

TÜRK DİLİ

Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi

SİNEMA ÖZEL SAYISI

SAYI: 196 — OCAK 1968

TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ

BU SAYIDAKİ YAZARLAR

Nijat ÖZÖN □ Burhan ARPAD □ Lev v. KULEŞOV □ Djiga VER-
TOV □ Ricciotto CANUDO □ Louis DELLUC □ Béla BALÁZS □
V.I. PUDOVKIN □ Rudolf ARNHEIM □ S.M. EISENSTEIN □ Ray-
mond SPOTTISWOODE □ Léon MOUSSINAC □ Paul ROTH □
John GRIERSON □ Élie FAURE □ Umberto BARBARO □ Luigi
CHIARINI □ Roger LEENHARDT □ André MALRAUX □ Jean EPS-
TEIN □ Guido ARISTARCO □ Isidore ISOU □ Arnold HAUSER □
André BAZIN □ Cesare ZAVATTINI □ Edgar MORIN □ Siegfried
KRACAUER □ David-Wark GRIFFITH □ Mack SENNETT □ Char-
les S. CHAPLIN □ Buster KEATON □ Harold LLOYD □ FLAHER-
TY □ Erich von STROHEIM □ Joseph von STERNBERG □ Fritz
LANG □ Jean VIGO □ Luis BUNUEL □ Jean COCTEAU □ Jean
RENOIR □ René CLAIR □ Joris IVENS □ Kenji MIZOGUCHI □
Akira KUROSAWA □ John FORD □ Max OPHULS □ Alfred
HITCHCOCK □ Orson WELLES □ Robert BRESSON □ Roberto ROS-
SELLINI □ Luchino VISCONTI □ Vittorio DE SICA □ Elia KAZAN □
Alexandre ASTRUC □ Ingmar BERGMAN □ Juan-Antonio BAR-
DEM □ Federico FELLINI □ Michelangelo ANTONIONI □ Jacques
TATI □ Alain RESNAIS □ François TRUFFAUT □ Claude CHABROL □
Jean-Luc GODARD □ Volker SCHLÖNDORFF □ YENİ AMERİKAN
SİNEMASI TOPLULUĞU □ Glauber ROCHA □ Miloş FORMAN
□ Jean ROUCH □ Claude LÉLOUCH □ Jörn DONNER □ Pier Pa-
olo PASOLINI □ OSHIMA, HANI, URAYAMA, TESHIGAHARA □
Andrzej WAJDA □ Dusan MAKAVEJEV □ Ömer Asım AKSOY □
Bahri SAVCI □ Kıvanç DEMİR □ Ali BAYKAL □ Muzaffer UYGUNER
□ Ali Rıza ÖNDER □ Güney ÇETİN □

Yönetim Yeri: Atatürk Bulvarı, No. 221, Kavaklıdere, Ankara * Telefonlar: Yazı işleri
ve abone: 12 44 24 * Genel Yazmanlık: 12 44 34 * Yıllığı: 10 lira * Dış ülkeler için yıllık: 25 lira * Bir yıldan aşağı abonesi yoktur * Basıldığı yer: Ankara Üniversitesi Basımevi-
Ankara * İlan Koşulları: İç sayfalarda: Santimi 25 lira; dış ve iç kapak: Santimi 50 lira *
Sürekli ilân verenlere indirim yapılır * Yazı Kurulu: Sabahattin Kudret AKSAL □ Salâh
BİRSEL □ Ağâh Sırrı LEVEND □ Mehmet SALİHOĞLU □ Tahsin SARAÇ * Dergimize
gönderilen yazılar yayımlansın, yayımlanmasın geri verilmez.

TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XVII, Sayı 196, 1 Ocak 1968

S İ N E M A Ö Z E L S A Y I S I Ü Z E R İ N E

Geçmiş yıllarda *Şiir* (sayı 113), *Deneme* (sayı 118), *Günlük* (sayı 127), *Eleştiri* (sayı 142), *Roman* (sayı 154 ve 159) ve *Tiyatro* (sayı 178) özel sayıları düzenlemiş olan *Türk Dili* dergisi bu sayısıyla de okurlarına bir *Sinema Özel Sayısı* sunmaktadır.

Bu özel sayıda sinemanın kuramları ve estetiği üzerinde durulmuş, sinema kavramı üzerinde toplu bir düşünce uyandırmaya çalışılmıştır.

Konunun genişliği bizi sinema tarihine uzanmaktan alakoyduğu gibi, sinema akımlarının ayrıntılarına inmemizi de kösteklemiştir.

Bu arada, Türk sinema adamlarından ve yazarlarından yeterince yazı sağlanamaması da Türk sinemasına kısa bir bakışla yetinmemize yol açmıştır.

Bu sayıda yazıları bulunan sinema yazarları ve yönetmenler üzerine tanıtıcı bilgileri "Yazarlar" bölümünde bulacaksınız.

Türk Dili, pek yakında, okurlarına bir *Halk Edebiyatı Özel Sayısı* da sunacaktır.

TÜRK
SİNEMASI

● NİJAT ÖZÖN

1

“... Karşımızda bir, bir buçuk
kare metrelik bir beyazperde duruyor-
du. Biz de buna, bir mana vermeden
bakıyorduk. Yan duvarlardaki ilânlar-
dan bir şey anlayamıyorduk: Canlı fo-
toğraf... Asma harikası... Andlozya'da
büyük görüş... Smendüferle seyahat...
Bu ~~harika~~ ~~görüştü~~ ~~görüştü~~ merakı körükle-
~~me~~ ~~me~~ ~~me~~ bir işe yaramıyordu.

Derken ortalık birdenbire karardı. Zifiri karanlık içinde kaldık; korktuk. Elim gayrı ihtiyarî ağabeyimin elini aradı; buldum ve bir tehlike karşısında imişim gibi sımsıkı kavradım.

Arkamızdaki sıralardan ışıklar fışkırıyordu. Karanlığın, vaziyet icabı olduğunu kimse takdir edemediğinden, pencerelere örtülen siyah perdeler itiraz ediyorlardı.

O vakitler İstanbul'da elektrik yoktu. Abdülhamit'in vehmi elektriğin memlekete girmesine engel olmuştu. Sinematograf makinesini işletmek ve şeridi aydınlatmak için kullanılan petrol lambalarından intişar eden gaz kokusu da seyircileri ayrıca taciz etmekte idi.

Perdenin önüne gelen bir şahıs bu karartının lüzumunu izah etti. Ve hemen onun arkasından gösteri başladı.

Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlarla duruyor. Ruhtım üzerinde telâşlı telâşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sar'a nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki...

Tren kalktı. Bittabiî sessiz sedasız. Aman yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kııldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terkettiller galiba. Hani ya ben de korkmadım değil; lâkin merak galip gelip beni iskemleye mihladı. Bereket versin ki tren çabuk geçti... gitti.

İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdede üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu filim daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa ahştırmış oldu..."

Ercüment Ekrem Talu, sinemanın yurdumuza girişini, halka ilk gösterilişini yukarıdaki satırlarla anlatıyor. Ama olayın, biraz daha öncesi var: Lumière Kardeşler'in 28 aralık 1895'teki ilk genel gösterimi üzerine, İstanbul'un tanınmış fotoğrafçılarından Vafiadis bir mektupla kendilerine başvurmuş, bilgi istemiş, ama bundan bir sonuç çıkmamıştı. 1896 yılının başlarında, Lumière Kardeşler'in dünyanın dört bucağına gönderdikleri alıcı yönetmenlerinden biri olan Alexandre Promio Türkiye'ye gelip bazı sahneler çevirmişti. Hatta Promio, Venedik'teki ilk denemesinden sonra, sinema dilinde önemli bir yeri olan kaydırmayı ikinci olarak Haliç'te bir kayıkta denemişti. Lumière'in öbür alıcı yönetmenlerinden Félix Mesguich, Francis Doublier, Perrigot gibi bazıları da Rusya'ya giderlerken İstanbul'a uğramışlardı.

Sinema, 1896 yılının sonlarına, 1897 yılının başlarına doğru Yıldız Sarayının gedikli hokkabazlarından Bertrand eliyle Saraya sokuldu. Bunu,

halka yapılan ilk genel gösteri olan, Talu'nun yukarıda anlattığı olay izledi. Saraydaki sinema gösterileriyle aynı zamana rastlayan bu olayın kahramanı Rumen uyruklu bir Polonya Musevisi olan Sigmund Weinberg'ti. Türkiye'de "Pathé Frères" (Pathé Kardeşler)in temsilcisi olan Weinberg, Pathé'nin "phonographe" (gramofon)unu ve daha başka yapımlarını satıyordu. Pathé'nin filimlerini ise ilk kez Galatasaray'daki tramvay yolu dönemecinde bulunan, o zamanın en ünlü birahanesi "Sponeck"te gösterdi. Talu'nun yukarıda anlattığı bu gösteriyi, az sonra, İstanbul'un öbür yakasında, Şehzadebaşı'nda Fevziye Kiraathanesindeki gösteri izledi. Sinema yurdumuza girmişti.

Bununla birlikte 1908 yılına gelinceye kadar sinema yurdumuzda gezginci olmaktan kurtulamadı. Bunun başlıca nedenlerinden biri, sürekli bir suikast korkusu içinde yaşayan Abdülhamit II'in kuruntusuydu. Bu kuruntu öylesine aşırıydı ki, Abdülhamit bütün saltanatı boyunca elektriğin İstanbul'a girmesine izin vermemişti. Bundan dolayı ilk yerleşik sinema yine Weinberg'in eliyle İkinci Meşrutiyetin ilânından sonra, 1908 yılında açıldı. O tarihten sonra yerleşik sinema çok ağır, ama düzenli bir gelişme gösterdi.

2

Yurdumuzda ilk filmin çevrilişi ancak Osmanlı İmparatorluğu'nun İlk Dünya Savaşı'na girmesinden sonra başladı. İlk filim de, Almanya'nın yanı başında Rusya'ya resmen savaş açılmasından üç gün sonra çevrildi. Savaşın ilk günlerindeki coşkun hava içinde bir topluluk, İstanbul'un yakınındaki Ayastefanos (Yeşilköy)e giderek buradaki bir Rus anıtını yıktı. Bu anıt, 1876-1877 savaşında Rusların buraya kadar ilerleyişlerini anmak için dikilmişti. Anıt yıkılırken, yedek subaylığını yapmakta olan Fuat Uzkınay da bunu alıcısıyla filim üzerine saptadı. Böylelikle 14 kasım 1914'te *Ayastefanos'taki Rus Âbidesinin Yıkılışı* adında 150 metrelik ilk Türk filmi meydana getirilmiş oldu.

Savaş koşulları sürüp gitmeseydi, bu ilk denemenin arkası uzun bir süre gelmeyecekti. Fakat "Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı" olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun alinyazısını çizen Enver Paşa'nın 1915'te Almanya'ya yaptığı bir gezi, yurdumuzda sinema yapımının sürekliliğini sağladı. Enver Paşa Berlin'deyken Alman ordu sinemasının çeşitli savaş cephelerinde çevirdiği filimleri seyretmiş, sinemanın halk kütleleri, hele okuma yazma bilmeyen halk kütleleri üzerindeki etkisini sezinlemişti. İstanbul'a döndüğünde Osmanlı ordusunda da bir sinema kolu kurulmasını emretti. Böylelikle başında Weinberg'in bulunduğu, Uzkınay'ın yardımcı olarak atandığı, yedek subaylığını yapmakta olan bazı sinema salonu sahiplerinin de alıcı yönetmeni olarak katıldıkları bir "Merkez Ordu Sinema Dairesi" kuruldu. Bu merkez, Alman ve Avusturyalı alıcı yönetmenlerinin de işbirliğiyle savaşla ilgili belge filimleri ve haber filimlerini çevirmeye başladı. Ertesi

yıl (1916) Weinberg öykülü filimlere de el atmak istedi ve kendisinin birkaç yıl önce sahneye koyduğu bir oyunu, *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'nı çevirmeye başladı. Fakat az sonra oyuncular silâh altına alınca filim yarıda kaldı ve ancak savaştan sonra Uzkınay tarafından tamamlandı.

1916'da "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti" adında yarı askerî bir kuruluş, gelir kaynaklarını artırmak amacıyla, filim yapımına da başladı. Böylelikle, sonradan Türkiye'nin tanınmış gazete sahiplerinden biri olan yirmi yaşlarının-daki Sedat Simavî'nin yönetmenliğinde ilk öykülü filimlerimiz, *Pençe* (1917) ile *Casus* (1917) meydana getirildi. Bunlardan ilki bir oyundan aktarılmıştı, öbürü bir savaş ve casusluk filmiydi.

1918'de Osmanlı İmparatorluğu savaştan yenik çıkınca, gerek "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin gerekse "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti"nin sinema araçları, işgal kuvvetlerince el konulmaması için, "Malûlin-i Guzat-i Askeriye Muavenet Cemiyeti"ne (bugünkü "Malûl Gaziler Cemiyeti") aktarıldı. Böylelikle ister istemez filim yapımına geçen bu dernek öykülü üç filim çevirtti. Bunlardan, tanınmış bir tiyatro oyuncusu ve yönetmeni olan Ahmet Fehim Efendi'nin çevirdiği ilk ikisi, *Mürebbiye* (1919) ile *Binnaz*'dı (1919). *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından aktarılmıştı; ancak Ahmet Fehim, roman kadar bu romandan yapılmış oyundan da yararlanmıştı; zaten *Mürebbiye* Ahmet Fehim'in daha önce sahneye koyduğu, oynadığı bir yapıtı. Filmdeki rollerden birini de gene kendi canlandırıyor-du. *Binnaz*, Victor Hugo'nun *Marion Delorme*'unun Yusuf Ziya Ortaç eliyle çok serbest biçimde Lâle Devri'ne aktarılmış olan manzum bir oyundan alınmaydı. Üçüncü filim, yine bir tiyatrocusu olan Şadi Karagözoğlu'nun sahnedeki büyük bir başarıyla canlandığı "Bican Efendi" tipine dayanarak hazırladığı *Bican Efendi Vekilharç* (1921) adlı orta uzunluktaki güldürüsüydü. Karagözoğlu, o vakitler yurdumuzda ilk kısa filimleriyle büyük bir ün kazanan "Charlot" (Şarlo) tipine benzeterek yarattığı "Bican Efendi"nin serüvenlerini ayrıca iki kısa filmde de anlattı.

Dört yıllık Kurtuluş Savaşı sonunda Yunan ordusu bozguna uğrayıp Ege kıyılarına doğru kaçtığı vakit, bu kez T.B.M.M. ordularına aktarılan sinema araçlarıyla *İstiklâl (İzmir Zaferi)*, 1922) adlı büyük bir belge-filim meydana getirildi. Aynı yıl, yurdumuzun ilk özel yapım evi olan "Kemal Film" yapımına başlıyor, böylelikle filim yapımımızın ilk dönemi sona eriyordu.

Sekiz yıl süren bu ilk yapım döneminin hem olumlu hem de olumsuz yönleri vardı. Sinemamızın temellerinin atıldığı bu sekiz yıllık dönemin olumsuz yönünde bazı yanlış adımlar yer almaktaydı. Her şeyden önce, yurdumuzda filim yapımı, "cinématographe"tan yirmi yıl sonra başlamıştı ve *Himmet Ağa'nın İzdivacı* 1918'de piyasaya sürüldüğünde, 1908 yılının tiyatro filimlerinden ayırt edilmemekteydi. Arada geçen bu yirmi yıl içinde yabancı ül-

kelerde meydana gelen ilerleme hiç göze alınmaksızın işe başlanmıştı. Kaldı ki, yukarıda da görüldüğü gibi, zaten ilk filmimiz hiç akılda yokken, bir olupbitti sonuncu çevrilmişti: Bir savaşa girilmişti, bu giriş gösterişli bir davranışla kutlanacaktı, bu kutlanışın filmle sonsuzlaştırılması en son anda akla gelmişti. O vakte kadar sinemanın yalnız gösterim koluyla ilgilenmiş, alıcıyı hiç kullanmamış birine birkaç saat içinde bu iş öğretilmişti. Bundan dolayı sinema yapımı yurdumuzda "sümmettedarik" başladı, öyle de sürdü.

Düzenli olarak filim çeviren ilk kurul, ordunun sinemacılık koluydu, her şeyden önce ordunun ihtiyacını karşılamak üzere meydana getirilmişti. Bunu izleyen iki kurumun ise sinemayla doğrudan doğruya hiç bir ilişkileri yoktu. Yardımsevenlerin kurumuydu bunlar; sinema da bu kurumların gelir sağlayıcı öbür çalışmalarından başka bir şey sayılmıyordu. Üç kurumun da hem araçları hem de personeli ancak çok küçük çapta bir sinema çalışmasına elverişliydi; ancak belgecilik, hatta bunun da haber filmi kolundaki çalışmalarına yatkındı. Nitekim bu yüzden çalışmalarının ağırlık merkezi hep haber filmi oldu. Bu kadar dar olanaklarla konulu filme el atmak, daha başlangıçta başarısızlığı göze almak demektir; oysa bu kurumları yönetenler yalnız öykülü filimlere el atmakla kalmadılar, olanaklarını daha da zorlayarak tarihi konu alan filimler çevirmeye kalkıştılar; dolayısıyla başarısızlıkları daha da göze batıcı oldu. Bu kadar büyük işe girişenlerin gerçekte ilerisi için büyük tasarıları yoktu, ellerindeki sinema araç ve gereçlerini çoğaltıp bir sinema endüstrisinin temelini atmayı düşünmüyorlardı. Bundan dolayı da, yurdumuzdaki sinema çalışmaları Almanya'daki ordu sineması örnek alınarak başladığı, bu sinema ise sonraki Alman sinema endüstrisinin temelini meydana getirdiği halde, bizde aynı gelişmeyi göstermedi. Hatta tam tersi oldu: Yapım, ordu sinemasıyla başlamıştı, bu kurumun araçları öbür iki kuruma el değiştirmişti, fakat sekiz yılın sonunda araçlar dönüp dolaşıp yine orduya geçmişti. Böylelikle sekiz yıllık çabanın sonunda yine başlangıç noktasına dönmüştü.

Sinema acemi ellerde başladı, acemi ellerde sürdürüldü. Sinemacı yetiştirmek diye bir şey düşünülmedi. Bu ilk dönemin beş sinemacısı içinde en iyisi sayılabilecek olan Weinberg bile ancak yapıma geçtikten sonra bu işle ciddi olarak ilgilenmiş, Almanya'ya ancak o vakit gidip incelemelerde bulunmuş, ama zaten yurda yeniden döndüğünde sinemadan uzaklaşmak zorunda kalmıştı. Gerek Weinberg, gerekse Uzkınay, asıl işleri sinemadan başka olan, kendi kendilerini yetiştirmiş kimselerdi. Sedat Simavî sinemaya başladığında yirmi yaşlarında bir hevesliden başka bir şey değildi. Ahmet Fehim, ardında uzun bir profesyonel tiyatroculuk bulunan, ellisinden sonra sinemaya geçen biriydi. Aynı durum, Şadi Karagözoğlu için de geçerliydi. Daha önemlisi, bu sekiz yıllık dönemde çevrilen altı uzun, öykülü filmin beşi doğrudan doğruya sahne oyunlarından aktarılmıştı. Yalnız bu kadar da değil: Bu beş filmden dördü, doğrudan doğruya, yönetmenlerinin daha

önce çalıştıkları çeşitli tiyatro topluluklarında sahneye koydukları oyunlardan meydana getirilmişti. Bu filimlerin oyuncu kadroları da olduğu gibi sahneden alınmıştı. Bütün bunlardan dolayı, bu filimlerin hiç biri, bir tiyatro filmi olmaktan öteye geçemedi.

Olumlu yönde sayılabilecekler ise pek azdı: Bu altı filimlik yapım yeni bir çalışma alanında ilk örnekleri ortaya koydu, başkalarında da bu alanda çalışma isteği uyandırdı. Bu arada bugün bile değer taşıyan birçok belge-filmi meydana getirildi. Üstelik bütün bu ilk adımlar, İlk Dünya Savaşı, işgal yılları ve bir kurtuluş savaşının sürdürüldüğü çok çetin bir dönemde atılmıştı.

4

Bundan sonraki on yedi yıl içinde Türk sineması bir kişinin tekelinde kaldı; bu durum, ilk adımlarını tiyatrocuların önderliğinde atan sinemamızın, on yedi yıl boyunca tiyatronun etkisini gittikçe daha fazla duymasına yol açtı. Çünkü sinemamızı 1922'den 1939'a kadar tek başına çekip çeviren kimse, yine bu dönem sırasında yurdumuzun tek temelli ve önemli tiyatro topluluğu olan "Dar-ül-bedayi" (sonradan "İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu")nın başındaki Muhsin Ertuğrul'du. Böylelikle yönetmeni, senaryocusu, oyuncu kadrosu, "repertuarı"yle bir tiyatronun on yedi yıl bir sinema üzerinde egemenlik kurması ve bu egemenliği aynı tiyatrodan yeni yetişenler eliyle daha sonra da sürdürmesi gibi, sinema tarihinde benzeri görülmemiş bir durum ortaya çıktı. Sinemamızın gelişmesini uzun bir süre engelleyen, bugün bile belini doğrultamamasına yol açan neden budur. Bir bakıma sinemamızdaki bu tiyatro tekelinden doğrudan doğruya Ertuğrul'u sorumlu tutmak haksızlık olur; çünkü yurdumuzdaki koşullar el vermeseydi, böyle bir tekel kurulamazdı. Oysa olaylar şöyle geçti: Bu on yedi yıl içinde yurdumuzda iki ayrı dönemde çalışan iki ayrı yapımevi kuruldu; bu yapımevlerini yönetenler sinema ile tiyatro arasındaki ayrılığı bilmediklerinden, daha önce yabancı ülkelerde sinemada çalışmış, üstelik elinde hazır bir oyuncu kadrosu ile bir "repertuar" da bulunan Muhsin Ertuğrul'u bu iş için "biçilmiş kaftan" saydılar.

Muhsin Ertuğrul 1922 yılından başlayıp, sinemayı kesinlikle bıraktığı 1953 yılına kadar, Türkiye'de -çünkü bu arada yurt dışında da filim çevirmişti- yirmi dokuz filim meydana getirdi. Bir tüm olarak ele alındığında bu filimlerin sinemamız üzerinde ne kadar kötü etki yaptıkları açıkça görülür. Bunun en önemli nedeni, yukarıda da belirtildiği gibi, Ertuğrul'un bir tiyatro sanatçısı oluşuydu. Kaldı ki, bu filim yapımının en "hararetli" yıllarında Ertuğrul tiyatrodaki bile pek parlak bir sanatçı sayılamazdı; tiyatro anlayışı çok kez "boulevard" tiyatrosu, hatta "Grand-Guignol"dan öteye geçmiyordu. Oyun anlayışı Alman Okulu'nun etkisindeydi; sinemadaysa özellikle Emil Jannings ya da Werner Krauss'un oyununu örnek alıyordu. Sinema

onun için ikinci derecede bir işti. Kaldı ki bu ikinci derecede işinde uyguladığı pek basit bir de formül vardı: Tiyatro mevsimi kapandığında “Şehir Tiyatrosu”nun oyuncularını alıcının karşısına götürmek, onlara, geride bıraktıkları tiyatro mevsiminde oynadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak. Ya da herhangi bir yabancı filmi alıp bir yeniden çevirim meydana getirmek. Bundan dolayıdır ki, Ertuğrul’un yirmi dokuz filminden on biri sahne yapıtlarından uyarlamaydı, üçü yeniden çevirimdi. Özgün (orijinal) senaryolara dayanılarak çevrilmiş filimleri sekizi aşmıyordu. Peki bu uyarlamalar ya da yeni çevirimler nasıl şeylerdi? Birkaç örnek Ertuğrul’un sinema ya da tiyatro anlayışının ne olduğunu açıkça ortaya koyar: Ertuğrul 1918’de Paul Autier ile Cloquemin’in Paris’teki Grand-Guignol’un repertuarında yer alan *Gardiens de Phare* (Fener Bekçisi) adlı oyunlarını Türkçeye uyarlamış, 1923’te bunu *Kız Kulesinde Bir Facia* adıyla filme almıştı. Ya da François de Curel’in *La Terre Inhumaine*’inden (Bir Gece Faciası) adıyla Türkçeye aktarılan oyunu, *Ankara Postası* (1928) adıyla filme almıştı. Böylece François de Curel’in İlk Dünya Savaşı’nda Fransız-Alman çatışmasını konu alan oyunu, Ertuğrul’un elinde 1920-1922 Kurtuluş Savaşı’nda padişahçı – kuva-yı milliyeci çatışması kılıfına dönüyordu. Ya da “Şehir Tiyatrosu”nda sahneye konan Jean de Létraz’ın *Bichon*’u, Georges Feydeau’nun *La puce à l’oreille*’i gibi vodvilleri, sırasıyla *Tosun Paşa* (1939), *Akasya Palas* (1940) adıyla Türk yaşayışına uyguluyordu. Yeni çevirimleri arasında Victor Fleming’in *The Way of All Flesh* (Tenin Kurbanı)ndan yaptığı *Şehvet Kurbanı* (1939), Victor Sjöström’ün *Tösen fran Stormtorpet* (Bataklik Kızı)ndan yaptığı *Aysel, Bataklik Damın Kızı* (1934-35) ya da René Clair’in *Le Million* (Milyon)undan yaptığı *Milyon Avcıları* (1934) bulunuyordu.

Yeni Türk tiyatrosunun kurucusu olarak kazandığı ünün büyüklüğü oranında Ertuğrul’un sinemamız üzerindeki etkisinin olumsuzluğu da büyük oldu; bu alandaki yeteneksizliğiyle sinemamızda çok kötü ve kolay kolay silinemeyen bir iz bıraktı. Her şeyden önce Ertuğrul, sinema duygusundan yoksundu. Sinema dilini hiç bir vakit öğrenemedi. Filimlerinin hiç biri “filme alınmış tiyatro” düzeyini aşamadı. Çalışma arkadaşlarının hepsi de “Şehir Tiyatrosu”ndaki meslektaşları olduğundan bu “tiyatro kokusu” kendini daha çok gösteriyordu. Böylelikle sinemamızın on yedi yıl süren bu ikinci dönemi, sinemaya çok aykırı düşen yönetmenlik anlayışıyla, sinemaya çok aykırı düşen oyunculuk anlayışıyla, yine sinemaya çok aykırı düşen sahne oyunlarının uyarlamasıyla, ustadan çırağa da geçtiğinden, sinemamızda izleri bugün de görülen bir “Dar-ül-bedayi Okulu”na yol açtı. Bu okulun başlıca özellikleri şöyle sıralanabilir: Bu okul sinema duygusundan bütün bütüne yoksundu. Okulun üyelerinin hepsi tiyatrodan gelmişlerdi; üstelik çoğu da eski ve geri bir tiyatro anlayışına bağlı kimselerdi. Bunlar tiyatro ile sinema arasındaki başkalığı bir türlü anlayamamışlar, sinemaya bir türlü ayak uyduramamışlar, zaten uydurmağa da çalışmamışlardı. Sinema bun-

lar için, asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanında, açıktan gelir sağlayan ikinci bir kaynaktı. Sinemaya bunun dışında bir önem vermemişler, sinemanın önemini kavramamışlardı. Bu yüzden de sinemaya olumlu bir şey katmak şöyle dursun, tiyatrodaki kötü alışkanlıklarının çoğunu bu alana da taşımışlardı. Sahne oyunlarının çok ufak değişikliklerle, aynı sahne düzeniyle alıcı önüne taşınması bu okuldan kalan bir mirastır. Tiyatrodaki yanlış uyarlama anlayışı da yine bu okuldan kalmıştır. Uyarlanan bu oyunların değeri de, yukarıda belirtildiği gibi, çok söz götürür: Tiyatronun geçirdiği değişikliklerden, gelişmelerden habersiz olarak, İlk Dünya Savaşı öncesinin tiyatro anlayışını, bu anlayışa dayanan oyunlarını önce sahneye, oradan da perdeye aktarmaktan başka bir şey yapılmamıştır. Bu okul, oyun ya da filim olarak, çok kez en bayağı çeşitten Fransız, Alman vodvillerini; Fransız, Alman operetlerini; en ağdalı Alman melodramlarını, kişi adlarını Türkçeleştirerek alıcı önüne taşıdı. Tiyatrodaki uyarlama anlayışını, sahne düzenini sinemaya aktaran bu okul, elbet tiyatronun dekor, oyun, makyaj, diksiyon... gibi öbür öğelerini de olduğu gibi sinemaya taşımaktan çekinmedi. Tiyatronun derme çatma, kontrplaklı, bezli, boyama dekorları olduğu gibi alıcı önüne getirildi. Sahnedeki makyajın sinemada ne kadar gülünç düşeceği akla bile getirilmedi; oysa çocukların bile farkına vardıkları iğretilikteki bu saç-sakal-bıyık, seyircilerin sürekli alay konularından biri oldu. Bu okulun çok kez sahnede bile aşırı kaçan, ölçü dışı olan oyununun sinemada birkaç katıyla aşırı ve ölçü dışı olacağı yine hiç düşünülmedi. Üstelik bu oyuncular hem sinemayı ciddiye almadıklarından, seyirciyi kolay avlamak için bu oyunu bir kat daha ağdalandırıyorlar, hem de zaten alıcı önünde oynamanın apayrı bir tekniğe dayandığını bilmiyorlardı. 30-40 yaşlarındaki kimse-lerin korkunç bir makyajla 60-70 yaşındaki "yaşlı adam" rollerine çıkmaları, oyundaki bu aksaklığı bütün bütüne artırıyordu. Oysa bu okula göre, yaşının iki katındaki rollere çıkmak büyük bir marifetti; bir "kompozisyon" yaratmak, ustalık gösterisine girişmek için bulunmaz bir fırsattı. Nihayet, sahnede doğallıktan çok uzak kaçan, acayip bir diksiyon perdede bütün ölçüleri aşmış olarak artaya çıkıyordu. Bugün bu okulun sinemamızda en silinmeyen izi bu konuşmalarda kendini göstermektedir; çünkü bu okulun kuşaktan kuşağa aktarılan diksiyonu, okulun bugün hemen bütün yerli filimlerde çalışan sözlendiricileriyle sürüp gitmektedir.

Bu "Dar-ül-bedayi", sonra da "Şehir Tiyatrosu" okulunun en olumsuz yönlerinden biri, dikkate değer hiç bir sinema oyuncusu, sanatçısı, teknikçisi yetiştirememesine karşılık, kalabalık bir oyuncular ve yönetmenler ordusu çıkararak, etkisini bu "Tiyatroocular dönemi"nden sonra da duyurması oldu. Kısacası, bu on yedi yıl, ilk dönemde atılan olumsuz adımları daha geniş ölçüde kökleştirmek; sinemamızda, sinema çevresinde, sinema seyircilerinde izleri kolay kolay silinemeyen kötü alışkanlıklar yaratmakla geçti.

Bu dönemin kazanç sayılabilecek adımlarıysa pek azdı: Ertuğrul, yurdumuzda ilk iki özel yapımevinin, yani "Kemal Filim" (1922) ile "İpek Filim" (1928) kuruluşuna önayak olmuştu. Bu da, devletin bu dönemde sinemayla hiç ilgilenmemesine karşılık, cumhuriyetin ilânından İkinci Dünya Savaşı'nın arifesine kadar filim yapımının sürdürülmesini sağladı. Bu olay, ulusal bir filim yapımının ortaya çıkması, yerli sinemanın günün birinde gelişeceği umudunu hep ayakta tuttu. Nitekim sonraki dönemde yapım evlerinin önce yavaştan, sonra da hızla çoğalması bunun sonucudur. Bugünkü filim türlerinin ilk örnekleri -köy filmi, polis filmi, Kurtuluş Savaşı filmi, tarihsel filimler, dram, melodram, güldürü...- bu dönemde ortaya kondu. Ertuğrul'un en iyi filimleri arasında sayılan *Ateşten Gömlek* (1923), *Bir Millet Uyanıyor* (1932), *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934-35) bu dönemde çevrilmişti. Türk kadınlarının sinemada çalışmaları bu dönemin başlangıcında gerçekleşmişti. Teknik yönden de, sonraki döneme göre bir noktadaki üstünlük de yine bu dönemdeydi: Ses ile görüntünün aynı zamanda alınması.

5

1939'dan 1950'ye kadar süren "Geçiş dönemi"nin ilk yarısı, İkinci Dünya Savaşı ile aynı yıllara rastlıyordu. Bu dönem, iki ağırlığı omuzlarında taşımaktan hiç bir vakit kurtulamadı. Bunlardan biri savaş koşullarının, öbürü tiyatrocuların etkisiydi. Türkiye savaşa katılmamıştı ama, bu savaşın getirdiği sıkıntıların çoğundan da kurtulamamıştı: Geniş bir insan gücü sürekli olarak silâh altında tutuluyordu, bu kütle birdenbire üretimden tüketime geçmişti; savunma giderleri alabildiğine artmış, dış ticaret alabildiğine azalmıştı; büyük bir ekonomik sarsıntı ve darlık göze çarpıyordu; bunların yanı sıra yiyecek sıkıntısı, karne usulü, karaborsa, hayat pahalılığı, olağanüstü vergiler, sıkıyönetim, denetleme (sansür), tarafsız Türkiye'yi savaşa sokmak için iki yönden yapılan propaganda ve baskılar... gibi yeni öğeler ortaya çıkmıştı. Savaş koşullarının etkisi sinemada da kendini göstermekte gecikmedi: Tiyatrocular döneminin sonunda Türkiye'de sinema endüstrisi büyük bir atılışa hazırlanmaktaydı -1938'de sinemalardan ve filimlerden alınan vergilerde büyük ölçüde indirim yapılmıştı-, ama savaş bu atılışı önledi. Savaşın bir başka etkisi yurdumuza gelen yabancı filimlerde kendini gösterdi: Kapanan Avrupa pazarlarının yerini savaş propagandası tehlikesinin de etkisiyle tarafsız A.B.D.'nin, bir de hem tarafsız hem de doğulu Mısır'ın filimleri aldı. 1938-1944 yılları arasında yurdumuzda çevrilen yerli filimlerin sayısı, aynı dönemde Türkiye'ye gelen Mısır filimlerinin sayısına eşitti. Bu Mısır filimlerinin gerek seyirciler, gerekse sinemacılar üzerindeki etkisi büyüktü. Anlayış bakımından "tiyatrocular"ın filimlerinden zerrece başkalığı olmayan -böyle bir başkalık olması zaten olanaksızdı, çünkü Mısır sineması da Türkiye'den giden bir Türk "tiyatrocusu" olan Vedat Örfi Bengü tarafından, onun attığı temeller üzerine kurulmuştu-, Mısır filimleri, malzeme

ve teknik açısından o vakitki yerli filimlerden hiç olmazsa bir gömlek üstündü. Bundan dolayı Mısır filimleri, tiyatrocuların kötü etkisini artırdı, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir rol oynadı.

Tiyatrocuların ağırlığı daha da büyüktü ve "Geçiş dönemi"nin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan "Geçiş dönemi" yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışan tiyatrocuların yönetmenlerin sayısı bunu aşıyordu. Geçiş döneminin yönetmenleri işe başladıklarında teknikçi, oyuncu olarak yine tiyatrocuların yetiştirdiği kadrolardan yararlanmak zorunda kaldılar. Yapımevlerinin sayısı artıysa da bunlarda da ağır basan anlayış, tiyatrocuların anlayışıydı. Bir yandan tiyatrocuların filimleri, bir yandan Mısır filimleri bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiliyordu. Kaldı ki, bu yönetmenlerin, karşısına çıktıkları seyirci de tiyatrocuların, Mısır sinemasının ürünlerine alışmış, bu ürünlerle yetişmekte olan geri bir seyirci topluluğuydu. Bundan dolayı, "Geçiş dönemi" yönetmenleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri olanağı da hemen hemen yoktu.

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan "Geçiş dönemi" sinemacılarının karşısına bir de denetleme engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirler arasında en ağırlarından biri, Mussolini İtalyasında uygulanan sinema denetlemesinin yurdumuzda da uygulanmaya başlaması olmuştu. Daha kötüsü, 1939'da konan bu denetleme, yurdumuzdaki bütün iktidar ve rejim değişikliklerine, tek partili yaşayıştan çok partili yaşayışa geçişe rağmen bugüne kadar önemli hiç bir maddesi bile değişmeksizin uygulanmaktadır.

Bütün bunlardan dolayı, "Geçiş dönemi" sinemacıları ortaya önemli bir şey koyamadılar. Bunlardan, daha sonraki "Sinemacılar dönemi"nde çalışanların yaptıkları da o dönemin en usta sinemacılarını tekrarlamaktan öteye geçmedi. Fakat "Geçiş dönemi", "tiyatrocular" ile "sinemacılar" dönemleri arasında yer alan, aşılması zorunlu bir dönemdi ve bütünüyle de yararlı sayılamazdı. Tiyatrocuların gerek endüstri, gerekse sanat yönünden kurdukları tekelin yıkılması bu dönemde gerçekleşti. Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlamışlardı; içlerinden çoğu sinemacılık eğitiminden geçmişti. Ne var ki, bu eğitim daha çok sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi teknik kollarındaki eğitimdi. Bu dönemin sinemacıları arasında iyi teknikçiler vardı; bunlar başka teknikçilerin yetişmesinde önemli rol oynadılar. Bu dönemin yönetmenleri, kendileri gibi, doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirdiler. Yönetmenlerden bazılarının bağımsız çalışmaları, kendi yapımevlerini kurmaları, yeni yetişenlere olanak tanımaları, eski kadronun egemenliğini adamakıllı sarstı. Sinema endüstrisini ellerinde tutanlar, tiyatrocular

ve teknik açısından o vakitki yerli filimlerden hiç olmazsa bir gömlek üstündü. Bundan dolayı Mısır filimleri, tiyatrocuların kötü etkisini artırdı, seyircinin de sinemacının da beğenisinin bozulmasında büyük bir rol oynadı.

Tiyatrocuların ağırlığı daha da büyüktü ve "Geçiş dönemi"nin sonuna kadar sürdü. Tiyatrocular bu dönemde sayıları daha da artmış olarak ortaya çıkmışlardı. Doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başlayan "Geçiş dönemi" yönetmenlerinin sayısı sekizdi, oysa aynı dönemde çalışan tiyatrocuların yönetmenlerin sayısı bunu aşıyordu. Geçiş döneminin yönetmenleri işe başladıklarında teknikçi, oyuncu olarak yine tiyatrocuların yetiştirdiği kadrodan yararlanmak zorunda kaldılar. Yapınevlerinin sayısı artıysa da bunlarda da ağır basan anlayış, tiyatrocuların anlayışıydı. Bir yandan tiyatrocuların filimleri, bir yandan Mısır filimleri bu yönetmenlerin çalışmalarını ister istemez etkiliyordu. Kaldı ki, bu yönetmenlerin, karşısına çıktıkları seyirci de tiyatrocuların, Mısır sinemasının ürünlerine alışmış, bu ürünlerle yetişmekte olan geri bir seyirci topluluğuydu. Bundan dolayı, "Geçiş dönemi" yönetmenleri bir şeyler yapabilseler bile bunu kabul ettirebilmeleri olanağı da hemen hemen yoktu.

Savaşın koşulları ile tiyatrocuların ağırlığını omuzlarında taşıyan "Geçiş dönemi" sinemacılarının karşısına bir de denetleme engeli çıkmıştı. Savaş ihtimalinin belirmesiyle birlikte yavaş yavaş alınan sıkı tedbirler arasında en ağırlarından biri, Mussolini İtalyasında uygulanan sinema denetlemesinin yurdumuzda da uygulanmaya başlaması olmuştu. Daha kötüsü, 1939'da konan bu denetleme, yurdumuzdaki bütün iktidar ve rejim değişikliklerine, tek partili yaşayıştan çok partili yaşayışa geçişe rağmen bugüne kadar önemli hiç bir maddesi bile değişmeksizin uygulanmaktadır.

Bütün bunlardan dolayı, "Geçiş dönemi" sinemacıları ortaya önemli bir şey koyamadılar. Bunlardan, daha sonraki "Sinemacılar dönemi"nde çalışanların yaptıkları da o dönemin en usta sinemacılarını tekrarlamaktan öteye geçmedi. Fakat "Geçiş dönemi", "tiyatrocular" ile "sinemacılar" dönemleri arasında yer alan, aşılması zorunlu bir dönemdi ve bütünüyle de yararsız sayılamazdı. Tiyatrocuların gerek endüstri, gerekse sanat yönünden kurdukları tekelin yıkılması bu dönemde gerçekleşti. Bu dönemin yönetmenlerinin hepsi işe doğrudan doğruya sinemacılıkla başlamışlardı; içlerinden çoğu sinemacılık eğitiminden geçmişti. Ne var ki, bu eğitim daha çok sinemanın ses, görüntü yönetmenliği gibi teknik kollarındaki eğitimdi. Bu dönemin sinemacıları arasında iyi teknikçiler vardı; bunlar başka teknikçilerin yetişmesinde önemli rol oynadılar. Bu dönemin yönetmenleri, kendileri gibi, doğrudan doğruya sinemayla işe başlayan yeni bir oyuncu kadrosu yetiştirdiler. Yönetmenlerden bazılarının bağımsız çalışmaları, kendi yapımlarını kurmaları, yeni yetişenlere olanak tanımaları, eski kadronun egemenliğini adamakıllı sarstı. Sinema endüstrisini ellerinde tutanlar, tiyatroc-

culardan başkalarının da aynı işi yapabileceğini, hatta daha başarılı yürütebileceğini anladılar. Bu durum, aynı zamanda, sinemacılığa girmek isteyenleri de heveslendirdi. Nitekim savaştan önce filim yapımında çalışan yalnız iki özel yapımevi varken -ki bunlardan biri zaten 1924'te yapımcılıktan çekilmişti-, 1939-1944 arasında dört yeni yapımevi kurulmuş, 1946-1950 arasında ise bunlara on dört yapımevi daha katılmıştı. Bu dönemin yönetmenleri, tiyatrocuların büyük çapta etkisi kalmakla birlikte, eğitim, yetiştirme, düşünüş yönlerinden kendilerini 1950'den sonraki sinemacılara daha yakın buluyorlardı. Bundan dolayı 1950'den sonra çoğu zamanlarını doldurmuş olmakla birlikte, "sinemacılar"a ayak uydurmaya çalıştı ki, bu da tiyatrocuların bütün hütüne azınlıkta kalmalarını, piyasadaki egemenliklerini yitirmelerini çabuklaştırdı ve kolaylaştırdı.

Geçiş çağı yönetmenlerinden en önemlileri olan Şadan Kamil, Şakir Sırmalı, Aydın G. Arakon ve Orhon M. Arıburnu'nun en iyi filimlerini 1950'den sonraki "sinemacılar" döneminde vermeleri bu bakımdan dikkate değer. Kamil'in, haksız yere cinayetle suçlandırılan bir gencin serüvenini anlatan *Kaçak*'ı (1954-55), ya da işgal edilen bir hizmetçi kızın başından geçenleri ele alan *Bir Aşk Hikâyesi* (1955); Şakir Sırmalı'nın, dağa çıkmak zorunda kalan insanların öyküsünü insancıl yönden işleyen *Efelerin Efesi* (1952); Aydın G. Arakon'un, Kurtuluş Savaşı'nda padişahçılar safından milîyetçiler safına geçişi anlatan *Vatan İçin*'i (1951); Orhon M. Arıburnu'nun yine Kurtuluş Savaşı'nı konu alan *Yüzbaşı Tahsin* (1951) ile düşmanla işbirliği yaptıkları için bu savaşın sonunda yurt dışına kaçmak zorunda kalanların durumunu anlatan *Sürgün*'ü (1952) bu dönemin kalburüstü filimleri arasında yer almaktadır.

6

1948 yılında yerli filimlerden alınan belediye eğlence resminde yapılan indirim, filim yapımının birdenbire artmasına, yapımevlerinin çoğalmasına yol açtı. 1916-1944 arasında yıllık filim sayısı ortalaması 1,46 iken, 1945-1959 arasında bu oran 41,46'ya yükseldi; 1950-1959 arasında ise bu ortalama 56,70'ti. Salon, koltuk ve seyirci sayısında da, aynı ölçüde olmamakla birlikte, artış görülmekteydi. Böylelikle sinemamız filim sayısı yönünden, özellikle 1948'den sonra sürekli bir ilerleme gösterdi; ancak filimlerin niteliğindeki ilerleme buna uygun düşmüyordu. Sadece bir avuç yönetmen sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu "filim enflasyonu" içinde gerçekleştirmeye çabaladı.

