ders) Suzan'ın çıraklığıyla, ikincisiyse halkın karşısına çıkışıyla ilgilidir. Bununla birlikte, bu ölçüt (critère) kesin değildir: çünkü görüntülerdeki ayrıntı bunu mutlak biçimde koymadığı gibi, özel ders yine bu çıraklıkla ilgili daha başka bölümlerin sonucusu (yoksa bir teki değil) olduğu ve bunların hepsinin neden birbirlerinden ayrıldıklarının açıklanması gerektiği için, çıkarmasal yönden yetersiz kaldığından öyledir. İşte size, ayırmanın, konunun işlenmesindeki bir değişimle öykünün (noktalanmadan) işaret edilmesinin birarada kullanılmasınca sağlandığı, tumturaklılığın istenen yöne çekilebileceği bir örnek (öyküye parmak basılması yalnızca yardımcı bir ögedir): önerdiğim sınıflandırma ölçütleri sonuna dek «geliştirilirse», beylik anlatısal filmde ayırmaların birleştirilmesiyle sonuçlanan sayısız örnekten biridir bu. Özellikle şunun saptanması gerekir ki, üç ayrı ayırma türü sürekli olarak iç içe girmekte, öyküyü üçü birden eklemleyip bağlamaktadırlar.

Demek ki, beylik (klasik) filmi çözümleyen kişi, filmin köklü bir anlatısal değişiklikle, noktalama işaretiyle, belli bir bağdaşimsal (syntag-

(31) Essais sur la signification au cinéma (a.g.y.), c. 1, s. 127-128'e bakın.

matique) örnekten ötekine geçişle kesilmeyen her bölümünü özerk bir parça (tek parça) sayma hakkına sahiptir.

Böyle üç ölçütlü özerk bölüm tanımı, bir filmde, ortalama olarak, («bölüm» cins adıyla tanımlayarak yapılan) sıradan ayırmaya oranla çok daha fazla ve çok daha kısa parçalar bulunmasıyla sonuçlanır. Gerçekten de «bölümler» (séquence'lar) kaba öykü birimleri yaygın anlayışı içerisinde, kaynakstal birimler, ya da film - öyküsü birimleridirler: film'in kendisinden çok yapılacak yazılı özetine, ya da belleğimizde kalacak toptan anısına uygun düşen bir çeşit «büyük bölümler» dir bunlar. Sayımları noktalamaları (hiç değilse düzenli olarak) hesaba katmadığı gibi, işleme değişmelerini de, hattâ kolayca yakalanabilecek bazı alt öykü eklemlemelerini de katmaz. Nitekim, yukarda çözümllediğimiz iki parçayı, onlardan hemen önceki birkaç çıraklık görüntüsünü ve hemen sonraki başarısız canına kıy- ma girişimini gösteren sahneyi kapsayan koca bölümü anlatmak için (Yurttaş Kane'de) çoğu kez «zoraki şarkıcı Suzan bölümü» denir. Özerk parça genel kural uyarınca «bölüm» den daha küçükse, bu, **metinsel bir birimi** göstermesinden ve tanımının çok daha ayrıntılı biçimde film'in öyküsünü yaratış sürecini hesaba katmasındandır.

8. Ayırıcı ve yüceltici yollar

Sıraladığım üç çeşit ayırmanın ortak bir noktası vardır: bunlar her parçayı **çizdikleri sınırlarla** bireyselleştirirler, yoksa tepe noktası ya da çekim merkeziyle değil. Dilbilim alanında da birtakım ayırıcı yollar vardır. Dilleri oluşturan ses araç ve gereçlerinin bir kesiminin görevi (duruma göre biricik görevi ya da görevlerinden biri) önermenin dinleyici tarafından birbiri ardı sıra gelen birimler halinde çözümlenmesini kolaylaştırmak, yani sözcükleri (ya da onların biçimsel simgelerini), her zaman algılanabilir duraklarla birbirlerinden ayrılmayan, aynı önerme içerisinde art arda sıralanan sözcükleri açıkça birbirlerinden ayırmasına izin vermektedir. André Martinet işte bu işleve «karşıtsal» (32), Roman Jakobson da «ortak - biçimsel» (33) sıfatını yakıştırmaktadır. Söz konusu işlev iki türlü gerçekleşmektedir: sözcüğün en yüce noktasını vurguladığı zaman «yüceltimsel» (34) biçimde (bu görev çoğu kez, hele sözcükte belli bir yeri yoksa, vurgulanan hecenin elinden alınmaktadır), sözcüğün ya da sesi simgeleyen biçimin sınırlarını gösterdiği zamansa «ayırimsal» (35) olarak: söz konusu görev (özellikle, zorunlu olarak sözcüğün ilk ya da son hecesine uygulandığı dillerde) (36) vurgunun elinden de alınıp, sözü geçen birimlerin ancak sözcüğün ya da biçimsel ögenin başlangıç ya da bitiminde ortaya çıktığı dillerde bazı ses birimlerine (phonème'lere) —ya da ses

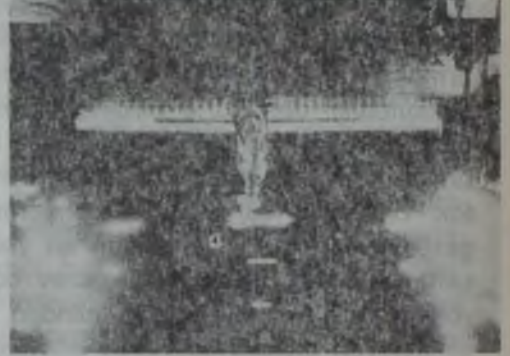
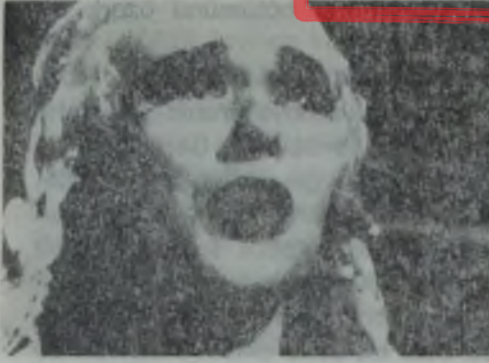
(32) *Eléments de linguistique générale (Genel Dilbilim Öğeleri) (Armand Colin, 3. bs. 1963), bl. 3—1, s. 52.*

(33) *Essais de linguistique générale (a.g.y.), s. 109.*

(34) *Jakobson, a.g.y., aynı sayfa. Martinet, a.g.y., bl. 3-33, s. 86.*

(35) *Jakobson, a.g.y., aynı sayfa. Martinet, a.g.y., bl. 3-37, s. 91.*

(36) *Martinet, a.g.y., bl. 3-33, s. 86.*



biriminin değişik örneklerine, ya da ses birimi kümelerine, ya da ses birimlerinden ayrı ses özelliklerine— düşmektedir (nitekim, Almanca'da «gırtlığın açılması» (37) yalnız sözcüğün başında görülür). Bütün bunlara, önermelerin kendisini (ya da kimi büyük bölümlerini) ayıran ve tanımları gereği yüceltimsel değil, ayırimsal olan durakları eklemek gerekir elbet.

Böylece, anlatısal filmde yüceltimsel yöntemlere karşılık olacak bir

(37) Martinet, a.g.y., bl. 3-36, s. 91.



şey bulunmadığı ve «ortak - biçimsel» işlevin orada hep ayırma yoluyla gerçekleştiği saptanır. Ben de zaten işte bu yüzden (günlük anlamında da uygun düşen) ayırma terimini benimsedim. Ancak şurası da unutulmamalıdır ki, sinemadaki üç tür ayırma çok karmaşık parçalara uygulanmakta, yoksa sesin biçimsel simgelerini ya da sözcükleri birbirinden ayırmamaktadır.

9. «Yalın kurgu»

Dolaysız kesimden daha önce söz ettim, ama yeniden dönmek gerek bu konuya. Gerçekten de şurası açık ki, bu kesim (görüntü parçalarının

birbirinden ayrılmasını daha başka yollardan sağlayan) ender noktalamalı filmlerde çok sayıda bulunacaktır. Bu gibi durumlarda, dolaysız kesimin bolluğu, anlatım yönünden özel bir anlam taşımaz, çünkü öyküsel işleyiş yine de sağlanmaktadır. Buna karşılık, türlü anlamsal imleyenler açısından —örneğin ritmin hızlanması izlenimi, hep ayakta tutulan bir canlılık izlenimi yaratma açısından— ardı epey kalabalıktır, ama bu imleyenler (işaretler) hiç kullanılmadıkları kesin noktalar üzerinde değil, filmin bütünü üzerinde (ya da en azından noktalamanın duyulur derecede azaldığı kesimlerde) kendini göstermektedir.

Noktalama yokluğunun daha başka bir değer, yine anlamla ilgili, ama çok daha dar bir alana indirgenmiş bir değer taşıdığı bir durum daha vardır. Kimi sinemacılar, en çok beklediği anda, bile bile noktalamayı yok etmekte, konu, genel renk falan yönünden son derece ayrı iki bölümü dolaysız kesimle birbirine bağlamaktadırlar. Bu durumda, genel bir «ritim kaygısı» değil, özel apansız kesim etkisi yaratılmak istenmektedir. Burada dolaysız kesime **yalın kurgu** (ya da «belli bir etki yaratan yalın kurgu») adı daha çok yakışmaktadır. Bu, bir bakıma, ritimsel anlamlandırma ile sıradan kullanmanın (yani öbürlerinin tersine, aynı bölüm içersinde kullanmanın) yanında, üçüncü bir dolaysız kesim örneğidir. Ve bu, aynı zamanda, dolaysız kesimin yazılı metinlerin **ulamasız bağlaması**'na (yani iki terim, iki görüntü arasında, zarf kullanmayarak, karşıtlığın arttırılmasına) en çok benzetilebilecek dolaysız kesimdir.

Kimi dış görünüşlere karşın, yalın kurguyu sıfır değerli bir noktalama işaretiyle karıştırmamak gerekir. Yalın kurgu sıfır değerli bir işarettir, ama noktalama işareti değildir. Onu, film zincirinin aynı noktasında yer alabilecek ve iki bölüm arasındaki karşıtlığı «hazırlamak» ve yumuşatmakla görevli (örneğin, kararına gibi) içi dolu bir işaretle değiştirmek, böylece saldırgan uyumsuzlukla anlam kazandırmanın yerine çok daha bağlayıcı başka bir anlamlandırma koymak elimizdedir elbet. Ancak, burada yapılan bir anlam kazandırma değildir ve yalın kurgu işte bu düzeyde sıfır değerli bir işarettir. Öykünün eklemlemeleri konusunda, böyle bir durumda, filmin bölümlerini iki ayrı bölüm haline getiren aralarındaki karşıtlığın kendisidir (yani birbirini andıran özel işaretlerden yola çıkarak yapılan çikarsamalar aracılığıyla sağlanan ayırmadır): demek ki burada, noktalamaya girmeyen bir ayırmayla karşı karşıyayızdır ve görsel etkinin bulunmayışı boşuna değildir. Birtakım yanlış sonuçlar çıkarmaya yol açacak şey, ayırma duygusunu işte bu noktalama işareti yokluğunun güçlendirmesidir (bu ayırma, seyircinin duygulanma yetisinin hemen her zaman gösterme'den pek ayıramadığı anlamlardırma düzleminde olmaktadır): ancak bu, (ayırma olabilmesi için ille de apansız olması gerekmeyen) ayırmayla, yukarda sözünü ettiğim, görüntüler arası benzerlik ya da karşıtlığı birbirine karıştırmadır. İki görüntünün karşıtlığı (tıpkı benzerliği gibi) kendiliğinden bir ayırma değildir ve eğer kimi durumlarda, karşıtlık gerçekten iki bölümü birbirinden ayırıyorsa, bu, öykünün akışındaki dikkate değer bir değişimle çakıştığı içindir.

Jorge Fraga'nın orta süreli, öykülü filmi **Joseph Killian**'da (Çekoslovakya, 1963), hoyratlığı düpedüz alaycılığı amaçlayan son derece «katı» bir yalın kurgu, bizi kahramanın dalgın, sessiz, başıboş gezintisinden bir halk eğlencesinin gösterildiği gürültülü sahneye geçirir; gök gürültüsünü andıran dans müziğinin ansızın patlak verışı (ruh çöküntüsünün anlatıldığı sahneye müzik yoktur) daha başka öyküsel verilerle birleşir, hem karışıklık, hem de iki sahenin birbirinden ayrılması sağlanmış olur. Az önce kahramanı insanlardan kaçmak üzere yaptığı düşünceli, dinginliği bozulmaz gezintide bırakmışızdır; ansızın, daha bir dans salonuna atladığımızı anlayamadan, çok yakın çekimden, kulakları sağır eden bir gürültü arasında, kıvrak kıvrak salınan bir kadın sağrısı görürüz : birkaç saniye sonra, bu sağrının çocuk yüzlü, sevimli, azıcık gülünç bir kızın olduğunu öğreniriz. Oraya bir kararma konsaydı, bir gezintiden halk eğlencesine öyküsel geçişle elde edilmeyecek bu tat «yerle bir edilmiş» olurdu; eylemin apansız değişmesi ve kararmayla iki sahne yine birbirinden ayrılırdı elbet; ama başka türlü bir anlam kazanarak.

Sözün kısası, filmdeki öykünün işleyişi içinde, dolaysız kesim üç büyük duruma karşılık olmaktadır; yukarda tanımladığımız, belli bir noktaya toplanmış anlamlardırımı dile getiren yalın kurgu; özerk bir parça içerindeki görüntülerin art arda gelişlerini gösteren sıradan kullanım; son olarak da, noktalamanın az ya da çok enderliğinden gelen ve dolayısıyla bir filmin ya da film parçalarının tümüne özgü sinema ritm ya da değişimine (üslubuna) anlam kazandıran dolaysız kesim. Bu üç dolaysız kesim örneğinin hiç biri noktalama değildir. Bu da çok doğaldır, çünkü filmin yavaş yavaş yarattığı noktalamanın başlıca ereği görüntüler arasına görsel etkiler yerleştirmek, dolayısıyla da noktalamasız kesimden kaçınmaktır.

10. Noktalama işaretleri mi, yoksa işaretlerin noktalama için kullanılması mı?

Belki de, şu epey uzun metinde noktalama işaretlerini ad vererek alt alta sıralamadığım dikkati çekmiştir : diyafram oyunları, silinmeler, örtüler, kararmalar, zincirleme - kararmalar, «iç dünyaya geçilen», filmdeki kişinin düşüncelerinin gösterildiği öznel kaydırmalar, çevrinmeli yıldırım geçişler, falan. Çünkü, doğrusunu isterseniz, böyle bir ad sıralamasının işlediğimiz konuda en ivedi kuramsal iş olduğu kanısında değilim. Önemli olan, noktalamanın durumu ve öykü kavramının kendisiyle ilintisidir, yoksa görsel değişimleri değil.

1964'te, **Gaumont**'un Günlük Haberler'i, haftanın türlü olaylarını birbirinden ayırmak için, o güne dek görülmemiş bir noktalama işareti kullanıyordu (hiç değilse tam o biçimiyle görülmemiş bir işareti bu), dikey beyaz çizgiler çekilmiş kara bir zemin üzerinde yatay çevrinmeli (panoramik) yıldırım geçiş. Yöntemin özgünlüğü seyircilerde çok daha sıradan bir uygulayımın (teknik) küçücük ayrıntılarıyla birbirinden ayrılan yaygın izlenimler yaratsa da, gerçekten yeni bir noktalama işareti bulunmuş oluyordu.

«Zemin» oyunları, aygıt devinimleri ve laboratuvarında görüntü üzerinde oynamalar noktalamaya konusunda çok geniş sayıda çeşitlemeye izin vermektedir, dolayısıyla, kataloglara tutkun bir imbilim her an olaylar tarafından aşılacaktır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, basımsal noktalamaya, tam tersine, çok daha yoksul bir alanda devinmektedir : hiç anlam taşımayan bir zemin üstüne oturtulan duruk yazılar alanında. İşte belli oranda bu yüzden çok daha yüksek bir «kurallara uydurma» kaygısıyla kendini göstermektedir. Ayrıca, basımcılığın uygulayimsal kolaylıkları da onu bu yönde itelemektedir; çünkü burada imleyen (işaret), önceden yapıлып üretilmiştir (sinemadaysa, çekim sırasında üretilir) ve işe başlamadan bir kutuya yerleştirilmiş bir «kurşun» halindedir. Bundan ötürü, basımcılıktaki noktalamaya işaretlerinin sınırlayıcı listesi (nokta, virgül, vb.) kolayca çıkarılabilir.

Dahası var. Basımcılıkta, noktalamaya işaretleri sözcüklerden kesinlikle ayrılır. Bir yanda **harfler** (sözcükleri yapmaya yarayan harfler), öte yandaysa, noktalamaya yarayan «işaretler» ve «beyazlıklar» vardır. Basımcılar, bir metnin uzunluğunu «harflerin, noktalamaya işaretlerinin ve boşlukların» sayısına bakarak hesaplarlar (punto ve kadrat gibi özel ölçme uygulamalarına hiç zarar vermeden yaparlar bu işi : bu hesaplamada kâğıdın yüzeyi, metnin uzunluğu bulunur). Metnin «içeriği» ile (ki harflere dayanmaktadır) noktalaması (buysa biraz metnin dışındadır ve alabildiğine kurala bağlanmış sınırlı bir işaret takımına dayanmaktadır) kılışal olarak birbirlerinden ayrılmış gibidir : soru işareti harf değildir, bir sözcüğün ortasına gelemes, /r/ harfiyse gelir. İşaretlerin noktalamasal kullanılışı diye bir şey yoktur, noktalamaya işaretleri vardır.

Sinemadaki noktalamaya işaretlerinin çoğuysa, tam tersine, başka işlere de yarar : çevrinmeli yıldırım geçiş (ya da «yıldırım geçiş») bir bölümü noktalayabilir, ama aynı zamanda başdönmesi ya da burgaç (girdap) etkisi de yaratabilir; zincirleme - kararma noktalamaya işareti olarak da kullanılır, bir düşü ya da sayıklamayı belirtmeye de yarayabilir. Demek ki burada noktalamaya işaretlerinden çok, kimi işaretlerin noktalamaya için kullanılmasından söz etmek gerekir : buysa, söz konusu işaretlerin alt alta sıralanmasına pek o denli önem vermemeyi gerektiren başka bir nedendir.

11. Kararma ve zincirleme - kararma

Bununla birlikte, şu noktayı ayırık tutmak gerekir. Beylik sinemanın evriminin bugünkü evresinde —ki söz konusu sinema şu anda çevrilen (1972) ve noktalamaya işaretlerini gittikçe daha seyrek kullanma eğiliminde olan filmlerin çoğunu içermektedir— iki işaret yavaş yavaş noktalamaya işareti niteliğini kazanmıştır : zaten bunlar, öbür işaretler yokolma tehlikesi geçirirken, dış etkenlere kafa tutabilen iki yöntemdirler. Bunlar iki tür «**karar**» dir (rasgele kullanılmayan, iki görüntü ya da bölümü «bağlayan» işaretlerdir), kararma ile zincirleme - kararma.

İkincinin daha başka kullanılışları da vardır, ama bunların kimisi noktalamaya işlevine aykırı değildir : «düşe geçme», çoğu kez, aynı zamanda bir

bölüm değiştirmedir. Ayrıca zincirleme - karar, öbür değerleri karışıklığa yol açmayacak kadar eskidenberi, sürekli ve sık bir biçimde uygulanagelmıştır : noktalamaya yarayan zincirleme - karar hemencecik anlaşılr.