Bu yönetmenlerin başında Lütfü Ö. Akad gelmekteydi. Yüksek İktisat ve Ticaret Okulunu bitiren Akad, bir süre Şakir Sırmalı'nın yanında yapım yönetmeni olarak çalıştıktan sonra 1949'da Kurtuluş Savaşı'nı konu alan bir romandan *Vurun Kahpeye* filmini çevirerek işe başladı. *Lüküs Hayat* (1950) adlı bir operet, Irak'ta eski halk masallarından alınma iki aşk öykü-

sü olan *Tahir ile Zühre* (1951-52) ve *Arzu ile Kamber* (1951-52) adlı filimleri çeviren Akad'ın asıl çalışması, çeyrek yüzyıllık bir aradan sonra yenisinden filim yapımına dönen "Kemal Filim"de başladı. Buradaki filimlerinin yapımcılığını ve senaryoculuğunu, sonradan bu dönemin sayılı yönetmenlerinden biri olan, Osman F. Seden yapıyordu. Akad ile Seden, İstanbul'daki gerçek bir cinayet olayını ele aldılar, bunu Marcel Carné'nin *Le Jour se lève* (Son Ümit) iyle de besleyerek *Kanun Namına'yı* (1952) meydana getirdiler. *Kanun Namına*, bir filim öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi bakımından, ayrıca canlı bir sinema anlatımına, alıcı hareketlerine, kurguya verilen önem dolayısıyla kendinden önceki filimlerden ayrılıyor, tiyatrocuların yapıtlarıyla taban tabana karşıt bir özellik taşıyordu. Akad, *Kanun Namına'yı* meydana getirirken yurdumuzda ilk kez, salt bir sinemacı çalışması gösteriyordu: Günlük bir olayı ele alıyor, bu olayı tipleri, çevresi, dekoruyla en uygun biçimde yeniden kuruyordu. Büyük bir kentin havası içinde, kendilerini çevreleyen koşullarla talihleri şu ya da bu yöne dönebilen küçük insanların yaşayışı ustalıkla canlandırılıyordu. İstanbul'un çeşitli görünümleri sinemada ilk kez yerli yerinde kullanılmaktaydı. Oyuncular da tiyatro dışından ve role en uygun, en yatkın kimselerden seçilmişlerdi.

Akad, yine gerçek bir polis olayından meydana getirdiği *Altı Ölü Var* (1953) ile Amerikan gangster filimlerini andıran *Öldüren Şehir*'de de (1954) aynı başarıyı gösterdi. Yaşar Kemal'in bir senaryosuna dayanarak çevirdiği *Beyaz Mendil* (1955) Akad'ın yalnız kent değil köy çevresini de aynı ustalıkla yansıtabileceğini ortaya koyuyordu. Akad, çalışmalarını günümüze kadar, fakat gittikçe gerileyerek sürdürdü; buna karşılık 1952-1955 arasındaki yapıtlarıyla sinemamızda önemli bir yer tuttu. Çünkü Akad, sinema anlayışı, sinema duygusu, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzeni, oyuncuların yararlanması, konularını seçişiyle, tiyatrocuların, özellikle Ertuğrul'un tam karşı kutbunu temsil ediyordu. Ertuğrul sinemayı ne kadar tiyatrolaştırmışsa, Akad bu temeller üzerine kurulan tiyatro-sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırdı. Sinemamızın sinema diline bir türlü kavuşamayacağı, bu dille konuşmasını öğrenemeyeceği sanıldığı bir sırada Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik yönden daha çok Amerikan gangster filimlerinden; tema, tutum ve duygu yönünden Fransız "ozansız gerçekçilik"inden, "kara filim"lerden oldukça etkilenen Akad, bu etkileri tam bir yerli hava içine sindirebildi. Etki bakımından, Ertuğrul'un tiyatrocular üzerindeki rolünü, Akad yeni sinemacılar üzerinde oynadı. Geçiş dönemi sinemacıları olsun, Akad'tan sonra ortaya çıkan yeni yönetmenler olsun, 1955'te onun bıraktığı, yerden çok kez onu tekrarlamakla işe başladılar.

Akad'dan sonra, 1950-1967 dönemi içinde birkaçı "Şehir Tiyatrosu"ndan, fakat büyük çoğunluğu doğrudan doğruya sinemacı olarak işe başla-

yan elliden fazla yönetmen ortaya çıktı. Ne var ki, bu kalabalık yönetmenler topluluğu içinde sözü edilmeye değer olanlar bir düzineye zor varıyordu. Bunun başlıca nedeni yine sinemamızın içinde bulunduğu koşullardı. 1950'den sonraki "sinemacılar dönemi" de her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi. Bu dönemi, 1950-1960 ile 1960'tan sonrası olarak iki bölümde ele almak daha yerinde olur. Her iki bölümde de kendini bütün ağırlığıyla duyuran dış etki, yurdumuzun tek partili düzenden çok partili düzene geçişte karşılaştığı sürekli bunalım oldu. Bu bunalımda sinemayı en çok etkileyenler, gerici akımları ile ekonomi alanındaki sarsıntılardı. Birincisi sinemacı-seyirci, ikincisi sinemacı-endüstri ilişkisi yönünden ağırlığını hep duyurdu. Gericici akım sinemaya sızdırmakta gecikmedi: Dinsel filimler, daha doğrusu din duygularını sömürücü filimler her iki bölümde de büyük bir artış gösterdi. Ezan, mevlüt okuma sahneleri, dua sahneleri, cami ve minare görüntüleri, mezarlık sahneleri, daha önceki dönemlerin şarkılı-göbekli sahneleri kadar gereksiz, bol bol ve çok vakit onlarla birlikte yer almaya başladı. Mısır filimlerinin akımı savaş ertesinde önce azalmış, sonra duraklamışsa da, din duygularını sömüren bazı Arap filimleri, İstanbul sinemalarından taşra sinemalarına, hatta son yıllarda başkent sinemalarına kadar geniş bir sömürü alanı buldu. Gericilik akımının Atatürk heykellerini, büstlerini kırmak, gazetecilere suikastler düzenlemek gibi göze batıcı davranışlara kadar ilerlemesi üzerine çıkarılan kanunla, akımın önü bir süre alınırdı gibi oldu. Fakat Anadolu'da din duygularını sömüren filimlerin gösterilmesi yine sürüp gidiyordu. Aynı gerici akımı, "Sinemacılar dönemi"nin ikinci bölümünde daha azgın ve daha örgütlenmiş olarak yeniden baş gösterdi. Yine buna koşut olarak, beyazperdemiz, tarihinin hiç bir çağında görülmemiş bollukta ve gülünçlükte din sömürücü filimlerle doldu.

İç ve dış siyasette olduğu kadar ekonomi alanında da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen, oysa çürük temeller üzerine kurulmuş bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da kendini "filim enflasyonu"yle gösterdi. Bu dönemin bir başka dış etkisi de, yabancı filimler piyasasının hemen bütünüyle Amerika'nın eline geçmesiydi. Üstelik Amerikan sineması en ötü örnekleriyle izleniyordu. Amerika ile her yönden fazla içli dışlı oluşun sinemadaki bir sonucu da, yalnız "Amerikan Haberler Bürosu"nun onayından geçebilen Amerikan filimlerinin perdelerimize ulaşabilmesiydi. Kendi denetlememiz yetmiyormuş gibi bir de Amerikan sinema denetlemesi ortaya çıkmıştı. Kendi denetlememiz ise 1939'daki "tazelik ve diriliğini" hiç yitirmeksizin sürüp gidiyordu.

"Sinemacılar" işte böyle bir ortamda çalıştılar. Bu dönemin Akad'dan sonra sinemaya başlayan ilk önemli yönetmeni, ilk filmini 22 yaşında çeviren Metin Erksan'dı. Erksan, ressam-ozan Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, hayatta bulunan ünlü saz ozanı Âşık Veysel'i konu alan senaryosuna dayana-

rak *Âşık Veysel'in Hayatı*'yle (1951-52) işe başladı ve sonradan denetleme kuruluyla artık alışkanlık haline gelen çekişmesi bu ilk filminde patlak verdi. Filim birkaç kez denetlemeden geçtikten sonra "kuşa döndürülmüş" olarak piyasaya çıkabildi. 1950-1960 döneminde denetleme baskısı bütün bütüne arttığından, Erksan toplumsal kaygıları ön sırada bulundurmamakla birlikte, bunları ancak 1960'tan sonraki dönemde, o da küçük çapta ve yine denetlemeyle sürekli bir çekişme sonucu gerçekleştirebildi.

Erksan'dan sonra işe başlayan Atıf Yılmaz Batıbeki, en koyu melodramlar ile en sulu güldürüleri aynı zamanda çevirerek ilk adımlarını attı. 1953-1957 arasında piyasa romanlarını perdeye aktararak kötü bir gelenek kurulmasına yol açtı. Ama bu arada sinema dilini öğrendi, tekniğini geliştirdi, anlatımını rahatlaştırdı. Küçük bir Anadolu kasabası çevresinde geçen *Gelinin Muradı* (1957) Batıbeki'nin ilk başarılı filmiydi. Birçok bölümünde güldürüden çok vodvili andırmasına rağmen bu film bir kasabayı çok canlı olarak ortaya koyması, tipleri başarıyla çizmesi, yumuşak, tatlı bir mizah havası içinde kasaba gerçeğini perdeye aktarması yönlerinden ilgi çekiciydi. 1958'de Fritz Lang'ın *You Only Live Once* (Günahsız Katiller)ı *Yaşamak Hakkımdır* adıyla Türkiye'ye uyarlayan Batıbeki, 1959'da *Bu Vatanın Çocukları*'yle Kurtuluş Savaşı'nı o vakte kadar alışılmamış bir açıdan, iki küçük çocuğun serüveniyle anlattı. Yaşar Kemal'in senaryolarına dayanan *Alageyik* (1959) ile ondan daha büyük ölçüde, *Karacaoğlan'ın Karasev-dası* (1959) Batıbeki'nin folklor öğelerini en başarılı kullanan yönetmen olduğunu ortaya koydu.

Osman F. Seden, Akad'la birlikte başladığı sinemaya tek başına fakat çok kez onun etkisinde devam etti. Buna fazladan kattığı şey, gereksiz bir şiddet, hatta bazan "sadizm"di. Akad'ın etkisinin yanı sıra Amerikan gangster filimlerinin etkisi de ağırlığını duyuruyordu. Seden sinemacılar döneminin sinema tekniğine en yatkın yönetmeni olarak ortaya çıkmasına rağmen, çok kez bu teknik ustalığı filimlerinin öz bakımından taşıdığı boşluğu örtmekte kullandı. Ancak 1960'taki *Namus Uğruna* ile o vakte kadar rastlanmayan bir ölçülük, yalınlık ve rahatlık gösterdi.

Bu dönemin en "tipik" yönetmeni Memduh Ün'dü. Ün'ün tipikliği, sinemamızdaki zikzaklı gidişi, beklenmedik gerileme ve ilerlemeleri en iyi temsil etmesinden ileri geliyordu. Ün, 1955-1958 arasındaki filimleriyle, bu dönemin en kötü melodramlarından çoğunu meydana getiren bir yönetmen olarak tanınmaktaydı. Oysa 1958'de, o zamana kadarki en iyi Türk filmi olan *Üç Arkadaş*'i çevirdi. Filim, bir niyetçi, bir kundura boyacısı ve bir gezginci fotoğrafçının âmâ bir genç kızı himayelerine almalarını, tedavi ettirmelerini, sonunda ünlü bir şarkıcı olan genç kızla üç arkadaşın yeniden buluşmalarını anlatıyordu; uzaktan uzağa, Chaplin'in *City Lights* (Şehir Işıkları)ı andıran bir konusu vardı. Ama önemli olan, bu benzerlikten çok, ele

alınan temalar ve bunların işleniş tarzıydı. Kötülükler, güçlüklerle dolu bir çevrede insanlar arasındaki dayanışmayı, iyimserliği, sevgi ve umudu ele alan ve bunu bayağılığa düşmeden gerçekleştiren *Üç Arkadaş*, bütün bunları yalın, akıcı, rahat bir anlatımla ve güzel görüntülerle ortaya koyuyordu. Oyuncu yönetiminde de o vakte kadar az rastlanan bir başarı sağlamıştı. Memduh Ün bu başarısını, aynı ölçüde olmamakla birlikte, Kurtuluş Savaşı'nı konu aldığı ve zaman zaman destansı bir havaya bürünen *Ateşten Damla*'da (1959-60), küçük bir kızın yaşama uğraşısını anlatan *Ayşecik*'te (1959-60) ve Edmund Morris'in *The Wooden Dishes* (Tahta Çanaklar) adlı oyunundan uyarladığı *Kırık Çanaklar*'da (1960) da gösterdi.

"Sinemacılar dönemi"nin ilk bölümünün sona erdiği 1960'tan gerilere doğru bakıldığında, sinemamız için bu on yılın büyük bir önem taşıdığı göze çarpmaktaydı. Bu önce her şeyden öne, tam anlamıyla sinemanın bu on yıl içinde başlamasından ileri geliyordu. 1914'ten 1950'ye kadar uzanan "Tiyatrocular" ve "Geçiş dönemi"nde sinemamız bir dilden yoksun yaşamıştı. Kullanılan dil, sinema dili şöyle dursun, hatta sinemalaştırılmaya çalışılan bir tiyatro dili bile değil, düpedüz bir tiyatro diliydi. Bu dil, en ileri olduğu sırada bile bir tiyatro filmi yaratmaktan öteye geçemiyordu. Ancak 1950-1960 arasındaki dönemdedir ki, sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabalarına girişilmiş, bunun ilk örnekleri verilmişti. Bu çabaların sonunda elde edilenlerin az ve yetersiz olduğu söz götürmezdi; uluslararası ölçülere vurulduğunda da gecikme ve geri kalmanın büyük çapta sürüp gittiği yine görülüyordu. Ama 1950-1960 döneminde, hele asıl gelişmenin bu dönemin ikinci yarısına doğru başladığı göz önüne alınırsa, son beş yıl içinde yapılanlar, daha önceki otuz yedi yıl içinde yapılanlarla karşılaştırmayacak kadar büyüktü. Nihayet bir eleştirme çalışmasının, ciddi sinema yayınlarının da bu dönemde başladığını, sinemacı-eleştirmen-seyirci arasında zaman zaman yararlı bağların bu dönemde kurulduğunu da belirtmek yerinde olur.

"Geçiş dönemi"nin ikinci yarısı ile sinemacılar döneminin ilk yılları Avrupa, Latin Amerika, Asya, Uzakdoğu'daki irili ufaklı birçok ülkede ulusal sinemaların ortaya çıktığı, serpilip geliştiği, yeni sinema okullarının meydana geldiği bir döneme rastlamaktaydı. Ama aynı olaya yurdumuzda rastlanmadı. Bunun çeşitli nedenleri vardı: Bu ülkelerin hemen hepsi savaşa doğrudan doğruya katılmışlardı. Geçirdikleri acı denemeler bu uluslarda karşı konulmaz değişiklik isteklerine yol açmıştı; kimse savaştan önceki düzenin savaştan sonra da sürüp gitmesini istemiyordu. Savaştan önceki toptancı düzenlerin yerini, halkın ağırlığını büyük ölçüde duyurduğu demokrasi düzeni almıştı ve bu demokrasi düzeni, yurdumuzda olduğu gibi bir "demokrasıcılık oyunu" da değildi. Çoğu ülkeler toplumcu düzene geçmişti; sinema böyle bir düzende büyük bir önem kazanıyordu. Savaş içindeki belgencilik çalışmaları da bir yandan yeni sinemacıların "çekirdekten yetişme"lerine

yol açtığı gibi, bir yandan da sinemanın gerçekçi, sağlam temellere oturmasını sağlamıştı. Sinemacı yetiştirmek önemli bir sorun olarak ele alınıyordu. Nihayet siyasal-toplumsal-ekonomik yapıları ne olursa olsun, hemen her ülkede, devletin sinemayı şu ya da bu ölçüde koruması, sinema endüstrisini desteklemesi, bu endüstriye çekidüzen vermesi kaçınılmaz bir zorunluluk sayılıyordu.

Yurdumuzda olaylar aynı gelişmeyi göstermedi. Çok partili düzen, bazı alanlardaki "hesaplı yumuşama"dan başka bir özgürlük getirmedi. Kaldı ki sinema bu az buçuk özgürlükten bile payını alamamıştı; 1939'un ünlü denetleme tüzüğü sürüp gitmekteydi. 1950 demokrasi denemesinin nasıl büyük bir aldatmaca olduğu yıllar geçtikçe ortaya çıkacak, sonucu on yıl sonra patlak verecekti. Sinemanın önemi ilgililere hiç bir vakit anlaşılamadı. Devletin sinemayı koruması konusu ise bütün bütüne ters yönde işledi, gittikçe artan filim enflasyonundan başka sonuç vermedi. Sinemacı yetiştirmek konusu hiç bir zaman ele alınmadı. "Sinemecılar" da bütün güçlerini her şeyden önce sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmaya, sinema dilini kurmaya yönelttiler. Bundan dolayı, savaşın başında yarım kalan endüstri atılışı, yanlış temeller üzerinde tamamlandı; sinema dili kuruldu ama, öbür birçok ülkede rastlanan nitelikte bir ulusal sinema hareketi, uluslararası çapta bir sinema olayı meydana gelmedi.

8

"Sinemacılar dönemi"nin 1960'tan günümüze kadar uzanan ikinci bölümü, toplum yaşayışımızın önemli ve mutlu bir olayıyla, 27 Mayıs devrimiy-le aynı zamanda başladı. Ama bu mutlu havaya rağmen, 1955'ten 1960'a kadar nasıl hızlı bir gelişmeye rastlandıysa, 1960'tan 1967'ye kadar da aynı hızla bir gerilemeyle karşı karşıya kalındı. Bunun nedenlerini birazdan ele almak üzere, önce bu kısa süre içindeki en önemli yönetmenleri ve dikkate değer yapıtlarını gözden geçirmek yerinde olur.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Metin Erksan'ın asıl önemli çalışmaları bu yıllarda yer almaktaydı. Bunlar sırasıyla *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz*'dı (1963). *Gecelerin Ötesi*, İtalyan yönetmeni Pietro Germi'nin *La città si difende* (Suçlu Gençlik)ini çok andıran bir konu içinde, 1950-1960 döneminin "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" ilkesine dayanan tutumuyla büyük bir ekonomik ve toplumsal sarsıntı geçiren yurdumuzdaki suçlu gençlik konusunu ele alıyordu. 1966 Kartaca Şenliği'nde (Tunus) bir şeref madalyası alan *Yılanların Öcü*, Türk köyünün ve köylüsünün acı gerçeklerinden bazılarını elden geldiği kadar ödün vermeksizin yansıtmaya çalışıyordu. Erksan'ın ihtiyath tutumuna rağmen filmin tekrar tekrar denetlemeden geçmesi, ancak Cumhurbaşkanı Gürsel'in işe karışmasıyla gösterim izni alabilmesi, buna rağmen oynatıldığı

birçok yerde gericilerin baskınına uğraması sinemamızın ne denli güç koşullar altında çalışmak zorunda olduğunu ortaya koyan canlı bir örnekti. *Acı Hayat*, büyük kentlerde insanca yaşayabilecek ufacık bir yuva bulmak umduyle birleşen, ama bunu bile sağlayamayarak ayrılmak zorunda kalan iki sevgilinin öyküsünü anlatmaktaydı. Nihayet, Berlin Filim Şenliği'nde Altın Ayı (Büyük Ödül) kazanan *Susuz Yaz*'da Erksan bir kez daha köy gerçeğine dönmekteydi. Ne var ki, bu filmin Berlin Şenliği'ndeki beklenmedik başarısının sinemamıza da, Erksan'a da yararından çok zararı dokundu. Sinemamız, olayı yanlış değerlendirip kendine boş ve gülünç övünme payları çıkarırken, Erksan da ondan sonraki çalışmalarında hep bir *Susuz Yaz* "complex"inin ağırlığını üzerinde hissetti.

Sinemacılar çağının ilk bölümünde apayrı bir yer tuttuğunu gördüğümüz Akad, ikinci bölümde önemli bir filim çevirmeden çalışmasına devam etti; son sahneleri Ün tarafından tamamlanan *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in (1965-66) rahat bir anlatımı vardı ama, bunun dışında bir şey getirmiyor, üstelik René Clément'ın *Au delà des grilles* (Kaçak Âşık)'ını fazlaca andırıyordu. Fakat Akad 1964'te çevirdiği *Tanrı'nın Bağışı Orman* adlı bir belge-filimle eski ustalık günlerine devam edebileceği umudunu uyandırdığı gibi, 1966'da çevirip denetleme engeli yüzünden ancak 1967'de piyasaya çıkabilen *Hudutların Kanunu* filmiyle bu umudun boşuna olmadığını ortaya koydu ve hemen hemen bir "yeniden diriliş"e erişti. *Hudutların Kanunu*, güney illerimizin kanayan yarası olan kaçakçılık olayını, büyük bir yalnlık, şiddet, usta anlatım yanında ince bir karakter çözümlemesine dayanarak ortaya koymaktaydı.

Atıf Yılmaz Batıbeki, Gogol'un *Revizor* (Müfettiş)'ini oldukça serbest-bir kılıktaki *Dolandırıcılar Şahı*'nda (1961) yaşayışımıza uyguladıktan sonra, dikkate değer başkaca bir yapıt vermedi; buna karşılık piyasanın bütün dalgalanmalarına karşın 1960-1967 gibi çetin bir dönemin belli bir düzeyi aralıksız tutturabilen tek yönetmeni de o oldu.

Memduh Ün 1961'de *Avare Mustafa*'da bir çeşit "serseriliğin övgüsü"nü yaptıktan sonra, sahne ve perde yapıtlarını aktarmakla vakit geçirdi.

Ün gibi, uzun bir süre en kötü çeşitten melodramlarda çalıştıktan sonra birdenbire şaşırtıcı bir çıkış yapan Nevzat Pesen, Steinbeck'in *Of Mice and Men* (Farelere ve İnsanlara Dair)'ini, yabancılığı duyulmayacak kadar ustalıkla uyarlayarak *İkimize Bir Dünya*'yı çevirdi (1963). Ancak Pesen'in başarısı Ün'ünki kadar sürekli olmadı: Kentler arasında gazete taşımakta çalışan, sık sık ölüm yarışlarına girişen şoförlerin yaşayışını anlatan *Hızlı Yaşayanlar* (1964) ile artist olmak hevesiyle taşradan İstanbul'a gelip bin bir tehlikeyle karşılaşan genç kızları konu alan *Ahtapotun Kolları*'nda (1964), gittikçe gerilediğini gösterdi.

Bu dönemde yönetmenliğe başlamış olanların da fazla talihli çıktıkları söylenemez. Sinema yazarlığından yönetmenliğe geçen Halit Refiğ, ilk fil-

mi *Yasak Aşk*'ta (1961), görsel başarısı ve kişisel deyişi bütün öbür öğelerden ağır basan bir "gerçekçi romantizm" örneği verdi. İkinci filmi, *Seviştikimiz Günler* (1962) teknik yönden daha doyurucu, piyasanın ölçülerine daha uygun, yararlandığı olanaklar bakımından daha zengin, fakat kişisel yönü *Yasak Aşk* kadar güçlü olmayan bir yapıtı. Refiğ, bundan sonra, toplumsal kaygıların daha ağır bastığı *Şehirdeki Yabancı* (1963) -kömür madeni işçilerinin yaşayışı ve "yabancılaşma"-, *Şafak Bekçileri* (1963) -az gelişmiş ülkede ilerici-gerici çatışması-, *Gurbet Kuşları* (1964) -yeni bir yaşayışa başlayabilmek umuduyla köyden kente göç- filimlerini çevirdi; ne var ki bunlardaki toplumsal kaygılar bir yandan piyasanın ölçülerine uymak, bir yandan da "kendi kendini denetleme" yüzünden hep ikinci sıraya itildi; ön sıradaysa hep elle dokunulur bir "şematizm" göze çarpıyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki özgürlük uğraşlarını konu alan ve bir "çağ filmi" özelliği taşıyan *Haremde Dört Kadın* (1965) sanat yönünden daha başarılı olduysa da bu kez de iş başarısızlığına uğradı ve Refiğ de öbür birçok genç meslektaş gibi piyasaya boyun eğmek zorunda kaldı.

Uzun yıllar kurgucu olarak çalıştıktan sonra 1961'de *Otobüs Yolcuları* adlı ikinci filmiyle dikkati çeken Ertem Göreç'in, yurdumuzda oldukça yeni olan sendikalaşma ve hele grev konusunu ilk kez ele alan *Karanlıkta Uyananlar*'ı da (1965) denetlemeyle tıpkı *Yılanların Öcü* olayındaki gibi çekmişti ve denetleme sonrası serüveni de tıpkı ona benzedi.

Başarılı bir tiyatro ve sinema dekorculuğundan sonra sinemaya geçen Duygu Sağıroğlu'nun yine köyden kente göçü anlatan *Bitmiyen Yol*'u (1965) ancak denetlemeyle bir yılı aşan bir uğraşından sonra, Danıştay kararıyla bu engeli aşabildi ve bu durumun etkisi, Sağıroğlu'nu sonraki çalışmalarında çekingen davranmaya yöneltti. Denetleme aynı sertliği, bu kez açık saçıklık gerekçesiyle, Alp Zeki Heper'in, baştan sona soyut bir aşk öyküsünü işleyen *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri*'ne de (1966) gösterdi. Erdoğan Tokatlı'nın *Son Kuşlar*'ı (1966) denetleme yönünden daha talihli çıkmakla birlikte, filmin adı artık sembolik bir tarzda, sinemamızın son ürünlerini anlatır gibiydi. Unutmamalı ki, nitelikleri birbirinden çok başka olan bu bir düzine kadar filim, 1960'tan 1967'ye kadar çevrilen binden fazla filim arasında yer almaktaydı.

9

Daha önce de belirtildiği gibi, "Sinemacılar dönemi"nin ikinci bölümü 27 Mayıs devrimiyle birlikte başlamıştı. Yeni bir anayasa düzeni kurulmuştu; önceki çağın kâğıt üzerinde kalan özgürlükleri bu kez anayasada teminatını bularak işler duruma geçirilmişti. Bir yandan da on yıllık bir zorlamanın biriktirdiği özelemler bir anda patlak vermiş, o zamana kadar örtbas edilmeye çalışılan bir sürü sorun su yüzüne çıkmıştı.

İşte böyle bir çağın başlangıcında sinemamız belki de tarihinin en elverişli bir dönüm noktasında bulunuyordu: Bir yandan geride bırakılan on yıl içinde sağlanan gelişmenin, sinema dilinde sağlanan ilerlemenin verdiği umut vardı; bir yandan yeni düzenin ilerisi için getirdiği umut vardı. 1960'ın ortasında sinemamızın durumu şuydu: Tiyatrocuların üstünlüğü artık söz konusu değildi; sinema dilini kurma çabası ilk meyvalarını vermişti; yıllık filim sayısı, seyirci sayısı, sinema salonu sayısı, yapımevi sayısı –hepsi aynı oranda olmamakla birlikte– sürekli bir artış içindeydi. Endüstride çalışanların sayısı da artmış, sinema kalabalık bir topluluğu geçindiren önemli bir endüstri kolu olmuştu. Yönetmenleri, teknikçileri, oyuncularıyla kalabalık bir sinemacı kadrosu ortaya çıkmıştı ve bu kadro yeni elemanlarla sürekli olarak geliyordu. Artık yeni anayasa düzeninin ortaya çıkardığı yurt sorunlarından meydana gelen zengin malzeme, sinemacılar için rahat ve geniş bir çalışma alanı sağlayabilir, ulusal bir sinema okulu doğabilirdi; on yıldan beri edinilmesine çalışılan sinema dili, şimdi bu malzemenin işlenmesinde kullanılabilirdi.

Bunların hiç biri gerçekleşmedi. Bunların gerçekleşmemesi bir yana, sinemamız tarihinin görmediği büyük bir keşmekeş içine düştü. Her şeyden önce sinema yeni anayasa düzeninde beklediği özgürlüğe kavuşamadı. Tek partili düzende, çok partili düzene geçişte olduğu gibi, 27 Mayıs devriminden sonra da 1939'un denetleme tüzüğü işletildi. Aydınların itelemesiyle harekete geçen birkaç sinemacının devrimden iki hafta sonra, bu tüzüğün kaldırılması için yayımladıkları bildiriye dişe dokunur bir çaba izlemedi. Başka bazı konularda ağırlığını duyuran baskı gruplarının sinema alanında ortaya çıkmaması, anayasaya aykırı denetleme tüzüğünün, giderek anayasaya aykırı olmadığına Anayasa Mahkemesi'nce karara bağlanmasına vardı. Oldum olasıya zamanı, esen rüzgârı kollaya gelen denetleme kurulunun, devrim başındaki kararsız tutumundan yararlanarak yapılan birkaç çıkış, arkası gelmediğinden, denetleme tüzüğünün eski sıklığıyla uygulanması sonucuna vardı.

Özgürlüğüne kavuşamayan sinema, endüstri alanındaki başboşluktan da kurtulamadı. Devrimi izleyen yıllarda yabancı filim sayısının azalması, yerli filim sayısının daha da artmasına yol açtı. 1960'a kadar yüzün altında kalan yıllık yapım, beş yıl içinde baş döndürücü bir hızla yükseldi, 100 – 125 –150... derken 200'ün üstüne çıktı. Oysa aynı dönemde ne yeni pazarlar açılmış, ne çok sayıda sinema salonu yapılmış, ne stüdyo-laboratuvar sayısında artış olmuş, ne de yönetmen-teknikçi-oyuncu-senaryocu kadrosunda buna uygun bir gelişme olmuştu. Gerçek şuydu: Elli filimlik bir yapımı güçlükle karşılayabilecek bir kadro, sermaye; ancak bu kadar filmi kaldırabilecek sinema salonları birdenbire dört katı ağırlık yüklenmişti. Dolayısıyla bu durum büyük bir sarsıntıya yol açtı. Buna ek olarak bir "yıldızcılık" düzeninin hızını artırarak yürümesi, filim giderlerinin birkaç yıl içinde iki katı-

na çıkması, işletmecilerin yapımında söz sahibi olmaları, yarı yarıya bonolar üzerine kurulu bir sermaye düzeni işleri büsbütün çığırından çıkardı.

27 Mayıs devriminin başında yeni bir güçle işe sarılmaları beklenen "Sinemacılar dönemi"nin temsilcileri ile ilk filimlerini bu yıllarda vermeye başlayan ve sayıları her yıl biraz daha artan genç kuşak, kendilerini birdenbire böyle bir ortamda buluverdiler. Bu ortam, niteliklerini, özelliklerini ve ağırlığını duyurmakta gecikmedi: Bütün değerler altüst olmuştu. Sinemamız bir kez daha 1950-1952 yılları arasında üç ayrı dönemden kimselerin bir arada çalıştıkları gibi, birbirini hiç tutmayan kişilerin bir arada çalıştıkları karmaşık bir çağa girmişti. Üstelik, 1950-1952 yıllarında "sinemacılar" ve onlara ayak uydurmaya çalışan "geçiş dönemi" sanatçılarıyla tiyatroculara karşı üstünlük sağlandığı halde, şimdi 200 filimlik bir yapımın endüstriye çektiği, çoğu en ilkel sinema bilgisinden yoksun, kalabalık bir sergüzeştçi topluluğu ortaya çıkmıştı. Bir senaryocunun aynı yıl üç düzine senaryo yazdığı, bir oyuncunun aynı yıl iki düzine filmde oynadığı, bir yönetmenin aynı yıl bir buçuk düzine filmi imzaladığı; klasiklerin, piyasa romanlarının, yabancı filimlerin, eskiden çevrilmiş yerli filimlerin yağmalandığı; din ve şehvet sömürücülüğünün alabildiğine hız ve cüret kazandığı, dolayısıyla bir zamanlar yerli filimlere kazanılmış seyircilerin yerli sinemadan itildiği, geniş seyirci yığınlarının ise korkunç bir " zevk tahribatı"na, sömürülmeye uğradığı bir ortamdı bu. Böyle bir ortamda iyi niyet gösterisi gerçek dışı kaldığı kadar, olanaksızdı da. Birkaç deneme, eskilerin de yenilerin de bu çeşit gösterilerden vaz geçmelerine yetti. "Sinemacılar dönemi"nin sayıları yarım düzineyi aşmayan başlıca temsilcilerinin zaten söyleyeceklerini tükettikleri, "bir atımlık barut"larını sinemacılar döneminde harcadıkları çok geçmeden ortaya çıktı. Kendilerine umut bağlanmış olan genç kuşak ise, bir iki denemeden sonra, endüstri dışına atılmamak için, bu düzensiz, başı boş sinemenin koşullarına, biraz da şaşılacak bir uysallıkla, boyun eğdi. Hatta boyun eğmekle de kalmayıp tutumunu haklı gösterme çabasına düştü. Önce, birkaç denemedeki gerçek kırıntılarından dolayı "toplumsal gerçekçi sinema" teranesinin tutturulması, bu sökmeyince "halkı tanımak, halka ulaşmak" teranesinin, "kahrolsun batı tipi sinema, yaşasın Asya tipi üretim sineması" teranesinin tutturulması da yine bu boyun eğişin bu kadar uysalca oluşunu örthas etme, dikkatleri başka yöne saptırma çabasıydı. Bu tutum umutsuzluğu bir kat daha artırmaktan başka sonuç vermedi; çünkü kendisine gerçekten umut bağlanmış genç kuşağın, hiç olmazsa gerçekleri kabul etmek yürekliliğinde ya da gerçeklere doğru teşhis koyma yeteneğinde bile olmadığını göstermektedir.

10

Özetlersek: Sinemamız 1914'ten 1939'a kadar uzanan yirmi altı yıl içinde, tiyatrocuların salt egemenliğinde yaşadı. Yine tiyatrocuların ağırlıklarını

iyice duyurdukları “geçiş dönemi”ni de buna katarsak, sinemamızın ilk otuz altı yılı tiyatrocuların egemenliğinde geçti. 1950’den 1952’ye kadarki kısa sürede “tiyatrocular”, “geçiş dönemi sanatçıları” ile “sinemacılar” bir arada çalışıp bir güç sınamasına giriştiler; bu sına, “sinemacılar”ın başarıyla sonuçlandı. 1950’yi izleyen ilk on yılda “tiyatrocular”ın sinemamıza getirdiği kötü izlerin silinmesine, sinema dilinin kurulmasına çalışıldı. 1960’-ta sinemamız, toplum yaşayışımız için de mutlu olan bir olayla birlikte bir dönüm noktasına varmıştı. Ancak bu mutlu olay, her iki bakımdan da hayal kırıklığıyla sonuçlanmakta gecikmedi. Sinemamız en umut verici dönüm noktasında, zayıf temeller üzerine yıllarca birikmiş olan yanlış adımların ağırlığıyla karşı karşıya geldi. Bunların en önemlisi, ensüstrinin yapısındaki, işleyişindeki yanlışlardı. İlk dönemde yalnız ordunun ihtiyacı için kurulmuş küçük çapta bir sinemacılık örgütü, sonradan yardımsevenler dernekleri eliyle yürütölüp yeniden orduya dönmüştü. Sinemamızın ilk yirmi altı yılının “tiyatrocular”ın salt egemenliğinde geçişi gibi, endüstri olarak da bu ilk yirmi altı yıl, kısa süreli bir özel yapımevi ile bir başka yapımevinin tekelinde geçti. “Geçiş dönemi”ndeki sinema endüstrisi ise her şeyden önce bir “sözlendirme” (doublage) endüstrisi olarak kurulmuştu. Buna göre, sinemamızın 1950’ye kadarki otuz altı yılı, endüstri olarak da bir “yerinde saymak”tan başka bir şey değildi. 1948’deki vergi indirimiyle sayıları filim sayısı kadar baş döndürücü bir hızla artan yapımevleri de ortaya sadece bir “gecekondu” endüstri çıkardılar. Yılda 200’lük yapı, böylesine zayıf bir endüstriye yüklenmişti.

11

Bugün sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturulmuş, başı boş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kendi kendini yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağılıklar, sömürmelerle beğenisi korkunç şekilde körletilmiş seyirci yığınıyla er geç çökmeye mahkûm bir sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çekidüzen verilmesini, yanlış koruma düzeninin yerine bütünüyle “kaliteli” filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşmaya değin yapılacak işlerin başında da sinema kültürünü elden geldiğince geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gelmektedir. Sinema yayınlarının çoğalması, yoğun bir eleştirme çabası, sinemaevinin geliştirilmesi, sinema derneklerinin serpilip gelişmesi, sanat sinemalarının kurulması, radyonun ve özellikle yakın zamanda çalışmalarına başlayacak olan televizyonun sinema kültürünü yaymaya yardımcı olması, filim şenlikleri ve yarış-

maları düzenlenmesi, özenci (amatör) sinemasının, belge-filim çalışmalarının gelişmesi, gezginci sinemaların düzenli olarak geniş kütlelere sinemayı, gerçek sinemayı ulaştırması... bunun başlıca yolları olacaktır.

12

Bütün bunlardan dolayı, 1960'ta toplumumuzun ve sinemamızın en umutlu bir dönüm noktası nasıl beklenmedik hayal kırıklıklarına yol açmışsa, 1967'de de sinemamızın en karamsar ve kötümser düşüncelere yol açabilecek durumu, gerçekte sağlam bir umut ışığı taşımaktadır; çünkü az önce, yapılması gerekli olarak sayılanların çoğuna başlanmış bulunmaktadır: İki sinemaevinin temeli atılmıştır; sinema dernekleri ağır fakat güvenilir adımlarla ilerlemekte, bazan da en beklenmedik yerlerde ortaya çıkmaktadır; sinema yayınları son birkaç yıl içinde bütün tahminleri aşan bir hız ve niteliğe erişmiştir; en azından bir tane geniş olanaklı, bol sayfalı, geleceği sağlam bir sinema dergisi yayımlanmaktadır; yine en beklenmedik bir anda, sinema iki büyük kentte üniversite kürsüsüne ulaşmıştır; maddi koşulların ağırlığına rağmen özenci sinemasında da büyük bir gelişme vardır; hepsinden önemlisi, bütün bunların ortaya koyduğu üzere yurdumuzda sinemaya ilk kez bu kadar yakınlık duyan, önem veren, derinden bağlanan yeni bir kuşak yetişmektedir. Gerek sinema sanatçısı, gerek sinema yazarı, gerek sinema öğreticisi olarak gerçek sinemanın yaratılıp geniş yığınlara iletilmesinin öncüleri bu kuşak arasından çıkacaktır. Bunun oldukça uzun vadeli bir şey olduğu şüphe götürmez. Ne var ki, sinemamızın içinde bulunduğu çıkmaz, yani gerçekten değer taşıyan filimleri besleyebilecek yetişkin sinema seyircisinin "asgari"si ancak böylelikle sağlanabilecektir. 1968 yılının başında kurulması aşağı yukarı kesinleşmiş olan televizyonun, yine ağırdan, üstelik sinemamızda büsbütün bir sarsıntıya yol açması ihtimaline karşılık, bu öncülerin işini kolaylaştırması, sinemamıza yeni bir hava ve ortam sağlaması beklenebilir. Televizyon ile sinema arasında yararlı bir işbirliği kurulursa, iyi filimlerin yayılması, sinema kültürünün daha geniş kütlelere daha kestirme yoldan ulaşması, kısa filimlerin, belge-filimlerin gelişmesi, gerçekçi, dolaysız bir anlatımın yerleşmesi, denetlemenin kendiliğinden havada kalması daha kolay gerçekleşebilecektir.

ekonomi temeli açısından türk filmi / burhan arpad

Dünya filmciliğinin bütün geçmişi sadece yetmiş yıl. Türk filmciliğinin de bir yarım yüz yıl. Film sanatı, sanatların en genci. Sadece en genci değil, sanat niteliği en çok tartışılanı. Yedinci sanat diye adlandırılması bile bir bakıma anlamlı. Bir soru akla getiren bir adlandırma. Tartışmanın ve sorunun büyük nedeni, film sanatının ekonomi kurallarıyla sarmaş dolaş ilişkisi. Bir toplumun ekonomi düzeninde, sisteminde yeri olmadan o ülkede bir film sanatı var, denilemiyor. Bunun dışında tek Türk çabalar, arada bir çıkışlar, saman alevi gibi parlayıp sönuveriyor.

Film sanatının teknik gelişmeyle de sıkı bağlantıları var. Film çekme araçlarında yeni buluşlar, sessizden sesliye geçiş gibi teknik değişmeler, film sanatının klasik ölçüsünü, değerini de yitiriyor. Yetmiş yıllık geçmişin, klasik denebilecek ve gününde gerçekten de bir sanat aşaması yapabilmiş örnekleri, şimdi ancak birer belge niteliğini taşıyor. Bütün öteki sanat dallarında yüzyıllar sonra bile hatta daha da tadına varılarak okunan, bakılan ve dinlenen klasik örneklerle hiç benzemiyor. Film sanatına çok yakın ilgi ve tutkunluk duymayanlar, fotoğraf çekimindeki kadar sayısı değişmesi sonucu, 1920 yıllarının gerçekten çok başarılı örneklerini beyazperde de görünce çoğu gülümsüyorlar.

Film sanatının çok sayıda işbirlikçisini yöneten ve filmin başarısını olduğu kadar başarısızlığını da yüklenen rejisör, yazara, şaire, ressam, heykeltıraş, müzikçiye bakılınca her yanından kısıvrak bağlı kişi. Ortaya koyacağı filmin hemen benimsenmesi gerekiyor. Beyaz perdede görüldüğü günlerde yığınlarca benimsenmeyen film, bütün tenkitçiler çok beğenip uzun uzun övseler de, başarısız demektir. Başlıca iki nedeni ekonomi ve teknik. Bir çok sanatçı ve teknikçinin emeğini ve buluşunu ödeyen yapımcı, yatırıdığı parayı, o toplumun ekonomik kuralları ve ölçüleri gereği, belirli bir sürede geriye almak ve sermayesi için de ayrıca bir kazanç sağlamak zorundadır. Yapımcının sermayesini armağan ettiğini bir an için düşünsek bile, sonuç yine değişmez. Zira film sanatı yetmiş yıldır teknik gelişmelerle hızlı bir yapı değişmesi sürdürmektedir. Sessizden sesliye geçiş, fotoğraf çekimindeki teknik değişme, geniş ekran, renkli film ve benzeri teknik buluşlar, gününün sanat değeri en güçlü filminin bile kahrılık süresini kısaltmakta, hiç değilse sınırlamaktadır.

Film sanatını sınırlayan ekonomik ve teknik kuralların yanı sıra, hatta en başta, o toplumun beğeni ölçüsü ve kültür ortamı vardır. Bu çok sert ve

acımasız film sanatı gerçeğini günümüz sosyalist ülkeler sinema ustaları bile umursamamazlık edememektedirler. Devletin yapımçı olduğu ve teknik olanak ve araçların yeterince sağlandığı sosyalist ülkelerde de kuruluş ve toparlanış yıllarının çalkantılı ve dinamik havası yatıştıktan sonra, "seyirci" adı verilen sessiz, fakat çok güçlü yargıcılar kuruluna boyun eğmek zorunluğunu duymaktadır.

Orta Avrupalı sinema kuramcılarının en ünlüsü Béla Balázs, bu gerçeğin altını çizirken: "Hatta sosyalist toplumlar bile seyircinin beğenisini göz önünde tutmazlık edemezler, yoksa filimler boş salonlarda gösterilir." der. Filim konusunda değerli kuram ve inceleme kitapları bulunan Béla Balázs'ın sanat anlayışı bakımından bir Macar sosyalisti ve hatta partili olduğunu belirtmek isterim.

Türk filimciliğini, Türk toplumunu ekonomik ve teknik ortamı ve bu ortamın son elli yılda çizdiği inişli çıkışlı grafikler açısından inceleyince, durumu daha açık görebiliriz, kanısındayım.

Türk filimciliğinin yarım yüzyılında ilk otuz yıl, sadece bir heveslenme, tek tek kişilerin arada bir amatörlük denemeleridir. İlk belge ve konulu filimleri Osmanlı İmparatorluğunun Ordu Filim Dairesi ve sonraları "Malul Gaziler Cemiyeti" çevirtmesi belki bir rastlantı, belki de o savaş çöküntüsü günlerinin bir politika olayıdır. Mütarekenin son ve cumhuriyetin ilk yılında Türk filimciliğini gerçek anlamıyla kurmağı deneyen Kemal ve Şakir kardeşlerin "Kemal Filim,, firması, konulu altı filim çevirdikten sonra yapım-cılığı bırakıp yine sinema işletmeciliğine ve yabancı filim dağıtım-cılığına dönmüştür. Türk sinemasıyla ilgili incelemelerde bunun nedeni, Kemal Filim stüdyosunun kurulduğu Defterdar fabrikasında yeni müdürün kırk sekiz saatte burayı boşalttırması gösterilir. İlk bakışta akla yakın da gelebilir. Böylesine anlayışsız ve tepeden inme bir davranış, bu yüzden uğranılan para kayıpları, Kemal Filimcileri kötümser düşüncelere iter ve umutsuzlaştırabilir. Ne var, ki dünyanın hiç bir yerinde ve sağduyulu hiç bir iş adamı, duygularıyla davranmaz. Davransa bile bunu az sonra düzeltir. Kemal Filim'in yapım-cılığı bırakması, sadece ekonomiktir ve toplum yapısının gereğidir.

Kemal Filim firmasının 1922-1924 yıllarında kısa aralarla sunduğu *İstanbul'da Bir Aşk Faciası*, *Boğaziçi Esrarı*, *Ateşten Gömlek*, *Kız Kulesi Faciası*, *Leblebeci Horhor*, *Sözde Kızlar* filimleri, günün olaylarına, toplumsal ve edebî gelişmelere dayanır. *İstanbul'da Bir Aşk Faciası*, o günler İstanbul'unu aylarca çalkalandıran bir aşk cinayetidir. *Boğaziçi Esrarı*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Bektaşî tekkelerini anlatan ve büyük gürültüler uyandıran *Nür Baba* adlı romanından alınmıştır. *Ateşten Gömlek*, Halide Edip Adıvar'ın İstiklâl Savaşını sığağı sığağına destanlaştıran romanıdır. *Sözde Kızlar*, Peyami Safa'nın yine çok tartışılan salon-toplum yergisi bir romanına dayanır. Mütarekenin çalkantılı ve karanlık, cumhu-

riyetin duygulanma yanı ağır basan başlangıç yıllarında bu konuların beyaz-perdeye aktarılması, seyirciyi çekme bakımından çok güçlüdür. Bu filimlerden bazılarının çok iyi iş yapmış, hatta *Ateşten Gömlek* filminin dış ülkelere satılmış olması, yapımcı için yüreklendiricidir. Ne var ki, 1925'ten sonra durum değişir. Duygulanma ve çabucak heyecanlanma olanakları ortadan kalkmıştır. İlk yılların heyecanlı havası durgunlaşmış, günlük yaşamın olağan sürgitiği başlamıştır. Avrupa ve Amerika filimciliği, gittikçe artan sayıda, sayısı hiç de yeterli olmayan sinema salonlarının programlarını doldurmaktadır. Bu durumda filim yapımcılığı bir sermaye yatırımı konusu olmaktan elbette çıkacaktır. Bu durum, "İpekçiler" ve "Ha-Ka Filim" firmalarının arada bir yaptığı çıkışlar bir yana, yirmi yıl sürer.