Kararmaya (ya da pek ender olarak aklanmaya) gelince, onun **bütün** kullanılışları noktalamaya girer. Yukarda görsel etkilerin (üstelik de yalnız kara sahnenin değil) birer nesne fotoğrafı olmadıkları halde, hemen hemen birbirini andıran bir işlenişleri olduğunu görmüştük. Oysa, kararmanın çok özel bir imleyeni vardır, bu, fotoğrafların art arda gelişinin bile kesilmesi, bir görmeme - anı biçiminde kendini gösterir (çünkü kara, ekinsel açıdan, algılanması gerektiği halde, algılama yokluğu demektir). Bütün görsel etkiler arasında, karar, aynı anda önümüzden geçen bir ya da birkaç fotoğrafı **etkilemeyen**, onların yerini alan, geçici bir süre görme alanından çıkaran, görüntü - şeridinin küçük bir parçasını işgâl eden biricik yöntemdir (38). İmleyenin bu özel niteliğinin, imlenenle ilgili yarı - örneksemeli anıştırmalar (imalar) yönünden ne denli zengin olduğu, söz konusu anıştırmalarınsa noktalama işlevine ne kadar yatkın oldukları görülüyor. En değişik anlam vermeler ve küçük ayrıntılar içersinde (ki o bunları metne borçlu bulunduğu bir artış biçiminde kendine katıp şışebilir), kararmanın başlıca anlamı hep görüntü ya da bölümleri birbirinden ayırmadır, çünkü fizik olarak kendisi bir ayırma, sınır çekmedir.

Diyafram konusunda (bilindiği gibi bu yöntem, kara dikdörtgenin önceli —selefi— dir), Bêla Balazs (39) özel etkisel (bağlamsal) titreşimlerin yarattığı oyuna parmak basmaya bayılırdı : **Çapayef**'te (S.S.C.B., 1934), Vassilyef kardeşlerin bu ünlü filminde, halk görevlisi kahramanın yönettiği vurkaççı birlikten ayrıldığı zaman, arabasının yavaş yavaş ufukta kaybolduğu, sonra da, diyaframın kapatılmasıyla, görüntünün kendisinin yitip gittiği görülür. Böylece, halk görevlisinin gidişi abatlılmakta ve film bize sanki, Çapayef'le adamlarını bırakıp gidenin yalnız halk görevlisi değil, aynı zamanda talih, belki de mutluluk olduğunu anlatmaktadır. Ancak, Balazs'ın saptamaları, alabildiğine anlamlı hale getirilmiş de olsa, bu «gidiş» in filmde aynı zamanda bir bölümün sonu olduğunu unutturamaz.

Demek ki, yavaş yavaş öyle bir genel durum ortaya çıkmıştır ki, bölümlerin noktalanması (yani noktalandıkları zaman) en çok karar ya da zincirleme - kararmayla yapılır olmuştur. Sağlamlaşmış bir kullanma içersinde bu iki işaretin uzun süren yoldaşlığı, sonunda, onları sık sık sınınan bir karşıtlığın terimleri haline getirmiştir : birer örnek olup çıkmışlardır. Her ikisi de sözümona — örneksemeli anıştırmalarını kendi içlerinde taşısalar da, pek çok filmde içten içe yapılmış bulunan karşılıklı yer değiştirmeleri gerçek değerlerini oluşturmuş, (sözcüğün her anlamıyla) **tamamlamış**'tır onları.

(38) Essais sur la signification au cinêma (a.g.y.), c. II, metin nr. 9, bl. 3.

(39) Theory of the film (a.g.y.), s. 143-144.

Birbirinden pek ayrılmayacak ve eşit oranda katılmış bir ayırma ve kaynaştırma yarattığı için, zincirleme - kararına düpedüz **geçişsel**'dir, bağlayıcı'dır. Bağlarken ayıran, hep ayırarak bağlayan biricik noktalama işareti odur denebilir. Bir an için perdede ikisi birden görünen —buna kararsız ortaklaşa - varoluş, hani bir bakıma ince bir nezaket diyebiliriz—, aralarına girdiği iki görüntü, böylece çok özel ve derin kendini beğenmişliğiyle güçlenmektedir (az sonra, öykü bu bağı hemen kendine maletmektedir) : zincirleme - kararına bizi usulca bir ilkbahar sahnesinden (görünüm değişmeden) kış sahnesine, düşlere dalmış bir yüzden düşlenen bir edime, bir gencin yüzünden daha sonraki yaşlı haline, seven erkeğin gülümsemesinden sevilen kadının gülümsemesine geçirir. Pek çok yazar bu son derece özel bağlayıcı duygu gösterişine parmak basmıştır; bunlar arasında, Béla Balazs (40), Henri Angel (41), Marcel Martin (42), François Chevassu (43), Jean Mitry (44), Edgar Morin (45), Rudolf Arnheim (46) vardır. Öbür özellikse, tam tersine, pek az göze çarpmıştır : bildiğim kadarıyla, zincirleme - kararmanın iki görüntüyü bağlarkenki ısrarının, aralarında aşılmaz bir sınır bulunduğunu anıştırma ereği güttüğünü gösteren yalnız Edgar Morin'le Rudolf Arnheim olmuşlardır : ilkbaharla kış iki ayrı mevsimdir, gençlikle yaşlılık iki ayrı yaş, seven erkekle sevilen kadın iki ayrı kişi... Beylik zincirleme - kararmanın bize «dediği» de budur, böylece, kendisini anıştıran öğretinin (ideolojinin) büyümlü bir düşüncesiyle ulusların bilgeliğinin karışımı olduğunu gözler önüne serer.

Kararmayla, geçişsel anıştırma (ki bu hiç bir zaman bütünüyle yok olmaz) görece ağırlığından epey şey yitirmekte ve ayırıcı öge karşısında silinmektedir : burada, daha açıkça, filmin özerk parçalarını (tıpkı «soruları art arda sıralar» gibi) **arka arkaya eklemek** söz konusudur. Giderek, kara dikdörtgen zaman zaman her türlü **tumturaklılık**'tan (pathos'tan) arıtılır (ya da epeyce arıtılır), ve yalnızca filmin belli bir kesiminin bittiğini, başlayacak bölümün daha başka kişileri, yerleri ilgilendirdiğini, ya da önceki görüntüyle sonraki arasında hatırı sayılır bir zaman uzaklığı bulunduğunu gösterir — ya da, duruma göre, önceden doğrular.

Kararına, **öykülü filmin** bugüne dek oluşturmayı başarabildiği biricik gerçek noktalamadır; burada bitirmem gereken şu inceleme, dıştan bakıldığında önemsiz gibi gelen noktalama sorunlarının koskoca bir «zihinde kurulmuş dünya tarihi anlayışı» nı içerdiğini gösterebilmişse, ereğinden çok uzağa düşmemiş demektir.

(Türkçesi : BERTAN ONARAN)

(40) Theory of the film (a.g.y.), s. 148.

(41) Le cinéma (a.g.y.), s. 74.

(42) Le langage cinématographique (a.g.y.), s. 79.

(43) Le langage cinématographique (a.g.y.), s. 56-57.

(44) Esthétique et psychologie du cinéma (a.g.y.), c. I. s. 157.

(45) Le cinéma ou l'homme imaginaire (a.g.y.), s. 71.

(46) Film als Kunst (Berlin, Rowohlt, 1932), s. 141.

klâsik hollywood sineması üstüne notlar

Bir süredir TV'de, dizi filmlerin yanısıra, ünlü Amerikan şirketlerinin, özellikle 1930 - 1955 yıllarında yaptıkları filmler de gösterilmektedir (1). «Belli bir kalitenin üstüne çıkmış filmler» olarak seçilen sesli klâsik Hollywood sinemasının bu ürünleri, sürekli olarak 10 - 15 milyon TV seyircisine sunulmaktadır.

Aşağıdaki yazı, klâsik Hollywood sinemasının gerçek «kalitesi» ni incelemektedir.

Hollywood'un kısa tarihçesi

Bilimsel olmaktan çok ampirik araştırmaların, ideolojik ve ekonomik gereksinmelerin bir ürünü olarak ortaya çıkan sinemanın (2), A. B. Devletlerinde tecimsel amaçlarla kullanımı 1896'nın başlarında görülür. Edison şirketinin geliştirdiği «kinetoscope» sistemiyle New - York'ta gerçekleştirilen gösteriler, özellikle İngilizce bilmeyen göçmenler tarafından büyük bir ilgi gördü. Görüntüye dayanan bu yeni eğlence, kısa bir süre içinde hızla yayıldı, kenar mahalleler «nikel - odeon» barakalarla doldu (3). Daha çok işçiler ve işsizlerden oluşan seyirci sayısının gün geçtikçe artması, film yapımını da geliştirmiş, bir çok şirketin filmciliğe el atmalarına yol açmıştır. A. B. D.'de rekabetçi kapitalizmin tekelci kapitalizm'e dönüştüğü bu yıllarda, sinema şirketleri de tröstleşmiştir. 1908 yılında başta Edison ve Vitagraph şirketleri olmak üzere 9 şirket «Motion Pictures Company» adı altında birleştiler. Bir yıl sonra, New - York'ta kurdukları «General Film» ise, bir yandan Kodak şirketinin ürettiği ham filmin tek alıcısı olma hakkını elinde tutarken, diğer yandan A. B. D.'deki tüm gösterici'lerden haftada 2 dolar patent hakkı alıyordu. Ne var ki, Hollywood öncesi şirketlerin kurdukları bu tröst'ün hayatı pek uzun olmadı.

Bu dönemde, sinemayı patent'e bağlı bir buluş olarak kabul ettirme-

(1) Ayrıntılı bilgi için bkz: 30/8/1974 tarihli Cumhuriyet Gazetesi, s. 5.

(2) Sinemanın ortaya çıkışı için bkz: «Teknik ve İdeoloji», J—L. Comolli, Çağdaş Sinema, sayı 1.

(3) Adlarını, nikel 5 cent karşılığında girilmesinden alan bu barakaların sayısı, 1910'da 10.00'i aşıyordu. (Kronolojik bilgiler: «Sinema tarihi», Lo Duca, Remzi Kitabevi, 1947. «Early American Cinema», A. Slide, New-York, 1970 ve «New Cinema in the USA», R. Manvell, London, 1970, kitaplarından alınmıştır.