1947 Türk filimciliğinin gerçekten kuruluşunun asıl başlangıç yılıdır. CHP'nin tek partili yönetimin son döneminde çıkarılan bir kanun, Türk filmi gösterecek sinema salonlarından en çok yüzde yirmi beş "eğlence resmi" alınmasını kabul eder. Oysa yabancı filimler için yüzde yetmiş ödenecektir. 1923 yılında hemen hemen sıfırda olan özel sermaye, 1947'de epeyce gelişmiş, ikinci savaş yıllarının çok kazançlı birçok işleriyle epeyce birikimler de yapmıştır. Özel sermaye, yeni yatırım alanları aramaktadır. O günlerde bir Türk filmi 20-30 bin liraya çıkmakta ve indirimli "eğlence resmi" desteğiyle kısa sürede kazanç getirmektedir. 1947-1950 arası, Türkiye'de yapımcıların ve her yıl yapılan filimlerin sayısı hızla artar. İlk otuz yılda yapılan filimlerin bütününden çok sayıda filim tek bir yılda yapılır. Yapımcı ve yapım sayısının artması, bu yeni iş ve sanat alanına yeni yeni adların katılmasını sağlar. O güne kadar hemen sadece tiyatro oyuncu ve yöneticilerinin yürüttüğü Türk filimciliğinde birbiri arkasına yeni yöneticiler, beyazperde oyuncularını görülür. Yapımcısından yöneticisine ve oyuncularına kadar tiyatro dışı olan bu kişiler, Türk filimciliğine filim sanatını utandırmayacak örnekler getirir.

Şakir Sırmalı (*Efelerin Efesi*), Aydın Arakon (*Hep Vatan İçin*), Lutfi Ö. Akad (*Vurun Kahpeye*), Orhon Arıburnu (*Sürgün*) bu başarılı dönemin öncüleridir.

Ne var ki bu dönemin ömrü de, 1922-1925 yıllarından daha uzun sürmez. 1950 seçimlerinin getirdiği yeni yönetim, ekonomiyi alabildiğine kendi başına buyruk bırakır görünürken, düşün ve sanat adamına baskılarını duyurur. İkinci savaş yılları faşist İtalyasından aktarılan sansür yönetmeliği, iş başındakilerin toplum anlayışına en yakın biçimde uygulanır. Kültür ve yayın alanı da bu yeni başı boşluğa, daha doğrusu, bilinçli yeni yönetime ayak uydurur. Baskı sayısını yükseltmeği en ucuz yollardan sağlamayı olağan bir alışveriş açığözlülüğü sayan bazı gazeteler ortaya çıkar. Yığınların din, sevgi duygularını sömürme yarışıyla baskı sayısı yükselten gündelik gazeteler hac röportajlarıyla seks bombası kirli çamaşırlarını yan yana basar-

lar. Yeni yönetimin sağladığı yollardan türeyen “her mahallede bir milyoner”ler, yılda beş yüze yakın sayıda getirilen kötünün kötüsü Amerikan ve yabancı filimlerinin yalancı ve yapmacıklı yaşamına özenmektedir. Otomobiller, kapatmalar, içki ve kumar âlemleri, günlük büyük şehir yaşamının özelenilen yanları olmuştur. Gerçi bir yandan gecekondu büyük şehirleri sarmakta ve Cumhuriyet Türkiye’si’nin ilk on yılında baş slogan olan “İmtiyazsız, sınıfsız bir milletiz.” yürürlükten kalkmaktadır ama, sansür yönetmeliği toplum gerçeklerinin beyazperdeye aktarılmasını engeller. Bu durumda Türk filim yapımcılarının yapacağı iki tür filim vardır. Vur-kırılı gangster özentileri ve ah-vahlı Arap melodramı kopyaları. Ne var ki, böyle filimleri yığın da tutmaktadır. Kötülerin kötüsü ekonomik durumlarının gerçekten melodram yaşamının benzerini beyazperdede görmek, onları bir bakıma yatıştırmaktadır. Kendi alinyazılarının benzerini beyazperdede görüp ağlarlar ve salondan çıkarken rahatlarlar. Bu çeşit filimlerin kılına dokunmayan ve toplumsal gerçekleri az buçuk ele almayı deneyenleri hemen yasaklayan bir sansür, durumların sürüp gitmesinde kendi çıkarlarının korunmasından yana bir yönetim için bulunmaz bir destektir.

1947-1967 arası, Türk filmciliğinin elle tutulur bir gerçek olduğunu ortaya koymuştur. Filim dilini ve gramerini başarıyla uygulayan rejisörler, filim oynuluğuna uygun fizikli ve sanat sezişli beyazperde aktör ve aktrisleri, filim sanatı fotoğraf çekiminde ustalıkla ulaşmış kameracılar, hatta olanaklarının sınırlılığı yeterince sanat değerli filimler ortaya koymak için para kaybını göze alan yapımcılar hep bu dönemde yetişmiştir. Sayıları az da olsa bu bir gerçektir. Yine bu dönemde yılda yüzlerce filim yapıldığı ve bunların yüzde doksan dokuzunun çok kötü olduğu da gerçektir. Fakat yine bu yirmi yılın gazete, dergi, öğrenimin gidişi açısından da daha parlak olmadığı gerçeği unutulmamalıdır. Türk filim yapımcıları ve yönetmenleri, Bela Balazs’ın deyişiyle: “Seyircinin beğenisini göz önünde tutmazlık edemezler.” Bu beğeniye yeni bir yön vermek, toplumun kültür ve sanat ortamını geliştirmek, filim yapımcılarının ne görevidir, ne de ellerinden gelir. Bu sorumluluk, toplumu yönetenlerin omuzlarına yüklenmiştir. Fakat iş başındakilerin, her toplumda, hep kendi ekonomi anlayışlarına uygun bir yönetimden yana oldukları da bir gerçektir.

Önce yapımcılar değil, toplumu yönetenlerin ekonomi anlayışı değişmeli Türk filmciliğinin bugünkü çıkmazdan kurtulabilmesi için.

lev v. kuleşov ●
anılar

Ünlü kurgu deneylerimi mi soruyorsunuz? Sanırım 1917 sularında olmalı. (...) Rusya'da "kurgu" sözcüğünü ilk söyleyen, sinemanın olgusundan, canlılığından, sinema sanatında gerçekçilikten ilk söz açan benim. O zamanlar bütün bunlar çok tuhaf kacıyordu. Beni bir gelecekçi (futuriste) sayıyorlardı (o vakit bütün sol eğilimli sanatçıları bu ad altında etiketliyorlardı). Buna rağmen 1917'de, ekim devriminden önce *Proyekt İnjenera Praita* (Mühendis Prite'in Tasarısı) adında bir filim çevirmeyi başarmıştım. Bu, kurgu kanunlarına göre özel olarak hazırlanmış ve bir araya getirilmiş görüntülerle kurgu kavramına göre çevrilmiş ilk Rus filmiydi. Rusya'da bu ilk kez yapılıyordu.

Bu filmi çevirirken, sinema kurgusuna özgü bir sürü özelliklerin bilincine erdim. Diyelim ki bir yerde her hangi bir cisim filme alınıyor; sonra bambaşka bir yerde bu cisme bakan insanlar filme alınıyor; daha sonra cismin görüntüsü ile bu cisme bakan insanların görüntüsü sırayla kurgulanıyor: *Mühendis Prite'in Tasarısı*'nda insanlar elektrik direklerine bakarlar. Böylelikle, farkında olmaksızın bir şey bulmuştum: Kurgu sayesinde, deyim yerindeyse, yeni bir coğrafya, yeni bir olgu yeri kurulabilir, böylelikle filmin cisimleri, doğası, kişileri ve düğümleri arasında yeni ilişkiler kurulabilir. Bütün bunlar beni birkaç makale yazmağa yöneltti, bunlardan biri 1917'de "Le moniteur de la cinématographie"de yayımlandı.

(...) Bu ilk denemeler beni özellikle kurguyla meşgul olmaya yöneltmişti. 1962'de Paris'e gidip Unesco'da *Velikii uteşitel* (Büyük Tesellici) filmimi sunduğum vakit yanıltıcı bir soru yönelttiler bana: Acaba bana göre sinemada kurguyu ilk kullanan kimdi: Griffith mi yoksa Kuleşov mu? Tarih yönünden ele alınırsa, sanırım, Griffith'tir. Ama o vakitler pek genç olmama karşın, kurgu üzerinde ilk kuramsal incelemelerin şerefi her halde benimdir. Her neyse, sanatta ne vakit yepyeni bir şeyin kendini göstermesi vakti gelmişse, bu yeni şeyin düşüncesi zaten ortahktadır... Bu konuda bir de örnek vermiştim. Dedim ki: "Baylar, siz hiç bir maymunun sinek avladığını gördünüz mü? Maymun sinek avlamaz, elini uzatıp havadan toplar, sadece toplar!... Sanatta da böyledir: Öyle bir an gelir ki, düşünceleri havadan toplamak mümkündür; çünkü uygarlığın, kültürün belli bir dönemi bunları oraya getirmiştir. Ben olmasaydım bunu bir başkası, ama daha er ama daha geç, yapacaktı. Kader benim olmamı istemiş..."

(...) Devrim geldi. Haber filimleri başkanı olarak belge filimcilikte çalışmaya başladım. Ama gerçekte iki ayrı çalışmam vardı: Boş filim bulamayınca, kurgu deneyleri yapıyordum. Eski filimleri alıyor, bunları başka başka yollardan kurguluyordum. Birbirinden ayrı sahne ve ayrımları alabildiğine değişik biçimde birleştiriyordum. "Kuleşov etkisi" diye adlandırılan deneyi de işte bu dönemde gerçekleştirmiştım; hani şu, oyuncu Mosjukin'in aynı görüntüsünü değişik görüntülerle kurgulayıp, birbirine karışık durumlar yaratan "Kuleşov etkisi".

(...) Ama biz yine "Kuleşov etkisi"ne dönelim. Demek ki, 1917 sonunda, artık bir *Sovyet* yönetmeni olduğum vakit, kurgunun çeşitli etkilerini, düzenlemelerini denemiş bulunuyordum. Bu konuda yazılmış olanların hepsi hem doğru hem de yanlıştır; çünkü deneylerimi anlattıklarımın hepsi öğrencilerimdi. Bunlardan biri Pudovkin'di. Ve bakın ne oldu: Pudovkin, Sorbonne'da bir konuşma yaptığı vakit, oturuma başkanlık eden kişi, Pudovkin'i kurgu etkisini yaratan insan olarak selâmladığını bildirdi. Pudovkin ise bu etkinin öğretmeni Kuleşov tarafından bulunduğunu söyleyerek adamın yanlışını hemen düzeltti (Fransızca'yı iyi konuşurdu Pudovkin); sonra

bundan kitabında da söz açtı. Ben de, aynı deneyin ayrıntılarını çeşitli kitaplarda anlatmıştım. Mosjugin'in hiç değişmeyen görüntüsü bazan bir çorba tabağı, bir hapishane kapısı, bazan herhangi bir aşk sahnesini gösteren görüntülerle kurgulanmıştı. Bir çocuğun tabutuyla yapılmış kurgunun bulunduğu da hatırlıyorum... Ne yazık ki tek bir resim, hatta tek bir not bile saklanmadı. Yabancı ülkelerde, örneğin 1962'de "Cinéma pratique"nin bir sayısında yayımlanan resimler benim deneyimden değildir, asla değildir!.. Benimkiler saklanmamıştı, hiç bir kopyası çıkarılmamıştı.

Yanlış anlamayın, kimseye sitem etmiyorum: Düzmece belgelerle bile, düşüncemi doğru olarak ortaya koymuşlar. Benim kurguladığım filmin, asıl filmin kaybolduğunu bilmeniz yeter.

Kaldı ki, daha sonra, öğrencilerimle birlikte yaptığım deneyleri çok daha ilgi çekici bulurum. Devlet Sinema Okulu'nda öğretemdim, 1 Mayıs 1920'den beri bu okulda ders veriyorum. (...) Evet, "Kuleşov etkisi"ni izleyen deneyler çok ilgi çekiciydi. "Yeniden yaratılmış uzay" söz konusuydu: Olgular birbirinden ayrı yerlerde geçiyordu, oyunculara birbirinden uzakta bulunan bu yerler birbirine komşuymuş, birbirine bitişikmiş gibi aynı dramatik çizgiyi izliyorlardı. (...) Ama bundan da ilgi çekici bulduğum deney, hiç bir vakit var olmamış bir kadının yaradılışıydı. Bu deneyi öğrencilerimle gerçekleştirmiştim. Tuvalet masasının önündeki bir kadını filme alıyordum: Kadın saçını tarıyor, boyanıyor, çoraplarını, ayakkabısını giyiyor, elbisesini sırtına geçiriyordu... Ve ben başka başka kadınların yüzünü, başını, saçlarını, ellerini, bacaklarını, ayaklarını filme alıyordum, fakat sanki tek bir kadın söz konusuymuş gibi bunları kurguluyordum ve kurgu sayesinde, gerçekte var olmayan, fakat sinemada gerçekten var olan bir kadını yaratabiliyordum. Bu son deney üzerine hiç bir şey yazılmadı. Kurguyu uzun bir süre saklamıştım, ancak savaş sırasında kayboldu. Bu denemenin de hiç bir fotoğrafı kalmadı.

(...) İşin başında, beni kurgu yoluna iten iki etken vardı. Önce Griffith'in filimleri ve genellikle bu yıllarda Çarlık dönemindeki Rus sinemasından son derece ayrı olan Amerikan sineması. Kaldı ki Amerikan sineması o vakitler öbür Avrupa sinemalarından -İtalyan, İsveç, Max Linder'li Fransız sineması...- da bir o kadar ayrıyordu. Seyircinin Amerikan filimleri karşısındaki tepkileri beni her vakit etkilemekteydi. Bunlar, seyircilerin kendilerini filme ne kadar kaptırdıklarını, perdede geçen olguyu ne kadar yaşadıklarını ortaya koyan şiddetli tepkilerdi. Böyle bir tepkinin nedenleri üzerinde uzun uzadıya düşündüm ve şu sonuca vardım ki, bu sinemanın gücü kurguda ve baş çekimlerindeydi, yani Rus sinemacılarının hiç kullanmadıkları işlemlerde. Benim için içtepi yerine geçen ilk öğe bu oldu.

İkinci etken, Rus edebiyatıydı. İki kişi. Ve hepsinden önce Lev Tolstoy. "Sinema Yönetmenliğinin Temelleri" adlı kitabımda, Tolstoy'un bir mek-

tubunda "bağlantı" sözüyle kurgudan söz açtığını belirtirim. Tolstoy sinemayı daha hiç tanımadan –zaten buna imkân yoktu, çünkü bu mektup yazıldığı vakit henüz sinema ortaya çıkmamıştı– şaşılacak şeyler söyler. Fakat Tolstoy'un yapıtlarının bütün yapısı son derece "kurgucu"dur. Aynı şekilde Puşkin de kurguya dayanır. Puşkin'in herhangi bir şiirini alabilir, çekim sayıları koymaktan başka bir şey yapmaz ve çevrilmeye hazır gerçek bir çevirim senaryosu elde edebilirsiniz. Bu Puşkin'in yapıtının her parçası, her dizesi için geçerlidir.

Bütün bunlar bir araya gelince –Amerikalılar, özellikle Griffith, sonra Tolstoy ile Puşkin–, bunların hepsi beni bir zorunluluğa inandırdı: Kurguyu, sinema sanatının belirleyici aracı olarak saymak. Bana göre her sanatın kendine özgü nitelikleri vardır, aksi takdirde sanat sayılmaz zaten. Resim, renkler olmaksızın; heykel, malzemesi olmaksızın var olamaz. Sinema parçalardan ve bu parçaların birleştirilmesinden meydana gelir. Gerçekte bir-birinden ayrı olan öğelerin birleştirilmesinden. Daha sonraları delikanlıktan çıktığım vakit yönetmenliği bırakıp da öğretmen olduğum zaman –eğitim çalışmaları beni hep heyecanlandırmıştır – görüşümün doğruluğunu Hemingway'de de buldum: O da bütün yapıtlarını kurgu ilkelerine göre yazmaktaydı.

(*Le cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait*, 1958)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

dziga vertov

●
"sinema-göz"çülerin devrimi

1

Batıdan ve Amerika'dan bize gelen filimleri görerek, bu çalışmalar konusundaki yakınmalarımızı ve yabancıların bizim konumuzdaki yakınmalarını göz önüne alarak şu sonuca vardım:

Sinema-Göz'çülerin 1919'da oyuncuların yer aldığı bütün filimler için verdiği ölüm kararı, bugün hâlâ geçerlidir.

(...) Sinemanın edebiyat ve tiyatro üzerindeki yıkıcı çalışmasına karşı değiliz. Sinemanın bilim kolu olarak önemini de bütünüyle hissediyoruz, ama biz bu görevleri ikinci derecede görüyor ve temel olandan uzaklaşmış sayıyoruz.

Sinemanın önemli ve temel olan yönü, dünyanın duyumu oluşudur.

Asıl çıkış noktası şudur: Sinema-Göz olarak kullanılan alıcı, bir uzay duyusu vererek, görünen olayların kargaşasını çözümlemekte (yoklamakta) insan gözünden daha kusursuzdur.

Sinema-Göz, zamanda ve uzayda yaşar ve gelişir. İzlenimleri, insanınki gibi değil, ama bambaşka bir tarzda algılar ve saptar. Gözlem anında vücudumuzun durumu, şu ya da bu görülür olayın, bir saniye içinde tarafımızdan algılanması anının niteliği alıcı için hiç de yararlı değildir, çünkü alıcı bunu daha çok ve daha iyi algılar. Alıcı bizi kusursuzluğa ulaştırır.

Gözlerimizi kusursuzlaştıramayız, ama alıcıyla gözlerimizi sınırsız olarak kusursuzlaştırabiliriz.

(...) Şimdiye kadar alıcının hakkını yedik ve onu gözümüzün çalışmasını kopya etmeye zorladık.

Ve alıcı gözümüze ne kadar iyi öykünüyorsa, çevirimin değeri o kadar yüksekte biçildi. Bugün alıcıyı azat ediyoruz ve ters yönde çalıştırıyoruz, yani alıcıyı öykünmekten elden geldiğince uzaklaştırıyoruz.

2

(...) Seyirciyi, şu ya da bu görsel olayı, şu tarzda görmeye, benim en elverişli bulduğum tarzda benimsemeye zorluyorum. Göz, alıcının iradesine boyun eğiyor, alıcı gözü olgunun birbirini izleyen anlarına yönlendiriyor ve sinema cümlesini en kısa ve en açık yoldan, çözümün doruğuna ya da eteğine götürüyor.

Örnek: Bir boks karşılaşmasının çevrilişi, karşılaşmayı seyreden seyircilerin görüş noktasından yapılmaz. Çevirim, birbirine karşı çıkan boksörlerin birbirini izleyen davranışlarının saptanmasıdır.

3

(...) Bugün, 1923'te Chicago'daki bir sokakta gidiyorsun, ama ben sana 1918'de Petrograd'ın bir sokağında giden müteveffa Volodarski'ye selâm verdireceğim, o da seni selâmlayacak.

Başka örnek: Mezara halk kahramanlarının tabutları indiriliyor (1918'de Astrakan'da çevrilmiş görüntüler). Bir çukur dolduruluyor (Kronştadt, 1921), topların salvosu (Petrograd, 1920), kahramanlara saygı duruşu yapılıyor, şapkalar çıkarılıyor (Moskova, 1922). Değersiz malzeme kullanıldığı vakit bile, bu çeşit sahneler birbiriyle birleştirilebilir.

(...) Ben sinema-gözüm. Ben bir yapıcıyım.

Seni ben yarattım ve seni, bugüne kadar var olmuşların en olağanüstüsü ve yine benim yarattığım odaya koydum.

Bu odanın on iki duvarı vardır, benim tarafımdan dünyanın çeşitli yerlerinde çevrilmiştir.

Duvarların ve ayrıntıların görüntülerini birleştirerek, senin seveceğin bir düzene soktum ve bunların arasına, odadan başka bir şey olmayan bir sinema cümlesini, dikkatle kurmayı başardım.

Ben sinema-gözüm, Âdem'den daha kusursuz insanı yarattım, hazırlık taslaklarına, şemalarına göre birbirinden farklı binlerce insan yarattım.

Ben sinema-gözüm.

Birinden en güçlü, en usta kolları alıyorum; öbüründen en çevik, en hızlı bacakları; bir üçüncüsünden en güzel, en anlamlı başı. Kurguyla yeni bir insan, kusursuz bir insan yaratıyorum...

4

(...) Ben sinema-gözüm. Ben mekanik gözüm.

Ben makinayım, size dünyayı gösteriyorum, yalnız benim gösterebileceğim şekilde.

Bugünden başlayarak sonsuza kadar, insanın hareketsizliğini aşıyorum, ben kesiksiz bir hareketim. Cisimlere yaklaşıyorum, cisimlerden uzaklaşıyorum, cisimlerin altına kayarım, cisimlerin üstüne tüneryim, dörtlüye giden bir atın burnuna yaklaşıyorum, bir kalabalığın ortasına dalarım, hücumla kalkan askerlerin önüne düşerim, sırtüstü düşerim, uçaklarla havalanırım, düşen ve kalkan vücutlarla düşüp kalkarım.

5

(...) Bir kez daha duyalım: Göz ve kulak.

Kulak dinlemiyor, göz dikizlemiyor.

Görevlerin paylaşılması.

Radyo-Kulak: "İşitiyorum"un kurgusu.

Sinema-Göz: "Görüyorum"un kurgusu.

6

Rica ederim, yaşama giriniz.

Bizler orada çalışıyoruz. Bizler, görüşün ustaları; bizler, her şeyi görece zamanı olan Sinema-Göz'le silâhlanmış, görsel yaşamın düzenleyicileri.

Orada çahşanlar, seslerin ve sözlerin ustalarıdır: İşitilen yaşamın en usta kurgucuları; onlara, her yerde her şeyi dinleyen mekanik bir Kulak-Radyo-Telefon ilâştirmeye cesaret ediyorum.

Nedir bu?

Bunlar *Sinema-Haber*'dir ve *Radyo-Haber*'dir.

(...) Bunlar "Pathé"nin ya da "Gaumont"un haber filimleri olmayacaktır, hatta "Kino-Pravda" da olmayacaktır. Bunlar Sinema-Göz'cülerin gerçek haber filimleri olacaktır. Yani: Ahcının şifresini çözdüğü görsel olayları

baş döndürücü bir hızla açığa vuran bir görüş olacaktır; sahici bir enerjinin (tiyatronunkinden ayrılan enerjinin), büyük kurgu sanatının akümülatörüy-
le bir bütün içinde birleştirilen parçaları olacaktır.

Sinema-Yapıtın böyle bir kuruluşu, ister gülünç, ister trajik, ister hileli ister başka bir şey olsun herhangi bir temayı geliştirmeyi sağlar.

Yalnızca görsel anları, yalnızca araları yan yana getirmek söz konusu-
dur.

Kurgu yapısının olağanüstü esnekliği, bir sinema araştırmasına her-
hangi bir siyasal, ekonomik ya da başka bir motifi sokmayı sağlar. Bundan
dolaydır ki,

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık ne dramlara ne de polis öykü-
lerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, sinemada artık filme alınmış tiyatro düzenle-
melerine ihtiyaç yoktur.

BUGÜNDEN SONRA, artık ne Dostoyevski ne Nat Pinkerton uyar-
lanmamalıdır.

Hepsi, *Sinema-Haber*'in yeni anlayışının içindedir.

Yaşamın karışıklığına kesinlikle,

1) İnsan gözüne, dünyanın görüntüsünü gereksiz kılan ve onun yerine
kendi "görüyorum"unu öneren Sinema-Göz,

2) İlk kez, bu şekilde görülen, kurulu yaşamın dakikalarını düzenleyen
kurgucusu, girerler.

(Lef, sayı: 3, 1923)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

ricciotto canudo ● s i n e m a

(...) Bu sanat, tiyatronun kaba sabahçı karşısında gerçek bir soyluluk,
bir incelik örneği olarak çıkıyor karşımıza böylece. Bir kaç kişinin tabiat dışı,
tabiatları dışı biçim ve kılık değiştirmeleri, yüz şaklabanlıkları karşısında se-
yircilerin dikkatini çekme ve tutmadaki düşük ve kaba yöntemini, daha
doğrusu "ilkelliğini" hemencecik seriveriyor gözler önüne tiyatro. Artık kar-
şısında şaşkınlık duymayacak denli alışkın olduğumuz doğaya aykırı bir
benzerleşme olayı ile, bir oyuncunun kişiliğini kendininkine ekliyor insan;

hem başka hiç bir törel düşünceyle değil, sırf bu “doğaya aykırılık” anlamı yüzündendir ki eski Romada halk tiyatro oyuncusunu aşağı görüyor, kilise de onu göğsünde barındırmıyor, uzağa itiyordu. Bununla beraber, kişiöğulları, başkaları karşısında birtakım tinsel devinimleri temsil edebilir ve bunları birtakım davranışlar, sözler ve jestlerle soyutlaştırabilirler; bir yaratmada bulunurken, bir yazarın, yarattığı kişiyle özdeşleştiği gibi tıpkı. Ama “kaba” ve “doğaya aykırı” sözcüklerinin taşıdığı anlam, rolün parlak yıldızları altında bambaşka sanılan o gerçek varlığın bulunmasından ileri gelmektedir. Oyuncuyu gerçek erkek giysilerinin içinde gördüğümüzde, bir yalan karşısındaymişçasına çarpılır, şaşkınlığa düşeriz. Sinemada böyle bir şey yok artık. Orada oyuncu, çalışırken kahramanlarının kişiliğine bürünen, ama yazdığı betik yedi iklim dört bucakta yağınları coştururken artık bu kimliği taşımayan yazara benzer. Yedinci sanatın oyuncusu, bir insan yüzü, bir insan imgesi çizer gözlerimiz önüne; bir basımcı nasıl bir yapıtı basarsa, başka kişiler de bu görüntüyü öylece saptar, o zaman aynı oyuncu başka görüntüleri vermeye geçer, belirli saatlerde bir başkasının yaşantısını devirli olarak yaşamaz. Tiyatro temsiline nazaran sinema projeksiyonunun can ve tin verici niteliği o denli açık ve ortadadır ki, uyandırdığı parlak coşkuların en derin gizlerinden birini burada görmek gerekir. Filim de, yazılmış bir trajedi ya da okunan bir dram gibi bir soyutlamadır. Tam bir can ve tin verme yapıtıdır demek o, kesin olarak bir sanattır demek. Mantıkla düşünüldüğünde, bundan şu sonuca varırız ki, ilk ortaya çıktığı günlerden bu yana, metinsiz tiyatro, aslında bir “temsil sanatının”, çirkin ama evrensel bir sözcüğün sinema diye adlandırdığı bir sanatın taslağı olabilmıştır ancak. *Metinsiz tiyatro* ile kuşkusuz, karşımızda, kendilerinininki dışında bir yaşam ve düş simgelemesini oynayan, isteyerek giyim ve biçim değiştirmiş, yüzünü gözünü boyamış insanlar topluluğunu kastediyorum; gizli bilimciler dünyasında dikkatimizi çekip bizi şaşkınlığa uğratan o “ecinniler” ve “cisimleşmiş tinler” gibi yabancı bir kimliğe, bir kişiliğe bürünmüşlerdir bunlar. *Metinli tiyatro* ise bambaşka bir şeydir; o hem soyların ve çağların yarattığı belli bir zekâ ve duyarlılığın ürünü olan estetik kültürün özellik ve niteliklerini taşır, hem de bu kültüre katılıp katkıda bulunur. Demek görsel dram (sinema), hiç bir zaman, tiyatronun kullandığı yol ve yöntemleri kullanamaz; bunlardan hangisi olursa olsun hiç birini yineleyemez. Şu tiridi çıkmış, gelenekler yüzünden kokmuş ama yine de sağlık dolu, beğeni ve düşünce zenginliği dolu yaşlı Avrupa’da, sinema hâlâ tiyatronun aptalca tutsağı olarak kalmaktadır. Amerikan filimleri karşısında, teknik yönler bakımından, sinemamızın genel düşüklüğü tartışma götürmez. Karışık bir ırk, daha doğrusu ırksız bir ulus olan Amerikalıların bir düşünce gelenekleri, dolayısıyla ayaklarına dolanan hiç bir kültür köstekleri yoktur. Eski dünya nasıl ses, renk ve taş sanatları içinde doğmuşsa, onlar da öyle, estetik bakımından, doğrudan doğruya perde sanatının içinde doğmuşlardır. Şu yeni kendini yaratma yoluna tüm varlıklarıyla gözü kapah

olarak gitmeleri için, unutmak zorunluğunda bulundukları hiç bir şeyleri olmadı. Taze, diri, sırtlarında hiç bir yük olmadan, özgür, her türlü bağdan uzak, yeni bir sanatta gerçekten yepyeni olduklarını gösterebilecek bir durumda olarak geldiler onlar oraya. Nietzsche'nin istediği o üçüncü yaşam durumu, her şeyi öğrenmekte olan çocuğun o saflık durumuydu tam onlarınki. Biz ise her şeyi unutmak zorunluğundayız; binlerce yıllık bir düşünsel geleceği, iç yaşantımızın canlandırılmasına doğru yüce bir tinsel yönelimi, müzik, mimarlık, şiir, resim, yontu, söz ve oyun alanlarındaki bütün bir ünlü geçmişini unutmamız gerekiyor. Görevimiz çok daha yorucu, çok daha yıpratıcıdır bizim. Kocaman bir adam olduktan sonra, yeniden çocuk olmaya kalkışmak özellikle güç bir iştir. Duygularımızı temsil etmenin bu yeni yollarına Amerikalılar gibi atılamazdık biz. Onların öğrenmesi, buluşlar ardında koşması gerekiyordu, bizim ise, bunca buluşlar, bunca araştırmalardan sonra bildiklerimizi unutmamız.(...)

Şurasını kabul etmek gerekir ki, özüne ve amacına uygun bir sinema üzerindeki açıklık ve belirginlik Amerika'dan gelmiştir bize. Kovboyler, şerifler, sevişme dahil bütün sporlarda başarısız kalmış sporcü genç kızlar, pala bıyıklı hainler, arsız ursuzlar, panayır boksörleri, döner koltuklara oturmuş ağızlarında kalın purolu para babaları ve Münih'te çevrilmiş o tablolarındaki Japonlarla dolu öyküleriyle, düşünce ve buluş bakımından yoksul, zayıf, cılız ve çocukça filimler vardı ve bugün de vardır orada. Ama yine oradadır ki, sinema gerçek olanaklarını kendine özgü yollarını gösterebilmiştir bize. Işık içinde tasarlanabilen ve estetik yönden usa gelebilecek tüm ışık oyunları ile bilimin elverdiği tüm ışık olanaklarının kullanılmasıyla gerçekleştirilen bir sanattır bu. Perdede gördüğümüz kişiler, insan yüzlü, devinen yoğun ışıklardır ancak. En ilginç ve belirgin nitelikleri, konuşmayıp sadece devinmeleridir bunların. Hiç bir şey söylemezler ama istediklerini dile getirebilirler.

Alnacak en büyük ders de buradadır zaten.

(*L'usine aux images*, 1927)

Çeviren : Tahsin SARAÇ

louis delluc ● resmegiderlik

Sinemada bir güzellik yaratma olanağı bulundu bulunah, hep sadeliğe doğru gidilecek yerde, onu ağırlaştırmak, Arap saçına döndürmek için elden ne geldiyse yapıldı. En iyi filimlerimiz çoğu kez, yapmacık ve zorlama bir güven dışında fazla bel bağlanamayacak denli çirkindir. Sinema perdesi önünde geçen bir akşam, çok kez -sanırım ki herkes benimle eş kamıda olacaktır-

en iyi şeyleri "haberler filmi"nde buluruz: Yürüyüş halinde bir ordu, tarlada koyunlar, bir zırhlının denize indirilmesi, plajdaki kalabalık, uçakların kalkışı, maymunların yaşamı ya da çiçeklerin solması gibi şeyler, —bu birkaç saniye üzerimizde öylesine güçlü ve derin izlenimler yaratır ki sanath buluruz biz kendilerini. Oysa, ardından gelen bin sekiz yüz metre uzunluktaki dramatik filim için aynı şey söylenemez.

Resmegiderliğin önemini pek az kimse anlayabilmiştir. Hem, bunun ne olduğu bile pek öyle bilinmez. Deha ile fotoğraf arasında gizemli bir uyumun düşünülmesine çok sevinirdim doğrusu. Ama nerde. Seyirciler böylesi bir şeye inanacak denli aptal değil. Bir fotoğrafın, dehadaki o beklenmedik yüce yana sahip olabileceğine kimse inandıramaz onu, çünkü, bildiğimce, kimse buna kendisi inanmamıştır her şeyden önce.

Sinemacılar topluluğuna özgü dilde, resmegirlik, bayağılık ya da daha çok, deyimi bağışlayın, tam sapı siliklik anlamına gelir. Örneğin, Matmazel Robinne'in eli yüzü düzgündür, hemen resmegider ilân edilir; matmazel Huguette Duflos'da göğüs, kalça yerindedir, hemen resmegider ilân edilir; bay Mathot da resmegider ilân edilir, yakışıklı bir erkek olmak ötesinde hiç bir değeri yoktur oysa. Bir kez de resmegider bulundular mı, artık yan gelip yatarlar bu kişiler, hangi filim olursa olsun rahatlıkla bir yerine sokuşturulur veriler hemen; ışık yetersizmiş, gösterimci isterikmiş, yönetmen bir şarapçı ya da tornacıymış, senaryo yazarı kapıcı ya da akademi üyesiymiş, bütün bunlar ancak ikinci sırada bir önem taşır; oyuncular resmegider oldular mı herşey kurtulmuş sayılır.

Ama bakın, sinemacıların da resmegiderlik üzerinde düşünceleri vardır. Hem her birinin kendine özgü düşüncesi, böylece ne denli resmegiderlik varsa o denli de düşünce olmuş oluyor. Çünkü, resmegider oyuncu tipi üzerinde nasıl aşağı yukarı tam bir anlaşma varsa, gerisi için de öyle tam bir karışıklık vardır. Peki ama bu gerisi dediğiniz ne? Ne olacak, filim. Yani bütünüyle sinema. Yani, bir sanat için gerekli bütün teknik.

Bilgisizlerin —sayıları ne de çoktur Tanrım!— yapıp durdukları şey sinemanın yerine fotoğrafı koymaktır. Resmegiderliğe yallah tabii...

Oysa tam tersine, resmegiderlik sinema ile fotoğrafın uyuşmasıdır. Sinema başka şey, fotoğraf başka şeydir çünkü. Bilen kim? Çok kimse bilir ama sinemacılar değil. Bir gün, Onuncu Senfoni'yi, onu sevmeyen kişiler karşısında savunmaya çalışıyordum, aralarından biri "bunlar çok güzel fotoğraflar ama sinema değil" diye bağırdı. Adamın ne olduğunu ortaya koyan böylesi bir belge karşısında ne yanıt vereceğimi bilemedim.

Bu boyutlu kılma çabalarını, Forfaiture'ün bizi hayran bıraktığı o Rembrandt'ça çalışmaları ileriye götürmek hoş bir şeydir aslında. Ama gide gide öyle bir an geldi ki, fotoğraf, filmi geçti, bu yüzden de filim diye bir şey

ortada kalmadı artık. Baş döndürücü gelişmelerinden bu yana, Fransız filimlerinin, o pek kötü oldukları günlerdekinden daha az seyirci çektiklerini de belirtmek gerekir. On ya da bilemedim on beş ayıklama ise bu olguyu pekleştirir ancak. En güzel şeritlerimizin bile -adlarını saymayacağım burada- güzel, yaldızlı çekmeceler gibi içleri boştur.

Bunun böyle olması gerekirdi. Ve böyle de oldu. Ama bu arada başka şeyler de oldu. Artık fotoğraf yok, sinema var. Fotoğrafın bütün kaynak ve olanakları ile onda devrim yapmış olanların bütün ustalık ve becerikliliği, sinema coşkusu, anlayışı ve ritmi yolunda kullanılacaktır.

Şu fotoğraf sorununa kafalar amma da takılıyor!

Gösterdiği gelişmelerin yavaşlığından inanın ki pek kaygı duymaktayız. Oysa, bu gelişmelerin yol açtığı baş döndürücü aşırılıklardan kaygılanmak gerekirdi daha çok. İleriye atılan her adım öylesine çabucak bir manya oluyor ki, bunun, geriye atılacak bir adımdan daha da tehlikeli olup olmadığını insan kendi kendine soruyor.

(...) Fotoğraftaki geriden aydınlatma denli normal bir şey yoktur. Bunun aşırılığa vardırılması, ışık, gölge aşırılığından daha kötü olur. Ama iyi bir fotoğrafın, hiç de sanatlıca gibi görünmeyen fotoğraf olduğunu kime inandırabilirsin? Sinemada her şey sade olmalı. Her şey doğal olmalı sinemada. Perde, teknik ve kafanın bütün incelik ve titizliğini ister, gerektirir ve zorunlu kılar; oysa seyirci bunun nelere mal olduğunu bilmek zorunluğunda değildir hiç de; onun yapacağı, anlatımın yalnlığına bakmak ve onu bütün çıplaklığıyla kavramaktır.

Bir İtalyan filmini meydana getiren pek cici kartpostallarla epeyce alay edildi. Aynı hata bir daha mı işlenecek? Filme karşı daha büyük bir tutku göstereceksiniz diye bu hata daha az hafif olmayacaktır. Öyleyse, iyisi mi, bu teknik aşırılıklar, tek bir filim yönetmenin hevesi ya da dehası olsun, ama bütün bir topluluğun züppeliği değil.

Küçük ama seyirciyi çok yıkan hatalardan pek kurtulamıyor sinemacılığımız. Neden peki? Günün ustaları -ama günler pek çabuk geçer- seyirciyi pek tanımıyorlar. Susamış bir topluluğun derin anlamını kavrayabildiklerinde, kendi yaratıcılık eğitimlerinin hemen nasıl tamamlanıp yetkinleşivereceğini bilmiyorlar. Ama ben bunun olanaksız olduğuna kendimi iyice inandırmalıyım artık, kendini seyirci yerine koymasını bilen tek bir sinemacı tanımıyorum çünkü. Şu ritmi, şu insanlık yanını, şu içten atılışı nerede bulmaya çalışacaklar peki? Oysa bunlar olmadan, resmegiderlik güçsüz ve soysuz bir fotoğraf olmaktan öteye gidemez.

Ama başka bir görmelikte yol arayacaklar kendilerine bu kez, şu fellik fellik kaçımları gereken tiyatro var ya, bir türlü kurtaramıyorlar kendilerini ondan.

Sinemanın tiyatrodan daha çok tiyatroluk olan şu yanı var ki bütün dünyaya seslenir o... Seyircisi halktır, bütün halklardır. Bütün bir kentin otuz

bin kişilik sıralara yerleşip dramı seyrettiği eski Yunan tiyatrosundan beri ölmüş gibi olan o topluluk sanatına yeniden kavuşturuyor sinema bizi. Eski temsilleri seyretmeğe gelen çiftçiler, erler ve balıkçıların büyük çoğunlukta oluşu, o günlerde soy yapıtların yaratılmasına engel olmadı hiç de. Arkadan gelen uygarlıklardaki hiç bir tiyatro, Shakespeare'in ancak yaklaştığı Eschyle, Sophocle ya da Euripide'in yüceliğine erişemedi.

Sinemamız ise, tersine, soy yapıtlar yaratmaya sırt çevirmeyi yeğlemektedir. İçinde çalışanların, eski Yunan trajedisi üzerinde pek az bilgisi vardır, hem bundan yararlanmaya kalksalar bile yanlışlıklardan başka bir şey aktaramazlar oradan. Aralarından bir ikisi Shakespeare adını ağızlarını alma yürekliliğini gösterirler. Ama okur yazar filim yapımcısının sayısı çok azdır doğrusu.

Bütün bu kültürsüzlüklerine karşın, eskilerle kuracakları ilişkiden öğrenecekleri çok şeyler olmaz mı diye kendi kendime soruyorum. Ortaçağ, sanat bakımından, halkçı yanı büyük bir önem taşıdı. Mister denen dinsel oyunlar, yontular, giysiler bunu iyice tanıtlamaktadır. Resmin durumu, daha da coşku verici, daha da iç açıcudur. Bireşim ve üslûp yolları, çok kez sinema yapıtlarında görülmek istenen o çizgi yalnızlığına tam denk düşmektedir. Abel Gance büyük Dürer'i övdüğünde haklıdır, ama dahi, yalnız ham maddeyi görüp de yalmı görmeyenler için iyi bir örnek değildir. İlle de bir dahi çağırıp durmayalım. Geleceği zaman gecikmez, gelir o; gerisi lâf.

Filim yönetmenlerinin bazılarında tek isteğim şu: İlkokul yöntemlerini bıraksınlar da ilkçağ insanların gittikleri yoldan yürüsünler.

(Photogénie, 1919)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

filim kuramı



béla balázs

Nesnelerin Yüzü

Filim alıcısının sessiz filim günlerinde bulguladığı ilk yeni dünya, gözün ancak çok yakından seçebileceği nesnelerin dünyası, küçücük nesnelerin gizli yaşamıdır. Bu yönüyle filim alıcısı bize yalnız şimdiye değin bilinmeyen nesnelerle olayları göstermekle kalmamıştır: Çimen yapraklarıyla dolu bir kırdaki böceklerin serüvenleri, bir günlük civcivlerin kümesin bir köşesindeki tragediyaları, çiçekler arasındaki cinsel çatışmalar, ufacık çaptaki görüntü kesitlerinin şiiri. Yalnız bu yeni konuları getirmekle de kalmamıştır. Filim

ahıcısı, sessiz filim günlerinde de baş çekimler yardımıyla, çok iyi bildiğimizi sandığımız gizli bir yaşamın kaynaklarını açığa çıkarmıştı. Buğulu, belirsiz dış çizgiler çoğunlukla bizim duyarsız uzak görmezliğimizin, yapmacıklığımızın sonucudur. Yaşamın taştan kesimini yüzeyden alışımızdır ancak. Filim ahıcısı, canlı etkinliklerin, bütün büyük olayların içinde yer aldığı hücre yaşamını göz önüne sermiştir; çünkü en büyük görününün resmi bile, tek tek parçaların bir araya gelen kımıldarından başka bir şey değildir. Art arda birçok baş çekimler, bize genelin tikele dönüştüğü anın ta kendisini gösterebilir. Baş çekim bizim yaşam görüşümüzü yalnız genişletmekle kalmamış, derinleştirmiştir de. Sessiz filim günlerinde baş çekim, yalnız yeni şeyler ortaya çıkarmakla kalmıyor, eskinin anlamını da gösteriyordu bize.

Görünen Yaşam

Baş çekim, elin bir eylemiyle, daha önce bir şeyi okşarken ya da bir şeye vururken gördüğümüz o elde hiç dikkatimizi çekmemiş bir özelliği, çoğu zaman yüzün herhangi bir anlatımından daha anlamlı olan bir özelliği bize gösterebilir.

Baş çekim, yıllarca birlikte yaşadığınız, bununla birlikte gene de pek az tanıdığınız gölgenizi duvarda size gösteriverir; odanızda sizinle birlikte yaşayan, yazgısı sizin kendi yazgınıza bağlı sağır-dilsiz nesnelerin yüzleriyle yazgılarını gösterebilir. Daha önce yaşamınıza, müzikten anlamaz bir konser dinleyicisinin, senfoni çalan bir orkestrayı dinleyişi gibi bakmışsınızdır. Böyle bir dinleyicinin bütün işittiği ana ezgidir ancak, gerisi bütünüyle belli belirsiz bir mırıltıya dönüşmüştür kafasında. Ancak, ezginin her bölümündeki yan ezgiler kuruluşunu duyabilen bir kimse böyle bir müziği gerçekten anlayıp sevebilir. Bizim yaşam görüşümüz de böyledir işte: Ancak ana ezgiyi görür gözümüz. Ama iyi bir filim, baş çekimleriyle, çok sesli yaşamımızın en gizli kesimlerini gösterebilir, bize yaşamın gözle seçilebilecek dolaşık ayrıntılarını, kişinin bir orkestra parçasının bölümlerini teker teker okuyuşu gibi görmeyi öğretir.