«Hail the conquering hero», Preston Sturges (1944).

ye çalışan «patentçi» şirketlerle, «korsan» yapımcılar arasında amansız bir mücadele başgösterdi. Bu mücadele kanlı çatışmalara kadar vardı. Stüdyolarda film çekenleri silâhli koruyucular bekliyor, film laboratuvarlarına sabotajlar yapılıyordu. Yanısıra mahkemeler de bu mücadeleye el atmak zorunda kalıyordu. Kiralık katillerden ve mahkeme cezalarından kurtulmak, gerektiğinde Meksika'ya kaçabilmek için, bazı «korsan» yapımcılar Los Angeles'e taşındılar. Böylece, güneşli California kıyılarındaki dikenli defne koruları (holly woods) yerlerini film stüdyolarına bırakacak ve Hollywood'un temeli atılmış olacaktı (1911).

Bundan kısa bir süre sonra, sinemanın dünya çapında bir pazar yaratabileceğini öngören ve sinemayı etkin ideolojik bir silâh olarak değerlendiren Wall Street bankaları (finans kapital oligarşisi) ile devlet, sinema alanına el atarak onu güçlü bir endüstri haline getirdiler (4). Sinema, bundan böyle, yalnız yoksul kitlelerin eğlencesi olmaktan çıkmış, satınalma gücü daha fazla olan orta, hatta, yüksek gelirliyle yönelmiştir. Bunun için, teknik yönden gelişmiş, zengin dekoru, kalabalık oyunculu,

(4) 1935'lerde A.B.D.de sinema endüstrisi, makine ve gıda endüstrilerinden sonra gelmekteydi.

uzun süreli filmler (5) yapılmaya başlandı. Ne var ki, büyük harcamalar gerektiren bu filmlerin tecimsel başarısı da önceden güvence altına alınmalıydı. Bu nedenle, film yapımının bir takım standard ve normlara bağlanması zorunlu oldu.

Standartlaşma yolunda ilk adım, star (yıldız) sisteminin kurulmasıyla atıldı. Hollywood düzeni kurulana dek, film oyuncularının adları duyurulmazken (sinema oyunculuğu aşağılayıcı ve tehlikeli bir uğraştı), yapımcılar gözlerine kestirdikleri bazı oyuncuları yoğun reklâmlarla seyirciler arasında «ilâhlaştırdılar». Star'ın adına bakarak film seçen bir seyirci kitle si yaratılarak, tecimsel başarı kolaylıkla önceden güvence altına alınmış oluyordu. Günümüzde de, düzen sinemasının temel direği olan star sistemi, denebilir ki, Hollywood'un en etkili silâhı olmuştur (6).

Eğlence sanayi kurmak çabasındaki Hollywood, ayrıca, filmleri kesin «tür» sınıflandırmasına bağladı. Filmlere, «kovboy», «polisye», «güldürü» vb. etiketler yapıştırmak, aslında, koşullandırılabilen bir seyirci talebi yaratıp, onu kolaylıkla yönlendirmek ve denetlemek demektir.

Hollywood, filmlerin tecimsel başarısını garantilemek için, star sisteme koşul olarak «cinsi çekicilik» e (sex - appeal) de başvuruyordu. Ne var ki, bu konuda kilisenin ve tutucu çevrelerin tepkisiyle karşılaştı. Sinemada ahlâkî denetim sorunu ortaya çıktı. 1921'de yapımcılar 47 ayrı denetleme kuruluna hesap vermek zorunda idi. Sinemadaki yatırımları büyük ölçüde tedirgin eden bu durum, kooperatif bir örgütlenmenin gereksinmesini duyan Hollywood'u sinema alanının düzenlenmesi için seferber etti.

Hollywood şirketleri 1922'de kurdukları «Picture Producers and Distributors of America» (7) kurumuyla film denetimini ellerine aldılar (oto-sansür). Bu kurum, emrinde çalışan hafiyeler kadrosuyla uyguladığı ahlâkî denetimle (bir takım sözcüklerin kullanılmaması, bazı insan uzuvlarının ve ev bölümlerinin gösterilmemesi, vb...) yetinmiyor, sinema alanındaki işveren - işçi ilişkilerini de düzenliyordu. Yanısıra, «kaliteli» yabancı filmleri yalnızca 4. sınıf sinemalarda oynattırarak, yabancı filmlerin Amerika'da tutulmalarını engelliyor, özel mülkiyet ve hukuk ilkelerine dil uzatılmaması, dost ülkelerin «rencide» edilmemesi (uluslararası pazar gücünün diye), filmlerin mutlu bir sonla (happy - end) bitmesi (düzenin yarattığı acıları örtbas etmek için), kötülerin mutlaka cezalandırılması, vb. bir takım ideolojik ve ekonomik ilkeler getiriyordu. Kurumun temel ilkesi

-
- (5) *İdealist sinema tarihçileri bütün bunları özellikle David W. Griffith'in dehasına bağlarlar.*
- (6) *Oyuncuların putlaştırılması, ayrıca, seyirciye ideoloji tarafından belirlenmiş bir düşünce, davranış ve yaşam örneğinin (way of life) benimsetirilmesini kolaylaştırmıştır.*
- (7) *Kurumun başkanlığına, yılda 100.000 dolar maaşla PTT bakanlığından istifa eden William H. Hays getirildi. Hollywood İmparatoru Birinci Will diye anılan Hays'ın bakanlıktaki maaşı yılda 10.000 dolardı!*

şu idi: «Yapımcılar, her zaman, toplumsal değerleri, ekonomik çıkarları üstünde tutmalıdır».

Açıkça görüldüğü gibi, sinemanın gelişimini yalnızca ekonomik çıkarlar değil, ideolojik gereksinmeler de yönlendiriyordu. Egemen güçler, gerçekleri kitlelerden gizleme çabalarında, sinemaya etkin bir görev yükliyordu. 1929'da patlak veren ekonomik bunalımın arifesinde, egemen güçler ideolojik mücadelelerini yoğunlaştırmak zorunda kalınca sestem ve renkten yoksun görüntülerin gerçeklik etkisini güçlendirmek zorunluluğunu duydular. Uygun ekonomik koşulların da zorlamasıyla, «gerçek izlenimi» ne dayalı Hollywood, 1926 - 27 yıllarında, 1912'den beri teknik sorunları tamamıyla çözülmüş olan sesli film yapımını denedi.

Sessiz sinemayı terk etmenin, yatırımlar açısından doğuracağı ekonomik zararlara bir türlü katlanmayı göze alamayan Hollywood, bunalım öncesi bu dönemde, üretimin sınırsız gelişme eğilimiyle geniş halk kitlelerinin tüketimini sınırlandırma eğilimi arasındaki çelişkiyi dengelemek (hafifletmek) amacıyla, yatırımlarını tüketim malları üretiminden, üretim malları üretimine kaydıran Amerikan ekonomisinin zorunlu yönelmesine ayak uydurarak, artık - değer birikimi 300.000.000 dolar banka kredileriyle sesli sinema yatırımlarını gerçekleştirdi (8).

1935'lerde tamamıyla Rockefeller ve Morgan tekel gruplarınınca denetlenen «sesli Hollywood», yılda ortalama 500 film üretiyor ve uluslararası pazarı eline geçirmiş bulunuyordu. İkinci dünya savaşı sırasında ise, Avrupada film yapımının duraklaması Hollywood'un işine yarıyordu. Hollywood'un parlak dönemi, savaş sonrasında egemen güçlerin, yeni bir tüketim alanı açan ve sinemadan çok daha etkin bir kitle iletişim aracı olan TV'yi uygulama alanına sokmalarına kadar sürdü. İdeolojik yönden sinemanın ileri bir aşaması olan TV'nin, sinemayı ekonomik yönde olumsuz bir biçimde etkilemesi kaçınılmazdı. Ne var ki, TV şirketleri de, dolaylı olarak Morgan ve Rockefeller tekel grupları tarafından denetlendiğinden söz konusu ekonomik çatışma dengeli bir biçimde gelişmiş ve Hollywood için pek yıkıcı olmamıştır (9). TV'nin, ilkönce A. B. D.'de (10), sonra da dünya çapında hızla gelişmesi Hollywood'u renk, geniş perde, stereo ses, üç boyut, vb. tekniklerini geliştirmeye ve uygulamaya zorlamışsa da, bütün bu çabalar, Hollywood'a eski günlerini geri getirmemiştir.

Hollywood, «ölüyor», «ölecek» kehanetlerine yol açan tüm çelişkilerine karşın, parçası olduğu düzenin ekonomik ve ideolojik gereksinmele-

(8) Hollywood'un sesli sinemaya yönelişinin ana nedeni, idealist sinema tarihçilerinin öne sürdükleri gibi, ilk sesli filmlerin tecimsel başarısında değil, finans kapital oligarşisinin içine düştüğü en büyük bunalımında aramak gerekir.

(9) Kapitalist toplumlarda TV ile sinema arasındaki, ideolojik, ekonomik, teknik ve estetik ilişkiler için bkz: «TV ve Türk Sineması», Y. Boz, Çağdaş Sinema, Sayı 2, s. 66-70.

(10) A.B.D.'de 1948'de 200.000 olan TV sayısı, 1952'de 18.000.000'a çıkmıştır.

rine ayak uydurmaya çalışarak yaşamını sürdürmektedir. Ancak, ikinci dünya savaşını izleyen yıllarda, dünyadaki hızlı sosyal, ekonomik ve politik gelişmeler, Hollywood'u klâsik kimliğinden çıkmasına, daha «modern» (görünürde ilerici) bir kimliğe bürünmesine yol açmışlardır (11).

Klâsik Hollywood sinemasının ideolojisi

Yukarda kuruluşunu ve gelişimini kısaca özetlediğimiz Hollywood'un ideolojisi, Amerikan toplumunda egemen olan tekelci kapitalist üretim ilişkileri temeli üstüne yükselen ve bu temeli korumaya, sağlamlaştırmaya ve genişletmeye yöneeln düşüncelerin tümünü kapsayan, kapitalizmin uzlaşmaz çelişkilerini gizleyen, gerçeğe benzer bir görünüm bütünü yaratmaya çalışan yeni - sömürgeci burjuva ideolojisidir.