Baş Çekimin Duygusal Büyüsü

Baş çekim ara sıra ayrıntılara aşırı düşkünlük gösteren kuru bir doğalcılık izlenimi verebilir. Ama iyi bir başçekim dört bir yana, gizli şeylerin derinliklerini kavrama yolunda sevecen bir insanca yönelişin, ince bir ilginin, yaşamın en küçük kesimlerindeki ince ayrıntılara içten bir eğilişin, sıcak bir duyarlılığın ışınlarını saçar. İyi baş çekimler duygusaldır; gözle değil, gönülle kavranmış şeylerdir.

Baş çekimler, çoğunlukla yüzeydeki görünüşler altında, gerçekten olup biten şeylerin dramatik bir yoldan göz önüne serilişidir. Oturduğu yerde buz gibi bir konuşmaya dalmış bir kimseyi gösteren bir boy çekimi görebilirsiniz sözceliği. Baş çekim, titreyen parmakların küçük bir nesneyi sinirli

sinirli çekiştirmesini gösterecektir- bir iç fırtınanın belirtisidir bu. Günlük güneşlik bir güvenle dolu rahat bir evin resimleri arasında, birden oymalı şömine alınlığında kötülük saçan bir başın sırtışını, ya da karanlığa açılan bir kapının gözdağı veren tiksiniçliğini görürsünüz. Operada, hazırda bekleyip duran yazgının *kılavuz-kavramı* (leitmotive) gibi, sevinç dolu bir sahneye, hazırda bekleyip duran yıkımın gölgesi düşüverir.

Baş çekimler yönetmenin şiirsel duyarlılığını dile getiren resimlerdir. Nesnelerin yüzlerini, bu yüzlerle ilgili anlatıları dile getirirler; bu anlatılar bizim bilinçaltı duygularımızın bir yansıması olarak anlam kazanır. Gerçek alıcı yönetmenin sanatı da burdadır işte.

Çok eski bir Amerikan filminde şöyle bir dramatik sahne görmüştüm: Gelin kilisede, hoşlanmadığı, evlenmeye zorla itildiği zengin güveyden birdenbire kaçıyor. Hızla koşusu sırasında, düğün armağanlarıyla dolu kocaman bir odadan geçmek zorunda kalıyor. Güzel şeyler, iyi şeyler, yararlı şeyler, ıslıl ıslıl yanan nesneler, güven dolu bir gülümseyişle, anlamlı yüzlerle geline doğru eğiliyorlar. Güveyin verdiği armağanlar: Nesnelerin dokunaklı bir ilgi, esirgeme, sevecenlik, sevgi saçan yüzleri -hepsi de kaçan geline bakıyor, o da onlara bakıyor çünkü; hepsi de ellerini ona doğru uzatır gibi, o böyle bir duygu içinde çünkü, daha da çoğahyorlar- odayı tıka basa doldurarak yolunu tıkıyorlar -böylece gelinin kaçıışı gitgide yavaşlıyor, sonra duruyor, en sonunda da gelin kaçmaktan vaz geçip geri dönüyor.

(...) Bununla birlikte, nesnelerin yapısının, biçiminin bulgulanışından daha da önemli olan şey, insan yüzünün bulgulanışdır. Yüz anlatımı insanın en öznel eylemidir, konuşmasından da daha öznel, çünkü sözcükler olsun, dilbilgisi olsun, az çok evrensel geçerlikteki kurallara, geleneklere bağlıdır; oysa yüz oyunları, daha önce de belirtildiği üzere, çoğunlukla bir yansılama sorunu olmakla birlikte, nesnel yasaların yönettiği eylemler değildir. İnsan eyleminin bu en öznel, en bireysel örnekleri baş çekimle nesnel olarak saptanabilir.

Yeni Bir Boyut

Baş çekim bir nesneyi ya da bir nesnenin belli bir parçasını kendi çevresinden ayrı olarak ele alsa bile, biz o nesneyi ya da parçayı gene uzayda var olan bir şey olarak görürüz; sözgelisi, baş çekimde gösterilen elin, belli bir kişinin eli olduğunu bir an bile unutmayız. Ama Griffith, dehâsı ve atılganlığıyla, sinema perdesine "gövdelerinden ayrılmış kafaları" yansıttığı zaman, insan yüzünü uzayda daha yakınıma getirmekle kalmadı, aynı zamanda uzaydan alıp başka bir boyuta aktardı. Burada demek istediğimiz, sinema perdesiyle, üzerinde oynanarak göze ulaşan ışık gölge parçalarının yalnız uzayda kavranabilecek şeyler olduğu değil tabii; demek istediğimiz, yüzdeki, baş çekimle göz önüne serilen anlatımdır. Belli bir kimsenin eli olduğunu bilmezsek, ya da düşünmezsek, tek başına bir elin hiç bir anlam, anlatım taşımadığını söyledik. Bir yüzdeki anlatımın kendi başına bir bütünlüğü, bir

kapsamı vardır, dolayısıyla onu uzay içinde var olan bir şey olarak düşünmemiz gerekmez. O yüzü hemen biraz önce bir kalabalığın ortasında görmüş olsak, baş çekim onu ötekilerden ayırıp tek başına gösterse, gene de birdenbire dünyadaki bütün yüzlerden apayrı bir yüzle başbaşa kaldığımızı duyarız. Yüzün sahibini az önce bir genel çekimde görmüş olsak da, baş çekimde gözlere baktığımızda yüz sahibinin genel görünüşünü düşünmeyiz artık, çünkü yüzün anlamı ile anlatımının uzayla bir ilişkisi, sahibiyle bir bağı yoktur artık. Tek bir yüzle karşılaşmak bizi uzay dışına götürür, uzay bilincimiz kesintiye uğrar, başka bir boyutta buluruz kendimizi: Yüz yapısının, yüz eylemlerinin boyutunda. Yüzün parçalarının, sözgelişi uzayda yanyana görülebileceği gerçeği -gözlerin yukarda, kulakların yanlarda, ağzın aşağı ortada oluşu- karşımıza etle kemikten yoğrulmuş bir biçim değil de, bir anlatım, başka deyimle coşkular, ruhsal durumlar, amaçlar, düşünceler, gözle görülmekle birlikte uzayda var olmayan şeyler çıktığı an, uzayla bütün bağlantısını yitirir. Çünkü duygular, coşkular, ruhsal durumlar, amaçlar, düşünceler kendi başlarına uzaya özgü şeyler değildir, uzaya özgü gereçlerle gözle görülür kılınsalar bile.

Baş Çekimdeki Yüzlerin Ayrıntıları

Buraya değin yüz anlatımı, yüz çizgilerindeki oyunlar konusunda söylediklerimin hepsi yüzün *bütünü*nü kapsar. Bu tür yüz anlatımı az çok denet altındadır, -bir insan, isterse duygularının yüzünden anlaşılmasını önleyebilir- yalancıkta duygular bile takınabilir, yapmacık anlamlara bürünür, yüzüyle yalan söyleyebilir.

Bununla birlikte alıcı, yüze öylesine yaklaşır ki, gövdenin bir ayrıntısı olan yüzün bile "mikrofizyonomik" ayrıntılarını gösterebilir, işte o zaman yüzün hiç de gönlümüzce denetleyemediğimiz belli kesimleri olduğunu, bunların takındığı anlamların da bile bile yapılmış ya da bilinçli şeyler sayılamayacağını, bu anlatımların çoğunlukla yüzün geri kalan kesimlerinde beliren genel anlamla çelişebileceğini görürüz.

Bu durumun çok büyük bir sanatça değeri, anlamı vardır, çünkü konuşmada, gerek yetişkin bir kimsenin gerekse ayık bir insanın konuşmasında, istek dışı ya da bilinçsiz öğeler yoktur. Bir kimse yalan söylemek istiyorsa, yetenekli bir yalancıysa sözle eksiksiz başarır bu işi. Ama yüzünde, denetimden uzak kesimler vardır. Kaşlarını çatıp alnını istediğince kırıştırabilir, alıcı gene iyice yakına sokulup, kişice denetlenebilecek türden bir anlam taşımayan çenenin, yüzün öteki kesimlerinde görülen kabadayılıktan çok uzak bir güçsüzlük, ürkmüslük içinde olduğunu gösterir. Ağzın o denli tatlı gülümseyişi boşunadır - tek başına büyütülerek gösterilen kulak memesi, burun kanadı, sinsi bir kabalığı, zorbahçı göz önüne seriverir.

Eisenstein'ın filimlerinden birinde bir rahip vardır; yakışıklı, boylu poslu bir adam. Soylu yüz çizgileri, esinli gözleri, görkemli bir sesle daha da bir parıltı kazanmıştır. Bir ermişin eksiksiz örneğidir sanki. Ama alıcı bir ara,

yalnız bir gözünün kocaman bir baş çekimini verir; güzel, ipek gibi kirpikleri altından, gözetleyici, kurnaz bir bakış incecik bir çiçekten çıkan bir tırtıl gibi kayıverir. Sonra yakışıklı rahip kafasını çevirir, bir baş çekim ensesini, kulak memesini gösterir. Bunlarda, içinde kötülük kaynayan bir köylünün acımak bilmez, iğrenç bencilliğini görürüz. Ensedeki, kulak memesi ile boyundaki bu anlam öyle kesin bir inandırıcılıkta, öyle tiksindirici, soylu yüz yeniden gözüktüğünde, tehlikeli bir düşmanı gizleyen yalancı bir örtü gibi kalır. Ayrıntılar daha sağlam bir değişik gerçek taşıyorsa, bütün yüzün anlamı bu ayrıntıların anlamını örtemez. Yazıbilim (graphology) bir kimsenin karakterini, yazdığı şeyler gerçek olsa bile, el yazısından çıkarabileceğini ileri sürmektedir, ama el yazısını bu yolda okumak seyrek rastlanan bir yetenektir. Yüzleri okumak da yığınların çok değerli bir yeterliği olmak üzereydi, sessiz filme borçluyuz bunu. (...)

Alıcının Yerini Değiştirmek

Alıcının yerleştirilme düzenini değiştirmek, filim sanatının ikinci büyük yaratıcı yöntemidir. Bu bakımdan da filim hem ilkeleriyle hem de yöntemleriyle bütün öteki sanatlardan ayrılır. Tiyatroda her şeyi aynı bakış noktasından, aynı açıdan, daha doğrusu aynı perspektivden görürüz. Filmi çekilecek tiyatro da daha başka türlü olamazdı. Arasıra, sahneden sahneye açıyı ya da perspektivi değiştirdi, ama aynı sahnede yapamadı bu değişikliği. Başka başka yağlıboya resimlerde başka başka perspektivler vardır, o resimlerin sanatçı temel yaratıcı ögesi, sanatçı özelliği de budur. Ama her resmin değişmez, tek bir perspektivi vardır; böylece resimde gösterilen her nesnenin dış çizgileri sınırlıdır, her nesne tek başına kesin bir biçimdir. Bu nesnenin anlamlı bir duruşu, yapısı olabilir, ama bir filimde değişen alıcı yerinin filimdeki nesnelere sağladığı başka başka dış çizgiler gibi değişen bir anlam taşıyamaz.

Sinema fotoğrafçılığı, ancak alıcının değişik durumlarda yerleştirilmesiyle bir sanat durumuna yükselmiştir. Alıcı, nesneye bağlı olarak eyleme geçirilmeseydi, bu sonuca hiç bir ışık etkisiyle varılamazdı. Sinema fotoğrafçılığı mekanik bir kopyacılık olarak kahrıldı ancak.

Fotoğrafi Çekilen Görüntünün Bileşimi

Alıcının değişik düzenlerde yerleştirilmesi konusundaki özgürlük, görüntüye, bütün sanatların temel koşulu olan özne-nesne bileşimini sağlamıştır. Her sanat yapıtı yalnız nesnel gerçeği değil, sanatçının öznel kişiliğini de sunmalıdır; bu kişiliğe onun nesnelere bakış biçimi, ülküsü, çağının yetersizlikleri de girer. Bunların hepsi filme belki de hiç sezinlenmeksizin yansımaktadır. Her resim yalnız gerçekten bir parçayı göstermekle kalmaz, bir bakış açısını da yansıtır. Alıcının yerleştirilme biçimi, alıcı ardındaki insanın iç yönelimini dile getirir.

Nesnesini kılı kılına yansıtan, benzerlikte tıpkı olan bir portre bile, gerçek sanat yapıtı ise, yalnız konu aldığı kişiyi değil, sanatçıyı da yansıtır.

Bir ressam, yaptığı resme benliğini türlü yollardan aktarabilir. Düzenleyiş, renk, fırça dokunuşları gibi bütün özellikler, sanatçının kendisini de en az dile getirdiği nesne ölçüsünde yansıtır. Ama filim çekicisinin kişiliği bir noktada kendini gösterir ancak: Çekim düzenini de belirleyen, alıcı yerleştirilmesi.

Nesnenin Öznelliği

Gerek insan, gerek hayvan, gerekse doğal bir görünüm ya da oluş, bizim bakış açımıza, çizgileri saptayışımıza göre binlerce biçim gösterir. Binlerce çizginin belirlediği biçimlerin her birini tek nesnede, aynı nesnede görürüz, çünkü bu biçimler kendi aralarında birbirlerine benzemese de, yansıttıkları ortak örneğe benzer. Ama her biçim ayrı bir bakış açısını, ayrı bir yorumu, ayrı bir ruhsal durumu dile getirir. Her görüş açısı bir iç tutumu belirtir. Hiç bir şey nesneden daha öznel olamaz.

Alıcı yerleştirilmesi tekniği, filim sanatının en kendine özgü etkisi olarak gördüğümüz özdeşleştirme eylemini sağlar. Alıcı, karakterlerle çevrelerine, karakterlerden birinin gözüyle bakar. Çevreye, her an başka bir karakterin gözüyle bakabilir. Alıcının böyle değişik biçimlerde yerleştirilmesiyle, eylem sahnesini içerden, *dramatis personae*'nin gözleriyle görür, bu kişilerin nasıl bir duygu içinde olduklarını anlarız. Kahramanın içine düştüğü uçurum, *bizim* ayaklarımız altında açılır, tırmanmak zorunda olduğu tepeler de *bizim* önümüzde göğe doğru yükseliverir. Filimdeki görünüşü değiştiği zaman, biz başka bir yere bakıyormuş gibi oluruz. Böylece, alıcının sürekli olarak değişik biçimlerde yerleştirilmesi, seyirciye kendi yeri değişiyormuş duygu-sunu verir, tıpkı önündeki perondan bir tren kalkınca, kendisi ilerliyormuş sanısına kapılan bir kimse gibi. Filmin gerçek ödevi, sinema fotoğrafçılığı tekniğinin sağladığı sanat etkilerinin, yeni ruhsalbilimsel etkilerin derinlerine inmektir.

"Dejà Vu"

Resim ile seyircinin bu özdeşleştirilmesi, (çünkü resim, kimin gözüyle görülmüşse o kimsenin bakış açısını sürdürür) filmin, belli alıcı düzenlerinin ardarda tekrarlanmasıyla, seyirciye o belli resmi daha önce görmüş olduğu izlenimini vermesini sağlar: Bir yüz ya da bir görünüş, bellekte tıpkı daha önce gerçekte görülmüş olduğu gibi canlanmalıdır, yoksa aynı ruhsal durumu bir kez daha uyandıramaz. Öte yandan, belli bir alıcı düzeninin tekrarlanması, geçmiş bir yaşantının anısını uyandırır, ruhsalbilimdeki ünlü "daha önce görmüş olmak" izlenimini sağlar.

(Theory of the Film)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

v. i. pudovkin

film sanatının temeli

Filim sanatının temeli *kurgu*'dur. Sovyetler Birliği'nin genç sineması bu parolayla silâhlanarak ilerlemesine başladı ve bu özdeyiş bugüne kadar anlamından da gücünden de hiç bir şey yitirmedi.

"Kurgu" deyiminin her vakit bütün özülle yorumlanıp anlaşılmadığı da akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre bu terim safça, filim parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesinden başka anlama gelmez. Bazıları da ancak biri hızlı biri de yavaş olmak üzere iki çeşit kurgu bilirler. Fakat bunlar ritmin (yani kesimde kısa ve uzun filim parçalarının sıralanmasıyla düzenlenen etkinin), kurgunun bütün olanaklarını hiç bir vakit tüketmediğini unutmaktadırlar ya da bunu hiç bir vakit öğrenmemişlerdir.

Görüşümü açıklamak, kurgunun anlamını ve bütün gücünü okurlarıma yanlışsız olarak iyice anlatabilmek için bir başka sanat biçimiyle, edebiyatla benzetme yapacağım. Ozan ya da yazar için tek tek sözcükler ham maddedir. Bu sözcüklerin çok geniş, çok çeşitli anlamları vardır. Bu anlamlar ancak sözcüğün cümle içindeki yeriyle belirlenmeye başlar. Bir sözcük, kurulu cümlenin tamamlayıcı bir parçası olduğu oranda bu sözcüğün etkisi ve anlamı değişir. Bu durum, sözcüğün yeri sanatçı biçimde kesin durumunu alıncaya kadar sürer.

Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de filim yönetmeni için aynı işe yarar. Filim yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş "kurgu cümleleri"ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani filim ortaya çıkar.

(...) Benim savıma göre, belirli bir görüş noktasından alınan ve perdede seyircilere gösterilen her nesne, alıcı önünde hareket etmiş olsa bile, bir *ölü nesne*'dir. Herhangi bir nesnenin alıcı önünde kendine özgü hareketi henüz perdedeki hareket sayılamaz. Böyle bir hareket, çeşitli filim parçalarının bir araya getirilmesiyle sağlanan hareketin, kurgu yardımıyla gelecekteki kuruluşunun ham maddesinden başka bir şey değildir. Bu nesne ancak bir sürü öbür nesnelerle birlikte düzenlenirse, ancak çeşitli başka başka görsel görüntülerin biresiminin bir parçası olarak sunulursa filimsel yaşama kavuşur. Benzetmemizdeki "kayın ağacı" sözcüğü gibi biçim değiştirerek bu nesne de böyle bir işlemde doğanın fotoğraf yoluyla elde edilmiş kaba kopyası olmaktan çıkıp filimsel *biçim*'in bir parçasına dönüşür.

Her nesne perde üzerine öylesine getirilmelidir ki, artık *fotoğraflık* öz değil *sinemalık* öz taşımaktadır.

Böylelikle insan, kurgunun anlamının ve bunun yönetmenin karşısına çıkardığı sorunların, çekimlerde kendiliğinden bulunan mantıkî zaman dizisiyle ya da bir tartım düzenlemesiyle hiç bir vakit tükenmeyeceğini kavrar. Kurgu temel, yaratıcı güçtür; bu gücün yardımıyla ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık biçime sokulur. Şurası da ilgi çekicidir ki, bu biçimin kuruluşu sırasında kullanılan malzeme gerçekte perdede görüldüğünden tamamıyla ayrı nitelikte olabilir.

(...) Kurgu filimsel gerçeğin yaratıcı gücüdür ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı ham maddeyi verir. İşte gerçek ile filim arasındaki ilişki de tam budur.

(...) Sinema büyük ve hızlı adımlarla ilerliyor. Sinemanın tükenmez olanakları var. Yalnız unutulmamalıdır ki, sinemanın gerçek sanata giden yolu ancak, kendisine yabancı olan bir sanat biçiminin, yani tiyatronun buyruklarından kurtulduğu vakit bulunacaktır. Sinema şimdi kendi yöntemlerinin eşliğinde bulunuyor.

Seyircinin duygu ve düşüncelerini kurgu yardımıyla perdeden etkilemek çabası çok büyük bir önem taşır, çünkü bu, tiyatronun yöntemini reddeden bir çabadır. Ben kesinlikle inanıyorum ki, uluslararası büyük sinema sanatı, bundan sonraki ilerleyişini bu yoldan sağlayacaktır.

(*Kinorejissör i kinomaterial*'ın 1928'deki Almanca baskısına önsözden).

filim malzemesinin özellikleri

Filim ortaya ilk çıktığı yıllarda, fotoğrafın yapamadığını, yani hareketleri saptamağı gerçekleştirebilen ilgi çekici bir buluştan başka bir şey değildi. Akla gelebilecek her çeşit hareketin görünüşü filim üzerine alınıp saptanabiliyordu. İlk filimler, bir yenilik olarak, selüloit üzerine bir trenin hareketlerini, sokaktan geçen kalabalığı, bir vagonun penceresinden görünümünün geçişini... saptamak için girişilen ilkel çabalardan ibaretti. Bundan dolayı filim başlangıçta, yapısından ötürü sadece bir "canlı fotoğraf"tı. Sinemayı sanat dünyasına bağlamak için girişilen ilk denemeler tabiatıyla tiyatroyla sınırlıydı. Yine bunun gibi salt bir yenilik olarak, trenin ve hareketli denizin çekimlerine benzer yolda, oyuncuların canlandırdıkları komik ya da dramatik karakterlerin yer aldığı sahneler çevrilmeğe başlandı. Bununla ilgili olarak, bu ilkel filimlerin gösterildiği oldukça küçük, özel salonlar gelişmeğe başladı.

(...) Filim, önceden olduğu gibi, canlı fotoğraf olmaktan öteye geçememişti. Filmi meydana getirenin çalışmasına sanat girmemişti. Yönetmen sadece "oyuncunun sanatı"nı filme alıyordu. Filim oyununun kendine özgü bir

yöntemi olduğu, filmin kendine özgü nitelikleri bulunduğu, yönetmenin filmi çevirme tekniğinde kendine özgü yöntem gerektiği henüz kimsenin aklına gelmiyordu. (...) Yönetmen bu şekilde oynanan sahneyi bir bütün olarak alıyor, alıcı yönetmeni de alıcısını sürekli olarak çalıştırıp bunu bir bütün olarak selüloit üzerine geçiriyordu. Yönetmenin malzemesi, tiyatrodan da kullanılan aynı gerçek kişiler – oyuncular – olduğu için çevirim işlemi başka türlü düşünülüyordu. Alıcı yalnızca, daha önceden baştan sona düzenlenmiş ve kesinlikle planlanmış sahneleri kaydetmekten öteye geçmiyordu. Bir tiyatro oyununun perdesi nasıl sahnelerden meydana geliyorsa, film çekimleri olan parçalar da sadece gelişen olgunun zaman sırasına göre birleştiriliyor, ondan sonra seyirciye film diye sunuluyordu. Bütün bunları özetlersek, film yönetmeninin çalışması, tiyatro yönetmeninin çalışmasından hiç bir bakımdan ayrılmıyordu.

Oyuncuları dilsiz olan ve selüloit üzerine olduğu gibi geçirilen, sonra da perdeye yansıtılan bir oyun... İşte sinemanın bu ilk günlerindeki film buydu.

Filim oyununda kendine özgü olanakların bulunduğunu ortaya ilk çıkarılanlar *Amerikalılar* oldu. Filmin, mercek önünde geçen olayların basitçe saptanmasıyla kalmayıp, bu olayları doğrudan doğruya kendine özgü özel yöntemlerle perdeye aktarabilecek durumda olduğu anlaşıldı.

Örnek olarak bir sokak gösterisini ele alalım; bu gösterinin gözlemcisi olduğumuzu varsayalım. Bu gösteriyi açık ve belirli bir şekilde izleyebilmek için gözlemci bazı hareketler yapmak zorundadır. Önce, bu gösteriyi bütünüyle görebilmek ve gösterinin çapını anlayabilmek için bir evin damına çıkmak zorundadır. Ondan sonra, aşağıya inip birinci katın penceresinden bakarak gösteriye katılanların taşıdıkları dövizleri okumalıdır. Nihayet, gösteriye katılanların dış görünüşlerini anlayabilmek için kalabalığın arasına karışması gerekir.

Gözlemci üç kez görüş noktasını değiştirmiştir; gözlediği olayın elden geldiği kadar tam ve eksiksiz bir görünüşünü sağlayabilmek için bu olaya bazan yakından, bazan uzaktan bakmıştır. Bu çeşit etkin bir gözlemcinin yerine *alıcı*'yı geçirmeğe ilk çalışanlar *Amerikalılar* olmuştur. *Amerikalılar* film çalışmalarında, sahnenin sadece film üzerine geçirilmesinin değil, fakat doğrudan doğruya alıcıyı da hareket ettirerek –filme alınan nesnenin değişikliklerine göre alıcının durumunu da değiştirerek– aynı sahneyi, koltuğuna çivili bir tiyatro seyircisinin yerini tutan merceğinkinden daha açık ve daha etkileyici olarak verebilmenin elde olduğunu göstermişlerdir. O zamana kadar hareketsiz bir seyirci olan alıcı sonunda bir *yaşam* kazanmıştır. Alıcı, doğrudan doğruya harekete özgü yetiyi kazanmış ve kendisini bir *seyirci*'den etkin bir *gözlemci*'ye çevirmiştir. Bundan böyle, yönetmenin denetimindeki alıcı, seyircinin sadece filme alınan nesneyi görmesini sağlamakla kalmıyor, seyirciyi bu nesneyi kavramaya da zorluyordu.

İşte *omuz çekimi*, *boy çekimi*, *genel çekim* kavramları sinemada ilk kez bu sırada ortaya çıktı ve bu kavramlar sonradan filim yönetmeninin çalışma temeli olan kurgunun yaratıcı işinde önemli bir rol oynadı. Böylelikle tiyatro yönetmeni ile filim yönetmeni arasındaki başkalık ilk kez açıkça ortaya çıkıyordu. Başlangıçta gerek tiyatro yönetmeninin gerekse filim yönetmeninin çalıştıkları malzeme *aynı* idi. Aynı oyuncular aynı sahneleri aynı sırayla oynuyorlardı, sadece bu sahneler biraz daha kısaydı, bir de sözsüzdü. Filim oyunculuğunun tekniği, sahne oyunculuğunun tekniğinden hiç bir başkalık göstermiyordu. Tek sorun, elden geldiği kadar, sözcüklerin yerine el kol işaretlerini geçirmekti. İşte filimin çok haklı olarak "tiyatronun yedek parçası" diye adlandırıldığı zamanlar böyleydi.

Fakat *kurgu* kavramının anlaşılmasıyla durum temelli bir değişikliğe uğradı. Filim sanatının gerçek malzemesinin, alıcı merceğinin yöneldiği gerçek sahneler olmadığı ortaya çıktı. Tiyatro yönetmeni daima *gerçek* süreçlerle çalışmak zorundadır, onun malzemesi bunlardır. Tiyatro yönetmeninin en sonunda düzenlediği ve yarattığı çalışma da -sahne üzerinde kurulan ve oynanan sahne- aynı şekilde *gerçek uzay* ve *gerçek zaman*'ın kanunlarına boyun eğerek yer alan gerçek süreçtir. Bir sahne oyuncusu kendisini sahnenin bir ucunda bulduğu vakit, gerekli sayıdaki adımları atmadan sahnenin öbür ucuna gidemez. Bu çeşit yol alışlar ve aralar, gerçek uzay ve gerçek zaman kanunlarına bağlı kaçınılmaz şeylerdir. Tiyatro yönetmeni bu kanunlara daima boyun eğerek ve hiç bir vakit bunları çiğneyebilecek durumda değildir. Gerçekten de, gerçek süreçlerde çalışılırken, olgunun tek tek önemli noktalarını birbirine bağlayan bir dizi *ara*'dan kaçınmak elde değildir.

Öte yandan, filim yönetmeninin çalışmasını ele alırsak, ham malzemenin, üzerine çeşitli görüş noktalarının, olgunun ayrı ayrı hareketlerinin saptandığı bu *selüloit parçaları*'ndan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar. Çevrilmiş olan olgunun filimsel anlatımını meydana getirmek üzere perdedeki bu görünüşleri yaratan, bu parçalardan başka bir şey değildir. Böylece, filim yönetmeninin malzemesi, gerçek uzay ve gerçek zamanda meydana gelen gerçek süreçler değil, fakat bu süreçlerin üzerine kaydedildiği bu selüloit parçalarından meydana gelir. Bu selüloit, kurguyu yapan yönetmenin isteğine boyun eğerek. Filim yönetmeni, herhangi bir görünüşün filimsel biçimini meydana getirirken, bütün ara noktaları atabilir, böylelikle zaman içindeki olguyu gereken en yüksek derecede yoğunlaştırabilir.

Gereksiz ara noktalarının atılışıyla olgunun yoğunlaştırılmasından meydana gelen bu *derişik zaman* yöntemi, çok daha basit bir şekilde tiyatrodan da ortaya çıkar. Bu yöntem kendisini, bir sahne oyununun perdelerden meydana gelmesinde gösterir. Birinci ve ikinci perdeler arasında birçok yılın geçmiş olmasını sağlayan oyun yapısı ögesi de, olgunun zamanındaki bir derişikliktir. Filimde ise bu yöntem en aşırı dereceye kadar izlenmekle

kalmaz, filimsel anlatımın *temel*'ini de meydana getirir. Her ne kadar tiyatro yönetmeni için iki komşu perdeyi zaman bakımından yakınlaştırmak eldeyse de, yine de bunu tek bir sahne içindeki ayrı ayrı olaylarda uygulayamaz.

Filim yönetmeniyse, tersine, yalnız ayrı ayrı olayları değil, hatta aynı insanın hareketlerini bile zaman içinde yoğunlaştırabilir. Çok kez "filim hilesi" diye nitelenen bu işlem, gerçekte filimsel anlatımın kendine özgü yöntemlerinden başka bir şey değildir.

(...) Sokaktaki gösteriyi seyreden gözlemci örneğinden, filim çeviriminin sadece mercek önünde yer alan olayların olduğu gibi *saptanması* olarak kalmayıp, bu olayın *özel biçimde* anlatımı da olabileceğini öğrenmiştik. Doğal bir olay ile bunun perdedeki görünüşü arasında göze çarpan bir başkalık vardır. İşte *filmi bir sanat yapan da bu başkalığın ta kendisidir*. Alıcı, yönetmenin kılavuzluğuyla, bütün fazlalıkları atmak ve seyircinin dikkatini ancak önemli ve bir değer taşıyan şeyi görebilecek yolda yönetmek görevini yüklenir.

(...) Alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek - ayrı ayrı selüoit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra - yeni bir *filimsel* zaman doğmaktadır. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filimsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir *filimsel* zamandır.

Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filimsel zaman, gerçek zamandan sadece filim yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüoit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filimsel uzay da, filim yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filimsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir *filimsel* uzay haline getirir. Daha önce çözümlediğimiz ve bütün filim çalışmalarında yapılan şey, yani geçiş ve ara noktalarının atılması olanağı sayesinde filimsel uzay, alıcının topladığı gerçek öğelerin bir biresimi olarak ortaya çıkar.

(...) Filim yönetmeni ile tiyatro yönetmeninin çalışması arasındaki başkalıkta yer alan başlıca noktaları görmüş bulunuyoruz. Bu başkalık, malzemenin değişikliğinden ileri gelmektedir. Tiyatro yönetmeni gerçek durumlarla çahşır, bu durumları daima yeni kalıplara dökebilse bile bu durumlar tiyatro yönetmenini yine de gerçek uzay ve gerçek zamanın kanunları çerçevesinde kalmağa zorlar. Filim yönetmeni ise malzeme olarak, tamamlanmış, üzerine görüntü alınmış selüoite sahiptir. Yapıtının son biçimini meydana getirecek olan bu malzeme canlı insanlardan ya da gerçek görünümünden, gerçek sahne dekorlarından değil, ancak bunların ayrı ayrı selü-

loit parçalarına alınmış görüntülerinden ibarettir. Bu parçalar da kısaltılabilir, değiştirilebilir ve yönetmenin isteğine göre birleştirilebilir. Gerçeğin öğeleri bu parçaların üzerine saptanmıştır. Yönetmen bunları kendi isteğine göre, kendi seçtiği sıraya göre birleştirerek, kısaltarak, uzatarak kendi "filimsel" zaman ve "filimsel" uzayını yaratır. Film yönetmeni gerçeği aktarmaz, bu gerçeği yeni bir gerçeği yaratmakta kullanır ve bu işlemin en büyük niteliği, en önemli yanı, gerçek durumlarla çalışırken değişmez ve kaçılmaz olan uzay ve zaman kanunlarının kolaylıkla işlenebilir ve boyun eğdirilebilir kılığa girmesidir. Film, gerçeğin öğelerini, bunlardan yalnız kendine özgü yeni bir gerçek kurmak için bir araya getirir; canlı insanlarla, sahenin dekor ve alanıyla çalışırken katı ve değişmez olan uzay ve zaman kanunları filmde baştan sona değişmiştir. Teknisyenin yarattığı filimsel uzay ve filimsel zaman yönetmene tamamıyla boyun eğer. Filimsel anlatımın temel yöntemi, film bütünlüğünün ayrı ayrı parçalardan ya da öğelerden bu yolla kurulması, bunların arasından gereksiz olanın atılabilmesi, yalnız önemli ve dikkate değer olanın alınabilmesi olağanüstü olanaklar sağlar.

Herkes bilir ki, belli bir cisme ne kadar yaklaşırsak görüş alanımıza o kadar az malzeme girer; araştırmacı bakışımız bir cismi ne kadar yakından incelerse, o kadar çok ayrıntı görürüz, görüşümüz o kadar sınırlanmış ve belli bir kesime yönelmiş olur. Artık cismi bir bütün olarak algılamayız. Buna karşılık ayrıntıları bakışımızla öyle bir sıraya toparlarız ki, bunları birleştirince, cisme uzaktan bakıp bütünü genel bir görünüş içinde seyrettığımız, tabiatıyla bu durumda ister istemez ayrıntıları gözden kaçırdığımız zamankinden çok daha canlı, derinlemesine ve kesin bir bütünlük izlemine varırız. Herhangi bir şeyi kavramağa çalıştığımız vakit daima genel çizgilerden işe başlarız, sonra incelememizi en ileri derecede yoğunlaştırarak bu kavramayı gittikçe artan sayıdaki ayrıntılarla zenginleştiririz. Tikel, ayrıntı hep yoğunlaşmayla eşanlamlıdır. Filmin gücü buna dayanır; yani filmin başlıca niteliği ayrıntının açık, çok canlı olarak sunulması olanağını taşımasıdır. Filimsel anlatımın gücü, bu anlatımın alıcı yardımıyla daima her görüntünün içine, can alacak noktaya elden geldiği kadar girmeğe çalışmasındadır. Böylece alıcı kendisini her zamankinden çok hayatın daha derin köşelerine girmeğe zorlar; ortalama seyircinin bakışı çevresinde rastgele dolaştığı için nereye asla erişemiyorsa, alıcı oraya girmeğe uğraşır. Alıcı alabildiğine derine gider; yaklaştığı her şeyi görebilir ve gördüğünü selüloit üzerinde sonsuzlaştırır. Belirli, gerçek bir görüntüye yaklaştığımız vakit genelden tikele gitmek, ayrıntıları seçip kavramağa başladığımız noktaya dikkatimizi toparlamak için belirli bir çaba ve zaman harcamamız gerekir. Film, kurgu işlemiyle bu çabayı ortadan kaldırır. Film seyircisi ülküsel anlayışlı bir gözlemcidir ve onu böyle kılan yönetmendir. Ortaya çıkarılan, derine kök salmış ayrıntıda bir algılama ögesi bulunmaktadır, insanın çalışmasını sanat haline getiren, gösterilen olaya kesin değerini veren tek öge budur.

Herhâangi bir şeyi, herkesin gördüğü şekilde göstermek *hiç bir şey* başarmamak demektir. Gerekli olan, ilk, rastgele, salt genel ve yüzeyde kalan bakışla sağlanmış olan malzeme değil, fakat kendisini dikkatli ve araştıran, daha derini görebilen ve görececek olan bakışa gizemini açan malzemedir. Büyük sanatçıların, filimi en iyi şekilde duyan bu teknisyenlerin ayrıntılar üzerindeki çalışmalarını derinleştirmelerinin nedeni budur. Bu sanatçılar bunu yapmak için, görüntünün genel görünüşünü ve her doğal olayın kaçınılmaz tamamlayıcısı olan ara noktalarını iskartaya çıkarırlar. Tiyatro yönetmeni kendi malzemesiyle çalışırken, seyircinin gözünden sahnenin dibini, genel ve kaçınılmaz ana çizgiler kütesini, dikkati çekici, özel ayrıntıları kaçırabilecek durumda değildir. Tiyatro yönetmeni ancak en önemli olanın altını çizebilir, bu altını çizdiği şeye dikkatini toparlamakta seyirciyi kendi başına bırakır. Alıcıyla silâhlanmış olan filim teknisyeni bununla karşılaştırılamayacak kadar güçlüdür. Seyircinin dikkati tamamıyla yönetmenin ellerindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve farkederek, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa, seyirci de onu görür.

(...) Ancak, her parçanın tam uzunluğu bulunduğu, dehşete düşmüş bir gözlemcinin şuraya buraya atlayan ürkek bakışına benzeyen hızlı, hemen hemen ihtilâçlı bir tartım sağlandığı vakit, ancak o vakit perde yönetmenin kazandırdığı yaşam soluğuyla canlanacaktır. Bunun nedeni, yönetmenin yarattığı görünüşün yalnız filimsel uzayda değil, aynı zamanda alıcının doğadaki gerçek zamandan topladığı öğelerin birleştirilmesinden meydana gelen filimsel zamanda yer almasıdır. Kurgu, filim yönetmenin dilidir. Kullandığımız dilde olduğu gibi kurguda da şöyle söylenebilir: İşte bir sözcük -dolu filim parçası, görüntü-, işte bir cümle -bu parçaların birleşimi-. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her filim yönetmenin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Filim parçalarının yaratıcı güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, zaten son ve tamamlayıcı bir işlemdir ki, bunun sonucu kesin yaratmaya, yani filime varıştır. İşte filim yönetmeni bu en basit parçaların -bunlar dildeki sözcüklerin karşılığıdır - kuruluşuna da bu işlemi aklında tutarak girişmelidir. Daha sonraki kurgu cümleleri - olaylar ve ayrımlar - bunlardan meydana getirilecektir.

(...) Çevirim sırasında alıcının durumunu belirlediği ve her çekimin uzunluğunu belirttiği için yönetmen, bakışlarını hareketin bir ögesinden öbürüne çeviren bir gözlemciyle karşılaştırılabilir; tabiatıyla bu gözlemcinin, duygusal yönden uyusuk olmaması gerekir. Gözlemci önündeki sahneyle ne kadar derinden heyecanlanırsa, dikkati bir noktadan ötekine o kadar hızlı ve ani atlayacaktır. (...) Hareketi ne kadar ilgisiz ve uyusuk gözetlerse, dikkat noktalarının değişmesi, dolayısıyla alıcı yerleştirilmesi o kadar sakin ve yavaş olacaktır. Heyecanın, kurgunun özel ritmiyle verilebileceği söz götür-

mez. Amerikan yönetmeni Griffith, filimlerinin büyük bir kısmında bu yöntemi bol bol kullanır. Seyirciyi oyuncunun derisine girmeğe ve onu oyuncunun gözleriyle dışarıyı seyretmeğe zorlayan özel yönetim işlemi de yine burada yer alır. Kahramanın bir şeye bakan yüzünden sonra, bakılan şeyin kahramanın görüş noktasından verilmesi sık sık kullanılır. Bir filmin kurgusuyla ilgili yöntemlerin büyük çoğunluğu, alıcının bir gözlemci olarak bu şekilde çalışmasına bağlanabilir. Bakışın değişmesini belirleyen düşünceler, yerli yerinde bir kurguyu belirleyen düşüncelerle harfi harfine uygunluk gösterir.

Ancak bu karşılaştırmanın alabildiğine geniş olduğu ileri sürülemez. Filimsel biçimin kurguyla meydana getirilmesinin çok çeşitli yolları vardır. Çünkü önünde sonunda, filim yönetmeninin yaratıcı çalışmasını belirleyen kurgudur. Kaldı ki, filmin öbür büyük sanatlar arasında önemli bir yer kazanmasını sağlayacak olan da, filme alınmış malzemenin kurgusunda kullanılan yöntemlerin bulunmasından başka bir şey değildir. Filim sanatı henüz doğuş döneminde. Uzun zamandır öbür yerleşmiş sanatların organik hazırlığında kullanılan yakınlaştırma, karşılaştırma, örnek gibi yöntemler filimde ancak şimdi beceriksizce denenmektedir.

(*Kinorejissör i kinomateriel*, 1926)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

sanat olarak filim • rudolf arnheim

Filim, resime, müziğe, edebiyata, dansa benzer bir bakıma – sanat sonuçları ortaya koymakta kullanılabilecek, bununla birlikte böyle kullanılması da zorunlu olmayan bir araçtır. Renkli posta kartları, sanat değildir sözgelişi, sanat olsun diye de yapılmamıştır. Askeri bir marş, gerçek bir iç dökme öyküsü, bir strip-tease de sanat sayılamaz. Filim için de ille de sanat olacak diye bir kural yoktur.

Filimin sanat olabileceğini direnerek yadsıyan birçok aydın kimse vardır. Bunlar özetle: “Filim sanat olamaz, çünkü gerçeği olduğu gibi kopya etmekten başka hiç bir şey yapmaz,” derler. Bu görüşü savunanlar filimi resim sanatına benzetererek yargı yürütürler. Resimde, gerçek ile resim arasındaki yol, sanatçının gözüyle sinir sisteminden, elinden, en sonunda da gergin bez üzerine dokunmakta olan fırçadan geçer. Bu süreç, nesneden yansıyan ışın demetlerinin bir mercekler sistemiyle toplanarak, kimyasal değişimlere yol açacakları duyan bir yüzeye yöneltildikleri fotoğrafçılıktan ayırılır. Durumun böyle olması, fotoğrafçılık ile filime esin perileri tapınığında yer vermememizi haklı gösterir mi?

Fotoğrafla filimin düpedüz kopya olduğu, bu bakımdan sanatla hiç bir bağı bulunamayacağı yargısını kökünden, sistemli olarak çürütmek, harcanacak çabaya değer – çünkü filim sanatının doğasını anlamak için eşsiz bir yöntemdir bu.

Bu amaç göz önünde tutularak, filim aracının temel öğeleri tek başlarına incelenecek, sonra da bizim bu konudaki “gerçek” anlayışımızın özellikleriyle karşılaştırılarak, bu ikisi arasında ne büyük temel ayrımlar bulunduğu görülecektir; filmi sanat kaynaklarıyla donatan şey de bu ayrımların ta kendisidir. Böylece, aynı zamanda filim sanatının gerçerlikteki ilkelerini de anlamaya başlayacağız.

Kütlelerin Bir Düzlem Üzerine Yansıtılması

Birtakım kesin nesnelerin gözle ilgili gerçekliğini inceleyelim. Bir küpün sözgelişi. Bu küp önümdeki masada duruyorsa, biçimini doğru düzgün görüp görememem, konumuna bağlıdır. Gördüğüm, ancak bir karenin dört kıyıysa, önümde bir küp bulunduğunu bilmem olanak dışıdır, bütün gördüğüm bir kare yüzeyidir. İnsan gözü, belli bir konumdan işe başlayıp eyleme geçerek, görüş alanının öndeki nesnelerle kapanmayan kesimlerini algılayabilir ancak, fotoğraf merceği de tıpkı böyledir. Şimdiki konumunda küpün altıncı yüzü, geri kalan beş yüzünü gizlemektedir, böylece tek yüzüdür ancak gördüğümüz. Ama bu yüz bambaşka bir şeyi de aynı biçimde gizleyebileceği için – belki de bir piramidin tabanıdır gördüğümüz kare, ya da bir kâğıt tabakasıdır sözgelişi – küpe bakış açımızın seçilişinde, her hangi bir özellik gözletmemişizdir.

Böylece önemli ilkelerden birini koymuş oluyoruz: Bir küpün fotoğrafını çekmek istesem, nesneyi alıcının çekim alanı içine getirmem yetmez. Daha çok, benim nesneye göre durumumla, ya da nesneyi koyduğum yerle ilgili bir sorundur bu. Yukarda sözünü ettiğimiz örnekte, bakışımız küpün biçimi konusunda az çok bilgi sağlar bize. Bununla birlikte, küpün üç yüzü ile bunların bir öteki yüze bağlanışını gören bir bakış, nesnenin neyin neşi olduğunu yanılgya yol açmadan kavrayabilir. Görüş alanımız katı nesnelerle dolu olduğundan, gözümüz; gözümüz de bu alanı – tıpkı alıcı gibi – belli bir noktadan gördüğünden; ayrıca nesneden yansıyan ışın demetlerini, bir düzlem – retina – üzerinde toplayarak algıladığından, en yalın bir nesnenin bile algılanışı, doğrudan doğruya bir kopya olmaktan uzak, iyi düzenlenmiş ya da kötü düzenlenmiş bir işlemdir.

İkinci bakış, küpün birincidekinden çok daha gerçek bir resmini görmemizi sağlar. Bunun nedeni, ikinci bakışın birinciden daha çok şey algılayabilmesidir; birincide küpün bir yüzü, ikincide ise üç yüzü görülür. Bununla birlikte, gerçeğin niceliğe bağlı olmadığı da bir kuraldır. Sorunumuz, yalnız hangi bakış yönünün en geniş yüzeyi görmemizi sağlayacağı olsaydı, en iyi bakış açısı yüzde yüz mekanik hesaplarla elde edilebilirdi. En çok özellik

taşıyan bakış yönünü seçmekte bize yardım edecek bir formül yoktur: Bir sezgi sorunudur bu. Bir insanın profilden mi yoksa önden mi "daha çok kendisi" olduğu, elin ayasının mı, dışının mı daha çok anlam taşıdığı, belli bir dağın kuzeyden mi, yoksa batıdan mı daha iyi çekilebileceği, matematikle kesin kılınmaz - bunlar ince bir duyarlılıkla ilgili sorunlardır.