Toplumun genel çıkarlarını, bireysel özel çıkarların toplamı gibi gösteren burjuva ideolojisi, mutlu azınlığın anamallarını en büyük verimi sağlayacak bir biçimde kullanmasını toplumun yararına bir gelişme sayarak, insanın sömürülmesini hoş görür. Gerçekte ise, burjuvazinin gelişme yolunda attığı her adım, yoksulu daha yoksul yapmakta, küçük ve orta ölçüde mülk sahibi kitleleri ezmekte, insanla insan arasında «çıkar» ilişkisinden başka bir ilişki bırakmayıp, kişisel değeri bir «mübadele» değerine dönüştürmektedir. Burjuvazinin bireylere tanıdığı tüm özgürlüklerin ortak amacı, temel bir özgürlüğün pekiştirilmesine yöneliktir : sömürme özgürlüğü. Başka bir deyişle, «burjuva toplumunda, sermaye bağımsızdır ve kişiliğe sahiptir, oysa yaşayan kişi bağımlıdır ve kişilikten yoksundur».

Üretim güçlerini büyük ölçüde genişleten kapitalizm, aynı zamanda uzlaşmaz çelişkiler yaratmaktadır : a) Sermayesini azami ölçüde değerlendirmeye çalışırken, bir yandan durmadan artan mal üretimine alıcı bulmak, öte yandan da ödediği ücreti sınırlandırmak zorundadır (üretimin sınırsız gelişme eğilimiyle, kitlelerin tüketimlerini sınırlandırma eğilimi arasındaki uzlaşmaz çelişki). b) Üretimi geliştirme zorunluğu üretimin toplu bir biçimde yapılmasına yol açar (üretim sürecinin sosyal niteliğiyle, üretim araçlarının özel niteliği arasındaki uzlaşmaz çelişki).

Bu çelişkilerin olumsuz etkilerini, uyguladığı yeni - sömürgeci politikayla hafifletmeye çalışan tekelci kapitalizm, söz konusu çelişkileri, bütün üst yapısını seferber ederek, örtbas etmeye çalışır. Bu çabasında da, sinemayı etkili bir beyin yıkayıcısı olarak kullanır. Gözün yanılsamasına dayanan sinema, gerçeğe benzer bir görünüm yaratmayı ve «hayal» olanı «yaşanmış» gibi göstermeyi amaçlayan yeni - sömürgeci burjuva ideolojisi için biçilmiş kaftandır.

Bir bakıma, söz konusu ideolojinin bir kurumu olan Hollywood'un ideolojik temel ilkeleri, idealist ve metafizik dünya görüşleri tarafından belir-

(11) *Modern Hollywood sineması ayrı bir inceleme konusu olarak, Çağdaş Sinema'nın ilerdeki sayılarında yer alacaktır.*

lenir. Klâsik Haliywood sinemasının ideolojisi aşağıdaki ana noktalarda odaklanır :

a) Toplum olaylarını birbirinden bağımsız ve ilişkisiz olarak gösterir, zaman ve çevreden soyutlar.

b) İnsanı ve toplumu değişmez birer olgu olarak tanıtır. Kusurları ve eksiklikleriyle değişmez bir «insan tabiatı»'nın varlığını ileri sürer, kurulu düzeni bir tanrı buyruğu olarak gösterir. Bu tanrısal gerçeğe başkaldırıları, «maneviyat adına mahkûm edilmeye lâyık kişiler» olarak tanımlar.

c) Tüm olayların evrimsel bir çizgide geliştiklerini ileri sürer. Nite liksel değişimler, bir «mucize», bir «takdiri ilâhi» ya da bir «rastlantı» dırır.

ç) Karşıtların birliğini yadsır, «mutlak» doğrular peşinde koşar, insanları iyiler ve kötüler diye kesinlikle ikiye ayırır.

d) Dünyanın tanrı tarafından yaratıldığını ileri sürer. Toplum olaylarına, alinyazısıyla ve «bilinçaltı» diye adlandırdığı gizemli bir kuvvetin insandaki varlığıyla açıklamaya çalışır.

e) Toplumsal varoluşun düşüncüyü yönettiğini kabul etmez. Tersine, düşüncenin toplumsal varoluşu yönettiğini ileri sürer.

f) Son sığınak olarak bilinemezliğin (agnostisizm) her türlüüne başvurur. Dünyanın hiç bir zaman anlaşılamayacağını, bilinmeyeceğini öne sürer. İnsanın olayların akışına bilerek yön verebileceğini yadsıyarak, genel bir kötümserlik yaymaya çalışır.

Bu ilkeler doğrultusunda işleyen klâsik Hollywood sineması, her gün yeni bir gerekseme yaratarak, yığınları yeni bağımlılıklarla koşullandıran, onları tüketim sürülerine dönüştüren egemen güçlerin bu yoldaki çabalarına büyük katkıda bulunur. Kurulu düzeni doğal, değişmez, ölümsüz, önüne geçilmez bir düzen olarak, burjuvaziyi de özenilecek, görkemli bir konumda göstererek «sınıf atlama» özlemini körükler, kitlelerin sosyal bilinçlerinin yozlaştırılmasına yardımcı olur.

Klâsik Hollywood Sinemasının Değişmezleri

İdealist sinema kuramcısı André Bazin, klâsik Hollywood sinemasını, «gözle görülür bir dengeye ve olgunluğa ulaşmış bir sanat» olarak tanımlayarak şöyle der :

«...özde : İyi düzenlenmiş kuralları olan, en geniş uluslararası seyirci topluluğunun hoşuna gidebilen ve sinemaya «peşinen» düşman değilse kültürlü, seckin bir kimseyi ilgilendirebilen büyük türler.

...biçimde : Tamamıyla açık ve konusuna uygun görüntü ve kurgulama deyişleri; görüntü ile sesin tam bir uzlaşması. ... (Hollywood) filmleri yeniden seyredildiğinde tam dengesini, ülküsel (ideal) anlatım biçimini bulmuş bir sanatla karşılaşıldığı duygusu uyanmaktadır. Yine bunun gibi bu sanatta varlıklarını doğrudan doğruya sinemaya borçlu olmayan ama

hiç olmazsa sinemanın yücelik, sanat yönünden etkililik kazandırdığı dramatik ve ahlâkî temalar el üstünde tutulmaktadır. Sinema olmasaydı bu temalar bu yücelik ve etkililiğe erişemezlerdi. Kısacası, «klâsik» bir sanatın bütünlüğüyle ilgili bütün nitelikler yer alıyordu» (12).

Görüldüğü gibi Bazin, Hollywood'u bir sanat anıtı olarak tanımlarken, kanıt olarak burjuva sanatının en önemli özelliklerini göstermektedir: dramatik, gerçek etkisine dayalı, türlere bölünmüş, ideal peşinde, geniş seyirci kitlelerine seslenebilen, uluslararası pazara yönelmiş, vb...

Konuya diyalektik ve materyalist açılarından bakıldığında ise, genel olarak denebilir ki, klâsik Hollywood sinemasının tematiği, kullandığı teknikler ve senografik kaydediş biçimleri (13), kapitalizmin çelişkilerini örtbas etmeye ve kapitalizmin serbest rekabet evresindeki burjuva öğretileriyle (hümanizm, layiklik, demokratik özgürlükler vb...), tekelci uygulamaları arasındaki uyumsuzlukları gidermeye dayanır.

Bu amaçla, klâsik Hollywood yapıtısı, toplumun ideolojik, ekonomik ve politik alanlardaki mücadelelerini «cinsel alan»'a kaydırır. Değişik çıkarları olan film kişilerini, az ya da çok «erotikleşmiş nesnelere» halinde göstererek, aralarındaki çatışmaları cinsel alanda çözer ve çatışmanın temel nedenlerini hasır altı eder. Bunun bir sonucu olarak, seyircinin gerçek yaşamında karşısına alması gereken film kişileriyle dahi «özdeşleşme» sini sağlar. Ne var ki, cinsel sorunlar her zaman, burjuva ahlâk kurallarına uygun olarak sonuçlandırılır ve burjuva aile kurumunun kutsallığı savunulur.

Hollywood yapıtısı, ele aldığı tüm sorunları, her türlü toplumsal ve tarihsel gerçeklerden soyutlayıp çarpıtarak işler. Bunları, bireysel, duygusal ve ruhbilimsel sorunlar olarak sunar. Ruhbilimsel sorunları olan film kişilerini, seyirciyle «bakışan» gösteri nesnelere gibi ele alarak, seyirciyi hayalî bir okumaya iter, onu, perdede betimlenen ruhbilimsel sorunları, özdeşleşme yoluyla yaşamaya zorlar.

Hollywood'vari film, genellikle; ideolojinin değerli gösterdiği bir kurumun dağılma ya da zarar görme tehlikesinden, mülkiyetin tartışma konusu yapılmasından, cinsel duyguların kışkırtılmasından, eylem için eylemcilikten, vb. gibilerden doğan bir gerilim yaratarak seyirciyi sürekli heyecanlandırmaya çalışır. Perdedeki olaylara karıştırılan seyircinin neuro-fizyolojik sistemini etkileyerek (nabız artışı, nefes sıklığı, kandaki şeker miktarının fazlaşması, vb.), onu tedirgin eder. Bilinçsiz ve amaçsız bir harekete geçme istemi uyandırır, boşlukta kalan bu istem, sonuçta,

(12) «Çağdaş Sinemanın Sorunları», (Sinema dilinin evrimi), André Bazin, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 52-53.

(13) Bu konuda bkz: «Kusurlu bir Söylev», J.-P. Oudart, Çağdaş Sinema, Sayı 1.

seyircinin etkinliğini (aktivitesini) karanlık salonun rahat koltuklarında tüketir (14).

Klâsik Hollywood yapıtısı, tamamıyla burjuva ideolojisi tarafından belirlenmiş olmasına karşın, yapımcılarının bu olayın bilincinde olmadıkları sanısını uyandırmaya çalışır. Toplumsal söylevini, kendisini geri iterek, seyircinin ideolojik koşullandırılmalarından (15) yararlanarak dolaylı bir biçimde, seyirciye söyler. Hollywood-vari filmde, bir bakıma : «ideoloji kendi kendisiyle konuşur, sorunları ortaya atmadan önce, bunların bütün karşılıklarını hazırlamış olur» (16). Bu amacını da, üretilen sanat ürününün üretim ilintilerini seyirciden gizlemeyi başaran, düşsel varlıkları ve «biçimleri» gerçek diye sunan burjuva betimleme dizgelerini kullanarak gerçekleştirir. Betimleyici öğeleri seyirciyle bakış alış verişinde oyuncular olan, «gerçek etkisi» yaratan bir sahne düzeniyle seyirciyi bir haliyle sahneye koyucusu durumuna sokar (17).