Böylece, ilkin, alıcının otomatik bir saptama makinası olduğunu öfkeyle söyleyen kimselere, iyice yalın bir nesnenin en yalın fotoğrafının çekiminde bile, o nesnenin doğasını kavrayacak bir sezginin gerekli olduğu, bunun da her türlü mekanik işlemin ötesinde bir iş sayılacağı gösterilmelidir. Sonra da, sanat değeri taşıyan fotoğraflar ile filmde, belli bir nesnenin özelliklerini en iyi gösteren bakış yönlerinin her zaman seçilmediğini göreceğiz; birtakım özel etkilere ulaşmak amacıyla, bunlar dışındaki bakış yönleri de çoğunlukla bile bile seçilir.

Derinliğin Ayarlanması

Bir düzlem olan retina tabakası ancak iki boyutlu görüntüler algılayabilirken, nasıl oluyor da gözlerimiz bize üç boyutlu izlenimler verebiliyor? Derinlik algısı her şeyden önce, iki göz arasındaki, birbirinden hafifçe başka iki ayrı görüntüyü doğrultan, uzakhğa dayanır. İyi bilindiği gibi, aynı ilke, aralarında iki göz arasındaki uzaklık bulunan iki noktadan çekilmiş iki fotoğrafa dayanan stereoskopta da kullanılır. Bu sürecin, sonucunu tek kişiden daha fazla sayıda insanın izleyeceği filmde uygulanması, renkli camlar kullanmak gibi dolambaçlı işlemlerle sağlanabilir ancak. Tek seyirci için, stereoskopik bir film yapmak kolay bir iştir. Aralarında birkaç santim bulunan iki noktadan aynı olayın aynı anda iki resmini çekmek, sonra da resimlerden her birini bir göze göstermek yeter buna. Toplu gösteri için seyircilerin daha çok sayıda olduğunu düşünün, bununla birlikte stereoskopik film sorunu daha tam olarak çözülmemiştir - şimdilik, filimlerdeki derinlik duygusu iyice sınırlıdır. İnsanlarla nesnelerin önden geriye doğru eylemleri belli bir derinliği gözönüne koyar - ama filim resminin ne denli düz olduğunu anlamak için, resme her şeyi en gerçek biçimiyle, durur gösteren stereoskopta bir kez bakmak yeter. Göz gerçeği ile filim arasındaki temel ayrımın başka bir örneği de budur.

Aydınlatma - Renkten Yoksunluk

Filmin doğadan ayrılan en belli başlı yönlerinden biri sanılabilecek renk yoksunluğunun, renkli filim ortaya çıkıp ilgiyi çekinceye değin, çok az göze çarpmış olması, özellikle dikkate değer bir noktadır. Parlaklık derecelerini bile doğru dürüst aktarmayan (kırmızılar sözgelişi, filim banyosunun eriyiğine göre, ya çok koyu ya da çok açık olabilir) bütün renklerin siyahla beyaza indirgenmesi işlemi, gerçek dünyanın resmini önemli ölçüde değiştirir. Bununla birlikte, bir filim seyreden herkes, perde dünyasının gerçeğe uygun olduğunu benimser. Bu "yer yer aldanma" olayından ileri gelir. Se-

yirci, göğün insan yüzüyle aynı renkte olduğu bu dünya karşısında hiç de büyük bir şaşkınlıkla sarsılmaz; bir bayrağın kırmızısını, beyazını, mavisini grinin tonlarıyla görür benimser; kara dudakları kırmızı diye, ak saçları sarı diye görür. Bir ağacın yaprakları da bir kadının ağzı gibi kapkaradır. Sözü kısası, çok renkli bir dünyanın siyah beyaz bir dünyaya dönüşmesiyle iş bitmemiş, bu süreçte bütün renk değerleri de birbirleriyle olan bağlarını yitirmiştir: Doğal dünyada bulunmayan benzerlikler çıkmıştır ortaya; gerçekte birbiriyle doğrudan doğruya hiç bir ilişkisi bulunmayan, ya da birbirinin tam tersi olan renkler hep aynı görünmektedir.

Filim resmi, aydınlatmanın çok önemli bir rol oynamasından dolayı gerçeğe benzer. Aydınlatma, bir nesnenin biçiminin seçikce tanınabilir kılınmasına yardım eder sözgelişi. (Aynı yüzeyindeki yanardağ kraterleri, dolunay zamanında görünmez, çünkü güneş ışınları dik geldiği için, görünürde beliren hiç bir gölge yoktur. Dağlarla vadilerin belirgin çizgilerle görülebilmesi için gün ışığının yandan vurması gereklidir.) Ayrıca arka planın, öndeki nesnenin kendi başına seçilebilmesine elverişli bir ışık durumu olmalıdır; ışık lekeleri seçik bir görüşü önlememeli, geriler de öndeki nesnenin belli kesimleriymiş izlenimine, ya da bunun tersi bir izlenime yol açmamalıdır.

Bu kuralların, heykel fotoğrafı çekmek gibi güç bir sanatta gözetilmesi gerekir sözgelişi. Düpedüz bir kopyadan başka bir şey istenmediği durumlarda bile, çoğunlukla, hem fotoğrafçıyı hem de heykeltiyi bocalatan sorunlar baş gösterir. Heykelin resmi hangi yandan çekilmelidir? Hangi uzaklıktan çekilse daha iyi olur? Işık önden mi, arkadan mı, sağdan mı, soldan mı vurmalıdır? Bu sorunların çözülüş yolu, fotoğrafın ya da çekilen filimin, gerçek nesneye ya da bambaşka bir şeye benzeyip benzememesini belirler.

Görüntünün Sınırlanması - Nesneyle Arada Bulunan Uzaklık

Bizim görüş alanımız sınırlıdır. Görüşün en güçlü olduğu yer retinanın ortasıdır, yanlara doğru görme seçikliği azalır, sonra da organın yapısına göre, görme alanının kesin sınırı gelir. Dolayısıyla, gözler belli bir noktaya saplanınca, sınırlı bir alana bakarız. Bununla birlikte, bu gerçeğin edimsel önemi pek azdır. Gözlerimizle kafamızı sürekli oynatabildiğimiz için, görüş alanımızın sınırlılığı kesinlikle seçilmez, böylece çoğu kimse bu sınırlılığın bilincine bile varmaz. Başka hiç bir nedenden değilse bile, salt bundan dolayı birtakım kuramcılarla birkaç uygulayıcının, perdedeki sınırlı resmin, gerçek yaşamdaki sınırlı görüşün bir kopyası olduğunu ileri sürmeleri kökten yanlıştır. Ruhbilime aykırıdır bu. Bir filim resminin sınırlarıyla, insan görüşünün sınırları karşılaştırılmaz, çünkü insanın görüş alanında sınırlılık diye bir şey yoktur gerçekte. Görüş alanı gerçekte sınırsızdır. Sonsuzdur. Gözümüz bir odayı tek bir bakış noktasından kapsayamasa bile, bütün bu oda sürekli bir görüş alanı sayılabilir, bakışımız tek yönde durmaz çünkü, hep değişir. Kafamızla gözlerimiz kımıldadığı için, odayı kesintisiz bir

bütün olarak algılarız. Filim ile fotoğrafta ise durum bunun tersidir. Bu yarımımızı doğrulamak amacıyla, duran bir alıcının çektiği tek bir resmi inceleyeceğiz. Gezen bir alıcıyla çekilen resimlerle, kuşbakışı çekimleri, daha sonra tartışacağız. (Bu olanaklar bile doğal görüş alanının yerini tutmaz, tutmaları da gözetilmez.) Resmin eksiklikleri hemen göze çarpar. Resmi çekilen yer bir sınıra değin görünür ancak, sonra resmin ötesindeki dışarda bırakan dış çizgi gelir. Bu kısıtlamış bir eksiklik saymak yanlışdır. Tam tersinedir durum. Filmin, özellikle bu kısıtlanmalardan dolayı sanat diye adlandırılmaya hak kazandığını daha ilerde göstereceğim.

(...) Filim – canlı görüntü – tiyatro ile durgun resmin arasında yer alır. Uzayı verir bize. Ama sahnedeki gibi gerçek uzayın yardımıyla değil, tıpkı bayağı bir fotoğraftaki gibi dümdüz bir yüzeyle. Gene de, türlü nedenlerden dolayı, filmin verdiği uzay izlenimi, durgun bir fotoğraftaki ölçüde cansız değildir. Seyirciyi bağlayan belli bir derinlik izlenimi vardır. Gene, fotoğraf-takinin tersine, bir filim gösterilirken zaman sahnedeki gibi geçer. Bu zaman geçişi, gerçek bir olayın betimlenmesinde işe yarar; bununla birlikte, seyirciye rahatsızlık vermeksizin kesintiye uğratılamayacak ölçüde de kaskatı değildir. Filmin, iki boyutlu resmin birtakım özelliklerini taşıdığı bir gerçektir. Resimler insanın isteğine göre kısa ya da uzun bir süre için gösterilebilir, bambaşka zaman kesimlerini yansıtsa bile, ardarda gelişigüzel sıralanabilir.

Böylece filim, tıpkı tiyatro gibi, bölük bölük bir izlenim verir. Bir noktaya değin, gerçek yaşamın izlenimidir verdiği. Bu yönü en güçlü yönüdür, çünkü filim, tiyatronun tersine, gerçek – başka deyimle, yansılama olmayan – bir yaşamı, gerçek çevresi içinde verir. Öte yandan, bir gerçek resim özelliğini, sahnenin hiç de elvermediği bir yolda sürdürür. Ama renkten, üç boyutlu derinlikten yoksunluğuyla, perdenin dört kıyısının kesin sınırlarıyla filim, gerçekçiliğinden su götürmez bir ölçüde soyulmuştur. Her zaman için, hem dümdüz bir renkli posta kartı, hem de canlı bir olay sahnesidir.

Bundan, kurgu dediğimiz şeyin sanat yönü ortaya çıkar. Gerçek durumları, sonradan birleştirilebilecek selüloit şerit parçaları üstüne saptayan filimin, gerçek uzay ve zaman içinde birbiriyle hiç ilgisi olmayan şeyleri bir araya getirme gücünü taşıdığı yukarda da belirtilmişti.

(Film as Art)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

s. m. eisenstein ●

filmin yapısı

(...) *Potemkin Zırhlısı*'ndan söz açıldığında, genellikle iki özelliği üzerinde durulmaktadır: Tüm olarak düzenlenişteki örgensel yapısı, bir de filmin patetik¹ birliği. İnceliği seçikliğe kurban ederek bu iki niteliği şöyle belirtebiliriz:

Örgensellik ve patetik.

Potemkin'in en çok dikkati çeken bu iki özelliğini ele alarak, bunların her şeyden önce düzenleniş alanında nasıl gerçekleştirilmiş olduğunu ortaya çıkarmaya çalışalım. İlk özelliği, bir bütün olarak düzenleniş içinde gözden geçireceğiz. İkincisi için de, filmin patetik niteliğinin en büyük dramatik yoğunluğa ulaştığı "Odesa Merdivenleri" bölümünü ele alacağız.

Burada temanın örgenselliğinin ve patetiğinin tamamıyla düzenlenişe bağlı yollar yardımıyla nasıl çözüldüğü konusuyla ilgilenmekteyiz. Aynı şekilde, bu niteliklerin başka etkenlerle nasıl çözüldüğünü görmek için bunları ayrı ayrı da ele alabiliriz. Bu niteliklerin oyuncuların çalışmalarıyla, konunun işlenişiyile, görüntülerdeki ışık ve renk ölçeğiyle, kütle sahneleriyle, doğal dekorlarla vb. nasıl gerçekleştiğini de gözden geçirebiliriz.

Demek oluyor ki, biz burada bu konuyu, yapı gibi dar ve özel, tek bir sorundan yola çıkarak ele alacak, filmin bütün yönlerini enine boyuna çözümlemek gibi bir iddiada asla bulunmayacağız.

Ne var ki, örgensel bir sanat yapıtında, bir bütün olarak yapıtı besleyen öğeler, bu yapıtı düzenleyen bütün özelliklere sızarlar. Tek ve aynı kanun, yalnız bütünü ve bunun her parçasını değil, aynı zamanda düzenleme işine katılan her alanı da kapsar. Tek ve aynı ilke, bütün alanları besler, bunların her birinde kendi ayırt edici nitel belirtilerini geliştirir. Kaldı ki ancak böyle bir durumda insan her hangi bir yapıtın örgenselliğinden söz açabilir. Çünkü biz burada örgeni Engels'in *Doğanın Eytışimleri*'nde yaptığı şu tanımdaki gibi anlıyoruz: "... Örgen, hiç şüphesiz üstün bir birliktir..."

Bu düşünceler bizi hemen, ilk konumuza, yani *Potemkin*'in örgensel yapısı sorununa götürür.

Bu soruna, bu denemenin başlangıcında konmuş olan öncellerden yola çıkarak yaklaşılmaya çalışacağız. Bir yapıtın örgenselliği de, bu yapıttan alınan örgensellik duygusu da, yapıtı kurma kanununun *doğal örgensel olaydaki yapı kanunu*'na cevap verdiği durumda ortaya çıkmalıdır.

(...) Ele alacağımız ilk örnekte bu kanun, duruk koşullar içinde gözden geçirilecektir; ikinci örnek ise, bu kanunun dinamik işleyişini çözümleyecektir.

¹ Sık sık kötüye kullanılmış olan bu terim burada ilk anlamında kullanılmıştır.

Birinci örneğimiz, yapıtın kuruluşundaki *parçalar* ve *orantılar* sorununu, ikinci örneğimiz ise yapıtın kuruluşdaki *hareket*'i ortaya çıkaracaktır.

Bu da, *Potemkin*'in örgensel kuruluşundaki ilk sorunun çözülmesinin; ilk kuruluş koşuluna bağlı olan şeyin, yani *genel çeşitten örgenselliğin* şifresinin çözülmesine bağlı olduğu anlamına gelir.

Potemkin belli bir olayın günlemini (chronicle ya da haber filmi) andırır, fakat bir dram gibi işler.

Bunun gizemi de, olayın günlemi andıran gelişmesinin sınırsız bir tragedyaya düzenlenişine uygun düşmesidir. Dahası var: Bu gelişme tragedyaya düzenlenişinin kurallara en bağlı biçimine, yani beş perdelik tragedyaya uygun düşer. En çıplak olgular biçiminde ele alınan olaylar, tragedyanın beş perdesine bölünmüştür. Olgular öylesine seçilmiş ve ayırım içinde öylesine düzenlenmiştir ki, klasik tragedyanın isterlerine cevap verir: İkincisinden bütün bütüne ayrı üçüncü perde, birincisinden bütün bütüne ayrı beşinci perde vb.

Bu tragedyaya için özellikle beş perde yapısının seçilişindeki yarar, şüphesiz rastgele değildi; üzerinde çok durulmuş doğal bir seçimin sonucuydu; ama burada bunun öyküsünü anlatmamıza lüzum yok. Burada yalnızca, dramımızın temeli olarak yüzyıllar boyunca denenmiş olan bir yapıyı benimsediğimizi belirtmek yeter. Bu durum, her "perde"nin ayrı bir başlık yazısı almasıyla da pekiştirilmişti. Bu beş perdenin içeriğini burada kısaca belirtelim:

BÖLÜM I: "İnsanlar ve kurtlar". Olgunun sergilenmesi. Zırhlıdaki durum. Kurtlanmış et. Denizcilerde hoşnutsuzluğun kök salması.

BÖLÜM II: "Kıç güvertedeki facia". "Herkes güverteye!" Denizciler kurtlu çorbayı içmezler. Muşamba örtü sahnesi. "Kardeşler!" Ateş açma emrine uyulmayış. Ayaklanma. Subaylardan öç alınması.

BÖLÜM III: "Kan intikam diye bağırıyor". Sis. Vakulinçuk'un cesedi Odesa limanına getirilir. Cesedin önünde yas tutma. Kargışlama. Toplantı. Bayrağın açılması.

BÖLÜM IV: "Odesa merdivenleri". Kıyıdaki halk ile zırhlıdakilerin dostluğu. Yiyecek götüren yelkenliler. Odesa merdivenlerinde yaygın ateşi. Zırhlı, "genel karargâh"a ateş açar.

BÖLÜM V: "Filoyla karşılaşma". Bekleme gecesi. Filoyla karşılaşma. Makinalar. "Kardeşler!" Filo ateş açma emrine uymaz. Zırhlı, filonun arasından muzafferce geçer.

Dramın her parçası, bölümlerindeki olgularda öbürlerinden bütün bütüne değişiktir, ama bir nakarat bunları hem aşır geçer, hem de birbirine perçinler.

"Kıç güvertedeki facia" bölümünde, ayaklanan denizcilerden ufak bir topluluk (zırhlının küçük bir parçası), infaz birliğinin tüfekleri karşısında "Kardeşler!" diye bağırır. Ve tüfeklerin namluları iner. Zırhlının tüm örgeni onlara katılır.

"Filonun arasından geçiş" bölümünde, ayaklanmış zırhlının tümü (donanmanın küçük bir parçası), *Potemkin*'e yönelmiş olan amirallik gemisinin toplarına karşı aynı "Kardeşler!" çığlığını yükseltir. Ve topların namluları iner: Donanmanın tüm örgeni onlara katılmıştır.

Zırhlının küçücük hücresel örgeninden tüm zırhlının örgenine; donanmanın küçücük hücresel örgeninden tüm donanmanın örgenine geçiş... İşte devrimci kardeşlik duygusu tema içinde böylece gelişir. Ve bu, kardeşlik ile devrim temasını kapsayan yapıtın kuruluşunda tekrarlanır.

Zırhlının komutanlarının başları üstünden, Çarlık donanması amirallerinin başları üstünden, en sonunda da yabancı sansürcülerin başları üstünden bütün filim sondaki kardeşçe "yaşasın!" çığlığıyla geçip gider; tıpkı filmin içinde kardeşlik duygusunun baş kaldırmış zırhlıdan kıyıya uçuşu gibi. Filimdeki hücrede doğan bu örgensellik, bir bütün olarak filim boyunca hareket etmek ve genişlemekle kalmaz, fizik sınırlarının çok uzağında, aynı filmin tarihsel alnyazısında ve seyircisinde de kendini gösterir.

Tema ve duygu açısından bütün bunlar örgensellik konusundan söz açmak için belki de yetiştir, ama biz yine de biçim bakımından işimizi sıkı tutalım.

Yapıtın kuruluşuna bütün dikkatimizle bakalım.

Devrimci kardeşlik gibi genel bir tema çizgisiyle birbirine bağlanmış olan bu beş perde, bunun dışında birbirine pek de benzememektedir. Ama bir noktada bunlar birbirinin tamamıyla *benzeridir*: Her bölüm göze çarpar biçimde, birbirine hemen hemen eşit iki parçaya ayrılmıştır. Bu, ikinci perdeden sonra tam bir seçiklikle görülebilir:

- | | | |
|--------------------------------|--------|----------------|
| II. Muşamba örtü sahnesi | —————→ | ayaklanma |
| III. Vakulinçuk için yas tutma | —————→ | öfkeli gösteri |
| IV. Dokunaklı kardeşlik | —————→ | yaylım ateşi |
| V. Kaygıyla filoyu bekleyiş | —————→ | zafer |

Bundan başka, her bölümün "geçiş" noktasında kendine özgü bir duruş, bir çeşit *durak* vardır.

Bölümlerden birinde (III. bölüm) ölü için yas tutma teması sıkılmış yumrukları gösteren bir iki çekimle öfke temasına sıçramaktadır.

Bir başka bölümde (IV. bölüm), "*VE BİRDEN...*" ara-yazısı zırhlı ile kıyıdaki halkın dostluğu sahnesini kesip atarak, yaylım ateşi sahnesine sıçramaktadır.

Tüfek namlularının hareketsiz ağızları (II. bölümde). Top namlularının açık ağızları (V. bölümde). Ve her iki durumda da bekleyişin korkunç sessizliğini kardeşçe bir duygunun patlayışıyla bozan "Kardeşler!" çığlığı.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, her bölüm arasındaki geçiş, yalnızca *değişik* bir ruh durumuna, yalnızca *değişik* bir tartıma, yalnızca *değişik*

bir olaya geçişi değil, fakat her seferinde bütün bütüne karşı bir niteliğe geçişi göstermektedir. Yalnızca karşıt değil, fakat *karşı* bir niteliğe; çünkü her seferinde *aynı temanın görüntüsünü karşı açıdan* vermekte, aynı zamanda da *bu temadan ortaya çıkmaktadır*.

Baskının kopuş noktasına varışından sonra, çevrilmiş namlular önünde, ayaklanmanın baş gösterişi (II. bölüm).

Ya da cinayete kurban giden için topluca yas tutulması temasından örgensel olarak ortaya çıkıveren öfke patlayışı (III. bölüm).

Potemkin'in isyancıları ile Odesa halkı arasındaki kardeşçe kucaklaşmadan gericilerin örgensel bir "tümdengelim"le vardıkları, merdivenlerdeki yayılım ateşi sahnesi (IV. bölüm), v.b.

Dramın *her perdesinde* tekrarlanan böyle bir kuralın değişmezliği kendi başına anlam taşır.

Ama yapıta bir bütün olarak baktığımızda, *Potemkin*'in tüm yapısının böyle olduğunu görürüz.

Gerçekten de, bir bütün olarak ele alındığında filim ortaya yakın bir yerde, bir durakla iyiye bölünür; öyle ki, bütün birinci parçayı yürütmüş olan hareket, filmin ikinci yarısına yeni bir atılımla başlamak üzere bu noktada tamamiyle duraklar. Bir bütün olarak ele alındığında filmin ortasında yer alan durak, Vakulinçuk'un cesedi ve limandaki sis bölümüyle sağlanmıştır.

Bu bölüm, bütün filim için, tıpkı yukarıda değişik bölümler içinde belirtilmiş anlardaki aynı geçişlerden önceki duruş gibidir. Ve bu anla birlikte, tema, baş kaldırmış bir zırhlının meydana getirdiği halkayı kırarak bütün bir kenti kucaklar. Öyle bir kent ki, topografi yönünden *gemiye karşıdır*, ama duygu yönünden onunla *tam bir birlik* meydana getirir. Ama bu birlik, temanın bir kez daha denizdeki drama döndüğü anda merdivenlerden inen asker çizmeleriyle parçalanmıştır.

Temanın yavaş yavaş gelişmesinin ne denli örgensel olduğunu gördük, bundan başka *Potemkin*'in yapısının bir bütün olarak, temanın bu hareketinden nasıl çıktığını gördük. Gördük ki, bu yapı, yapının *tümü için* olduğu kadar, yapının *en küçük parçaları için* de tamamiyle aynı biçimde işlemekteydi.

Demek ki örgensel birlik kanununa sonuna kadar uyulmuştur.

Orantılar alanındaki örgensel birliğe gelince, bu, estetikte "altın sayı" adı altında bilinen orandır.

Altın sayıya göre kurulmuş olan sanat yapıtları, gerçekten tek bir güçle hareket ederler.

Bu sorun, plastik sanatlarda son derece derinlemesine incelenmiştir.

Zaman sanatlarına uygulanışına gelince, her ne kadar altın sayının burada belki de daha geniş bir hareket alanı olmakla birlikte, pek o kadar bilinmemektedir.

Sinemada "altın sayıyla kanıtlama"nın şimdiye kadar hiç denenmediği anlaşıyor. Düzenlenişindeki örgensel birlikle tanınan *Potemkin Zırhlısı*'nın, baştan sona altın sayı kuralına göre kurulmuş olduğunu açığa vurmak her halde çok şaşırtıcıdır.

Filmin tümünde olduğu gibi her bölümünde de bölünüşün "*hemen hemen iki eşit parça*"da olduğunu daha önce söylemiştik.

Gerçekte bu bölünüş daha çok 2/3 oranına yakındır ki, bu da altın sayının en şematik biçimini verir.

Oysa, ikinci perdenin sonu ile üçüncü perdenin başı arasında başlıca durağın bulunduğu nokta, olgunun yeni bir duraklama geçirdiği *sıfır* noktası, işte tam bu 2/3 oranındadır.

Daha kesin olalım: Vakulinçuk'un cenaze töreni teması, işin içine, üçüncü perdenin başında değil, *ikinci perdenin sonunda* karışır; böylelikle filmin geri kalan bölümündeki altı birime, eksik olan 0,18'i ekler. Ve duraklar da, her bölümün içinde buna benzer bir kurala göre yer değiştirmiş olurlar.

Ama bundan daha da tuhafı, şüphesiz, altın sayının *Potemkin*'de yalnız hareketin en düşük noktasına vardığı *sıfır*'a ulaştığı vakit kullanılmamasıdır. Altın sayıya en yüksek noktada da rastlanmaktadır. En yüksek nokta, isyan bayrağının zırhlıya çekildiği andır. Ve isyan bayrağı, altın sayının gösterdiği noktada çekilmiştir! Ancak bu kez bunu, *filmin sonundan başlayarak* 3/2 oranına göre, ilk üç bölümü son iki bölümden ayıran düzleme göre hesaplamak gerekir, yani üçüncü perdenin *sonunda*; bayrak, dördüncü bölümün başında da görünmektedir.

Demek oluyor ki, yalnız filmin her bölümü tek tek değil, fakat filmin tümü de, iki uç noktasında, yani hem hareketin tam duraklamasında hem de yeni kanat darbesinde, orantı kuralını, altın sayı kuralını sıkı sıkıya izlemektedir.

Şimdi de, *Potemkin Zırhlısı*'nın ikinci anahtar-öğesini, yani patetik yönünü ve temanın patetiğinin filmin patetiğinde hangi düzenleniş yollarına baş vurularak verildiğini inceleyelim.

Burada patettiği meydana getiren şeyin niteliği üzerinde duracak değiliz. Yapıtın patetiğini, algılayanın açısından, ya da daha doğrusu, seyirci üzerindeki etkisi yönünden çözümlemekle yetineceğiz.

Patetik, seyircide derin duygulara ve heyecanlara yol açan şeydir.

Patetik bir yapıtın düzeni, başından sonuna kadar, olgunun şiddetli patlamalarına ve yeni bir niteliğe sürekli geçişe dayanmalıdır.

Bundan da anlaşılabilirceği gibi, her hangi bir sanat yapıtında, tek ve aynı olay, çok değişik biçimlerde işlenebilir: Kupkuru bir tutanaktan gerçekten bir ilâhiye kadar. Burada bizi ilgilendiren şey, olayı patetiğe kadar yücelten yolların özellikleridir.

Hiç şüphesiz, bu her şeyden önce yaratıcının, işlenecek malzeme karşısındaki davranışına bağlıdır. Ama, bizim kullandığımız anlamda düzenleniş, yaratıcının işlenmiş malzeme karşısındaki tutumunu ve yapıtın seyirci üzerindeki etki derecesini de belirleyen bir mimarîdir.

Bundan dolayı biz bu yazıda şu ya da bu olayın patetik “niteliği”yle ilgilenecek değiliz, çünkü bu nitelik her vakit insanın toplumsal görüş açısına bağlıdır. Biz burada, *yaratıcının* şu ya da bu olay karşısındaki *davranışındaki* patetiğin niteliğiyle de ilgilenecek değiliz, çünkü bu da bir o kadar toplumsal yönden belirlenmiştir. Burada bizi ilgilendiren şey iyice sınırlanmış bir sorundur: “Olayların niteliği” karşısındaki bu “davranış”, patetik bir mimarînin koşullarındaki düzenlemeyle nasıl gerçekleştiriliyor?

Seyirciden duygusal atılışın son kertesi elde edilmek istendiğinde, seyircinin “kendini kaybetmesi” istendiğinde, yapıtın ona öyle bir kılavuz vermesi gerekir ki, seyirci istenilen bu duruma varmak için bu kılavuzu izlemekten başka bir şey yapmasın.

Bu öykünmelik tepkiyi elde edebilmek için en basit “ilk örnek”, hiç şüphesiz, perdede bir kendinden geçiş durumunda davranan kişidir; başka bir deyişle, kendini patetiğin pençesine kaptırmış, şu ya da bu anlamda “kendini kaybetmiş” bir kişidir.

(...) Bu temel koşul insanda durmayıp, insanın “sınırlarının ötesine” gittiği; kişinin çevre ve yakınlarına yayıldığı; yani doğrudan doğruya bu çevre bir “kendinden geçme” durumunda sunulduğu vakit, daha çapraşık ve daha etkili bir durumla karşılaşılır. Shakespeare bunun klasik bir örneğini bize Lear’in “kendinden geçişi”nde vermiştir. Burada kendinden geçme olayı kişinin kendi sınırlarını aşar, doğrudan doğruya doğanın kendinden geçişine, bir fırtınaya ulaşır.

(...) Bunu aklımızda tutarak biz yine araştırmamızın temel konusuna, “Odesa merdivenleri”ne dönelim. Bu olayın nasıl sunulduğunu ve nasıl düzenlendiğini görelim.

İlk olarak, *ortaya konan kişilerin ve kütlelerin kendinden geçme durumlarını* bir yana bırakarak, yapı ve düzenleme araçlarından biri olan *hareket*’in git-tikçe artan duygusal yoğunluğu anlatmakta nasıl kullanıldığını görelim.

Burada her şeyden önce karmakarışık bir biçimde koşuşan vücutların *omuz çekimleri* vardır. Sonra yine aynı karmakarışık biçimde koşan vücutların *genel çekimleri* vardır.

Sonra hareketin bu *karmakarışıklığı* başka bir kılığa dönmektedir: Askerlerin basamakları *tartımlı* olarak inen ayaklarına.

Tempo yükselir. Tartım hızlanır.

Aşağıya doğru bu koşma hareketinin artışında birdenbire bunun tam tersine, *yukarıya doğru* bir hareket yer alır: *Kütlenin aşağıya doğru koşuş-*

ması, ölmüş oğlunu taşıyan ananın tek başına ağır ağır yukarıya doğru hareketiyle karşılaşır.

Kütle. Baş döndürücü hız. Aşağıya doğru.

Sonra birdenbire: Yapayalnız bir insan. Ağırbaşlı bir yavaşlık. Yukarıya doğru.

Ama bu yalnız bir saniye sürer. Bir kez daha aşağıya doğru atılışı görürüz.

Tartım hızlanır. Tempo yükselir.

Birdenbire kaçan kalabalığın temposu yeni bir hız çeşidine yerini bırakır: Merdivenlerden yuvarlanan bebek arabasına. Bu da, aşağıya doğru koşuşma kavramını yeni bir boyuta ulaştırır: "Mecazi" olarak anlaşılan yuvarlanmadan, yuvarlanmanın fizik gerçeğine ulaşış. Bu artık yalnızca tempo'nun düzeyindeki bir değişme değildir. Bu aynı zamanda anlatım yönteminde de bir sıçramadır: Yuvarlanmanın anlatılışı içinde mecazîden fiziksele geçiştir.

Omuz çekimleri genel çekimlere sıçrar.

Bir kütlenin karmakarışık hareketi, askerlerin tartımlı hareketine geçer.

Hareketin bir yönünden (koşuşan insanlar) aynı hareket temasının ondan sonraki aşamasına (yuvarlanan bebek arabası) geçilir.

Aşağıya doğru hareketten yukarıya doğru harekete.

Birçok tüfeğin birçok atışından, zırhlının bir tek topunun bir tek atışına.

Her adımda bir boyuttan bir başka boyuta sıçrayış. Bir nitelikten bir başka niteliğe sıçrayış. Böylelikle eninde sonunda, değişik yalnız tek bir bölümü (bebek arabası) değil fakat bütün anlatım yöntemini etkiler: Öyküleyici anlatım çeşidinden, mermer aslanın kükreyişiyle imgesel bir yapı çeşidine sıçranır. Görsel yönden tartımlı nesir, görsel yönden ozansı anlatıma sıçrar.

(...) Olgunun aşağıya doğru ilerleyişini belirten merdiven basamakları, nitelik yönünden sıçramaları belirten basamaklara uygun düşer, fakat bu kez sıçrama ters yönde, gittikçe artan yeğinliğin yönündedir.

Merdivenler üzerindeki yayhın ateşinin patetiği üzerinde hızla gelişen patetik tema, aynı zamanda bir uçtan öbürüne kadar olayların plastik ve tartımlı düzenlenişindeki temel yapıyı da verir.

Merdiven bölümü bu bakımdan örgensel midir? Kuruluşun genel çeşidinden ayrılmıyor mu? Hayır, hiç bir şekilde. Yöntemin dikkati çekici özellikleri olan bu nitelikler, tıpkı adı geçen bölüm gibi, kaynama noktasıdır. Nitekim bu bölüm de trajik yönüyle bütün filmin kaynama noktasıdır.

Burada, Potemkin'in beş perdesinden her birinin altın sayıya uygun olarak bölündükleri iki yarının nitelikleri konusunda söylediklerimizi hatırlamanın yeridir. Olgudaki durağı, yeni bir niteliğe "sıçrayışı" ya da "geçışı" daha önce belirtmiştim. Bu yeni nitelik her seferinde elde edilebilenin en çoğu, her seferinde ters yöne bir sıçramaydı. Böylelikle, düzenlenişteki bütün

ana öğeler yönünden her vakit ve her yerde, kendinden geçme biçimindeki temel formüle rastladığımız ortaya çıkar: Olgunun "kendisinden geçme" sıçrayışı, değişmez olarak yeni bir niteliğe sıçramadır ve hem her vakit de ters yönde bir sıçramadır.

Bir örgensel gizem daha: Nitelikten niteliğe bir sıçrama hareketi, *yalnızca bir büyüme formülü değil, aynı zamanda bir gelişme formülüdür*: Bizi yalnızca *evrimin doğal kanunlarına bağlı, tek tek "bitkisel" birimler olarak değil, fakat bir topluluğun, bir toplumun bireyleri, bunların gelişmesine bilinçli yolda katılan biri olarak sürükler*. Çünkü biliyoruz ki, toplumsal olayın yorumundaki bu sıçrayış, toplumun gelişme ve hareketinin yöneldiği devrimlerde kendini göstermektedir.

Burada *Potemkin*'in örgenselliği üçüncü kez önümüzde belirir: *Çünkü, filmin bir bütün olarak düzenlenişini ve her düzen halkasının yapısını belirleyen sıçrama, içeriğin temasını belirleyen ögenin düzensel yapısına bir aşılımadır: Bu öge devrimci patlayıştır ve toplumsal gelişmenin bilinçliliğini yöneten ayırmaz bağlardan biri olarak işleyen sıçramalardan biridir*.

Fakat:

Bir sıçrama. Nicelikten niteliğe bir geçiş. Karşıoluma geçiş.

Bütün bunlar, eytişimsel bir gelişme hareketinin öğeleridir ve bu öğeler, eytişimsel özdekçiliğin anlaşılması işine girer. Bundan yola çıkarak -çözümlemekte olduğumuz yapının kuruluşu kadar her hangi bir patetik yapının kuruluşu için de- diyebiliriz ki: Patetik bir kuruluş, eytişimsel sürecin kurallarına uygun olarak, *yücelme ve tözleşme anlarını yeniden yaşamamızı sağlayan* kuruluşur.

Bir *yücelme anı*'nı; belli bir süreçte suyun yeni bir madde -buhar-, buzun su, ham demirin çelik olduğu noktalar, lâhzalar olarak anıyoruz. Burada yine aynı kendinden geçmeyi, bir koşuldan öbürüne, bir nitelikten öbürüne hareket etmeyi, *esrime*'yi görüyoruz. Suyun, buharın, buzun ve çeliğin bu "kritik" *anlar*'daki sıçramadaki *yücelme* anlarındaki algılarını ruhbilimsel yönden saptayabilseydik bu da bize yine patetik, kendinden geçme konularında bir şeyler anlatacaktı!

Küremizin canlıları arasında biz, yalnız biz, dünyanın toplumsal ilerleyiş alanındaki en büyük başarılarının önüne geçilmez oluşumunun her anını, bütün gerçekliğiyle, adım adım yaşamak mutluluğunu kazanmışsınız Pa-yımıza düşen bir şey daha vardır: İnsanlığın yeni bir tarihini meydana getirmekte elbirliğiyle çalışmak.

Tarihin bir anını yaşamak; bu oluşumla kaynaşmamızı duymakta, bir bütün halindeki ilerleyişimizi duymakta ve mücadeleye toplu olarak katılışımızı duymakta en yüce patetiktir.

Yaşamdaki patetik budur. Ve patetik yapıtlardaki yankısı da böyledir. Temanın patetiğinden doğan düzenlenişin kuruluşu burada örgensel, toplumsal

ve bütün öbür evrensel oluşumların sürecini tamamlayan tek ve temel kanunu yansıtır. Bu kanuna (ki bilincimiz bunun bir yankısıdır ve bu kanunun uygulama alanı bütün varlığımızdır) uyarak, en yüksek heyecanı, patetiği duyarız.

Ortaya bir soru daha çıkıyor: Sanatçı pratik yönden bu düzenleme formüllerini hangi yollarla elde ediyor? Eczacının reçeteleriyle mi? Hesap cetveliyle mi? Hattatlık örnekleriyle mi? Maymuncukla mı?

Bu düzenleme formülleri tam anlamıyla patetik olan her yapıtta bulunabilir. Fakat hiç bir öncel düzenleme hesabıyla elde edilemez. Yalnız ustalık, yalnız el çabukluğu, yalnız beceriklilik tek başına yetmez.

Gerçek örgenselliği, gerçek patetiği en yüksek biçiminde sağlamak için bütün bunlar mutlaka gereklidir, ama yalnız bu, pek azdır.

Her hangi bir yapıt ancak teması, içeriği, düşüncesi, yaratıcısının düşünceleri, duyguları, soluğu ile sürekli bir örgensel birlik meydana getirdiği vaktittir ki, örgensel olur, ancak o vakit daha yüksek bir örgenselliğin koşullarına ulaşır, bildiğimiz anlamdaki patetiğin alanına girer.

Ancak örgenselliğin kendisi bir yapıtın kuruluş biçimlerine sıkı sıkıya bağlandığında, ustanın görüşlerindeki sanatçılık biçimsel olgunluğun ucuna vardığında, ancak o vakit, yapıtın gerçek örgenselliği ortaya çıkar ve eşit haklara sahip, bağımsız bir olay olarak doğal ve toplumsal olay çemberi içine girer.

(Iskusstvo kino dergisi, haziran 1939)

*

çekim ve kurgu

Çekim ve kurgu, sinemanın temel öğeleridir.

Kurgu

Sovyet filmi tarafından sinemanın siniri olarak meydana getirilmişti.

Kurgunun niteliğini belirlemek, sinemanın özgül sorununu çözmektir. İlk bilinçli sinemacılar bile bizim ilk filim kuramcılarımız kurguya, tuğlalar gibi birbiri üstüne yerleştirilen tek tek çekimlerin istifiyle ortaya çıkan bir anlatım aracı diye bakıyorlardı. Bu tuğla-çekimler arasındaki hareket ile birleşen parçaların uzunlukları o vakit tartım sayılıyordu.

Baştan başa yanlış bir anlayış!

Bu, belli bir cismi yalnızca dış işleyişinin niteliğine dayanarak tanımlamak demektir. Yapıştırma gibi mekanik bir olaydan bir ilke çıkarmak demektir bu. Uzunluklar arasındaki böyle bir ilişkiyi tartım olarak adlandıramayız. Bundan tartımlı ilişkiler yerine ölçümlü ilişkiler doğar ki, bunlar da birbirine Mensendieck'in mekanik-metrik dizgesinin, beden eğitimi sorun-

larında Bode okulunun örgensel-tartımlı dizgesine karşıt olduğu ölçüde karşıttırlar.

Pudovkin'in de bir kuramcı olarak paylaştığı bu tanıma göre kurgu, bir düşünceyi tek tek çekimler yardımıyla *sermek*'tir: "Epik" ilke.

Buna karşılık, bana göreyse, kurgu bağımsız çekimlerin birbiriyle çarpışmasından doğan bir düşüncedir; hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından: "Dramatik" ilke.

Bilgiçlik mi? Hiç değil. Çünkü biz, teknik (optik) temelinden yola çıkarak sinemanın temel deyiş ve ruhunun, tüm niteliğinin bir tanımlamasını arıyoruz.

Biliyoruz ki, filmdeki hareket olayı; hareket halindeki bir cismin iki hareketsiz görüntüsünün gerekli hızla birbirini izlemesinin bir hareket görünüşü vermesinden doğmaktadır. Görüntülerin *kaynaşması* diye bilinen şeyin ne olduğunun bu yaygınlaşmış açıklanması, kurgunun niteliği konusunda yukarıda sözü edilen yanlış anlayışta sorumluluk payı taşır.

(...) Hareketli görüntüde (sinema), deyim yerindeyse, iki karşı-sürümün birleşimiyle karşılaşırız: Grafik sanatın uzaysal karşı-sürümü ile müziğin zamansal karşı-sürümü.

Sinemada ve yalnız sinemaya özgü biçimde:

görsel karşı-sürüm

diyebileceğimiz bir karşı-sürüm ortaya çıkar.

Bu kavramı filme uyguladığımızda, filmin dilbilgisi sorununda birçok aşamayı geçmiş oluruz. Bunun gibi filmin çeşitli görünüşlerinin *cümle dizininde* de aynı sonucu sağlarız. Ve bu cümle dizininde görsel karşı-sürüm, görünüş çeşitlerinin bütün bir dizgesini belirliyebilir.

(...) Bütün bunlarda *temel öncel* şudur:

Çekim hiç bir vakit kurgunun bir ögesi değildir.

Çekim bir kurgu hücresidir (ya da molekülüdür).

Bu formülde:

Ara-yazı ile çekim

ve

Çekim ile kurgu

biçimindeki ikici bölünme, anlatımdaki tek cinsli bir görevi üç ayrı aşama olarak göz önüne almak gibi eytişimsel çeşitten bir çözümlemeye sıçrar. Bu anlatımın tek cinsli nitelikleri kuruluş kanunlarının tek cinsliliğini belirler.

Üç aşamanın karşılıklı ilişkileri:

Bir sav (soyut bir düşünce) *içindeki çatışma*, kendisini ara-yazının eytişimi içinde *formülleştirir*, kendisini çekim içindeki çatışmada uzaysal olarak *biçimlendirir* ve ayrı ayrı çekimler arasındaki kurgu-çatışmada gittikçe artan bir yeğinlikle *patlar*.

Bu bütünüyle, ruhbilimsel, insancıl bir anlatıma benzer. Bu, nedenlerin bir çatışmasıdır ki, o da üç aşamada anlaşılabilir:

1. Bütünüyle sözlü anlatım. Sözde perdelenme olmaksızın anlatım.
2. El-kol hareketleriyle (perdelenme-mimik) anlatım. Çatışmanın, insanın anlatımsal vücut sistemine vuruşu. Vücut hareketi ve perdelenme hareketi.
3. Çatışmanın uzaya vuruşu. Nedenlerin yeğinleşmesiyle mimik anlatımın değişimleri, aynı biçimbozum formülüne uyarak çevredeki uzaya atılır. Uzay içinde hareket eden insanın yol açtığı uzaysal bölünmeden ileri gelen bir anlatım değişimi. *Sahne düzeni.*

Bu da bilim biçimi sorununu bütün bütüne yeni bir şekilde anlamamız için gerekli temeli sağlar. (A)

Sovyet sinemasında kurgunun "her şey" diye çağrıldığı bir dönem vardı. Şimdi de kurgunun "hiç bir şey" sayıldığı bir dönemin sonunda bulunuyoruz. Kurguyu ne hiç bir şey ne de her şey diye kabul etmeksizin, şu anda onun filmin etkililiğini sağlayan öbür her hangi bir öge kadar filim yapımının temel parçalarından biri olduğunu hatırlatmanın zamanı geldiği görüşündeyim. "Kurgu uğrunda"ki saldırıdan ve "kurguya karşı" savaştan sonra, kurgunun sorunlarını açıkça ve yeni baştan ele almalıyız. Kurgunun bu "yadsınma" döneminde, en söz götürmeyen yönü, en ufak bir saldırıya uğramaması gereken yanı bile tartışma konusu yapıldığından, bu iş daha da gerekli olmaktadır. Konunun can alacak noktası şudur: Son yıllarda bazı filim yaratıcıları kurguyu öylesine "boşladılar" ki, kurgunun temel amaç ve görevini, yani her sanat ürününün temel amaç ve görevini bile unuttular. Bu temel amaç ve görev de, *temanın, malzemenin, dokunun, olgunun*, hareketin gerek filim ayırımında gerekse tümünde birbirine mantıklıca bağlanmış ve bu yolda izler biçimde düzenlenmesi gereğidir. Değişik filim türlerinde çalışan bazı çok ünlü sinema ustalarının yapıtlarında bir konunun *heyecan*'ı, hatta mantıklı ya da birbirini izler anlatımı şöyle dursun, sadece *derli toplu* anlatımı bile bazan kaybolmaktadır. Şüphesiz bize gerekli olan, bu ustaları teker teker eleştirmekten çok, birçoğumuzun yitirmiş olduğu kurgu kültürünü yeniden kazanmak uğrunda düzenli bir çaba harcamaktır. Filimlerimizin görevi yalnızca *mantıklıca bağlanmış* bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda *elden geldiğince heyecanlandırıcı ve uyarıcı güçte* bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir.

Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır.

(...) Birbirinden ayrı parçalar, yan yana getirildiklerinde temanın tümülüğünü, bireşimini ortaya çıkarınca gerçekçi bir anlam taşır. Bu, temayı görülebilir kılığa sokan bir görüntüdür artık.