Bilindiği gibi, burjuva betimlemesinin ilk koşulu gerçeklik etkisini yaratmaktır. Nitekim, Hollywood sinemasının da tüm çabaları, gerçeğin tem-

(14) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: «Cybernétique et Biologie», Goudot-Perrot, Paris, 1967.

(15) Engels ideoloji konusunda şunları söyler:

«Ideoloji, sözde düşünürün herhalde bilinçli olarak, fakat yanlış bir bilinçle gerçekleştirdiği bir süreçtir. Onu harekete getiren gerçek itici güçler kendisi için meçhuldür; öyle olmasaydı zaten ideolojik bir süreç olamazdı. Bu yüzden yanlış veya görünüşte kalan itici güçler tahayyül ediyor. Fikri bir süreç olmasına bakarak, ister kendisinin, ister seleflerinin düşüncesi olsun, buradan saf düşüncenin muhteva ve biçimini çıkarıyor. Sadece fikri malzeme ile meşgul oluyor! İşin ötesine bakmadan bu malzemeleri düşünceden çıkmış sayıyor ve daha uzaklarda, düşünceden bağımsız kökleri olup olmadığını araştırmayı mesele edinmiyor. Bu iş görme tarzı, onun nazarında gayet tabiidir, çünkü düşüncenin aracılığı ile gerçekleşen her insan eylemi ona, nihai kademedeki, temelini düşünceye dayandırmış olarak belirir.

Dolayısıyla tarihi ideoloji (tarihi kelimesi, burada, siyaset, hukuk, felsefe, ilâhiyat, kısacası, sadece tabiata değil, topluma da ait olan bütün alanları belirten kollektif bir kelimedir), her bilim alanında, daha önceki kuşakların zihninde bağımsız olarak meydana gelmiş olan ve birbirini izleyen bu kuşakların beyninde kendine özgü bağımsız bir dizi gelişme geçiren bir malzemeye sahiptir. Gerçi, kendine özgü alana veya başka alanlara ait dış olgular bu gelişimin belirlenmesine katkıda bulunur olabilirler; fakat, zımni önyargıya göre, bizzat bu olgular, en dikkatli olayları dahi çok şükür hazmetmiş olan saf akıl ülkesinde bizi tutacak şekilde, zaten fikri bir sürecin meyvaları değil midir? İşte her şeyden önce, devlet anayasalarının, hukuk sistemlerinin, her özel alandaki ideolojik görüşlerin, bu görünüşte bağımsız tarihleridir ki, insanların çoğunu aldatmaktadır». (Engels'ten F. Mehring'e mektup, 14/7/1893, «Felsefe İncelemeleri», Sol Yayınları, Ankara).

(16) «Sinema/İdeoloji/Eleştiri», J—L. Comolli — J. Narboni, CdC. sayı 216.

(17) Bu konuda bkz: «Gerçek Etkisi ve Bir Betimleme Kuramı İçin Notlar», J—P. Oudart, Çağdaş Sinema, sayı 4.

silcisi olduklarını ileri sürdüğü görüntülerin inandırıcılığını arttırmaya, yansırsıra, zaman ve mekân açısından seyirciyi bir süreklilik içine sokmaya yöneliktir. Sinema görüntüsünün, ister gerçeği aynen yansıttığını, ister dolaylı bir gerçek olduğunu kabul etsinler, idealist sinemacıların tümü «gerçek duygusu» nun arttırılması için çaba göstermişlerdir. Bu ideolojik gereksinme doğrultusunda, bir yandan teknik olanaklar geliştirilirken, diğer yandan da yeni senografik kaydediş biçimleri ortaya atılmıştır.

Tüm etkisini yarılsamaya (illüzyon'a) dayandıran klâsik Hollywood sineması, toplumun ayrı kesimlerinden gelen kişilerin eşitsizliklerini ortadan kaldırmak için, film kişilerini perdede «görsel» ve «işitsel» bakımlardan eşit bir biçimde sunar. Yani, bütün film kişilerine yapıtıda eşit bir biçimde gözükmeye hakkını verir. Diğer bir deyişle, bütün film kişileri perdede aynı yeri alabilirler, aynı çekimi paylaşabilirler.

Bu görünüşte (ve sözde) gayet demokratik kaydediş biçimi, aslında, gereğinde yalnızca tek bir bakışın bitiştiği çekimlerin akışıyla, karşıt durumda olanları elçabukluğuyla uzlaştırmaya yarar.

Bazin, bu uygulamanın «üstadı» William Wyler için (18): «Bakışların yönü Wyler'de her vakit sahne düzeninin iskeletini meydana getirir (Oyuncuların gerçek bakışlarına, kendi bakışımızın özneşlendiği alıcının gizil bakışını da katmak gerek. Wyler bize bunu duyurmakta büyük başarı kazanıyor). Seyircinin yapacağı şey, yönetmenin bütün niyetlerini anlayabilmek için bu bakışları bir işaret parmağı gibi izlemektir. Perdedeki dramatik akıntıları...açıklıkla ortaya koymak için, görüntü üzerinde bu bakışların bir çizgiyle somutlaştırmak yeter... Dekorlar, giysiler, aydınlatmalar ... hep tarafsızlığa yönelir» der ve devam eder: «William Wyler'in alan derinliği Amerikan seyircisinin bilincine ve filmlerdeki başoyuncuların yansıttıkları dünya görüşüne koşut olarak demokratik ve liberal bir nitelik taşımaktadır.»

Söylemeğe gerek yok, oyuncuların sunuluşundan aydınlatmaya kadar gözetilen sözkonusu «tarafsızlık», film kişilerinin toplumsal belirlenimlerinden yoksun gösterilmelerini hasıraltı etmeyi ve burjuva dünya görüşünü yaymayı amaçlar.

Burjuva sinemasının kullandığı betimleme dizgeleri, gerçeklik etkisini, perspektif yasalarına uygun olarak üçüncü boyut izlenimini uyandıran alan derinliği ile yaratır. Alan derinliği, bir yandan sinema görüntüsüne gerçeklik katarken, diğer yandan aynı anda daha fazla şeyin gösterilmesine olanak verir. Bu durum, bir anda bir çok şeyi birden izlemek ve kavramak zorunda kalan seyircide anlam belirsizliği yaratır, kafasını bulandırır. Başka bir deyişle, gerçeğin çok anlama çekilebilirliği getirilerek, gerçeğin gözden kaçırılmasına olanak sağlanmış olur.

(18) «Çağdaş Sinemanın Sorunları,» (William Wyler ya da Sahne Düzeninin Janse-nisti), A. Bazin, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 88/100.

Bazin, bu uygulamanın «üstadı» Orson Welles'ten söz ederken şöyle der :

«Alan derinliği sinema dilinin tarihinde eytişimsel bir ilerlemedir. Ve bu biçimsel bir ilerleme de değildir! Alan derinliği iyi kullanıldığı vakit sadece olayı değerlendirmenin en kestirme en basit en ince tarzı değildir; alan derinliği sinema dilinin yapılarını, seyircinin görüntü ile olan zihin ilişkilerini etkiler ve bundan dolayı görmeliğin anlamını da değiştirir...

1) Alan derinliği seyirciyi görüntü ile, gerçekte olandan daha yakın bir ilişkiye sokar...

2) Alan derinliği, dolayısıyla, seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etken bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir. Seyirci, çözümleyici kurguda kılavuzunu izlemekten; dikkatini, görmesi gerekeni seçen yönetmenin dikkatine kaydırmaktan başka bir şey yapmadığı halde (19), alan derinliği en azından bir kişisel seçim gerektirir. Seyircinin dikkati ve iradesi biraz da görüntünün bir anlam taşımasına bağlıdır.

3) Yukardaki ruhbilimsel nitelikteki iki önermeden metafizik olarak nitelenebilecek bir üçüncüsü doğar...

Kararsızlık her şeyden önce doğrudan doğruya görüntünün alın yazısıdır» (20).

Yine söylemeye gerek yok, Bazin'in, «metafizik bir nitelik», «görüntünün alın yazısı» olarak nitelediği söz konusu «kararsızlık», gerçeği gizleme çabasının ta kendisidir, burjuvazinin iki yüzlülüğünün anlatım biçiminde yansımalarıdır. Şunu da ekleyelim : «Görmeliğin anlamını değiştiren» bu senografik kaydediş biçiminin 2. Dünya Savaşının başlarında «moda» olması, Orson Welles'in dehasında değil, savaşın egemen düzen için yarattığı yeni ideolojik gereksinimlerde yatar. (Sürecek)

(19) Çözümleyici Kurgunun bu özelliklerinden yakınan Bazin'in, Wyller'in «işaret parmağı»ndan rahatsız olmayışına ne demeli?

(20) «Çağdaş Sinemanın Sorunları», (Sinema Dilinin Evrimi), A. Bazin, Bilgi Yayınevi, 1966, s. 63—64.

sinema tekniği — 5

VI — IŞIKLANDIRMA (POZLANDIRMA) (*)

Çekimde, pelikül (film) duyarkatının ışıklandırılmasındaki son düzenleme, kullanılan objektifin f/stop diyafram açıklığı ile elde edilir.

Istenilen nitelikte bir ışıklandırma çeşitli etkenler gözetilerek yapılmalıdır. Kullanılan film tipi (siyah-beyaz, renkli, negatif ya da reversal); çeşitli duyarkat hızları ve gren durumları; laboratuvar işlemlerindeki özellikler, örneğin, süre ve ısı durumları; özel amaçlı çekimler (trükajlı çalışmalar, projeksiyonlu çekimler, vb...); alıcıdan geçen filmin hızı (kare/saniye) ve alıcının kendi hareketinin hızı; çekim sahnesinin özel aydınlatılması, vb... durumlar, gözetilmesi gereken önemli etkenlerdir.