Bu tanımlamadan, yaratıcı sürece geçtiğimizde, bunun şöyle meydana geldiğini göreceğiz: Yaratıcının iç sezgisinden, algılamasından önce, temasını

duygusal olarak gerçekleştiren belli bir imge kendini göstermiştir. Yaratıcının yerine getirmesi gereken görev, bu imgeyi birkaç temel *parça parça tasarıma* çevirmektir; bunların birleştirilmesi ve yan yana getirilmesi seyircinin, okuyucunun ya da dinleyicinin bilinç ve duygularında, ilk başta yaratıcı sanatçıya kendini gösteren o ilk genel imgeye yol açacaktır.

Bu hem bir bütün olarak sanat yapıtının imgesine hem de her ayrı sahne ya da bölümün imgesine uygulanabilir. Bu aynı zamanda oyuncunun bir görüntüyü yaratışında da aynı derecede doğrudur.

Oyuncu da tıpkı aynı görevle karşılaşır: Bir karakterin ya da davranışın bir, iki, üç ya da dört çizgisiyle, yan yana getirildiklerinde yazar, yönetmen ve oyuncunun istediği bölünmez görüntüyü yaratan bu temel öğeleri anlatmak.

Böyle bir yöntemin en dikkate değer yönü hangisidir? Her şeyden önce, canlılığı. Bu da yine her şeyden önce, istenilen görüntünün *saptanmış ya da hazır olmayıp meydana gelmesi*'nden, *doğması*'ndandır. Yazar, yönetmen ve oyuncunun tasarladığı görüntü bunlar tarafından ayrı ayrı tasarımsal öğelerde -ve yine en sonunda- seyircinin algısında somutlaştırılır. Bu da gerçekte her sanatçının yaratıcı çabasının en son amacıdır.

(...) Kurgu bu görevin üstesinden gelinmesine yardım eder. Kurgunun gücü, seyircinin duygu ve usunun, yaratma süreci içinde yer almasından ileri gelir. Seyirci, yaratıcının kendi görüntüsünü meydana getirirken izlediği aynı yaratıcı yoldan geçmeğe zorlanmaktadır. Seyirci yalnız tamamlanmış yapıtın öğelerini görmez, aynı zamanda tıpkı yaratıcı gibi o da görüntünün ortaya çıkış ve birleştirilişindeki canlı süreci yaşar. Şüphesiz bu, yaratıcının kavram ve niyetlerini hiç eksiksiz olarak görsel biçimde aktarmanın elde olan en yüksek derecesidir; bunları yaratma işi ve yaratıcı görüş sırasında, yaratıcının önüne çıktıkları "fizik gerçek gücünde" seyirciye aktarmanın en yüksek derecesidir. (B).

(Eisenstein'ın nisan 1929 tarihini taşıyan "Filim biçimine eytişimsel bir yaklaşış" adlı yazısı (A) ile "1938'de kurgu" adlı (*Iskusstvo Kino*, ocak 1939) yazısından (B) derlenmiştir)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

filmin dilbilgisi

●

raymond spottiswoode

Sinema konusundaki kitaplar daha şimdiden o kadar çoğalmıştır ki, bir yenisinin ortaya çıkışı bir özür dileme nedeni olmaktadır. Konunun çeşitli yönleri çok değişik açılardan incelenmiştir: Senaryoların yazılışı, yönetmenin görevleri, sinemanın tarihi ve öbür sanatlarla ilişkisi, sesin yerli yerinde kullanılışı ve tekniğin aksamadan gelişmesi. Filim kadar genç bir sanat biçiminin hiç bir tartışmaya yol açmaması, hiç bir yeni sorunu ortaya çıkarmaması üzücü bir şey olurdu. Ancak bu tartışmalar kalabalığı içinden yalnızca bir iki belli belirsiz adın ortaya çıkışı da aynı derecede üzücüdür. Eisenstein beş kurgu çeşidinden söz açarken, tanınmış bir İngiliz sinema dergisinde yazan B. Dalton kurgunun varlığını bile reddetmektedir. Sinemanın sahneyle gerçek ilişkisi o kadar az anlaşılmıştır ki, senaryo umutla bir yönde izlenirken soyut filim bir başka yönde izlenmektedir. Alıcı açısından yönetmenin çalışma tarzına ve sahnesinin konusuna bırakan yazarlar vardır; buna karşılık alıcı açısına matematik bir saptanımçılık (fixity) veren yazarlar vardır. Bazıları sinemadan bugünün en büyük sanat biçimini bulmaktan, bu sanatın ürünlerini modern sanat yapıtlarının en büyükleri arasında saymaktan hoşlanırken, en az bunlar kadar zeki sayılabilecek bazıları da sinemayı “selüloit budalalıklar” alanından başka bir şey saymamaktadırlar ya da hiç olmazsa, filimlerin hepsinin fabrikalarda imal edilmediğini ve insanların sinemaya yaratıcı güçlerine en yakın araç diye kendiliklerinden döndüklerini duydukları vakit şaşırmaktadırlar.

Sinema birbirine karşıt yanlarından zarara uğradı. Aydınlar, bilgi imalatı sayesinde bir bilgelik tekeli kurmak umuduyla sinemayı bilgiçe bir karanlığa bürümüşlerdi. İş adamları ise, doğal olarak halktan çıkmış bir sanatın kendisini halka kabul ettirmesinden hoşnut kalarak çağrılarını insanlığın en küçük ortak bölününe göre yapmışlardı. Bundan dolayı çeşitli yönlerde eğilim gösteren sinema sanatının şimdi çökme belirtileri göstermesinde şaşılacak pek bir şey yoktur. Sinemanın bu çöküşüne dostları ve yorumcuları yardımcı olmuşlardı. Yeni bir resim okulu, sanatını aşırı terimlerle tanımladığı vakit bunda bütün sanatı şüpheyne düşürme tehlikesi yoktur; ama sinema daha oturmamıştır ve hariçten gazel okuyan eleştirmen, var olmayan ve her halde sürekli önem taşıyan hiç bir yapıt vermemiş bir sanatın acayip ve değişik sözcükleri üzerindeki çekişmelerde, bir gülümsemeyle bağışlanabilir.

B. Arnheim'in *Film als Kunst* (Sanat Olarak Filim) adlı kitabının bu yakınlarda İngilizceye çevrilmesi, bu karışıklığın biraz durulmasında rol

oynamıştır. Fakat yazarının da açıkladığı üzere *Filim*, Alman sinemalarında konuşmaların yüzde altmışının anlaşılabilir olduğu bir zamanda yazılmıştı; bundan dolayı da sesli filmle ilgili tahminlerinden çoğunun gerçekleşmemiş olması şaşırtıcı değildir. Bundan başka, Bay Arnheim sesli ya da sessiz sinemanın önderliği arasında bocalamakta, bu da ikisi arasındaki ilişki üzerine söylediklerini tartışma konusu yapmaktadır. Fakat bugün sessiz film yalnız pratik düşünceler bakımından kaybolmuş değildir; sesli filimler, kendinden öncekilerin bütün olanaklarını, hatta bundan da fazlasını kendi kendilerine sağlamışlardır. Bununla birlikte *Filim*'in II. ve III. bölümlerinde, görünen şey ile filme alınan şey arasındaki ilişkilerin bir çözümlemesi yer almaktadır ki, bu çözümleme yakın bir gelecekte aşılabilecek benzememektedir. Bu kitap, sinema tekniğinin gelecekteki bütün bilançolarının temeli olmalıdır; nasıl ki bu kitabın ana konularından biri de tek tek çekimlerin incelenmesidir.

Bu incelemeye geçmeden önce, her ne kadar *Filim* adlı kitaba yöneltilmişse de, bu kitaba daha da çok uygulanabilecek bir itirazı cevaplandırmak yerinde olacaktır. Bayan Lejeune, Bay Arnheim'i "post hoc, ergo propter hoc"¹ yanlışını benimsemekle eleştirmektedir; Bayan Lejeune'e göre, Arnheim filimleri çevirmek yerine sadece görmekle, gerçekte yalnızca mutlu bir raslantının ya da ticarî bir baskının sonucu olan bu filimlerde kendi kuramlarının meyvasını bulmağa yönelmiştir. Fakat buna, sanatçının çok kez, bildiğinden daha iyi çalıştığı şeklinde cevap verilebilir. Sanatçının görevi, ister kendi doğal eğilimlerine uysun, ister dış koşulların zorlamasına boyun eğsin, yaşamın kendini ilgilendiren bazı yönlerini gözler önüne sermek ve gerçekleştirmektir. Her iki durumda da sanatçı kendi araçlarını parçalamak ve ayırmak zorunda değildir; kaldı ki, eleştirmecilik ile yaratıcılık çok kez, birbirinden ne kadar çok ayrı düşerse o kadar iyi gelişir. Eleştirmen, sanatçının farkında olmadan atlayıp geçtiği halkaları ve süreçleri belirterek değerlendirmenin yolunu açar.

(...) Burada ele alınan sorunlardan hiç biri herhangi kesin bir çözüme erişmemektedir, çünkü bir sanatın olgunlaşması, anlayışı genişletir genişletmez çevreni de genişletir. Sinemayı, sinemanın dilini ve dilbilgisini, ortak bir anlayış temeline dayandırmak, böylelikle tartışmayı, boş sözlerle çarpışmak yerine bir temel üzerine kurmak yeter de artar bile. Bundan dolayı, kanıtlardan çoğunun ancak biraz geliştirilmiş olmasının önemi azdır; çünkü okuyucu bu kanıtların daha geniş tartışması için ya başka bir yere baş vurabilir ya da aynı şeyi kendi kendine güvenle yapmaya yüreklendirilebilir. Sinema konusunda dengeli ve özlü bir görüş, bu konuda yapılmış olan incelemelere baş vurulmasını ve bunların değerlendirilmesini sağlamakla kalmayıp, konunun

¹ *Post hoc, ergo propter hoc*: "Bunun üzerine, demek bundan ötürü" anlamına gelen Latince cümle. Bir öneriyi salt zaman yönünden önde geldiği için bir başka şeyin nedeni saymak şeklindeki mantık yanlışlığı. (Çev.)

bir kolunda ilerlerken öbür kolunda geri kalmayı da önler. Kanıtlar bilimsel terimlerle ele alındığında bu kanıt gelecekte (yani "sağlam" filim ortak kul-lanışa geçtiğinde) fazla bir değişiklik olmaksızın ana kurama katılabilir; fakat kanıtın işlenişi felsefî olduğu vakit, yani şimdi olduğu gibi var olan dizgelerin önünde gelip bunları özetlediğinde, bu kanıt da sonrakiler tarafından yeni ve tamamıyla değişik düşünce şemaları içinde derlenip toparlanır. Bilgin kendi yapısına kanatlar ve müstemilât katar; filozof ise bunu her kuşakta bir ortaçağ katedrali tarzında yeniden biçimlendirir. Bununla birlikte, çatışan olgularla karşı karşıya geldiğinde, köklü değişimlere uğradıkları için felsefî ve bilimsel tutumlar birleşir. Estetik kuram, özel estetik yargılar üzerine kurulan ve bunları âhenkleştiren tutarlı bir yapıdır; yoksa bu yargı-ların mantıkla çıkarılabileceği *önsel* bir şema değildir.

(...) Sinemanın incelenmesi, eninde sonunda, estetik bilimi çerçevesinde yer almalıdır. O vakit, ancak o vakit, öbür bilimlerde olduğu gibi sinemayı da bir kuramsal bir de uygulamalı kola ayırmak yararlı olabilir. Fazla erken bir ikili bölünün (dichotomy) tehlikesi, bir deneyli bilim statüsüne filmin ince-lenmesiyle karşılaştırılamayacak kadar yaklaşmış olan ekonomi örneğiyle or-taya konmuştur. Ekonominin gerçek alanı, her şeyden önce istatistik verile-rin toplanması ve karşılaştırılmasıyla ilgilenen "Institutionalist"ler ile bi-limin kesinliğinden insan yaradılışının kaprisleri uğrunda vaz geçmek iste-meyen arı kuramcılar arasında hararetle tartışılmaktadır. Böylece, yalnızca bunlardan herhangi birinin üzerinde durmak, örneğin canlı resme bir ger-çekdışı havası veren boyutsal çatışma ya da Hollywood yapımlarının sayısı ve gideri üzerinde durmak, bir yanda akademik kuramcılık suçlamasına, öte yandan kaba görgücülük (empiricism) suçlamasına yol açar. Yazarın amacı, tam olarak gerçekleşmese de, vardığı sonuçların gerçek dünyaya uygulanabileceği ölçüde kesinlik sağlamak, aynı zamanda da olguların basit bir der-lenmesinin geçici değerini aşacak derecede çözümlemesini ileriye götürmektir. Bu denge, tümevarımsal ve tümdengelimisel yöntemlerin ölçülü bir karışımı-ye kurulabilir; her ne kadar estetikte tümevarımın değeri daha azsa da...

(...) Sinemanın yapısı, giriş niteliğindeki bir incelemeye uygun ölçüde çözümlendi. *Ceteris paribus* (öbür öğeler eşit kalmak şartıyla) yöntemi baştan sona izlendi; çünkü, konunun genişçe bir incelenmesi için, yönetmenin anlı-ğına gelen sayısız bağımsız değişkenler duruk hale getirildi. Daha sonra bunların en basit ve en soyutu olan kesme (cut) çeşitleri ele alınıp incelendi; ayrışma etkenleri alanındaysa optik ve optik-dışı değişkenler, duruk ve canlı, doğal ve filimsel, sorunun kertelemeli çapraşıklıkındaki aşamaları ortaya koydu. En sonunda da, bunların hepsi bir araya geldiklerinde, kurgunun yapısal yönü senaryoyla birleştirildi.

Böylelikle, bir dizi ilk tanımlardan yola çıkılarak, sinemanın temel araçları ve kavramları sıralandı. Alanı önceden yer almış engellerden temiz-

lemek için bazı zorunlu eleştirmelere girişildi. Bu araçların kullanılışı ve amacı, şimdiki görevimizdir; dolayısıyla bu bölümde üzerinde durulması gereken birinci derecedeki önemde olgu, filmin etkisini meydana getirmekteki yöntemidir. IV. bölümde, teknikleri sahnenin tekniğini andıran ve sahneyle ilgili kitaplarda incelenmesi gereken filim çeşitlerini ele almıştık, burada bizi asıl ilgilendiren, etkilerini tiyatro-dışı yollardan meydana getiren filmin özellikleridir.

Yapı yönünden bu özellikler genellikle "kurgu" terimi altında toplanır. Sinema tartışmaları alınında yıllardır enflasyon yaratmış olan kurgu, kaynağı çok belirsiz saymaca bir paradır. Kurgu, uzun bir süre "yapıcı kurgu", "yaratıcı düzenleme", "filim kurgusu" v.b. olarak anlatıldı; fakat kurgu teriminin kendisi kadar karanlık olan bu terimler buna herhangi bir aydınlık getiremedi. Üstüne üstlük, yanımların en ilkel düzeyinde, kurgunun varlığı bile yadsındı. Böylelikle, Bay Dalton'la birlikte kurgunun bir ılgım (mirage) olduğunu söylemek, sinemaya özgü hiç bir düzenleme yöntemi olmadığını savunmaktır ki, Bay Dalton'un bir senaryocu olarak bunu reddeden ilk insan olması gerekir. Kurgu adı bu yönteme veriliyorsa, ileride ortaya ne çıkarsa çıksın, herkes bunun, sinemanın birçok bağımsız özellikleri yüzü suyu hürmetine var olduğunu kabul edecektir. Ama bu gerçeği kavramış olanlar bile, yukarıda sözü edilen yanılmaya, yani kurguyu, kendinden daha seçik olmayan terimlerle tanımlamak yanımlasına düşerler. Örneğin, Bay Braun *Filim : Tanımlama* başlıklı önemli bir yazıda şöyle der:

"Kurgu, yapıcı biçimde gerçekleştirilen filim birleştirmesidir. Daha doğrusu, her çekimin *ne vakit* ve *nere*de başlayıp sona ereceğidir. Her hangi bir filimde, kendi başına bir sahnenin anlamı yoktur. Bu sahne ancak başka sahnelerle birleştirildiği, yan yana getirildiğinde anlam kazanır... (Robert Fairthorne'un deyişiyle) *istenilen etkiyi yaratmak için ayrımı ve süreyi işlemek* kurgudur (yapıcı filim birleştirmesi)." Bu kadar iddialı bir başlık altında yetkili ve dikkatle seçilmiş sözcüklerden meydana gelen bir tanımlama umulurken, bu tanımlama işe yaramaz ve yavan bir niteliktedir. Filim parçalarını, dilbilgisi ve bilimsel betimleme gereklerine uygun düşen bir açıklamayı resimlemek için kurgulayan öğretici filim yönetmeni burada filim parçalarının uzunlukları sadece denemeyle belirlenmiş çapraşık bir formüle göre kararlaştırılan filim senfonicisiyle bir tutulmaktadır. Oysa bu sonuncusu, arı bir biçimin yaratılması ve buna bağlı duyguyla sonuçlanır. Her ikisinin de kurgusu "istenilen etkiyi yaratmak" amacını güder; ama birinde kurgu, sinemanın özellikleri hiç hesaba katılmaksızın tamamıyla dilbilgisi ve bilim kaygılarıyla düzenlenir; öbüründeyse, sinema kaygılarından başka hiç bir şey hesaba katılmaz. Kurguyu, bu durumları birbirinden ayırmayacak biçimde tanımlamak, bir muzı bir pancar olarak tanımlayıp ikisinin de birer besin çeşidi olduğunu söylemekten fazla bir değer taşımaz. Bununla birlikte Bay Braun kendi tanımlamasından o kadar hoşnut kalmıştır ki şöyle haykırmaktadır:

“Bizim durup dinlenmeksizin kurgudan söz açışımız, hep kurgu, kurgu, kurgu, yine de kurgu deyişimiz işte bundandır.” Bu büyülü sözler bilinmeyen gerçeklere götüren hiç bir yeni eytişime yol açmıyor; sadece hep yerinde saydığı halde Bay Braun’ı hareket ettiği inancına sürükleyen uyutucu mırıldanmalardan ibaret kalıyor.

Sinemanın, çözümleyici özelliğine karşıt olarak, temel yapıcı özelliği, aralıklı anlatıştır; bunu meydana getirmenin ilk yolu da kesmedir. Bazı sinemaseverler, zamana bağlı olmayan bir aktarıştan, var olmayan bir araçtan bu kadar büyük bir gücün doğmasına bakarak kesmeyi gizemli bir varlık gibi görmeğe yönelmişlerdi. Böylelikle kesme, bunlara yeni bir buluş, kurgu da hemen hemen doğaüstü yaratıcı bir süreç gibi gelmişti. Öbürleri, özellikle senaryo yazarlarıyla sinemaya edebiyattan gelmiş olanlar, kesmeyi rahatsız edici bir bölünme sayarak önemsememişler ya da en iyi durumda, kesmeyi tiyatrodaki sahne değişmesi için uygun bir karşılık saymışlardı. Bundan dolayı bunlar, daha önce de gördüğümüz gibi, kurgunun herhangi gerçek bir varlığı olduğunu yadsımaktadırlar.

Bu görüşlerin ikisi de çok aşırıdır. Kesme, karşıtlık kadar eskidir. Latin sözcükleri Anglo-Sakson sözcüklerini izler; uzun ve kısa cümleler nöbetleşe sıralanır; hareketli ve canlı bölümlerin ardından sessizlik ve durgunluk gelir. Müzikte *piano* birden *forte*’ye döner, hem önceki sessizliği hem de sesin sonraki oylumunu kucaklayan bir çatışma. *Hamlet*’teki mezarlıklar ile *Macbeth*’teki kapıcı, yeri olmayan şeylerin etkiyi artırmak amacıyla araya sokuşturulabileceğini ve birinden öbürüne birdenbire geçmekle, önemsiz olan şeyin büyük olanı yücelteceğini gösterir. Karşıtlık, güçlük yönünden azaldıkça, değer yönünden artar. Sinema bütün karşıtlık yollarının en dolaysız ve etkilisini geliştirmiştir; sinema resimsi atılışın anılığı üstünlüğüne sahiptir, böylelikle seyirci, edebî etkinin ağır gelişmesinde olduğundan, her ne kadar daha az derinse de, daha çok etkilenir; üstelik mekanizmasındaki kolaylıktan da kazanır. Karşıtlık araçları gözden ne kadar silinirse, karşıtlığın kendisi o kadar etkilidir. Bundan dolayı sahne, pek yerinde olarak, kesin karşısavdan çok, akıcılığı kullanır; buna karşılık, sinemanın kendi eline hemen hemen kusursuz biçimde düşmüş olan bir silâhı bir kenara itmesi akılsızlık olurdu.

Karşısavın sonucu şudur: Çekimlerden her hangi birinin etkisi, kendisinden öncekinin ve sonrakinin etkisinden kesinlikle ayrılır; bitişik çekimlerden türeyen duyu ve kavramların çarpışmasıyla sonuçlanır; bu çarpışmadan da, bunu meydana getiren parçaların her ikisinden de değişik üçüncü bir kavram doğabilir. Biz buna kurgu diyeceğiz. Kurgunun niteliğinde hiç bir köklü yenilik yoktur. Patlama konusunda hiç bir bilgisi olmayan insan, bir kibritin bir bombayı ateşlemesini kayıtsızlıkla seyredecektir; ama bu insan ilk deneyden sağ çıkmışsa, “kibrit” ve “bomba” kavramları birbiri ardından hızla kendisine söylendiğinde, anlığında hemen “patlama” kavramı doğacak-

tır. Bu yol normal olarak *çıkarsam* (inference) ya da *çağrışım* diye adlandırılmaktadır, fakat sinema konusunda buna felsefeden çok bir sanatı akla getiren özel bir sözcük ayırmak uygun düşer. Böylelikle her hangi bir zorlamaya baş vurmaksızın, bu sözcüğün kullanılışı etkinin meydana getirilişindeki çıkarsamdan, son çözümlemede etkinin doğduğu görsel ve işitsel birimlerin kavuşmasına genişletilebilir. Kurgu, çeşitli biçimlerde, seyircinin gerçek filimi her aşamada değerlendirmesini sağlar. Çekimlerin içeriğinin ve sesin anlamının ilk ağızda anlaşılması zaten daha dolaysız ve temel bir tutumun sonucudur. Fakat çekim ile çekim arasında, kesme ile kesme arasında, görme ile buna ilişkin ses arasında, düşünce ile buna uygun olarak anlakta doğan düşünce arasındaki belirgin başkalıklar kurgu için ortaya fırsatlar çıkarır. Çarpışma ne kadar yeğince kurgu o kadar sert ve kaba, başkalık ne kadar az ve ince olursa kurgu o kadar ince ve etkileyici olur.

Kendi tanımlamamız da, tıpkı Bay Braun'ınki gibi, konuyu yalnız bir aşama geriye götürüp orada bırakmaktadır. Anıksal çağrışımların yollarını herkes bilir; bunları yöneten kanunlar ruhbilimcilerin alanına girer, uzman olmayan bir kimsenin bunlar üzerinde ahkâm kesmesi yersiz olur. Fakat ekonomi bilimi, ruhbilimin gelecekteki ilerleme ya da karışıklıklarından dolayı nasıl alt üst edilemezse -çünkü aynı verilerden yola çıkmakla birlikte iki bilim birbirine karşıt yönde yürürler-, burada öne sürdüğümüz kurgu kuramı da aynı temel üzerinde sağlamca oturur. Bu kuramın, burada belirtilen öbür kuramlara üstünlüğü, sinemada bile uzun zamandan beri bilinmesine karşın hemen tamamıyla unutulmuş bir olguya dikkati çekmesindedir. İçermeler (implications), meydana gelişleri öbür sanatlarla ortak olduğu vakit bilinmektedir; ama daha önemsiz kurgu biçimleri bilinmemekte, ya da seyrek, rastgele bir tarzda kullanılmaktadır. Demek ki kurgu, filmin daha geniş yönlerinde olduğu kadar daha küçük façetalarında da kendini gösteren bir dolaylılığın mekanizmasıdır; filim tekniği ile kişisel konunun burada düşümdeşmesi (coincidence) yine bu dolaylılıkla ilişkisi yönünden ortaya konmalıdır, tıpkı bundan sonraki bölümde teknik ile toplumsal konunun düşümdeşmesinin gösterilmesi gibi. Dr. Tillyard büyük sanat yapıtlarının, doğrudan doğruya yapılarından ötürü dolaylı olduklarına dikkati çekmişti. Yani bunların bölümleri, düzeyde çizmiş oldukları olaylara açıkça ilişkinseler de, bu bölümlerin meydana getirdiği bütünün, sanat yapıtına asıl değerini veren dolaylı ve örtülü bir ilişkinliği vardır.

(A Grammar of the Film, 1935)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

léon moussinac



görüntülerin uyumlu sıralanışı

Musikinin yüce anlatım yolu senfonik şiirdir. Sinemanın yüce anlatım yolu ise sinema şiiri olacaktır; bu şiirde görüntü, musiki ve edebiyata hiç de baş vurmak zorunluğunu duymadan, en katkısız ve en yüksek coşku noktasına erişecektir. Sanatçının coşku ve yaratıcı iç ateşiyle yoğurarak değiştireceği doğanın tüm anlatımsal biçimlerini kapsayabilecek olan bu sinema şiiri, temasını, yaşamın o bir sürü ölümsüz temalarından alacaktır. Ve işte o zaman böylesine kesinlikle göze seslenen bir yapıtta, önemli olanın, konu değil de konunun seçiminin olduğu anlaşılacaktır. Yapıt nasıl düşünülmüş, nasıl yorumlanmış, nasıl gerçekleştirilmiş, sanatçı ona nasıl bir değişme ve telkin gücü katmış; işte bütün güzelliği yapan şeyler. Bu yolla filim, musikiye değişik imgelemleri doyurmak olanağını veren o belirsizlik niteliğine kavuşmuş olacaktır. Nitekim, şunu söylemeye dek vardırılmıştır iş: Dokuzuncu Senfoninin neyi anlattığını kimse bilmiyor; ama ondaki fonetik coşku, onu belirli hiç bir temaya zorlamadan, kamçılıyıp kanatlandırmaktadır; öyle ki bu kanatlanmalar düşlere dalma, ve anılara kapılma yoluyla bitmektedir.

Böylece, ardarda gelen uyumlu görüntüler karşısında, müzik dinlerken gösterdiğimiz gözlerimizi kapama eğilimine paralel olarak, duygunun göze seslenen o telkin ve değişikliklerini tam olarak kavrayabilmek için, kulaklarımızı tıkamak eğilimini göstereceğiz. Kuşkusuz, böylesi bir lütufa hemen-
cecik kanabilecek değiliz. Bunun için sinemacının filmini öyle güçlü bir biçimde ritimlendirmesi gerekir ki, hem bu ritim kendi kendine yetebilsin, hem de gözümüz, ritmin sonsuz değişikliklerinin eksiksizliği içinde, bir uyum kursun, devinsin ve gelişmeler göstersiz.

(*Naissance du Cinéma*, 1925)

görüntülerin zaman içinde rolü

Eğer bir filimde görüntülerin o bütün karışısındaki anlamları dışında, kendilerinde, özgül bir değer ve güzellik taşımaları gerekiyorsa, bu değer ve güzellik, bu görüntülere zaman, yani birbirlerini izleyiş sırası içinde, sap-tanan role göre özellikle azaltılır ya da çoğaltılabilir.

Demek ki yalnız, görüntüde değil, görüntülerin sıralanışında da, art arda gelişinde de bir ritim vardır. Sinema anlatımı, böylece gücünün en büyük payını dış ritme borçludur. Bu bir ritim yaratma zorunluğu duygusu öylesine güçlü bir duygudur ki, bazı sinemacılar –ki bunu hiç incelememişlerdir – farkına varmadan bu ritmi yaratma ardında koşarlar. Bir filim kurgulama, bir filmi ritimlendirmekten başka bir şey değildir aslında.

Oysa, genellikle filmin nasıl kurgulandığını biliriz; onun için görüntülerin, bazı filimlerde, gerçek değerlerinin yüzde elli ya da yüzde yetmiş beşini yitirdiklerini görünce şaşırır kahrız.

Bir filmi ritimlendirmenin bir görüntüyü ritimlendirmek olduğunu, kesim ve kurgunun sahneye koyuş denli, başka bir deyimle, düşünce ve onun yazılırken, bu ritmin bazı matematik çizgilere sokulmaması, bir çeşit ölçü içine konmaya çalışılmaması tuhaftır doğrusu; çünkü bu ölçüleri kurmak pek kolay görünüyor; ve yine görüntünün ve filmin ne denli süreceğini zaman ve mekân içinde bir rakamla gösterilebilmek olanağı vardır çünkü.

Plastik bir sanat, dolayısıyla mekân sanatı olduğu için, sinema, güzelliğinin bir bölümünü görüntülerin sıra ve biçiminden alıyorsa, unutmamak gerekir ki, bir zaman sanatı olarak da –çünkü yapıtının parçaları bir biri arkasından sıralamaca gelir– güzelliğinin geri kalan yanını görüntülerinin anlatım yolundan alır; demek bütün sanatların önemli özelliklerinden istediği payı almaktadır o; ve kimi kez öyle olur ki, en son ortaya çıkmış olan bir şey, bu ön planda yer almaya çağırır gibi görünür. Ama, biraz önce de gördüğümüz gibi, bu anlatım yolunun kendisi de, gücünün en büyük bölümünü, bütüne oranla, görüntüde saptanan yer ve süreden almamaktadır her halde.

Sinemadaki ritim incelenmeye çalışılacak olursa, onun, müzikteki ritimle büyük bir benzerlik gösterdiği görülür (...) Bunun için (...), benim anladığım anlamdaki sinema şiiri sembolik şiire pek yakın olacaktır; şiirde kulak için sesler ne ise, sinemada göz için görüntüler de o olacaktır.

Ama sinema daha zengin olacaktır yine de; çünkü oran sinemada, düşüncesini, kendiliğinden etkili olacak plastik bir yolla vermek olanağını bulacaktır. Görüntülerin seçim ve sıralanışından doğacak ritim, seyircide, yalın düşüncenin ve filmin konusunun uyandıracığı coşkuyu tamamlayıcı bir başka coşku uyandıracaktır; bu tamamlayıcı coşku yalnız ilk coşkuyu daha da arttırmakla kalmayacak, salt anlatımıyla ona baskın bile çıkacaktır; çünkü konu, artık yapıtın özü olmaktan çıkmış, bir bahane, ya da daha iyi deyimiyse, bir görsel tema olmuştur.

(...) Söyleyeceğimiz şu olacaktır bizim: Bir sinema yapıtı düzen ve oranını ritimden alır; böyle olmasaydı hiç bir zaman bir sanat yapıtı niteliğini taşıyamazdı.

(*Naissance du Cinéma* 1925)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

paul rotha ●

belge filimciliğinin bazı ilkeleri

Sinemada her eğilim, çağının toplumsal ve siyasal özelliklerini yansıtır. Öte yandan, sizin görüşünüze göre, geçerlikteki ekonomik koşulların bir yansıması olabilir ya da olamaz. Belgecilik yöntemi, kendine özgü bir filim türü, öykülü filmin eğlence motiflerinden hem amaç, hem de biçim bakımından apayrı olan toplumsal duygu ve felsefi düşüncenin bir yorumu olarak, genellikle, toplumbilimsel, siyasal ve eğitimle ilgili koşullar sonucu varlık kazanmıştır.

Belgecilik geleneklerinin yukardaki değerlendirilmesiyle, biyografinin romandan ayrı oluşu gibi, belge filimlerinin de öykülü filim ve fotoğraf oyunundan ayrı, kendine özgü ve bağımsız bir sinema türü olduğunu göstermeğe çalıştık. Dahası, belge filimciliğinin koşullarına erişemeyen, günlük yaşamın basit bir kopyası olan betimsel (tasvirî) resimlerin (gezi resimleri, doğa filimleri ve haber filimleri gibi), gerçeğin yaratıcı olarak dramatize edilişinin ve belge filimciliğinin en önemli gereği olan toplumsal çözümlemelerin ortaya çıkarılması arasında oluşan başlıca özgüllüklerini (characteristics) tanımlamağa çalıştık.

Her halde, bence kesinlikle, amaçlı belgecilikte, propaganda, çağdaş yasantının üzerinde derin izler bırakan inandırıcı bildiriler ve içermeler gerektirdiği için, şimdiye dek betimsel filimlerde denenmiş olandan geniş bir algı alanına gireriz.

(...) İnsan anlığının temel duygulanımlarının, birçok amaçlara uydurulmak üzere nasıl parçalandığını gözümüzün önüne getirebiliriz. Filim tekniğinin olanaklı kaldığı, dağınık gücün geniş alanı, daha kesin sonuçlara götürecek daha bütün bir çözümlemeyi gerçekleştirmek umuduyla, belgecilik yöntemini çağdaş düşüncenin her yönünü seçik kılmak ve düzene sokmak için baş vurulabilecek eşsiz bir araç olarak ileri sürer.

Çoğumuzun içinde yaşadığı çağdaş dünyada, hâlâ, insanın doğayla olan ilkel ilişkilerine öncelikle ilgi duyup duymadığımız su götürür. Bir rıhtım duvarı yapmak için denizi geri itmek ya da gücünü dizginlemek için bir ırmağın önüne bent yapmak, bilim ve mühendislik alanındaki yeteneklerin çağımızdaki büyük başarılarıdır. Toplumsal bir açıdan bunların önemi, gerçek ustalıktan daha çok, o ustalığın doğal çevrenin coğrafyası üzerindeki sonuç alıcı etkisine ve eninde sonunda da oradaki insanların ekonomik yaşayışına sağlayacağı faydaya dayanmaz mı? Şu bir gerçektir ki; doğaya yönelmiş belgeci, öncelikle insanın kendi amaçlarına uydurabilmek için doğal nesneleri egemenliği altına almasıyla ilgilidir. Herkesin onaylayacağı gibi, insanlar, üzerinde yüzdürmek üzere gemiler yapıncaya değin, deniz, ulaşım için bir engeldi. İnsan uçmayı öğreninceye dek, hava, rüzgâr gücü olmaktan başka, onun ekonomik yaşantısı için bir yarar sağlamıyordu. İnsan, madenlerin nasıl işleneceğini bulgulayana değin, yeryüzündeki madenlerin hiç bir değeri yoktu. Tıpkı bunun gibi, bugün, üretimin, toplumun gereksemelerini karşılamak yönünden gerektiğinden daha fazla olduğu genellikle kabul edilmiştir. Ama bilim ve makine denetimindeki endüstrinin başarısı, çağdaş ekonomik dizgenin ilişkilerinin etkisiyle, varoluş sevincinin eşit olmayan dağılımına yol açmıştır. Bugün temel sorunumuz, kişinin gereksemelerini üretimle denkleştirmek, en doyurucu ekonomik dizgeyi tartışmak, en ussal ve çağdaş düzeni içinde insanlığın toplumsal ilişkilerini göz önüne sermektir. Gösterdiği yığıtlıklerle birlikte, insanın, denizin azgınlığına karşı savaş, insanın, insanlığını kanıtlamak için, doğaya aykırı acılar yaratması, insanın kar, buz ve hayvanlara karşı savaşı, daha önemli ve geniş sorunların dikkatimizi gerektirdiği bir dünyada ikinci derecede konulardır.

Duygulu yönetmenden, çağımızın özdekçi (materialist) sorunlarıyla uğraşmasını bekleyemeyeceğimiz kabul edilebilir, ama hiç olmazsa ondan, bu sorunların varlığını onaylamasını bekleyebiliriz. Kuşkusuz, bütün filim türlerinin en güçlüsü olarak, belge filimciliği yönteminin, şu bolluk yılının canlı toplumsal olaylarına *aldırmazlık etmemesi*, şimdiki üretim dizgesini yöneten ve dolayısıyla, toplumun kültürel, toplumsal ve estetik davranışlarını belirleyen ekonomik ilişkilerden kaçınmaması gerektiğine inanmağa hakkımız vardır.

(...) Benim inancıma göre, belgecinin en başta gelen görevi, halkı ve onun sorunlarını, işlerini ve hizmetlerini yine halkın gözleri önüne sermek için, kitleyi inandırma sanatındaki ustalığını gösterebileceği durumlar bulmaktır. Onun işi, halkın bir yarısını öbür yarısına tanıtmak, çağdaş toplumun bütün karşıt yanlarını kapsayan daha derin ve daha anlayışlı bir toplumsal çözümleme getirmek, güçsüzlüklerini araştırmak, olaylarını bildirmek, deneylerini dramatize etmek ve toplumun egemen sınıfı arasında daha

geniş ve daha içten bir anlayış yaymaktır. Bence, o, birtakım sonuçlar aramaz, fakat, sonuçların çıkarılabileceği bir durumun bildirisini yapar. Onun dünyası, istediğini dile getirebilmesi için, ona şu olayı ya da bu yaşantıyı sunan, caddeler, evler, fabrikalar ve halkın işyerleridir. Ve belge filimciliği yöntemi, bugün iki yönlü bir yolda kullanılıyorsa, anlam içindeki anlamı dile getirmekte uygulanıyorsa, bu belgecinin değil, içinde yaşadığı çağın hatasıdır.

(...) Belgeci filim, her şeyden önce, çağının sorunlarını ve gerçeklerini yansıtmalıdır. O geçmiş için yakınamaz, geleceği önceden kestirmek de tehlikelidir. Geçmişe, günümüze dek süregelen kalıtlarından yararlanmak üzere yaklaşılabilir, ama bu, ancak çağdaş bir savı kanıtlamak için yapılabilir ve yapıyor da. Belgeci filim, hiç bir anlamda tarihsel bir diriltme değildir ve ona bu anlamı yükleme çabasının yazgısı, başarısızlıktır. Belgeci filim, daha çok, insan çağrışımları çevrevesi içinde ortaya çıkmış, çağdaş gerçek ve olaydır.

(Documentary Film)

Çeviren: Arsal SOLEY

john grierson ● belge filim üstüne

BELGE FİLİMİN BAŞ İLKELERİ

Belge filim (documentary) gelişigüzel bir addır, ama yerleşmiş bir kez, dokunmayalım. Bu terimi ilk olarak Fransızlar yalnız gezi filmi karşılığı kullanmışlardı. Vieux Colombier'nin titrek danslı (ya da bölük pörçük), dışarılı özentilerini hoş göstermek için kulağa pek gösterişli gelen bir özürdür bu ad. Derken belge filim kendi başına bir yol tuttu. Titrek danslı, kökü dışarda özentilerden uzaklaşarak, *Moana*, *Earth*, *Turksib* gibi dramatik filimleri kapsadı. Zamanla hem biçimi hem de amacı bakımından *Moana*'dan, *Moana*'nın *Voyage au Congo*'dan ayrıldığı ölçüde ayrılan bambaşka türleri de kapsadı.

Şimdiye dek bütün filimleri, belli bir dizi içindeki, doğal gereçlerden yapılma şeyler olarak gördük. Doğal gereçlerin kullanılışı çok önemli bir ayırım sayıldı. Alıcının, toplayıcı ılıdak üzerine her yönelişi (çektiği, ister

haber filmi olsun, ister bölük pörçük filimler, dramatik filimler, eğitim filimleri ya da bilimsel filimler, *Changs* ya da *Rangos* olsun) belge filim demektir. Eleştiride bunca türün ele gelir yanı yoktur, bir yol bulmamız gerekir bu bakımdan. Bunların hepsi de başka başka gözlem niteliklerini, gözlemlerde başka başka amaçları, ayrıca gereçleri düzenleme döneminde de bambaşka güçlerle tutkuları yansıtır. Bundan dolayı alt basamaklarda yer alan türler üstüne söyleyeceğim birkaç kısa sözden sonra, belge filim adını özellikle yüksek türler için kullanmayı öneriyorum.

Barış zamanının haber filmi, baştan sona önemsiz bir törenin hızlı şıpşaklarından başka bir şey değildir. Ustahğı, filim alıcısına sert sert bakan bir politikacının gevezeliklerini, oldukça bıkkın elli milyon kulağa bir iki gün içinde iletebilmesidir. Magazin türleri ise (haftalık) *Tit-Bits* yollu kendilerine özgü bir gözlem biçimi tutturmuşlardır. Gösterdikleri ustalık, bütünüyle gazetecilik ustahğıdır. Yenilikleri roman gibi anlatırlar. Haber filimlerinde ki gibi geniş, hızlı kitlelere dikili paracanlı gözleriyle (başka gözleri de yoktur hemen hemen) bir yandan somut gereçlerin ele alınmasından kaçınır, öte yandan da her hangi bir gereci somut olarak ele almaktan kaçarlar. Bu sınırlar içinde vardıkları sonuçlar çoğunlukla göz kamaştırıcıdır. Ama onunun birden birbiriyle yarışması, ortalama bir insana bıkkınlık verir. Önem-sizi şişirme ya da herkese hoş gelecek şeyleri yakalama konusundaki girişimleri öylesine bütünüyle uzaklara sıçrar ki, gerekli olan önemli bir şeyi allak bullak eder. Belki de beğenidir bu; belki de sağduyudur. Hangisi olduğunu görmek için, sizi elli dakikada dünyanın çevresini dolaşmaya çağıran küçük sinema salonlarından birini seçiniz. Bu büyük buluşlar çağında her şeyi görmek, bunca kısa bir süreyi gerektiriyor ancak.

Özel "ilgiler" her hafta hızla gelişmektedir, ama neden geliştiğini de Tanrı bilir. Filim pazarı (özellikle İngiliz filim pazarı) bunlara dayanmaktadır. İki filimlik gösteriler kuralından dolayı, ne kısa, ne Disney, ne magazin filmine yer kalmakta, ne de kısa filme verecek para artmaktadır. Neyse ki, filim kiralayıcıların kimisi, kısa filimleri gösteri arasına serpiştirmektedir. Böylece, sinemanın bu önemli aydınlatma dalı, çayın kilosunun fiyatına göre değişen bir armağan olmak eğilimindedir; bakkal kafasının bütün oyunları gibi, fazla pahalıya oturacak nitelikte de değildir. Gelişen özelliklere şaşmamın nedeni bu işte. Bununla birlikte, *Turbulent Timber* gibi UFA filimlerinde, Metro Goldwyn Mayer'in spor filimlerinde, Bruce Woolfe'un *Secrets of Nature* dizisinden kısa filimlerinde, Fitzpatrick gezi filimlerinden göze çarpan üstün anlatım ustahğını düşünün bir. Hepsi birden, çoğunluğa ders vermeyi, düşlerden bile geçmeyen, büyülu fenerler günlerinde bile görülmeyen bir düzeye yükseltmişlerdir. Bu konudaki gelişmemiz pek azdır.

Bu filimler, çoğunluğa ders veren filimler diye anlamaz, ama ne kılığa girerlerse girsinler, bu nitelikten de kurtulamazlar. Dramatize etmezler, bir

öyküyü bile dramatize etmezler: Betimlerler, gösterirler, ama her hangi estetik bir anlamda pek seyrek olarak bir şeyler korlar ortaya. Sınırları burda biter, daha bütün anlamdaki bir belge filmcilik sanatına katkıda bulunacakları da su götürür. Nasıl bulunabilirler ki hem? Sessiz biçimleri açıklamalara elverişlidir ancak, çekimleri gelişigüzel şakaları, sonuçları göstermek üzere düzenlenmiştir. Yakınılacak bir nokta değil bu, çünkü çoğunluğa ders veren filim, eğlence, eğitim, propaganda bakımından bir değer taşımalıdır. Ama bu türler arasındaki sınırları da kurması gerekir.

Bu, gerçekten de belirlenmesi önemli bir sınırdır; çünkü gazeteciler, magazinciler, öğreticiler (güldürücü, ilginç, coşturucu ya da yalnız sözle etkileyici) ötesinde, insan belge filmciliğin alanında bulur kendini, belge filmin bir sanat değerine ulaşabileceği tek dünyadır bu. Burada doğal gereçlerin yalın (ya da düşsel) betimlerinden, bu gereçlerin düzenlenişlerine, yeniden düzenlenişlerine, yaratıcı biçimlenişlerine geçeriz.

Baş ilkeler: Sinemanın, çevrede dolaşma, yaşamın kendisini gözleme, yaşamdan seçme yetisi, yeni, canlı bir sanat biçiminde değer kazanabilir. Stüdyo filimleri çoğunlukla, perdeyi gerçek dünya üzerine açmak olanağını görmezden gelirler. Yapay bir arka plan önünde, uydurma öyküler çekerler. Belge filim ise, yaşayan sahneyi, yaşayan öyküyü çeker. Özgün (ya da yerli) oyuncunun, özgün (ya da yerli) sahnenin, çağdaş dünyanın perdedeki yorumuna daha iyi kılavuzluk edebileceğine inanıyoruz biz. Bunlar, daha büyük bir gereçler yığını sağlar sinemaya. Milyonlarca görüntüye egemen olacak bir güç sağlar. Gerçek dünyanın, stüdyo kafasının kavrayabileceğinden, stüdyo mekanikçisinin yaratabileceğinden daha karmaşık, daha şaşırtıcı olaylarını yorumlama yetisini sağlar. Ham gereçler arasından alınma böyle gereçler, öyküler, uydurma konulardan daha incelikli (felsefî anlamda daha gerçek) olabilir. Kendiliğinden eylemin perdede özel bir değeri vardır. Sinemanın, geleneğin yoğurduğu ya da zamanla aşınmış akışı yenilemekte olan üstün bir yetisi vardır. Oynak dörtgeni, eylemi özellikle açar; uzay ile zaman içinde en yüksek görünüşü kazandırır ona. Buna belge filmin, stüdyonun üstünkörü işleyişiyle, zambak elli büyük başkent oyuncularının yorumlarıyla varılamayacak bir bilgi içtenliğini gerçekleştirebileceğini de ekleyin.