Geçerli bir nedeni olmayan ve bir çekimden diğerine değişen fotografik ton farklılıklarının nedeni, yukarıda bir kısmı sıralanmış olan etkenler gözetilmeden saptanmış olan yanlış bir ışıklandırma.

Duyarkatın ışıklandırılmasında (pozlandırılmasında) kullanılan en önemli araç «ışıkölçer» (pozometre) dir. Işıkölçer alıcıdaki filmin duyarlılığını ve ışıklandırma süresini hesaba katar. Işıklandırma süresi alıcıdan bir saniye içinde geçen filmin görüntü (kare) sayısı hızı ile, yine alıcının obtüratör açıklığı derecesinin bir sonucudur. Işıkölçer, ayrıca ışığın etkin şiddetini de ölçer ve sonunda bütün bunları birleştirerek uygun f/stop sayısını verir. Bu değer temel diyafram açıklığı değeridir. Bu değerden yola çıkarak, onun altında ya da üstünde oynamalar yapmak, yani ona bağlı kalmaksızın ama ondan yola çıkarak değişik yeni diyafram değerleri uygulamak, farklı sinema anlayışları ile ilgilidir.

Işıkölçerleri ve kullanım biçimlerini ilerdeki sayılarda ayrı bir konu olarak göreceğiz. Ancak, burada ışıklandırma açısından ve ışıkölçerleri ilgilendiren, dikkat edilmesi gereken bazı temel durumları kısaca sıralamakta yarar görüyoruz.

Işıkölçerler genel olarak iki türdür. Bir kısmı konuların (süjelerin) dolaysız (direkt) ışıklarını, diğerleri ise dolaylı, yani yansıyan ışıkları ölçerler. Dolaysız ışığı ölçen ışıkölçerler normal olarak konunun (süjenin) bulunduğu bölgede kullanılırlar. Konuyu aydınlatmadaki etkin ışığı ölçerler ve objektif diyafram değerini f/stop olarak bildirirler. Dolaysız ışığı ölçen ışıkölçerler iki temel görevi yerine getirirler: a) konunun bulunduğu bölgedeki olay ışığının şiddetini ölçmek; b) aydınlanma geometrisinin koşullarını hesaba katmak.

Dış çekimlerde sık sık karşılaşılan ve özel dikkat gösterilmesi gereken bazı durumları da şöylece sıralayabiliriz: 1) olağan üstü açık ve koyu fonlar; 2) konunun ön planda ve fondaki nesnelerin çok uzak mesafelerde olmaları ve arada genellikle bir pus'un bulunması; 3) sahnenin, baş konusu (süjesi) gölgeli bir alan içinde olmak üzere, güneş ışığı ile gölgeli alanlardan oluşması, vb...

Yansıyan ışıkölçerleri genellikle: a) bütün bir sahnenin ortalama parlaklığını ölç-

(*) Yazı ve tablolar ASC yayınlarından derlenmiştir.

mek üzere; b) çok sınırlı bir bölgenin nokta ışığını ölçmek üzere; c) hem ön planda ki baş konunun nokta parlaklığını hem de sahne fonunun alan parlaklığını ölçmek üzere, yapılmışlardır.

Duyarkatın teknik olarak doğru ışıklandırılması, filmin sonraki işlemlerinin yapacağı laboratuvarın özelliklerine de bağlıdır. Genellikle (ve özellikle ülkemizde) laboratuvarlar çalışma koşullarını standart bir düzeyde tutmakta ve bir tek filmin düzen dışı özelliklerine karşılık vermek için düzenlerini değiştirmemektedirler. Bu nedenle, gerekli düzeltmeleri laboratuvara bırakmaktansa, bunları çekim çalışmalarında çözmek gerekir. Laboratuardan yalnızca «normal» bir işlem ve kopyalar elde etmek için çaba gösterilmelidir.

Film duyarlılığını derecelendirmede kullanılan çeşitli sistemler vardır. Bunlar Çağdaş Sinema sayı 2, sayfa 81'de gösterilmiştir. Aynı şekilde, duyarkatın ışıklandırılmasında önemli bir yeri olan T/stop konusuna da Çağdaş Sinema sayı 1, sayfa 80'de yer verilmiştir.

Bazı durumlarda, çekimde, kullanılmakta olan filmin duyarlılığını (hızını) «yukarıya zorlama» gerekebilir. Yani, elde daha hassas bir film bulunmadığından, kullanılan filmin duyarlılığı zorlanır. Bu durumda, filmin görüntü niteliğinin, laboratuarda normal işlemlerden geçirildiğinde bir zarar göreceği bilinerek, ölçülü bir şekilde, daha az poz verilerek, laboratuardan da filmin yıkanma sırasında «yukarıya doğru zorlanması», yani daha fazla yıkanması istenir.

Günümüzde kullanılan çoğu filmler çok yüksek bir tolerans alanına sahiptirler. Bu nedenle, görüntü niteliğinde az bir kayıpla, «iki» tam stop civarında eksik pozu giderecek ölçüde yukarıya zorlanabilirler. Bilmemiz gerekir ki, bir filmi yıkama sırasında yukarı doğru zorlama, yansırı birtakım fotografik değişiklikler oluşturur. Örneğin, bir negatif film aşırı yıkandıkça gamması (kontrastlık aşamasının sayı olarak ölçüsü) artma eğilimi gösterir : negatif film zorlandığında daha çok duyarlılıkla, daha çok kontrast ortaya çıkar. Bir reversal film aşırı yıkandığında en yüksek yoğunluğunu kaybetme eğilimi gösterir : reversal film zorlandığında, daha çok duyarlılıkla, daha az kontrastlık oluşur.

Aşağıda, ışıklandırma ile ilgili teknik ana tablolar ve cetveller verilmektedir.

DEĞİŞİK HIZLARDA IŞIKLANDIRMA VE OBTÜRATÖR AÇIKLIKLARI										
Obtüratör Açısı	KARE / SANİYE									
	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
280°	2/5	1/5	1/7	1/10	1/13	1/15	1/18	1/21	1/23	1/26
235°	1/3	1/6	1/9	1/12	1/15	1/18	1/21	1/25	1/27	1/31
200°	2/7	1/7	1/11	1/14	1/18	1/22	1/25	1/29	1/32	1/36
180°	1/4	1/8	1/12	1/16	1/20	1/24	1/28	1/32	1/36	1/40
175°	1/4	1/8	1/12	1/16	1/20	1/25	1/29	1/33	1/37	1/41
170°	2/9	1/9	1/13	1/17	1/21	1/26	1/30	1/34	1/38	1/42
160°	2/9	1/9	1/13	1/18	1/22	1/27	1/32	1/36	1/40	1/45
150°	1/5	1/10	1/14	1/19	1/24	1/29	1/33	1/38	1/42	1/48
140°	1/5	1/11	1/15	1/21	1/25	1/31	1/36	1/41	1/45	1/51
135°	1/5	1/11	1/16	1/21	1/26	1/32	1/37	1/43	1/47	1/53

DEĞİŞİK HIZLARDA IŞIKLANDIRMA VE OBTÜRATOR AÇIKLIKLARI

Obtüratör Açısı	KARE / SANİYE									
	2	4	6	8	10	12	14	16	18	20
120°	1 6	1 12	1 18	1 24	1 30	1 36	1 42	1 48	1 54	1 60
100°	1 7	1 15	1 21	1 29	1 36	1 43	1 51	1 58	1 65	1 72
90°	1 8	1 16	1 24	1 32	1 40	1 48	1 56	1 64	1 72	1 80
80°	1 9	1 18	1 27	1 36	1 45	1 54	1 63	1 72	1 81	1 90
75°	1 10	1 19	1 28	1 38	1 48	1 57	1 66	1 77	1 84	1 96
60°	1 12	1 24	1 36	1 48	1 60	1 72	1 84	1 96	1 111	1 120
45°	1 16	1 32	1 48	1 64	1 80	1 96	1 112	1 128	1 144	1 160
22½°	1 32	1 64	1 96	1 128	1 160	1 192	1 224	1 256	1 288	1 320
10°	1 72	1 144	1 216	1 288	1 360	1 432	1 504	1 576	1 648	1 720
5°	1 144	1 288	1 432	1 576	1 720	1 864	1 1008	1 1152	1 1296	1 1440

DEĞİŞİK HIZLARDA IŞIKLANDIRMA VE OBTÜRATOR AÇIKLIKLARI

Obtüratör Açısı	KARE / SANİYE									
	22	24	32	40	48	64	72	96	120	128
280°	1 28	1/31	1 41	1 52	1 62	1 82	1 93	1 123	1 154	1 165
235°	1 34	1/37	1 49	1 62	1 77	1 98	1 110	1 147	1 184	1 196
200°	1 38	1/43	1 58	1 72	1 86	1 115	1 130	1 173	1 216	1 230
180°	1 44	1/48	1 64	1 80	1 96	1 128	1 144	1 192	1 240	1 256
175°	1/45	1/49	1/66	1 82	1/99	1/132	1/148	1/197	1/247	1/263
170°	1 47	1/51	1 68	1 84	1 102	1 136	1 152	1 204	1 254	1 271
160°	1 50	1/54	1 72	1 90	1 108	1 144	1 162	1 216	1 270	1 288
150°	1 53	1/58	1 77	1 96	1 115	1 154	1 173	1 230	1 288	1 307
140°	1 56	1/62	1 82	1 102	1 123	1 164	1 185	1 247	1 309	1 329
135°	1 58	1/64	1 85	1 106	1 128	1 171	1 192	1 260	1 320	1 341

DEĞİŞİK HIZLARDA IŞIKLANDIRMA VE OBTÜRATOR AÇIKLIKLARI

Obtüratör Açısı	KARE / SANİYE									
	22	24	32	40	48	64	72	96	120	128
120°	1 66	1 72	1 96	1 120	1 144	1 192	1 216	1 288	1 360	1 384
100°	1 76	1 86	1 115	1 144	1 173	1 230	1 259	1 346	1 432	1 461
90°	1 88	1 96	1 128	1 160	1 192	1 256	1 288	1 384	1 480	1 512
80°	1 99	1 108	1 144	1 180	1 216	1 288	1 324	1 432	1 540	1 576
75°	1 106	1 115	1 154	1 192	1 230	1 307	1 346	1 461	1 576	1 614
60°	1 132	1 144	1 192	1 240	1 288	1 384	1 432	1 576	1 720	1 768
45°	1 176	1 192	1 256	1 320	1 384	1 512	1 576	1 768	1 960	1 1024
22½°	1 352	1 384	1 512	1 640	1 768	1 1024	1 1152	1 1536	1 1920	1 2048
10°	1 792	1 864	1 1152	1 1440	1 1728	1 2304	1 2592	1 3456	1 4320	1 4608
5°	1 1584	1 1728	1 2304	1 2880	1 3456	1 4608	1 5184	1 6912	1 8640	1 9216

OTOMOBİLDEN ÇEKİM HIZI										
OBTÜRATÖR AÇIKLIKLARI										
175°	161°	146°	131°	117°	102°	88°	73°	58°	44°	
24	22	20	18	16	14	12	10	8	6	
GÖRÜNTÜ / SANİYE										
OTOMOBİL HIZININ MİL/SAAT OLARAK ALICI HIZLARI AÇISINDAN DEĞİŞİKLİĞİ										
OTOMOBİL HIZI / SAAT	6	7	8	9	10	11	12	15	18	24
	8	9	10	12	14	15	16	20	24	32
	10	11	12	15	17	18	20	25	30	40
	12	13	15	18	21	22	24	30	36	48
	15	16	18	22	25	27	30	37	45	60
	20	22	25	30	35	37	40	50	60	80
	25	28	31	37	43	47	50	62	75	100
	30	34	37	45	52	56	60	75	90	120
	35	39	43	52	59	65	70	87	105	140
	40	45	50	60	70	75	80	100	120	160
45	51	56	72	79	85	90	113	135	180	
50	56	62	75	87	94	100	125	150	200	
55	62	69	82	96	103	110	137	165	220	
60	67	75	90	105	112	120	150	180	240	

Örnek: Saatte 60 mil giden oto hızını 30 mile indiğinde alıcıdan saniyede 12 kare geçer

ASA IŞIKLANDIRMASINDA DÜŞÜRME (İndirim) CETVELİ											
Örnek: 200 asa 4 faktörle 50 asaya iner											
FİLTRE YA DA DİĞER FAKTÖR											
ASA	1.5	2	2.5	3	4	5	8	12	16	24	32
1000	650	500	400	320	250	200	125	80	64	40	32
800	500	400	320	250	200	160	100	64	50	32	25
650	400	320	250	200	160	125	80	50	40	25	20
500	320	250	200	160	125	100	64	40	32	20	16
400	250	200	160	125	100	80	50	32	25	16	12
320	200	160	125	100	80	64	40	24	20	12	10
250	160	126	100	80	64	50	32	20	16	10	8
200	125	100	80	64	50	40	25	16	12	8	6
160	100	80	64	50	40	32	20	12	10	6	5
125	80	64	50	40	32	25	16	10	8	5	4
100	64	50	40	32	25	20	12	8	6	4	3
80	50	40	32	25	20	16	10	6	5	3	2.5
64	40	32	24	20	16	12	8	5	4	2.5	2
50	32	25	20	16	12	10	8	4	3	2	1.6
40	25	20	16	12	10	8	5	3	2.5	1.6	1.2
32	20	16	12	10	8	6	4	2.5	2	1.2	1
25	16	12	10	8	6	5	3	2	1.6	1	
20	12	10	8	6	5	4	2.5	1.6			
16	10	8	6	5	4	3	2	1.2	1		
12	8	6	5	4	3	2.5	1.6	1			
10	6	5	4	3	2.5	2	1.2				
8	5	4	3	2.5	2	1.6	1				

YÜKSEK HIZDA ÇEKİMLER OBJEKTİF STOP'U DEĞİŞİKLİĞİ

24 KARE /SANİYE ÜSTÜNDEKİ HIZLARDA
GEREKLİ OLAN IŞIKLANDIRMA ARTIŞI:

(SABİT OBTÜRATÖR)

KARE /SANİYE

24	32	48	72	96	120	144	192
f/1.4	1.2						
1.6	1.4	1.2					
2	1.6	1.4	1.2				
2.3	2	1.6	1.4	1.2			
2.8	2.3	2	1.6	1.4	1.2		
3.2	2.8	2.3	2	1.6	1.5	1.4	
4	3.2	2.8	2.3	2	1.8	1.6	1.4
4.5	4	3.2	2.8	2.3	2.1	2	1.6
5.6	4.5	4	3.2	2.8	2.5	2.3	2
6.3	5.6	4.5	4	3.2	3	2.8	2.3
8	6.3	5.6	4.5	4	3.6	3.2	2.8
9	8	6.3	5.6	4.5	4.2	4	3.2
11	9	8	6.3	5.6	5	4.5	4
12.7	11	9	8	6.3	6	5.6	4.5
16	12.7	11	9	8	7.2	6.3	5.6
18	16	12.7	11	9	8.5	8	6.3
22	18	16	12.7	11	10	9	8
25	22	18	16	12.7	12	11	9
32	25	22	18	16	14	12.7	11

DÜŞÜK HIZDA ÇEKİMLER OBJEKTİF STOP'U DEĞİŞİKLİĞİ

24 KARE /SANİYE ALTINDAKİ HIZLARDA
GEREKLİ OLAN IŞIKLANDIRMA AZALIŞI:

(SABİT OBTÜRATÖR)

KARE /SANİYE

24	20	16	14	12	8	8	4
f/1.4	1.5	1.6	1.8	2	2.3	2.8	3.2
1.6	1.8	2	2.1	2.3	2.8	3.2	4
2	2.1	2.3	2.5	2.8	3.2	4	4.5
2.3	2.5	2.8	3	3.2	4	4.5	5.6
2.8	3	3.2	3.6	4	4.5	5.6	6.3
3.2	3.6	4	4.2	4.5	5.6	6.3	8
4	4.2	4.5	5	5.6	6.3	8	9
4.5	5	5.6	6	6.3	8	9	11
5.6	6	6.3	7.2	8	9	11	12.7
6.3	7.2	8	8.5	9	11	12.7	16
8	8.5	9	10	11	12.7	16	18
9	10	11	12	12.7	16	18	22
11	12	12.7	14	16	18	22	25
12.7	14	16	17	18	22	25	32
16	17	18	20	22	25	32	36
18	20	22	24	25	32	36	45
22	24	25	28	32	36	45	
25	28	32	34	36	45		
32	34	36	40	45			

ALICI HIZI DENKLEME CETVELİ

NORMAL 24 KARE / SANİYE
ALTI ve ÜSTÜNDE IŞIKLANDIRMA
ARTIŞI ve AZALIŞI

(Normal hızlar üstü için gerekli olan faktör, hem filtre faktörü denkleme, hemde asa düşürme cetvelleri ile birlikte kullanılabilir)

NORMAL HIZ ÜSTÜ

KARE / SANİYE	FAKTÖR	STOPLARDA ARTIŞ
24	0	0
32	1.5	½
48	2	1
72	3	1½
96	4	2
120	5	2¼
200	8	3
240	10	3¼
400	16	4
500	21	4¼

NORMAL HIZ ALTI

KARE / SANİYE	FAKTÖR	STOPLARDA AZALIŞ
24	0	0
16	1.5	½
12	2	1
8	3	1½
6	4	2
4	6	2½
2	12	3½

OBTÜRATOR AÇILARININ AZALMASI SONUCU IŞIKLANDIRMADA GEREKLİ DİYAFRAM ARTIŞI

Obtüratör açısını azaltmada kullanılan ışıklandırma denkleme cetveli.

OBTÜRATOR AÇISI

180° 170° 170°	140°	120°	100°	70°	60°	50°	45°	30°	22½°
1.3									
1.5	1.4								
1.8	1.6	1.5	1.4						
2.1	2	1.8	1.5	1.4					
2.5	2.3	2.1	1.8	1.6	1.5	1.4			
3	2.8	2.5	2.1	2	1.8	1.6	1.4		
3.6	3.2	3	2.5	2.3	2.1	2	1.6	1.4	
4.2	4	3.6	3	2.8	2.5	2.3	2	1.6	
5	4.5	4.2	3.6	3.2	3	2.8	2.3	2	
6	5.6	5	4.2	4	3.6	3.2	2.8	2.3	
7.2	6.3	6	5	4.5	4.2	4	3.2	2.8	
8.5	8	7.2	6	5.6	5	4.5	4	3.2	
10	9	8.5	7.2	6.3	6	5.6	4.5	4	
12	11	10	8.5	8	7.2	6.3	5.6	4.5	
14	12.7	12	10	9	8.5	8	6.3	5.6	
17	16	14	12	11	10	9	8	6.3	
20	18	17	14	12.7	12	11	9	8	
24	22	20	17	16	14	12.7	11	9	
28	25	24	20	18	17	16	12.7	11	



**stefanos
yerasimos**

AZGELİŞMİŞLİK SÜRECİNDE TÜRKİYE

1-BİZANSTAN TANZİMATA

- Osmanlı İmparatorluğu örgütlü yapısına ve gücüne rağmen, nasıl oldu da yavaş yavaş bazı Avrupalı güçlerin bağımlılığı altına girebildi?
- Emperyalist çıkarlar on dokuzuncu yüzyılda, nasıl oldu da Türk toplumunun içine nüfuz edebildi?
- Yaşlı İmparatorluk yıkılıp gittikten sonra, ulusal atılım ve genç cumhuriyet hangi güçlere dayandı?
- Bu gelişme çabası hangi iç ve dış engellerle karşılaştı?

Stefanos Yerasimos'un bu kitabı yalnız Türkiye sorunlarıyla değil, «azgelişmişlik» le nitelendirebileceğimiz bütün diğer ülkelerle ilgilenenler için de önemli ve muhakkak okunması gereken bir eser.

35 LİRA

Yves LACOSTE

FIYATI : 12,5 TL.