İnançlarımı belirten bu küçük ilkeler yazısında, stüdyoların da kendi yollarınca dünyayı şaşırtacak değerde sanat yapıtları ortaya koyabileceklerini yadsıyor değilim. Stüdyoların, tiyatro biçiminde ya da peri masalı biçiminde, gerçekten üstün bir gelişme sağlamasını önleyecek hiç bir neden yoktur (Woolworth mağazalarını yöneten kimselerin amaçlarından başka). Benim belge filim için ayrıca ileri sürdüğüm şey, yaşayan gereci seçmesiyle ilgilidir ancak, yaratıcı başarılar sağlaması için de bir olanak vardır. Belge filim gereci seçiminin, düz öykü yerine şiir seçimi gibi apayrı bir şey olduğunu da söylemek istiyorum aynı zamanda. Belge filim, değişik gereçle çalı-

şirken, o gereci stüdyonunkilerden apayrı estetik işlemlerle ele alır ya da almazdır. Bu ayrımı, genç yönetmenin hem belge filmi hem de stüdyoyu bir arada yürütemeyeceğini söyleyecek ölçüde ileri götürüyorum.

Daha önce Flaherty'den söz ederken, büyük bir yorumeunun stüdyo-
dan nasıl ayrıldığını göstermiştim: Eskimoların, sonra Samoanların, daha
sonra da Aran Adaları yerlilerinin gerçek öyküsünü nasıl yakaladığını; bel-
ge filim yönetmeni kişiliğinin onu Hollywood'un stüdyo amaçlarından nasıl
uzaklaştırdığını hep belirtmiştim. Anlattıklarımın ana noktası şuydu: Holy-
wood, ham gereç üstüne basmakalıp bir dramatik biçim oturtmak istiyordu.
Kendi doğal çevresi için de geçen canlı drama büyük haksızlık ederek, Samoan-
larını köpek balıklarıyla, yüzen güzellerle, alımlı bir lastik damga biçimi-
ne sokmasını istedi Flaherty'nin. *Moana*'da başaramadı bunu; *White Shad-
ows of the South Seas*'de (Van Dyke aracılığıyla), *Tabu*'da da (Murnau ara-
cılığıyla) başardı. Son örneklerde, iki uç arasında kalan Flaherty'nin harcan-
ması pahasına oldu bu iş.

Flaherty ile, öykünün, geçtiği çevre içinden alınması, o çevrenin (kendi
görüşünce) gerçek öyküsü olması, kesin bir ilke durumuna geldi. Dolayısıyla,
Flaherty'nin dramı, gecelerle gündüzlerin, yılın mevsimlerinin, konu aldığı
insanların geçimlerini toplum yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan ya da
oymaklarının onurunu kurtaran belli başlı kavgalarının dramıdır.

Ana konunun böyle bir yorumu, Flaherty'nin kendine özgü konular
kuramını yansıtır tabii. Ondan sonra gelen bir belge filimci eski çağlar yalın-
lığını dünyanın kıyısına köşesine değin aramak kovalamak zorunda değil-
dir artık. Gerçekten de, bir an için karşıt görüşü yansıtırsam, Flaherty'-
nin yapıtındaki Yeni Rousseauculuk o kendine özgü benliğiyle birlikte ölüp
gitmektedir. Doğala yönelme kuramı bir yana, daha yeteneksiz ellerde, ba-
yağı bir duyguculuğa düşen bir kaçışı, ışısız, durgun bir gözü yansıtır bu
tutum. Lawrence'ca bir şiirin canlılığıyla çekilmiş olsa hile, çağdaş dünyanın
apansız gereçleri için yeterli bir biçim gerçekleştirmekte her zaman başarı-
sızlığa düşecektir. Çünkü dünyanın bittiği yere göz dikenler yalnız deliler
değildir. Kimileyin de ozanlardır: Campbell'in *Beyond Life*'de başarıyla gös-
terdiği gibi, ara sıra da büyük ozanlardır. Gene de, böyle bir ozan, Platon'-
dan Troçki'ye değin her klasik toplum kuramının dışında bırakılacak ozanın
ta kendisidir. Kendi çağından başka her çağı, kendi yaşamından başka her
yaşamı sevdiği için, yaratıcı işten toplumu ilgilendirdiği ölçüde kaçınır. Şim-
di, göbeğinde bulduğumuz karmaşayı düzene kavuşturma işinde, gücünü
kullanamaz.

Kuram ile uygulama sorunları bir yana, Flaherty, belge filmin ana il-
kelerine herkesten daha iyi bir örnektir. Belge filim, gerecini olduğu yerde
yakalamalı, bu gereci düzene sokmak için, onunla içli dışlı olmalıdır. Flaher-
ty bununla bir iki yıl uğraşıyor belki. Öyküsü "kendi kendine" söyleniverin-

ceye değin, kişilerle birlikte yaşıyor. Betimleme ile dramı ayırt edişinde, öyküsü bir an olsun kafasından çıkmaz. Onun seçtiklerinden başka dram biçimleri, daha kesin söylersek, başka filim biçimleri de vardır hence; ama bir konunun yalnız yüzey değerlerini yakalayan yöntemle, o konunun daha derinlerdeki gerçeğini açımlayan yöntem arasında ilk bir ayrım yapmak önemlidir. Doğal yaşamın resmini çekersiniz, ama aynı zamanda, ayrıntıları kaynaştırmakla, bir yorumunu yaratırsınız onun.

Bu son yaratıcı amaç benimsenince, uygulanabilecek birkaç yöntem vardır. Flaherty gibi bireyden çevreye geçip, sonuç olarak kahramanlık onurlarına varan ya da varmayan çevreye yönelebilirsiniz. Bireysel yaşamın artık, gerçeğin karşıt kesimlerini açıklayamayacağını düşünebilirsiniz. Karmaşık, kişilik dışı güçler etkisindeki bir dünyada bireyin karın ağrısının hiç bir sonuca götürmeyeceğine inanabilir, kendi kendine yetecek bir dramatik figür olarak bireyin modası geçmiş olduğu düşüncesine varabilirsiniz. Flaherty, çetin bir doğal bölgede yiyecek elde etmek için savaşmanın şeytan-casına soylu bir davranış olduğunu söylediğinde, haklı olarak, bolluk ortasında yiyecek için çırpınan insanlar sorununun sizi daha çok ilgilendirdiğini ileri sürebilirsiniz. Nanook'un mızrağının, yukarı kalkarken güçlü, aşağı inerken de yiğitçe olduğu gerçeğine dikkatinizi çektiğinde, haklı olarak, ne denli yiğitçe savrulursa savrulsun hiç bir mızrağın, uluslararası ekonominin azgın ayıbalığının üstesinden gelemeyeceğini söyleyebilirsiniz. Gerçekte, bireycilikte şimdi içinde bulunduğumuz kargaşanın baş sorumlusu bir gelenek bulunduğu duygusuyla, saygın kahramanların öykülerini de (Flaherty), aşağılık öykülerin kahramanlarını da (stüdyo) toptan yadsıyabilirsiniz. Bu durumda, bireyi toplumsal güçlerin yuvarlanması içine bırakarak, temelinde elbirlikçi bir sürü olan toplumun bu doğasını açıklayacak, karşıt gerçekleri yansıtacak dramdan yana olduğunuzu duyarsınız. Başka deyimle, öykü biçiminden vaz geçmek, şiirin, resmin, düzyazının çağdaş yorumcusu gibi, çağın kafasıyla ruhunu çok doyuracak bir konu ile yorum bulmak eğilimi belirir sizde.

(Forsyth Hardy: *Grierson on Documentary*)

Çeviren: Akşit GÖKTÜRK

tinin eti ve kanı

●
élie faure

"Ancak toprağın derinliklerinden bir çırpıda yükseliveren sütunların kavşak noktasına kurar kubbesini tin." Élie Faure için tin ile özdek birbirine karşıt şeyler değil. Ona göre, görünen evrenin en karanlık gizlerini bize açıklayabilecek güçte olan sinema, "tinlerimizin eşliğini aşmak için almayı başardığı yollara sırt çevirmek zorunluğunda değildir hiç de: Yol aynı yoldur."

Sinemadan alınmış cansız denen bir nesneyi, örneğin uzak tepedeki bir ormanı, çevrendeki denizi ya da bir kentin engin görünüşünü perdeye yansıtınız. Göreceksiniz ki, o anda yüce bir tinde nasıl kurallar ve dogmalar uçup giderse, evrenin cansızlığı da öyle yitip gidecektir: Meltemin geçişi, damlacıkların o usulcacık kayışı, sıcak havanın, bulutların, tozların, dummanların o gözle görülmez devinimi, görünümün bütünlüğüne içten içe konuşan bir canlılık verir; bu ise, kesintisiz iç kıpırtılarımızda sanki Tanrı katına varmışımız gibi bir avuntu, bir izlenim uyandırır. Bu kez, görünen alan, eskiden tinin görünmeyen alanında olduğu gibi, sonsuzlukla büyür de büyür. Eskinin o kıpırtı bilmez sonsuzluğu ürpermeğe başlar. Sinemanın özdeksel çarklarının sahip olduğu sayısız düzenlemeler –bindirme gibi, örneğin– yapma olanak ve özgürlüğü yanında, alıcı açılarının sonsuzca çeşitliliği, önümüzde açılan bu yeni evreni simgeleyebilir bize. Okyanus gürüldeyip kalabalıklar üzerine boşanır ya da bir çölü döğüp döğüp çatlar. Çarkların, kolların, pistonların o eşsiz devinimi, bir oyuncu kızın kösnül ritimlerine kendi ritimlerini kolaycacık uydurur, hem öylesine uydurur ki, kızın dolgun kalçalarının, o sütun gibi kol ve bacaklarının kıvrımları arasında, bir lövye-nin parıltısı ya da kaçamak cılız bir ışığı görülür gibi olur, oyundaki o baş döndürücü dönmelerin titrek ve mavimtrak aylası, madenden devlerin ya da elektrikli perilerin düzenli aralıklarla şimşek gibi parlayıp ışıması kendini gösterip sezdirir. Bir yanda kadirgalar, yelkenliler, büyük yolcu gemileri, öbür yanda trenler, bebek arabaları, atlar, develer; bunların hepsi yanyana, bir arada. Balta girmemiş ormanlardaki kaplanlar, boalar, filler arasında bakarsınız ki hayaletler dolaşıyor. Sinema, imgeler ve tinler düzeninde en gerçek dışı yaratmalara, gerçeğin sürekli bir desteğini sağlar.

(...) Sinema zekânın kapılarını çoktan aşmış geçmişse de, tinlerimizin eşğine ancak şöyle bir varabilmiştir. Canlandırdığı bu yeni evren yansıyıp bizi de kendi içimize çeviredursun, yaratacağı sessiz senfonileri tasarlamaktan caymamam için –kafa tembelliğinden ya da korkaklıktan deyin siz isterseniz– azıcık düşünmem yeter; öyle sessiz senfoniler ki bunlar, gümbürtüsü, içimiz-

deki sevinç ve acıları depreştirir, onları sonsuzluk ve ölümsüzlüğün en uzak perspektiflerine dek genişletip derinleştirir.

Tüm ormanlar ve tüm denizlere, tüm göller ve tüm kentlere, büyük derinliklerin tüm o korkunç hayvanları ile tüm kişi oğullarına, aralarındaki ilişkileri, sinemanın elverdiği sayısız uyumlara göre, kurup düzenlemek için o büyüleyici perdede verdiğimiz randevu, daha ilk adımda yapmamıza izin verilmiş fetihlerdendir ancak. Gök cisimlerini, gözle görülmez molekülleri, bir çağrımızla, karanlığa gömülmüş büyük bir salonunun merakla ritmik devinimlerini izlediği küçük ışık dikdörtgeni üzerinde dansetmeğe zorlayabildiğimiz anda bile doymuş, yetinmiş olmayacağız biz. Tinsel evrenimizin iç devinimini ışığa çıkarmak gerekecektir; bütün gizli geçişleri, varlık özümüzü, sinemanın acunun cansızlığından durmadan kurtardığı o akıp gidişlerin arkasına attığı bir çeşit kamutanırsal bir yaşamdır bu. Yeni esrimelerin koşuludur bu; tüm tanrıların ölümü, böyle bir şeyin umut edilmesini bile ortadan kaldırmış gidiydi. Eğer gerçek anlamında almak istiyorsak, sinema, sönmek üzere olan ateşi körüklenmek isteyen dinsel bir duyguyu, içimizde yeniden tutuşturup doruk noktasına vardırarak zorunluğundadır. Evrenin sonsuz değişikliği, ilk kez olarak kişi oğluna, onun ahlında bir bütün olduğunu ortaya koymak gibi özdeksel bir olanak veriyor. Evrensel bir insan birliği yolu, usanmak bilmez bir saygılılıkla çıkıyor karşımıza; bunun sonradan derinleştirilmesi ise, yalnız azıcık bir iyi niyet istiyor bizden. Ne olur şu tin denen şey yadsınmasın. Özdeğin karşısına sanki karşıtıymış gibi, hep tin çıkarılmasın. Ancak toprağın derinliklerinden o bir çırpıda yükseliveren sütunların kavşak noktasına kurar kubbesini tin. Unutmamalı ki, kutsal tinin eti ve kanı, ekmek ve şarapta yaşamaktadır.

(*Ombres Solides*, 1934)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

özgür ve özerk bir yaratma

● umberto barbaro

Tiyatronun içinde çırpınıp durduğu çelişme ve tutmazlıkları, sinema, doğası gereği, kolaylıkla kendi dışında bırakır. Yorum engellerinden bağışık olup bütün dönemlerinde özgür ve özerk kalan bir yaratmadır o; söz konusu dönemler ise, konunun bir sıra içinde bölüm bölüm işlenişleri olarak düşünülmelidir; bu işlenişler de, yapıtta bir bütünlük sağlamak amacıyla yapılan işbirliğiyle başarıya ulaştırılabilmektedir.

İçinde teknik olanakların en çok birleştiği ve kendisi ortak bir yaratmanın ürünü olan bir sanata hiç bir şeyin karşı olmadığını bildiğimize göre,

bundan sonra geriye, bu filim sanatına karşı yapılan itirazların en kaba ve en sonuncusunu ortadan kaldırmak kalıyor. Yapılan itirazda şu ileri sürülmektedir: Sinema birtakım mekanik yol ve olanaklar kullanmaktadır, bunlar ise hiç bir zaman bir sanat düzeyine erişemezler. Alıcı, ses alıcısı türünden aygıtlarla, basım ve yıkama gereçleri gibi filim yapımına yardımcı olan şeylerin makinalar olarak düşünülmesi gibi bir karışıklıktan doğuyor bütün bu itirazlar. Oysa tersine, makina değil araçlardır bunlar. Yani, kendi kendine işlerlik ve bir bağımsızlığa sahip olmak, dolayısıyla, onları çalıştıran insanlara kendilerini tutsak kılmak şöyle dursun, her zaman bu insanların yaratıcı istemlerinin buyruğundadırlar onlar.

Şurası gün gibi ortadadır ki, bir delme aygıtı, sacı eşit zamanlarda, hiç şaşmadan aynı aralık ve büyüklükteki deliklerle deler. Onu çalıştıran işçinin yapacağı şey, başlatıp durdurmak için kolu çevirmektir yalnız; işçinin müdahalesi deliklerin iyi ya da kötü oluşunda hiç bir rol oynamaz. Çalışmasına gözcülük eden insanın müdahalesine gerek kalmadan, eşit boydaki birçok pulu birbiri ardınca basan makina gibi tıpkı. Aynı makinada bir yerine yirmi kişi çalışsa, çıkarılacak iş aynı olacaktır kuşkusuz. Ama, her birinin elinde birer alıcı aygıt bulunan yirmi kişi, aynı sahneyi çekecek olsalar, kendi anlayışları ruh halleri, istemleri, amaçları ve anlatım güçlerine göre değişecek birbirinden ayrı sonuçlar elde edeceklerdir. Alıcı aygıt bir makina değildir demek, istersek yalnızca alıcı diyebiliriz biz ona; hem bu daha da doğru olur.

Filmin yapılmasında kullanılan bütün araçlar gibi, kişi oğlunun yaratıcı gücüne bağımlı bulunan alıcı da, her bakımdan, yontucunun elindeki yontma kalemi, ressamın elindeki fırça gibidir tıpkı.

(...) Sinemanın bir sanayi, bir sınaî sanat ve hatta bir sanat sanayii olduğu yolundaki öbür yaygın karışıklığa gelince, filim yapımının mekanik bir şey olduğu yolundaki kaba düşünceden ileri gelmektedir bu da. Kişi oğullarının yalnız ve yalnız üretmek ve ürettiklerini aralarında değiştirmek için dünyaya gelmiş oldukları kanısındaki tuhaf bir soyutlama olan *homo oeconomicus*'a körükörüne inanmış ve sanatın ne mene şey olduğunu hiç bilmeyen birinin kafasından çıkan saçmalıklar, aptallıklardır ancak bunlar. Bu maddeci anlayışa göre, bir şeyin değeri, ondan sağlanabilen yarar ne ise odur, onun için her türlü düşünce ve sanat değerlerini tanımamak yoluna gider bu kuram. Böylece, filim de, bütün öteki şeylerin değerlendirildikleri ölçülere göre yani kendisinden sağlanan yararlar göre değerlendirilen bir sanayi ürünü olmaktadır.

Yapıtların değerlendirilmesinde en büyük karışıklıkları doğuran ölçü, yargıyı seyircilere bırakma ölçüsüdür. Halk çok kez, onu zevksiz ve en aşağılık şeylere doğuştan eğilimli bulan sinema yapımcılarının kafasındaki o soyut halktan çok üstündür ve üstün olduğunu da göstermiştir.

Sanayi ürünü, evet, sinema ilk bulunduğu yıllarda böyleydi; bugün sahip olduğu anlatım özerkliğine tam sahip bulunmadığı günlerde, bir sanayi ürünü idi; ve bir de, her şeyden önce bir görmelik olduğu o ilk yıllarda böyle idi. Bunun en büyük kanıtı da şu ki, sinemanın bütün bu ilk yıllarında, filimler, projektörlerin sürümü için gerekli öğeler olarak, bizzat projektör yapımcıları tarafından meydana getirilmişlerdir; bu bakımdan, bir sanayi ürünü bile değil, bir sanayi artıdır demek onlar.

(Soggetto e sceneggiatura, 1947)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

luigi chiarini ●

filim deyiş sanatı

Yeni aracın anlatım olanaklarını sınağa yönelmiş deneylerin yapıldığı sıralarda filim dili üzerinde ortaya atılan ilk düşüncelerden başlayarak, özel hallerde elverişli, gerçek birtakım uygulamaların yapıldığı, daha sonra da sinemanın özel sorunlarının sanatın genel sorunları çevrevesi içerisine daha bilinçli olarak, eleştirel bir görüşle oturtulduğu güne dek gelmiş geçmiş filim deyiş kuramlarının, bütünlüğü içinde gözden geçirilmesi, özgün bir biçimin -Athena'nın zırlı zırlı, Zevs'in böğründen çıkivermesi gibi değil, ama insan denli eski olan, mekanik bir buluştan bir sanat anlatım aracı yaratıp çıkaran, görselleştirici bir tinsel etkinliğin uğraşa uğraşa elde edilmiş, birçok güçlüklerden sonra ele geçirilmiş sonucu anlamına gelen- doğuşunu incelememiz olanağını verecektir. Lumière kardeşlerin, buluşlarına bu açıdan bakmamış olmaları önemlidir; ilk deyiş kuramlarını ise, sanatın dilini devrimci bir coşkuyla yenilemeğe yönelmiş en ilerici sanatçıların kızgın havasında yaşayan bir öbek aydının (ressam, yazar) ortaya atmış olması pek anlamlı bir şey... Ticari üretim alanında (sinema denen bu şaşılalı türetime, gerçekten de, ilk sahip çıkanlar, panayır salaşlarına varana dek onu sömürenler, işin iktisat yönünü görenler olmuştur) yüzyılın daha onuncu ile yirminci yılı arasında sinema tarihinin sanatça önemli, temel birkaç yapıtı ortaya çıkmışsa da (Pastrone'nin *Cabiria*'sı, Martoglio'nun *Sperduti nel buio*'su, Griffith'in *The Birth of a Nation* ile *Intolerance*'ı, Şarlo'nun en güzel güldürülerinden birkaçı, v.b.) sinemaya eleştirel bir bilinç veren, her şeyden önce, sanat değerini kesinlikle ortaya koyanlar, o ilk kuramcılar olmuştur. Sonraları, öncü sinema hareketiyle, bunların etkinliğinin bir çıkma-za girip saplanmış olması, doğrusu ya, önemli değil; bu etkinlik, sinema dilinin meydana gelmesi bakımından, verimli bir görgü kazandırmıştır (René

Clair'i akla getirmek yeter!). Böylece, ilk deyiş kuramları, aşırılıklar da taşısalar, -bu kuramları ortaya atanlar arasında yukarıda sözünü ettiğimiz yönetmenlerin kişiliklerinin önemli katkılarını zaman zaman bilmemezlikten gelen ya da yadsıyanlar da bulunsa,- tarihsel bakımdan çok ilginçtirler. Gerçekten, bunları, içinde oluştukları iklimle (simgecilik, fütürizm, gerçeküstücülük, kübizm, dadaizm, dışavurumculuk) yeniden bir arada düşünür, gözden geçirirsek, gazetelerin ek sayfalarında çıkan romanlarla beslenen, bunları yiyip bitiren, ya da resim sanatının büyük ustalarını, kendi haline bakmadan, maymunca benzetlemeğe kalkan bir sinemanın yavan fotoğrafçılığına karşı bunların açtığı savaşın değerini daha iyi kavrayabiliriz.

Metinlerle yapıtların (bunları tanımak, berikileri kavramak için gereklidir) sanat hareketinin kaynaklarına, köklerine yönelecek çözümlenmesi, deyiş kuramlarının gelişmesinde ikinci dönemin anlaşılması için vaz geçilmez bir iş olacaktır. Bu dönem, dört filmin ortaya çıkmasına rastlar (Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı*, Pudovkin'in *Ana'sı*, Murnau'nun *Son Gülüşü*, Dupont'un *Variété'si*); bu filimler, sinema anlatımının ulaştığı genişliği, zenginliği ortaya koyar. Kendi aralarında birbirinden ne denli ayrı, değişik olurlarsa olsunlar, bu filimlerde, sinema aracının anlatım olanaklarını son kertesine dek sınyıp denemiş olan akımların, çığırının ortak etkisini bulabiliriz. İki Sovyet yönetmeninin yapıtlarında olduğu gibi, Griffith'in öğrettiklerinin göz önünde tutulduğu yerlerde bile, dışavurumculuk-sonrasına göre de, öncü sinemaya göre de, değişik bir olgunluk, bir ustalık göze çarpar. Biçimcilikten biçime, dışavurumculuktan, anlatımcılıktan anlatıma geçilmektedir; anlatımcılıktan anlatıma geçiş, özellikle Dupont'la Murnau'da görülen bir şeydir. O halde, örgensel, hâlâ diri kalan birtakım filim deyiş kuramlarını ortaya atan kuramcılarının incelenmesi bizi, bir yandan, Fransız öncü sinemasıyla (ya da, Sadoul'un önerdiği üzere, ilk dönemi için Fransız izlenimciliği terimi kullanılabilir) Alman dışavurumculuğunu (bunu da yalnız sinema yönü -Wiene'nin *Dr. Caligeri'nin Muayenehanesi*'nin etkisi "Caligariçilik" diye yeni bir terimin ortaya atılmasına yol açtı- ile değil, tiyatro yönüyle de -yönetmenlerle oyuncuların çoğu tiyatrodan sinemaya geçmişti çünkü- ele alınması gerekir), bir yandan da, Griffith'in anılarda kalan örneğiyle birlikte, bu kuramcılarının katılmış oldukları Sovyet devriminin özel havasını da göz önünde tutmağa götürecektir. Bu kuramcılarla (Pudovkin, Eisenstein, Balázs) deyiş sanatı kuramlarının sınırları aşılmakta, sanatın daha genel sorunlarına gelinip dayanılmaktadır. Böyle bir işe girişmek isteyenler için, bunların söyledikleri -arada bir pek ampirik de olsa- kesinlikle aydınlatıcı bir özellik taşıyacaktır.

(...) Kısa, ama şimdiden pek zengin olan tarihinde, sinema, temsil olarak tiyatronun, resim sanatlarının, anlatımın etkisinde kalmıştır. Bu yoldan edinilen görgü, ulaşılmış olan sinema dili özerkliliği içinde yoğuruldukça, bu etki olumlu; eleştirmenin en yaygın olanının bile, bir filmin eksiklerini, pü-

rüzlerini belirtmek için *tiyatro gibi, resim gibi, roman gibi* terimlerini kullandığı yerlerde de, olumsuz görülecektir. Sinema sanatının özgül niteliklerinin bilincine varmak için bu ilişkileri, zaman içinde ortaya çıkış biçimleriyle, eleştirel bir dikkat göstererek incelemek gerekir.

(...) Bunların önemini göstermek üzere burada bir iki nokta üzerinde durmak yetecektir. Tiyatronun söz, sinemanın da resim, görüntü olduğunu yinelemek, doğruluk payı taşıyan bir beylik lâftan öteye geçmeyecektir. Bu sözü, kesin saltık bir söz olarak düşünürsek söyleyecek başka bir şey kalmaz. Ama Raghianti'nin birçok kez belirttiği gibi, şiir olarak tiyatro (bulunduğu kitabı açmakla yanına varabileceğimiz bitmiş, tamamlanmış şiirsel metin) ile temsil olarak tiyatro (bu anlamda tiyatro özerk bir sanat olgusudur, yönetmenin değişmesiyle -aynı metin bile kullanılmış olsa- her zaman yenilenir) arasındaki ayrım kabul edilecek olursa, o zaman farkına varılır ki, sinema ile ilişkiler çok daha karmaşıktır. Gerçekten de filim üzerinde en büyük etkiyi, oyunun metninden çok, çeşitli biçimleri içinde temsil, oynanan oyun, yapmıştır. Bu yüzdendir ki, sinemayı inceleyenler için de, bu çizgi üzerinde yürütülecek tarihsel araştırmaların değeri büyük olacaktır. Gerçekten, tiyatro temsili ile sinema arasındaki ortak nitelikler, oyuncuların rollerini oynamaları, dekor, ışıklar, hatta, yer ile zaman geçişleridir: Sinemada, sahneyi açıp kapamada hâlâ kullanılan, *kararma* (teknik terim olmuştur bu) denen kimyasal yöntem ya da fotoğrafçılık yöntemi, tiyatronun perdesinin karşılığıdır. Tiyatro temsilinin birtakım sorunları vardır ki (örneğin, Lessing'in "Hamburg Dramaturgisi"nde, Goethe'nin oyuncular için koyduğu kurallarda, hatta Hegel'in "Estetik"inde ele aldıkları sorunlar) başka biçimde de olsa, sinemada da karşımıza çıkar; sözü uzatmamak için, çağdaş tiyatro yönetmenlerinin (Reinhardt ile Stanislavski'nin) sinemayı o kadar etkilemiş olan kurallarıyla deneylerinden burada söz açmayacağız. Bu ilişkileri, ileride, çözümlerken tiyatro ile sinemanın ayrı tekniklerinden ne gibi ayrımların doğduğunu göreceğiz; çünkü, temsil olarak filim, kesin, başka bir şeyle karıştırmayacak bir özerkliklik göstermektedir. Bu dediğimiz o kadar doğrudur ki, tiyatro temsilinin en yakın tarihinde bu ilişkinin tersine döndüğü görülür; şimdi tiyatro üzerinde etkisini açıkça gösteren, sinemadır. Tiyatro, bozulmadan zenginleşebiliyorsa, bu etkiye kızmak, onu kötü görmek gereksizdir.

(...) Resim sanatıyla sinema arasındaki ilişkiler daha da özünl, bu yüzden de, çoğu zaman, daha ince, anlaşmazlık yaratma tehlikesinden daha uzaktır. İlk zamanlarda, görüntü çevçevesine ünlü resimlerin istifiyle ışık düzenini, benzetleme yoluyla, sokmanın filmi daha yüce kılacağı sanısı gibi (Fransızların sözüm ona *Film d'art* denen dizisini anıyorum burada) birtakım safça görüşler, kuramcılarının bir o kadar safça birtakım sözleri (*beyazperde sanatçısının her şeyden önce bir ressam olarak görülmesi*) ya da *Doktor Caligari*'nin dekorcusu Warne gibi birtakım ressamların yeni ortam üzerine aldatıcı aşırılıkta coşku göstererek söyledikleri (Warne'ye göre filim, can-

lanan bir resimdir) bir yana bırakılırsa, bu saflıklara aldırılmazsa, resmin sinemaya öğrettiklerinin çok önemli olduğu, kuşkuyla yer bırakmaz. Sinema adamlarına "görmeği" öğreten, resimdir; izlenimciliğin etkisini çözümlemek, bunun farkına varılmasına yetecektir. Ancak, ışıkçılığın büyük ustalarının bundan daha az önemli olmayan etkisi de, ileri gelen birkaç yönetmenin kişiliğinin biçimlenmesinde (Dreyer'in, Pabst'ın, Visconti'nin adlarını saymakla yetineceğim) resim kültürünün taşıdığı önem de incelenmeli, ortaya çıkarılmalıdır. Bütün bunlar gene de bir yana, sinema tiyatrosu olmadığı gibi resim de değildir: Dilinin özü değişik olduğu için, resimle ortak özellikleri olan biçim, istif, ışık da değişik yasalara uymakta, filmde özel bir değer kazanmaktadır. Sinema yapıtının temelinde, devimli fotoğrafla kurgunun bulunması, sinemadaki resim özelliğinin tümüyle özgün, bağımsız bir ıra olmasına yol açmaktadır. Film görüntüsünü, gerçekte, ne resim verir ne de iç devimiyle çerçeveleme verir; onu veren, kurgunun yarattığı sıradır: Bu görüntü görsel, sürelik bir düzünle gerçekleşir; bugün bu düzün, içine sesi de (konuşma ile musikiyi de) almıştır. Fotoğrafa özgü doğalcılığın aşılması olanağını veren de, her şeyden önce, kurgudur. Eisenstein'in *Aleksandr Nevski*'sinde, buzlar üzerindeki çarpışma (Prokofiyev'in ancak bir arada düşünülebilecek musikisiyle birlikte) herkesin aklındadır. Ayrıca, İtalyan yeni-gerçekçiliğinin en ünlü yönetmeni Rossellini, en iyi filimlerinde (*Roma Açık Şehir* ile *Paisà*) hemen hemen "günün olayları" filimlerinin havasına yakın bir havayı en yüksek ölçüde elde etmek istediği için, elden geldiğince belgesel bir fotoğraf üslûbunu bile kullanmıştır. Bununla birlikte, görüntülerle seslerin seçilip düzenlenmesi olan kurgu yoluyla, yer yer şaşırtıcı sonuçlara ulaşarak, sanatın değiştirici, başka hale getirici özelliğine varabilmiştir. Öte yandan, birtakım filimlerde *güzel* çerçevelemenin, yani kendi içine kapalı, kendi içinde belirlenmiş istifin, yapıtı, aralarında ilişki bulunmayan aşırı yapmacıklı birtakım resimlere nasıl parçalayıp böldüğünü hepimiz görmüşüzdür, biliriz. Bizim burada verdiğimiz örnekler, filmle resim sanatı arasındaki ilişkilerin karmaşıklığını belirtmek üzere ortaya konmuş, kısa, kestirme örnekler... Sinema dekorlarıyla mimarlık ilişkilerinden söz açmayacağım burada; çağdaş resim akımlarına bağlı olan bütün öncü sinemadan da... Bu filimlerin yönetmenleri, çoğu zaman, ressamlarla özdeşlik içindedir; bu yüzden, onların resimlerini anlamak için bu filimleri de bilmek, vaz geçilmez bir hal almaktadır.

Filmin en sık karşılaştırıldığı, benzetildiği sanat türü, anlatıdır. Bu benzetmenin, bu karşılaştırmanın kökeni eskiye dayanır. En büyük yönetmenlerden biri, filim tarihinde üstün bir yeri olanların muhakkak ki ilki, Griffith, daha yarım yüzyıl önce bu yoldaki düşüncelerini dile getirmişti. Griffith'in, o zamanın geçer akçesi fotoğraflı tiyatrosunun alışlagelmiş, kabul edilegelmiş kurallarından pek uzak olan atılganlıkları, Biograph yapımevinin yöneticilerini ürkütmüştü. Bu yöneticilere Griffith şöyle karşılık veriyordu: "Dickens

de öyle yazıyordu, benim kullandığım yöntemle... Ancak benim yaptığım, resimle bir öykü anlatmak; tek ayırım da bu..." O zamandan bu yana eleştirmenler, yönetmenler, yazarlar, gitgide genişleyen bir ilgiyle, filim ile roman arasındaki ilişkiyi çözümlediler; öyle ki bugün, bu özgül sorun üzerinde yazılıp yayımlanmış kitapların, yazıların sayısı pek kabarıktır. Griffith'in başarılı tanımı, ortaya atıldığı sırada (sessiz filim günleriydi onlar), tiyatro çerçevesi içerisinde düşünülüp tasarlanmış bir dramatik eylemin dural gösterisi karşısında görsel dilin oluşturulmasını haklı göstermek istemesi bakımından, pek kesin bir anlam taşıyordu. Sinema -Almanlar ona "Theater des kleinen Mannes", sıradan adamın tiyatrosu, diyorlardı- halk tiyatrosu olarak görülüyordu; filmin sahneleri, edilgin olarak, alıcıyla çekiliyor, ara yazılarıyla de dinamik bir hale sokuluyordu. Griffith, tanımının ikinci terimini özellikle vurgulamış, öykünün görüntülerden doğması gerektiğini, görüntünün canlanmış bir "kitap resmi" olamayacağını belirtmişti. Filim sanatının, ilerlenmesi güç yoluydu bu. Ancak, hızla gelişmiş olan sinema sanayii, durmadan artan seyirci yığınlarının hoşuna gidecek filimleri ara vermeksizin piyasaya sürmek zorundaydı. Bu yüzden, milyonlarca seyirciyi ilgilendirebilecek öykü öğeleri taşıyan konular, deliler gibi aranıyordu. Bu yüzden, -özellikle, metinden filme geçişi daha kolay kılan filmin ortaya çıkmasından sonra,- romanlara gitgide daha geniş ölçüde baş vuruldu. Bu romanlar ünlü adlar taşıyordu, öyküsel nitelikleri sınanmıştı: Sözün kısası, sinema sanayiinin oburluğu, bu türün zengin kaynaklarını nerdeyse tüketecekti. Birkaç yıl içerisinde gerek klasik yapıtlar, gerek piyasa romanları perdeye birkaç kez aktarıldı. Bu arada, filim ile roman arasında bir çeşit yöneşme ortaya çıkıyor, yerleşiyordu; daha ileri görüşlü yapımcılarla daha uygun yönetmenler, daha güncül konularla uğraşan çağdaş anlatıya, ya da, güncelleştirme niyetiyle geçmiş yılların anlatısına yönelmeğe başlamışlardı. Bu hareket, ayrıca, şu sonucu da verdi: Yazarlar gitgide artan sayıda, gitgide büyüyen bir sorum duygusuyla, titizlikle, sinemaya yanaştılar, konu ile senaryo işlerinde filimlerin gerçekleştirilmesine katıldılar (bir ara, Almanya'da ünlü romancılar bir dernek kurdular; amaçları, kendi yapıtlarının sinemaya uygulanması yoluyla filmin sanat düzeyini yükseltmekti). Ancak, bütün bu söylediklerimizi, romanla filim arasında doğaldan varolan, kendiliğinden ortaya çıkmış karşılıklı etkilerle telkinlerin dışında tutmak gerek...

(...) Filim ile roman arasındaki karşılıklı etkilenme bir yana (sinemanın alıcı makineyi, bir kişi haline getirerek, insanlaştırma yönsemesi ile romanın -örneğin, Robbe-Grillet çağırının- kişiyi, bir alıcı makine haline getirerek, nesneleştirme yönsemesini düşünün), filim ile romanın yakınlıklarıyla ayrılıklarını çözümlemek, romanı filim haline sokmanın olanaklılığı ya da olanaksızlığı sorununu korkusuzca karşılamak, karmaşık, üstelik birtakım bakımlardan hâlâ çözülememiş sorunları ele almak demektir. Vereceğimiz yargılar için, bugünün sinemasında özellikle önem taşıyan temel sorunlardır bun-

lar. Bir tek örnek vermek üzere, filimin anlatı yapısını düşünün diyeceğim. Bir yandan, *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco ile Kardeşleri)de Visconti'nin durumunda görüldüğü gibi, dramatik derişme ile ruhbilimsel (tip gösteren kişi) hatta felsefece (toplum ile ahlâk bakımından ortaya atılan düşünceler) içermelerin verilmesine çalışıldığı ölçüde (o kadar anlaşmazlıklar yaratmış olan gerçekçilik üzerine yapılmış tartışmaların hızlanması da iyi olmuştur) on dokuzuncu yüzyıl romanının klasik yapısına baş vurma yönsemesi var; öte yanda ise, romanın kabul edilegelmiş bütün kurallarından ya da telkinlerinden sıyrılmak isteğı ile, çevremizi saran gerçekliğin uyarmalarıyla esinlerini, bu çağdaş anlatım aracıyla, özgün bir biçimde ortaya koymak üzere filmin resim ırasından doğacak, özgün, açık bir anlatı yapısına (gerek Griffith'in, gerek sinema tarihinin en güçlü kişilerinden birkaçının öğrettiklerine uyarak) ulaşabilmek için çaba gösterenler var. Bu son söylediklerimize örnek olarak *La dolce vita*'nın Fellini'sini, *L'avventura*'nın Antonioni'sini, *Yabanıl Göz*'ün iki genç yaratıcısını, *nouvelle vague*'ın (yeni dalga'nın) birkaç Fransız yönetmenini göstereceğiz.

(*Bianco e Nero*, 2-3, Roma, 1961)

Çeviren: Bilge KARASU

bütün teknik çabalar

● roger leenhardt

Yirmi yıldan beri gösterilen bütün teknik çabalar daha seçik, daha değişmez ve daha yoğun bir gösterime yönelik olmuştur hep. Ne denirse densen, günümüzde de siyah-beyaz filimler yapılmaktadır, yapılmaktadır ama bu, estetik bir gereksemeye bağlı olmaktan daha çok salt bütçe zorunluklarıyla ilgili bir konudur. Belge filimler dışında, anlatımında hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış bir devinim kullanılan başka bir tek yeni film adı söyleyebilmek hayli güçtür. Müzik üzerinde durmayacağım. Biliyorsunuz şimdilerde müziksiz büyük filimler yapıyor, besteciler de gittikçe daha az ve genellikle haklı sayılabilecek yerlerde işe karışmak istiyorlar ancak. (...)

Filimde hile konusuna gelince, kararına ya da zincirleme çekim (bunlara elden geldiğince yer verilmemeye çalışılıyor), silinme, görüntü kayması gibi şeyler yine kullanılıyorsa da, filmin bütün bu sözde noktalamaları, uygulamada hemen hemen bütünüyle ortadan kalkmıştır. "Sinema anlatımının temel biçimi" olan görüntü bindirmesi ise, beğeni sahibi her seyirciye derin bir tedirginlik vermektedir bugün.

Kurgu bile, sinema anlatımında ikinci sırada gelen bir öge olmuştur artık. Sıralamaca çekimini, açının ve karşı açı yoluyla yapılan kurgunun yerini on yıldır, açı derinliği kullanan ve uzun süreli tek bir çekimde toplu bir görüntü veren derinliğine yönetim anlayışı almaya başlamıştır; perdede yansıtılan bu toplu görüntüde, alıcı aygıtın yapacağı seçme işini -eskiden böyle düşünülürdü- seyircinin kendisi yapmaktadır. Ama, her iki yolun da temelde bir değişikliğe kaçmadan, bir arada kullanılması günümüzde bile görülmektedir. Beş yıl önce, Hitchcock, tek çekimli *La Corde* (İp) filmiyle çok güç bir işi gerçekleştirdi. Eğer bir film, havası ve tonu ile belleğimizde bir yer tutup kalabiliyorsa, bu film klasik bir kesimle de gerçekleştirilmiş olsa, niteliğinde bir değişiklik olmazdı yine de. Bu da, sinema konusunda yazılmış bütün betiklerin her zaman başında anılan ünlü Kuleşov denemesindeki (tabut, küçük kız, ya da çorba tasi karşısında ayrı ayrı anlatımlar alan Mosjoukine'in yüzü gibi) ilginçliği çok azaltıyor gibi geliyor bana.

Alıcı açılarına gelince, yönetmen bunları özenle göz önünde bulundurmaya devam ediyor elbette; ama bir iki etki dışında, yalnız mesleğe yeni girmişlerin ya da treni kaçırmışların kullandığı her türlü görüntü verme yoluna sırt çeviriyor o.

Doğrusunu söylemek gerekirse, yönetmenler, oyuncularındaki o aslında çoktan köhnemiş görüşlerin sürüp gitmesinden pek sorumludurlar; sanatçıların tanıklıklarına pek güvenmemek gerekir çünkü. Davranışları ile değil de sözleriyle, sinemanın gelişmesi konusunda kendilerini aldatıp durmuşlardır bunlar. Sesli film ortaya çıktığında, bir yandan sesli alıcıyı denemek yarışına girerlerken, öte yandan, görüntü sanatının sona ereceği savında bulunmuşlardır hep bir ağızdan. Renkli film bulununca, herkes bunu, tıpkı bir ressamın yaptığı gibi, sadeleştirilmiş bir bezek olarak kullanacağını söyledi. Oysa renk, yeterince bir gerçeğe yakınlık kazanır kazanmaz, bunlar arasında kapışılırcasına yayıldı.

Dört yıl önce Paris'te sinemaskopun ilk gösterilişinden sonra, *Figaro* gazetesi, birkaç Fransız yönetmenine bu yeni yolun sanat bakımından geleceğinin ne olacağı konusundaki düşüncelerini sordu. Becker'den René Clair'e değin büyük bir çoğunluk, plastik kompozisyonu güçleştirdiği için, bu geniş perdenin sakıncalı olduğunu söyledi. Bu kaçınılmaz evrim içindeki kaçınılmaz bir gelişme olarak geniş filmin kendisini perdeninki gibi her zaman daha gerçekçi bir görüntü yansıtmaya doğru zorlayacağını düşünen yalnız Alexandre Astruc ile ben vardık sanırım. Sinemaskopa karşı olarak çıkarılan belli başlı kanıtlardan biri şu oldu: Sinemaskop, pek kutsal tutulan o omuz çekimini ortadan kaldıracaktır. Yalnız, şurası unutuluyordu nedense: Omuz çekimi, sinema anlatımının belli başlı biçimlerinden biri olarak, özel açılar, hızlı kurgu ya da bindirme gibi son kerte sınırlı, güçlü ama yetersiz olduğu için, kesinlikle bırakılmış bütün bir üslup gibi zaten ortadan kalkmıştı.

“Yüzün omuz çekimi ile çözümlenmesi, sinema yönetmeni için, bir kişiyi ruhsal bakımdan didikleme, alıcının saptadığı görüntü ile onun ta iç derinliklerine varma yoludur” dendi ve hâlâ da böyle denmektedir. Yanlış, baştan aşağı yanlış. Kuşku yok ki, oyuncunun anlatımı, dış davranışı, romancının kişi üzerindeki yorumuna benzer; ama bugünkü gibi boy çekimi ile perdede normal olarak görüldüğünde tabii. Yüzün omuz çekimi, ruhsal ve karmaşık değil, tersine lirik ve basittir. Omuz çekimi ile filme alınan her kadın yüzü, -eğer yüz makyajsız ve deri pürlüğü bin defa büyütülmüşse- *Jeanne d'Arc*'taki Falconetti'ye benzer; fondöten üzerinde gün ışığı ile çekilmişse Greta Garbo'ya benzer. Yontucular, mermer bir yüzde sonsuz gerçeği dile getirmekten hiç ama hiç usanmazlarken, filim yönetmenleri, aynı yüzü boş filim üzerinde anlatmaktan ve arı sinema denen şeyi yapmaktan bıkkınlık getirmişlerdir. Tüm klasik üslup kuralları için bu böyledir çünkü. Örneğin, bir dans sahnesinin her türlü hızlı kurgusu, dans eylemini usa durgunluk verircesine verebilir; buna karşılık, bir İspanyol, bir Rus, bir İskoç dansını ise olduğu gibi aktarır ancak. Bu da yeniliğe kolay kolay olanak vermez. Kısacası, perde sanatının gelişmesini sağlayan, özel deyimi ile sinema anlatımı denen anlatımın sınırları ile buna özgü alanın darlığıdır.

Biraz önce, ikinci görüşe dokunmuş olduk; her türlü yaratma ve yapıta olduğu gibi, sinemayı da, sanatta, biçimden kurtarabildiğimiz oranda, kapsam ve öz yönünden inceleme olanağını bulabiliriz.

1946 da, Sartre'ın isteği ile *Temps Modernes* dergisinin ilk sayısında, estetik ve biçim sorunlarını hesaba katmaksızın, sinemanın kişi ve evren konusundaki bilgilerimize getirdiği yenilik ve bulunduğu katkının bir bilançosunu çıkarmayı denediğimi anıyıyorum. Sinemanın el atmış olduğu alanların listesi pek uzamıyordu burada. Belli başlıları arasında, çöl, dağ, kar, deniz gibi büyük, sade doğa görünümeleri yer alıyordu bunların. (Ama arayın bakalım, örneğin Aix-en-Provence kırlarına özgü o incelik ve kişiliği dile getirilmiş bulacak mısınız perdede?) Daha sonra, büyük kent, makine, kalabalık, çocuk, hayvan, kaba kuvvet, ürkü, yüce sevi gibi büyük, sade duygular, kısacası lirizm ve destan konuları yer aldı; oysa ruhbilime ya da acunun o ince ayrımlara gidilmiş fizikötesi görünümüne bulunduğu katkı, edebiyat ya da tiyatronunkinin yanında pek düşük kalıyordu. Peki artık, yine böyle konuşmayayım bugün. Düşünce ve dünya görüşü bakımından sinemanın derin bir gelişme göstermesi, olanaklarını kısıtlayan biçimsel üsluptan kurtulabildikten sonra olabilmıştır çünkü ancak.

Şurasını iyice belirtmek gerekir ki, ister üzülelim, ister sevinelim, öyle görünüyor ki, sanath anlatımının bütün biçimlerinde hep aynı olan bir devinim, bizi, ortak coşkulara yönelik, kesin kurallı, türleri belli, esini güçlü ama kendisi yalın, biçimsel bir sanattan alıp, anlatımı daha dolambaçlı ve daha ince, tek birey durumuna indirgenmiş bir okuyucu, dinleyici ya da seyirci-

nin güzellik beğeni ve anlayışına yönelmiş çok biçimli sanatlara doğru götürmektedir.

Bir duvar üstünde, halka dinsel bir saygı ile sunulan güçlü freskin, amatörce beğenilere seslenen ressam tablosuna dönüşümüdür bu. Bu, lirik anlatımdan serbest şiire, anıteatrdan daracık dram ya da kaba güldürü sahnesine, destandan romana geçiştir.

Sinema yapıtının evrimi de tıpkı böyle olmuştur. Destan anlatımının kalıntıları olan serüven romanı ve tefrika, yeni ruhbilimsel romanın yanı sıra nasıl yaşayıp gitmişse, halka seslenen pek çok filim de kuşkusuz bu yasaya uymuştur. Geçerli sayılan en yeni filimler, sanat yapıtının bu çağdaş biçimine uygun düşmektedir. Geçen yılın en iyi on filmini düşünüyorum; örneğin, bir eleştirmenler topluluğunda yapılan oylamaya göre, *Senso*'dan *Sourire une nuit d'été*'ye, "*Un condamné à mort s'est échappé*"den *Mystère Picasso*'ya değin uzananları vardı. (...) Sanıyorum ki, bu filimlerin onda sekizi, kişiliği olan ve konuyu bilen seyircilerin ancak anlayabilecekleri güç filimlerdir; hepsi de anlaşılması güç üslûp yollarını, birbirleriyle iyice karışmış türleri canlandırmaktadır. Eski çağların o ünlü üç maskesinden çok uzaklarda bulunuyoruz artık; yirmi yıl öncesinin filimleri, benim kapıcımın hâlâ da yaptığı gibi, bu ölçülere göre hiç de tınmadan dram, güldürü ya da polisiye olarak sınıflandırılıyordu.

"On yıldan bu yana, sinemada görülen en büyük yenilik nedir sence?" diye sorsalar, sanırım ki vereceğim karşılık şu olacaktır: "Geriye dönüş yönteminin kullanılması ve anlatıcının oyuna sokulması." Bu ikisi, sinema yapısına yazınsal anlatımın esneklik ve dolambaçlılığını getirmiş, kişisel anlatımın en ince ayrıntılarını ortaya serivermiştir.

Biraz önce sözünü ettiğim sanatların bu genel devinimi, seyirciyi bireyselleştirmekle birlikte, yaratmanın hatta yaratıcıların kişileştirilmesini sağlamıştır. (Homère'in kişisel ökelikliğini söz konusu etmiyoruz burada.) Daha doğrusu, bu davranış, yaratıcının her gün biraz daha ileri götürdüğü ortak değerler anlatımına değil de, tersine, bunlar arasındaki ayrımların ortaya çıkarılmasına doğru bir yöne girmektedir.

(*Les Cahiers du Cinéma*, ekim 1959)

Çevirenler: Tahsin SARAÇ - Necati ENGEZ

sinemanın sanat olarak doğuşu

andré malraux

XIX. yüzyılın ortasında fotoğraf doğduğu zaman, batı resmi, o güne dek kendisinin olmuş olan duyguların ve yapıntıların temsili gibi iki alanı küçümsemeye başladı; yeniden katıksız plastik oldu ve iki boyutlu sanatı yeniden bulguladı.

Fotoğraf bir "kimliğini belirtme yarışı"na giriyor. Ama yaşamı dile getirmek için, otuz yılda devinimsiz bir ilkelikten çılgınca bir barok'a geçen fotoğraf, resmin eskiden karıştığı sorunlarla bir bir karşılaşır. Resmin durduğu yerde o da zınk deyip duruyor. Yapıntı yanı olmadığı için de felç olup kalıyor; bir oyuncu kadının sıçramasını yakalayıp saptıyor ama Haçlıları Kudüs'e henüz girdiremiyor. Oysa, azizlerin yüzlerinden tutun da tarihsel olayları yeniden canlandırmaya dek her şeyde, kişilerdeki temsil isteği, gör-düklerinden çok hiç ama hiç görmedikleri şeyler üzerinde uygulanmıştır hep.

Devinimi yakalayıp ele geçirmek için dört yüzyıl boyunca gösterilen çaba, resimde de, fotoğrafta da aynı noktada saplanıp kalmıştı demek; devinimin resmini alma olanağını verdiği halde sinema da, devinimsiz bir el kol oynatma yerine, devinimli bir el kol oynatma getirmekten başka bir şey yapmıyordu. Barok'a saplanıp kalmış olan büyük temsil çabasının sürüp gitmesi için, temsil edilen sahne karşısında alıcının özgürlüğe kavuşması noktasına gelmek gerekiyordu. Sorun, bir görüntü içindeki bir kişinin deviniminde değil, birçok çekimlerin art arda sıralanışında idi. Sorun, aracın değiştirilmesiyle teknik olarak değil, kesimin bulunmasıyla sanathca çözülmeliydi.

Sinema bir devinim halindeki kişilerin reproduksiyon aracı olduğu sürece, bir fotoğraftan ya da bir reproduksiyon fotoğraftan öteye geçen bir sanat değildi. Genellikle gerçek ya da sanal bir sahne olan sınırlı bir mekânda oyuncular devinir, bir piyes ya da fars temsil ederler, sinema aygıtı da bunları saptamakla yetinirdi. Bir reproduksiyon değil de bir anlatım aracı olarak sinemanın doğuşu bu sınırlı mekânın yıkılmasından sonra olur. Çevirim senaryocusunun, öyküsünü çeşitli çekimlere bölmeyi düşündüğü dönemle başlar; sinema, bir tiyatro oyununun fotoğrafını alacak yere, onların art arda sıralanışını saptamayı, makinesini yaklaştırmayı (dolayısıyla, gerektiğinde kişileri büyük göstermeyi), ya da onu geri çekmeyi düşündüğü günle başlar; ve özellikle bir tiyatro sahnesinin yerine bir alanı koyduğu anla başlar; bu alan perdeyle sınırlanacak olan mekândır; bu mekâna oyuncu girip çıkar, sahneye koyucu da bu mekânın tutsağı olmaz, seçme özgürlüğünü elinde bulundurur. Sinemanın reproduksiyon aracı devinen fotoğrafı, onun anlatım yolu ise, çevirimlerin art arda sıralanışındadır.

Anlatıldığına göre, Griffith, filimlerinden birini çevirmekte olan bir kadın oyuncunun güzelliği karşısında öylesine duygulanmış, öylesine coşmuş ki, kendisini bu denli allak bullak eden anı bir daha ve çok yakından çevirtmiş, ve bunu çekilen şeridin arasına sokmaya çalışırken başarabilince de omuz çekimini bulmuş olmuştur.

İlkel sinemanın en büyük yönetmenlerinde birinin yeteneğinin ne yolda işlediğini bu fıkra çok güzel ortaya koyuyor; doğrudan doğruya oyuncu üzerinde iş görüp ona etki yapmaktansa (oyununu değiştirerek örneğin) oyuncuyla seyirci ilişkilerini değiştirmeye kalkıştığını (yüzünün boyutlarını artırarak) gösteriyor. Ve kişiyi şunun iyice bilincine varmaya zorluyor bu fıkra: En basit fotoğrafçıların, modellerinin "ayakta" fotoğraflarını çekme alışkanlığını bırakıp, yarı beden fotoğraflarını ya da yalnız yüzlerini çekmeye başlamalarından onlarca yıl sonra, sinemada, bir kişinin yarı beden fotoğrafını kesme gözü pekliğini göstermek sinemayı değiştirmiştir. Çünkü, makina ve açı değişmez iken, iki yarı beden kişiyi filme almak, bütün filmi bu biçimde çevirmek zorunluğunda kalmak demektir. Ve bu, çekim ve kesim denen şeylerin bulunmasına dek sürdü böylece. Sinemanın anlatım olanağı, daha doğrusu sanat olarak sinema, ancak, filmin parçalara ayrılıp çekilmesinden yani belirli bir sahne karşısında, yönetmenin ve alıcının doğrudan doğruya çalıştırılan ve yöneten kimsenin tam bir özgürlüğe kavuşmalarından sonra doğmuştur. Bundan sonradır ki, sinema yalnız anlamlı görüntülerin art arda sıralandırılması yoluna gitmiş ve yaptığı bu seçimle de sessizliğinin yol açtığı boşlukları doldurmuştur.

Sesli sinemanın bu sorunun verilerini değiştirmesi gerekiyordu. Ama, bu, söylendiği gibi, sessiz sinemanın "geliştirilmesi" ile olmayacaktı. Asansör nasıl gökdelenin bir gelişmesi değilse, sesli sinema da öyle sessiz sinemanın bir gelişmesi değildir. Gökdelen, betonarme ve asansörün bulunmasından doğmuştur; modern sinema da, sessiz sinemadaki kişiler konuşurken ağızlarından çıkan sözleri duyurabilmek olanağından değil, ses ve görüntünün ortak anlatım olanaklarından doğmuştur. Sessiz film, bir fotoğraf olmaktan öteye geçmediği sürece nasıl önemsiz kaldıysa, sesli sinema da bir gramofon kaldığı sürece öyle önemsiz oldu. Ancak, yönetmenlerin, sesli filimlerin atasının plaklar değil de radyofonik kompozisyonlar olduğunu anladıkları andan itibaren bir sanat oldu sinema.

(...) İlk olarak yirminci yüzyılda, mekanik bir anlatım yolundan ayrılması olanaksız sanatlar doğdu; bunlar yalnız reproduksiyona elverişli sanatlar değil, özellikle reproduksiyonu zorunlu kılan sanatlardır. Daha şimdiden en güzel desenlerin bir kalpazan eksiksizliğiyle kopyaları çıkartılabilmektedir; kuşkusuz, yüzyılımız sona ermeden, tablolar için de durum böyle olacaktır. Ne desenler ne de tablolar, kopyaları çıkarılsın diye yapılmazlar. Onların

amaçları kendi kendileri olmaktır, yani desen ya da tablo olmaktır. Canlı oyuncularıyla bir sinema çekimi yapma olanağını veren o küçücük an, filmin alınacak olan fotoğrafı içindir, evet yalnız o fotoğrafın alınması içindir; nasıl ki radyofonik bir piyes yalnız plağa ya da şeride alınıp sonradan mikrofonda yayımlanmak için yazılırsa, bu da tıpkı böyledir.

Ama şeride alınan seslerin, yalnız plak ve radyo ile aktarıldığında hayli zayıf olan anlatım gücü, görüntüde kendi karşı ağırlığını bulduğu anda birdenbire çok büyük olmaktadır. Seste boyutluluğun bulunması bir gelişme, ilerlemedir; ama desen karşısında yağlı boya resim neyse, sessiz sinema karşısında sesli sinema da odur.

Başlangıçta sesin, bir anlatım alanı olduğu pek az anlaşıldı, sesli sinemanın, sinemayı ilk çıkış noktalarına getirir gibi bulunduğu pek sezilemedi. Nasıl ilk film yönetmenleri, tiyatro görünümünün fotoğrafını almaya çalışıyorlardıysa, sesli sinemanın da ilk olarak yaptığı şey piyeslerin fotoğrafını almak oldu: Karşılıklı konuşmalar sağlanmıştı, filmin uzunluğu uygun ölçüdeydi ama elde edilen sonuç yürekler acısı.

(...) Bir sesli film yaratıcısının başlıca sorunu, kişilerinin ne zaman konuşması gerektiğini bilmektir. Tiyatroda ise, unutmayalım ki, habire konuşulur. Yalnız perde araları hariç. Perde arası tiyatronun en büyük üstünlüklerinden biridir. Perde inmişken birtakım şeyler olup biter. Tiyatro yazarı onu bir takım dokundurmalarla anlatıp belirtir. Ölü anlardan kurtulmak için, romanın, bölümleri birbirinden ayıran boş, beyaz bir sayfası, tiyatronun perde arası vardır; sinemanın ise elinde bunlar gibi pek öyle önemli bir şey yoktur.

Bir sinemacı ise, buna karşılık olarak, elinde bölümlerin bulunduğunu, her bölümün bir kararma ile bittiğini ve her kararmanın seyirciye zamanın geçmişliğini esinlediğini söyleyecektir. Doğru, ama çok görece bir şeydir bu; kararma, içinde önceden kestirilemeyen hiç bir olayın geçmediği bir zaman geçişini belirtir daha çok. Döşeme donatma ile geçebilecek perde arasındaki zamanın tersine karartmadaki zaman, kişilerin değiştirilmesi anlamını taşıyorsa da, bunun böyle olduğunu önceden tasarlayabilme olanağını pek vermemektedir bize.

Tersine, dram, hiç bir durumda, zaman içinde geriye gidemediği, örneğin olgun adamdan yeni yetmeye geçemediği halde, sinema bunu yapabilmektedir; pek kolaylıkla olmasa bile.

Sinemadaki bölümler betiklerdeki bölümlerin karşılığı, dengidir. Romanındaki bölümlerin ya da tiyatrodaki perdelerin taşıdığı anlamdan daha geniş bölmelere sahip değildir sinema. Sessiz sinemada birinci, ikinci, üçüncü vb. diye bölümler olabiliyordu, sesli sinemada bu da yok; çevirim senaryocularının sürekli olarak karşılaştıkları bir engeldir bu; çünkü sesli sinema

artık hiç bir boşluk bırakmak istemiyor ve öykünün kesintisizliğini en ön sırada tutuyor.

Çünkü öykü olmuştur bugün sinema; artık tiyatro ile değil romanla yarışmaktadır o.

Evet sinema bir öyküyü anlatabilmektedir, tüm gücü de buradadır işte. Bunu bir o, bir de roman yapmaktadır; hem sesli sinema bulununcaya dek sessiz sinema çok şeyler almıştı romandan.

(...) Roman yine de filminden üstün bir yan anlatabiliyor gibi elinde: Kişilerin iç evrenlerine girebilme olanağıdır bu da. Ama ne var ki yeni roman, kişilerini bunalım anlarında çözümleme yoluna gitgide daha çok baş vurmaktadır; öte yandan, gizlerin davranışlar ya da yarı itiraflarla (Smerdiakov, Stavrogrine'de olduğu gibi) dile getirildiği bir dram psikolojisi (Shakespeare'inki ve büyük ölçüde Dostoyevsky'ninki örneğin) sanat bakımından hiç de daha az güçlü kalmadığı gibi, ruh hali çözümlemelerinden de daha az şey buldurucu olmamaktadır. Ve kısacası, aydınlığa kavuşturulamamış her kişideki o giz payı, perdede olduğu gibi insan yüzündeki o gizemli anlatımla dile getirilebilmişse, alt edilmez bazı düşlerin havasını, örneğin Tolstoy'un bazı öykülerinin büyüklüğünü sağlayan o yaşam üzerine Tanrıya sorulmuş sorudaki yüce sesi verir gibi olur bu yapıta.

(*Esquisse d'une psychologie du Cinéma*, 1939)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

uzayda filim yapma sanatı ● jean epstein

Bir yapımcı geçenlerde şunu gözlemlemişti: "Stüdyo düzlüğünde dekorlar ne kadar büyük, ne kadar tumturaklı, ne kadar güzel, ne kadar pahalı yapılsa, bunlar beyaz perdede o derece az gösteriliyor." Doğrusu, genel çekimlere çok az rastlanıyor artık. Baş çekimlerden de az belki. Çevirim senaryosu, hareketi çok yakın çekimlerle saptıyor. Bu çok yakın çekimler de ancak gerekli ve konunun anlaşılmasına elverişli kişilerle nesnelerin görünmesine meydan veriyor. Geçici bir çalışma tarzından uzak bulunan bu tutumlu davranış sinema sanatının temelli bir eğilimini koyuyor ortaya.

Daha önceleri sessiz sinema da bu eğilimi çokça izlemişti. Hem de sözlerin ve altyazıların açığını kapayacak güçte olan baş çekimlerin sayısını

artırarak. Ama sonradan sesli filimlerin ortaya çıkmasıyla bu yolda bir gerileme oldu. Bu da, daha geliştirilmemiş ses alma odalarını harekete getirmek ve mikrofona yaklaştırmak güçlüğünden ve tehlikesinden ileri geliyordu. Bu arada alıcı da bir süre işletilmeden duruyordu yerinde. Nedir, olağan çalışmalara dört nala geri döndüğü için kişilere ve nesnelere yaklaşma eğilimi yeniden hızını elde etti. Ama bu kez, konuşma kolaylığı baş çekimleri tahtından indirdiği için, alıcıyı konuya gereğinden çok yaklaştırmak yoluna pek gidilmedi. Nihayet, kabartmalı ve renkli filmin ilk kez kullanılmaya başlamasıyla, yeniden alaşağı edildikten belki çok kısa bir süre sonra, yeniden baş çekimlerine döndü. Bu da halkın büyük renkli sinemaskop tablolar karşısında hayranlıktan hayranlığa sürüklenmekten bıkmasıyla oldu.

Gerçeği şu ki, bir konu ne kadar bize yakın olarak gösterilirse, bizi o kadar coşturur. Öte yandan, alıcının başlıca özelliği nesneleri ve kişileri uzayda olduğu kadar zaman içinde de harekete geçirmek ve yerlerinden oynatmaktır. Öyle ki, anlatılmak istenen şey, seyircilerin en iyi anlayabileceği bir zaman ve uzaklık içine oturtulmuş olsun. Bundan da şu sonuç çıkar ki, sinema, boyuna değişen bir yakınlık sanatıdır ve olayları değişmez bir uzaklıkta ve belli bir zaman ritmi içinde gösteren tiyatro sanatının tam karşısındadır. Denilebilir ki, tiyatro düz bir yüzeyde, sinema ise uzayda oluşan bir sanattır.

Beyaz perde oyununun bu uzaysal çeşitliliği ruhsal durumların en iyi bir biçimde ortaya çıkmasına yol açar. Bir yüzün en küçük bir ürpertisini, en küçük bir mırıltısını yakalayabilecek kadar ona yaklaşan mercek ile mikrofona, olayları hiç şaşmaz bir insansı doğrulukla anlatabilecek güçtedir. Üstelik bunlar böyle yapmak zorundadır da. Söz gelişi, ayakta görünen birtakım kişiler tarafından söylenen, üç ya da beş metre uzaklıktan işitilen ve bunun için yazılmış olan Jean Giraudoux'nun bir metni insanı büyüleyecek bir niteliktedir. Ama bu metin, bir metre öteden işitildiği ve omuz çekimleriyle dile getirildiği vakit çok daha görkemli bir şey çıkar ortaya. Bu, sinema sanatının bütün yapmacıkları kapı dışarı etmek niyetini göstermez, tersine, o daha az süslü ve daha az ipliği pazara çıkmış, daha doğal, daha içten bir yalana baş vurur. Beyazperdede yalan, doğru olmak zorunda kalmamak için, seyirci-dinleyicilerin çok yakından kendisini inceleme-sine meydan verir. Filim öyküsünün, uçsuz bucaksız ve tükenmez bir konuyu gerektiren estetiğini kavrayan bu ruhsal gerçekçilikte belge filimlere duyulan iştah gibi bir şey vardır. Bu öykünün ussul ve öncül olayları ise bir hareketi, uzayın içine oturma tarzını, o sinemaya özgü tarzı, meydana koymak zorundadır.

Bugünkü yönetim tekniği, bir yerden, bir dekordan bize genel olarak ayrıntılı, süreksiz ve tutarsız bir parça gösterir. Şu parçayı daha yakın, önceki parçayı daha uzak verir. Gösterilen parça da, ya normal bir perspektifle,

ya yukardan aşağı bir alıcı hareketiyle, ya da dikeylerin yatıklaştırılmasıyla verilir. Bir olayın görüntü çerçevesi, bizim o biricik bakışımızla değil de, bir sürü pertavsız ve gözlüğü olan binlerce gözle saptanır. Bu gözler de kimi zaman diz kapaklarımızda ya da parmak uçlarımızda, kimi zaman da başımızın üstünde ya da yanı başında yer alır. Hiç kuşku yok, böceklerin façetalarını taşıyan gözler için bu görüntüler daha karmaşık bir durum yaratır. Bununla birlikte, Euclides kurallarına göre kendimize yön verebileceğimiz bir uzay üzerine doğru ve bağdaşık bir bilgi elde etmek için normal görüşlerimizin verileri üzerinde kafayla çalışmaya, o sayısız göz yanlısamları adını verdiğimiz şeyleri düzeltmeye alışmışsınız. Beyazperdede çeşitli görüntüler yer aldıkça biz de bu alışkanlığımızın biçimini değiştirerek, o klasik uzayın ortalık yerinde görüntüleri otomatik ve bilinçsiz olarak tutarlı bir bütün altında toplamaya bakarız. Böylece, çekimleri birbirine uydurarak bütünü meydana çıkarmış oluruz. Zaten yönetmen de, haklı bir kaygıyla bizim dikkatimizi, yönünü şaşırmış bir öykü üzerinde toplamaya çalışır.

Nedir, bir yandan yönetmen için filmin öyküsü yolunda dekorları uzun uzadıya göstermekten vazgeçmek zorunluğu varsa, öte yandan seyirciler için de bu öykünün öğelerini çok belirli bir biçimde bir dekor içine oturtmak zorunluğu vardır. Seyirci bunu yapmazsa ne öyküyü anlar, ne öyküye inanır, ne de öykü karşısında coşkuya kapılır. Bizim kafa düzenimiz bu biçimdir. Gerçeği kavrayabilmemiz için herhangi bir nesneyi bir yerin içine oturtmamız gerekir. Hiç bir yerde bulunmayan bir nesne, hiç kuşku yok, var değildir. Böylece sinema sanatının gittikçe gelişen yaklaştırma hareketi ile sinemadaki her türlü yapıntılara inanma genel yasası arasında bir gelişki olduğu meydana çıkar.

(*Esprit de Cinéma*)

Çeviren: Salâh BİRSEL

guido aristarco ●

sinema kuramındaki bunalım

(...) Öte yandan, belirtmiş olduğumuz gibi, kısa kısa çerçeveler, sinema dilini meydana getiremez; olsa olsa bu dilin bir biçimini, şu ya da bu yönetmenin üslubunu, tutumunu meydana getirir. Bu dediğimizin doğruluğu şundan belli: Bu gibi çerçeveler, kuramlaştırılması, belirli birtakım yaratıcıların belirli birtakım yapıtlarına dayanır; üstelik, bu yaratıcılar (şimdiden bundan vaz geçmiş durumda değillerse) bu işten vaz geçme eğilimindedirler. Aynı biçimde, kurgu da, genel olarak, "belli bir yönseme

taşıyan özgül bir film niteliği" diye düşünülüp görülmektedir. Laurence Olivier'nin Shakespeare filimleri diye adlandırılan yapıtları (*Henry V*, 1943-44 ile *Hamlet*, 1948)¹ üzerindeki tartışmalar daha sona ermemiştir. Bu iki yapının sanat değeri taşıyıp taşımadığı tartışılabilir (oysa biz, özellikle ilkinde, sanat değeri buluyoruz), ancak bu, gerici konumda kalmış bir eleştirinin karşı koymalarına uyarak yapılamaz. Gerçekten de, bu çeşit eleştirinin en sık ortaya attığı suçlamalardan biri, *Hamlet*'in "sinema olmadığı" yolundadır. Kurguyu (Béla Balázs'ın "şiirsel makas", başkalarının da "filmin özgül niteliği" adını verdikleri kurguyu) sinema denen yeni anlatım aracının temeli sayan kuramların ışığında (üstelik, bu kuramlardan kıl kadar olsun sapmadan) yapılmış suçlamalardır bunlar. *Hamlet*'e bakınca ne görüyoruz? Süreksiz, kesik kesik bir sunuş yok bu filmde, kesintiler son kertede az, asıl kurgu da yerini "kesiksiz kurgu"ya yani, alıcının sürekli devimlerine (kaydırma, çevrinme, dikey çevrinme) bırakmaktadır; ülküsel (yani sinemaya özgü) zamanla uzayın yaratılışı, dolayısıyla, hemen hemen yalnız kararmalardan beklenmektedir. İş bununla da bitmiyor. "Biçimsel araştırmalar", ya da "farklaştırmacı etkenler" in önemi, ayrıca, bir bakıma (*pan-focus*'tan, derinlemesine görüntüden ileri gelen) "sağlamlık" yüzünden azalmaktadır. Ancak, bu bakımdan yapılan bir inceleme de, Olivier'nin filminde "fotojenik" bir özellik bulunduğunu yadsıyanlara hak verdirmez: Bu filmde olumsuz diye görülen öğelerin bulunması, bu özelliği hiç de unutturamaz, sanat bakımından verilecek yargıyı da, nasıl olsa, sakatlayamaz.

(...) Böyle olunca, *Hamlet* iki tekniği, tiyatro tekniğiyle sinema tekniğini kaynaştırmasını başarıyor; "çeviri"ye varmak üzere bu ikisi bir araya gelerek bir bütün oluyor. Aynı zamanda bir "çeşitleme" olan çeviriye varmak üzere... Croce'nin belirttiği gibi, bir metnin çevirisi "bir çeşitleme"dir, "güzelse, yeni bir sanat yapıtı olur."

(...) Bu çerçevenin dışında da, yani edebiyat ya da tiyatrodan alınmış konulara dayanmayan özgün filimler arasında da, kurgunun geleneksel yasalarına yüz vermeyen yapıtlar eksik değildir; bu yüzden de kınanamaz bu yapıtlar. Tam tersine! *Cronaca di un amore*'ye (1950) bakın! Michelangelo Antonioni sinemamıza yeni bir yol açmağa çalışıyor: Destansı olmaktan çok ruhbilimsel, şemalılık bir ideolojiye bağlılık göstermekten çok eşeleyici olan bir "gerçekçiliğin" yolunu... Bu gerçekçilik, her şeyden önce, kişilerin içini incelemeğe yönelmiştir. Bunlar, çevreye uygunlukları bakımından ele alınmaktadır; çevrenin, bunlara uygunluğu bakımından ele alındığı görülmez. Sözün kısası, baş oyuncularını çözümleme yolundan giderek bütün bir sınıfın (Milano'nun büyük burjuvaları ile büyük sanayicileri sınıfının) duyguları ile alışkanlıklarını ortaya koyan bir "içten bakma" gerçekçiliğinin yoludur bu. Ne var ki, bu filmin önemini meydana getiren şey, yalnız yeni bir yolun

¹ Olivier'nin bu iki Shakespeare filmine, daha yeni olan *Richard III* (1955)'ü de eklemeliyiz.

araştırılmış olması, ya da toplumsal bakımdan ele alınmış bir ortamın seçilmesi gibi bir yenilik değildir; belirtici niteliği daha az olmayan bir üçüncü öğenin de payı var bunda: Filimde, alışılmamış, Hitchcock'un *Rope* (1948) filmindekine benzeyen ama aynı olmayan bir anlatma tekniği kullanılmış olması... Gerçekten de, bu teknik birtakım "elverişlilik", "kolaylık" gerekliliklerinin değil, iç gerekliliklerin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu yüzden mekanik, salt öyle olsun diye yapılmış bir şey gibi kalmıyor, sarsıntısız, takılmasız gelişen, güzel anlatım, durumu ansızın değiştirecek bir oyun uğruna herhangi bir ödün vermekten kaçınmağa bir an bile elden bırakılmayan bir titizlik göstererek götürülen, seyircilerle birtakım eleştirmenleri etkilemek üzere önemli yönetmenlerin bile sık sık baş vurdukları göz boyayıcı oyunlara, ustalık gösterilerine, antoloji parçalarına yüz vermeden yürütülen öykünün "içeriden bakış"ı ile sıkı bir ilişki kuruyor. Böylesine tasarlanıp düşünülmüş bir öyküye, gönlü yorgun kişilerin (pişmanlık acısı temeline yeni bir hayat oturtmanın kendileri için nasıl imkânsız olduğunu geniş görgüleriyle bildikleri halde) mutluluğa ulaşmağa çabaladıkları bir öyküye, aç-karşı açi üzerine kurulu bulunmayan, hele "sinemasal sinema"ya, kısa kısa parçaların kurgusuna hiç dayanmayan, "geleneksel" olmayan bir teknik, daha uygun düşer. Antonioni, çekimlerin kurgusu yerine çekim içindeki kurguyu, çerçeve dışındaki devim yerine çerçeve içerisindeki devimi yeğ tutuyor.

(...) Çağ değişti. Birilerinin ileri sürmeğe kalktığı, sözü geçen filimlerin karşısında ileri sürmeğe devam ettiği gibi, bir gerileme değildir söz konusu olan bu davranış... Yeni bir gerçekliğin yeni gereklilikleri karşısında yönetmenlerle üslûplarının bir dönüşümü, bir ilerleyişi karşındayız daha çok. Bu durumda, Pudovkin'in (meslekten oyuncu ile sözde "tip"² üzerine daha eski yıllarda söylediklerine karşılık daha yakın bir geçmişte değişik görüşler ortaya attığı gibi) bugün birtakım eski ilkelerinden vaz geçmesi karşısında hayretlere düşmeyelim. Böyle olması pek doğal. De Sanctis'in, bir yerde, Leopardi'yi "bir yana" bırakarak, Hegelci-Leopardici bir yöntemden kendi geliştirip ortaya koyduğu bir yönteme geçmiş olması; ya da gerek Gramsci'nin, gerek başkalarının, idealist felsefeyi bırakıp özdekçi felsefeye gelişleri karşısında, hiç kimse, hiç bir zaman hayrete düşmedi. İnsanlık tarihi sürekli olarak geçişlerden, olgunlaşmalardan örülmüştür; sinema da insanlık tarihinin bir parçasıdır, niye bu işler sinema çevresinde de olmasın,

² Zaten Pudovkin bu konuda şunları yazıyor: "O zamanlar, birçok kimse, benim oyuncu yerine oyuncu olmayan, figüran adı verilen insanı koymak istediğimi düşünmüştü; ben de, toyluğumdan olacak, bunu düşündürecek bir şeyler demişimdir ara sıra. Ama gerçekte, sanat yolunun şu ya da bu konağında düştüğüm yanılgılar arasında, gerçek insanın davranışının doğalcı 'ayrıntı'larını konunun başka başka durumlarına mekanik olarak sokulmuş 'ayrıntı'ların, oyuncunun yerine koymak eğilimi, hiç bir zaman olmamıştır. Oyuncu olmayan kişiyi hiç bir zaman oyuncu ile karşılaştırmadım, sanat eyleminde hiç bir zaman birini öbürüyle örgensel bir bağ içerisine yerleştirmedim." (*Il mestiere del regista*, Bocca, Milano-Roma, 1954). Ancak bu sözler, yukarıda geçen sözlerle bir ölçüde çatışmaktadır...

görülmesin? Hem kuram, kılıdan doğar, kılı da kuramdan. Hemen hemen bütün kuramcıların yönetmen olması da, bu bakımdan, dikkati çekecek bir şeydir. “Yaratıcı çalışmalarımızın” diyor Pudovkin, “kaçınılmaz biçimde, her zaman, çağdaş dünyaya bağlı olduğunu göz önünde bulundurmamız şarttır... Bizim kuramımız, her şeyden önce, kılıdan ayrı düşünülemez, görülemez. Bu da demektir ki biz, hayat olaylarının geçirdiği değişiklikleri, bunların gelişmesini gözlemliyor, inceliyor, yeni bir şeyin ortaya çıkması karşısında kuramı gerçeklemeğe, daha sonraki kılın etkinliklerimiz için sağlam, güvenilir bir kılavuz olarak tutacak biçimde bu kuramda bir şeyleri değiştirmeye, her zaman hazır bulunuyoruz. Bize göre sanat kuramı, bir kez saptanmış, değişmez olmuş birtakım yasaların yinelenmesi değil, toplumcu devletimizin yaşayışıyla sıkı sıkıya ilişkili, sürekli olarak diri kalan bir etkiliktir.”³

(...) O halde, “aşırı bir biçimcilik” ya da “ayrık sını etkiler” uğruna gerçek yaşayışı boş vermemek gerektiğini, kişilerin öyküsünü çizerken bunu bu kişilerin yaşadığı ülkenin tarihiyle sıkı bir bağlantı içerisinde yapmanın gerekli olacağını, sanatın toplumsal yaşayışta (eski ile yeninin, doğmakta olanla ölmekte olanın arasındaki çatışmada) önemli bir öncülük görevini yüklediğini, işte bütün bunları, buna benzer başka şeyleri savunmak, barışçıl bir şey olsa gerek. “Biçimlerin nesnelliği” (ya da biçimi toplumsal bir anlatım olarak görmek: Lawson) ile Gorki’nin verdiği anlamda ihtilâlcî romantizm (“Bizim sanatımız, gerçekliğin üstünde olmalıdır; insanı, gerçeklikten koparmadan, gerçekliğin üzerine çıkarmalıdır. Bu sözler, romantizmin savunumu mudur? Toplumsal kahramanlığa, yeni yaşayış koşulları yaratmanın ekinel, ihtilâlcî coşkusu bu coşkuyu dile getirdiğimiz biçimlere sokmağa, romantizm adını verebiliyorsak, evet, öyledir. Ancak bu romantizm, elbette, Schiller’inki, Hugo’nunki, simgeciyerinki ile karıştırılmaz.”) de öylece ele alınmalıdır. Ayrıca, sanat yapıtının “siyasal” ırası da, hiç değilse Russo’nun verdiği anlamda, yani “aşkın siyasa”, “platonik siyasa” anlamında, savunulmalıdır. “Hepimiz” diyor Luigi Russo, “edebiyatı siyasaya kurban etmekten değil ama, kapalı geçilmiş bir siyasal kanının bulunmadığı bir edebiyatı artık düşünememekten gurur duyuyoruz. Arı, katkısız, bilinemezci edebiyatçılar, katkısız tutucular, dalkavuk kılığına girmiş soytarılarıdır...”⁴ Hem, işin içyüzüne de bakılırsa görülür ki, ister sanat yapıtı, ister sanat dışı bir yapıt olsun, her yapıt bir “amaca yönelir, bir şeyler sezdirir, düşündürür.” Sözüm ona “ortadan”, “yan tutmaksızın” konuşmak, “eleştiri dışı” konumlar benimsemek, nereye götürür kişiyi? Eleştiri dışı bir konum, bu haliyle, ancak görünüşte, -isterseniz şöyle söyleyelim:- ancak niyetlerinde,

³ Pudovkin’in, 1949 yılı 24-27 eylül günleri arasında Perugia’da yapılan Uluslararası Sinema Kurultayındaki konuşmasından... Bu konuşmanın metni, *Il cinema e l'uomo moderno* (yayımlayan: Umberto Barbaro, Le Edizioni Sociali, Milano 1950) adlı kitapta bulunmaktadır.

⁴ Luigi Russo, *Problemi di metodo critico*, Laterza, Bari, 1959.

eleştiri dışıdır. Yazar bunu gerçekten istese, bu niyetini daha başlangıçta belirtse bile, düşünen, yapan bir yaratık olduğu için, hiç bir zaman nesnel bir tutum takınamayacak, çok çok, böyle bir tutuma yaklaşabilecektir. Sorun, olsa olsa, bir nicelik sorunudur. Kişiler, "oldukları gibi gösterilmek" (düpedüz, birtakım olguları ortaya koymak bakımından) istendiği zaman bile, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, kimi daha az, kimi daha çok olmak üzere, şairin bir sevgisini ya da sevmesliğini gösterecek, ele verecektir; bu sevgi ya da sevmesliğin, seyirci ya da okur üzerinde doğrudan doğruya ya da dolaylı etkileri olur, kimi zaman başlangıçtaki birtakım ölçüleri bile altüst eder. Nitekim, *Cronaca di un amore* filminin zengin sanayicisi Enrico konusunda Antonioni'nin başına böyle bir şey gelmiştir. Bu film, elbette, bir bulunc sorununu, yeni bir yaşayışın başlamasına bir türlü meydan bırakmayan bir pişmanlık acısını işlemektedir; bütünüyle ele alındığında, özdeksel özgürlüğün gerçekleşmesi, tinsel özgürlüğün de gerçekleşmesini gerektirir de ondan (filimde, Giovanna ile Enrico'nun dirisi de, ölüsü de, iki sevgiliyi birbirinden ayırmaktadır.) Ancak, özel bir sorun, Antonioni'nin yeniden ele aldığı geleneksel üçgenin yarattığı sorun bile daha genel (ama bu yüzden özlülüğü hiç de azalmayan) birtakım başka sorunlardan doğar, çıkar; bütün bir ahlâkla, dolayısıyla, bir toplumla çatışma haline girer. Öyküsünün kahramanı olarak zengin bir sanayicinin karısını seçmek, olayı Milano'nun büyük burjuva dünyasına getirip yerleştirmekle Antonioni de bunu anlamış olduğunu gösteriyor. Besbelli ki, böylesi bir seçi yapıldığı anda, toplumsal ıra taşıyan belirli bir ereğe yabancı kalınmamıştır.

(Storia delle teorie del film)

Çeviren: Bilge KARASU

bir sanatın tutsağı

● isidore isou

Danstaki, roman eylemindeki, tiyatrodaki, şiirdeki ve hatta resim ve mimarlıktaki düzenlemeler düşünüldüğünde, bütün sanatların bir devinimi dile getirdikleri görülür.

Devinimi yalnız sinemaya özgü bir öge sanmak aptallığına nasıl düşülmüş bilmem?

Yüksek Sinema Enstitüsü (tıpkısı) öğrencilerine çok kez sormaktan hoşlandığım en kazık sorulardan biri, pek akıllıca olmayan şu soruda özet-

lenebilir: "Sinema nedir?" Öğrencilerin yanıtı ise hiç değişmez: "Devinim." Oysa, bu sanatın adı bile, öğrencilerin tanımını destekler gibi görünen bir değişikliğe uğradı. Sinematograf iken sinema oldu. Başlangıçtaki ad, devinimi, fotoğrafla birleştiriyor ve böylece, kökünün (fotoğraf ya da röprodüksiyon) deyimine bağ olduğunu ne de olsa biraz belirtiyordu. Yeni sanatın (Lumière: Işık sanatı) yaratıcıları gözünde fotoğraf, asıl tanıktı, ya da bu sanata getirdikleri asıl öğelerin yer aldığı başlıca temeldi: Yapyahın fotoğraf evrenine getirilmiş olan devinim, özgün bir şeydi; öbür sanatlarda devinim denen şey daha önceden vardı çünkü. Lumière'in kendisini bir Niepce ve Daguerre sürdürücüsü olarak görmesi, yani belli bir çerçeveye (fotoğrafın çerçevesine) ıralayıcı bir nitelik getirmiş bir çırak olarak görünmesi gerekiyordu. Hiç bir zaman, getirmiş olduğu biricik şeyi, bir sanatın özgüllüğünü yapmak savında bulunmadı o.

Sanatın gerçek anlamı göz önünde bulundurulduğunda, sinematografin sinemaya çevrilmiş olması hiç bir anlam taşımaz. Musiki de sanat tanrıçaları (müz) alanı anlamına gelir, yalnızca bir sesler düzenlemesidir oysa. Şiirin de, kök yapısına göre, yaratma işi, eylemi anlamını temsil etmesi gerekirdi, ne var ki sözcüklerin düzenlenme biçimlerinden biri olmakla yetiniyor o da.

Sanatlar, uğraşı alanlarıyla bağdaşmayan adlar taşımaktadır genellikle. Halkın yakıştırdığı terimler tehlikesi, bu tanımın, bu sözde kalan öze uygunluğunun doğuracağı tehlikeden daha hafiftir.

Sinema özgül bir bilim kolu haline getirildiği sıralarda, ışık öncesi evrenle bütün bağları koparmaya dek vardırıldı iş; devinim bölümü içine girmiş olduğu deyimden koparılıp alındı. Canlandırma bu sanatın biricik niteliği oluyordu, oysa ikinci sırada gelen özelliklerinden biriydi o. Estetik anlatımdan uzak bir devinim, fiziksel bir olay olmaktan öte geçemez hiç bir zaman. Bir anlatımlar evrenine sokulunca da, itici gücü olacağı o anlatımlar sanatını geliştirmekten başka bir şey yapamazdı elbette o.

Canlandırma, bir sanatın tutsağı olacak demek hep. Hiç bir zaman öz ilkesi olamayacaktır onun. Birleştirme öğelerinden yoksun bile olsa, katkısız devinim, hiç bir zaman bir hiç olmayacaktır yine de.

Devinimsiz röprodüksiyonlar ise bir fotoğraf sanatı verebilirlerdi bize hiç olmazsa.

Lumière sinemanın baş kişilerinden biridir, yoksa baş kişisi değil. Çoğaltmanın ilk olarak gizini ortaya koyabilen ve devinme öğesini (enstantane) gözlerimiz önüne seren Niepce ve Daguerre, röprodüksiyon sanatı dedikleri bu yeni sanatın terimlerinin gerçek bulucuları olarak kahyorlar.

Sinema dilini yaratanların arasında Lumière'in çok büyük bir yeri vardır, ne var ki yanlış bir tanım da kendisiyle beraber sürükler bu yer.

Devinim bu sanatın özü olmuştur artık, değişik anlatım yollarından biri değil yoksa. Yapıtlar, bugün bile, devinim kaygısını her şeyin üstünde tutuyorlar, yani ikinci sırada önemli sorunlarıyla uğraşıyorlar, temel ilke-leriyle değil.

Araştırmalar da, durağan anlatımların (enstantaneler) çözümlenmesiyle ya da bunların aşılmasına doğru gidilmesiyle işe başlamak yerine, neden-se devinim, canlandırma konusunda oluyor daha çok.

(*Esthétique du Cinéma*, 1951)

Çeviren: Tahsin SARAÇ

arnold hauser

● filim çağı

(...) Ruhbilimsel romanın bunalımı, yeni edebiyatın belki de en göze çarpan olayıdır. Kafka ile Joyce'un yapıtları, artık on dokuzuncu yüzyıldaki büyük romanların taşıdığı anlamda ruhbilimsel romanlar değildir. Kafka'da ruhbilimin yerini bir çeşit mitoloji almıştır; Joyce'da ise, her ne kadar ruhbilimsel çözümlemeler, tıpkı bir gerçeküstücü resimdeki ayrıntıların doğaya tıpya tıpya uyması gibi, tamamıyla doğruysa da, bu romanların ruhbilimsel bir merkez anlamında kahramanları olmamak bir yana, aynı zamanda varlığın tümlüğünde hiç bir özel ruhbilimsel alan bulunmamaktadır. Romanın ruhbilimsellikten çıkışı daha önce Proust'la başlamıştı. Proust, duyguların ve düşüncelerin çözümlenmesinde en büyük usta olarak, ruhbilimsel romanın doruğunu meydana getirir, ama aynı zamanda da ruhun, gerçek dengesinde yer değiştirmeye başlamasını temsil eder. (...) On dokuzuncu yüzyıl romanında, insanın ruhu ve karakteri fizik gerçek dünyasının karşı kutbu olarak görünüyordu ve ruhbilim de özne ile nesne, kendi ile başkası, insan ruhu ile dış dünya arasındaki çatışma olarak... Bu ruhbilim, Proust'da üstünlüğünü sürdürmekten artık çıkar. Proust her ne kadar ateşli bir portreci ve karikatürcüyse de, tek tek kişiliklerin yaratılmasından çok, varlıkbilimsel bir olay olarak tinsel mekanizmanın çözümlemesiyle ilgilenir. Proust'un yaptığı, yalnız modern toplumun tam bir tablosunu içine alması gibi tanıdık bir anlamda değil, fakat aynı zamanda modern insanın bütün tinsel aygıtını bütün eğilimleri, içgüdüleri, yetenekleri, özdevimleri (automatisms), akılcılık ve akıldışıçılıklarıyla betimlediği için de bir "toplam"dır. Bundan dolayı Joyce'un *Ulysses*'i, Proustçu romanın doğrudan doğruya devamıdır; bu romanda büyük bir kentin bir günlük yaşamının içeriğini yaratan motiflerin dokusunda yansımış olarak, tam anlamıyla modern uygarlığın

bir ansiklopedisiyle karşılaşırsınız. Bu bir gün, romanın baş kahramanıdır. Olaylar dizisinden kaçışı, kahramandan kaçış izlemektedir. Joyce, bir olaylar akışı yerine bir düşünceler ve çağrışımlar dizisini, bireysel bir kahraman yerine bir bilinç akışını ve bir sonu gelmez, kesiksiz iç konuşmayı anlatır. Vurgu her yerde, hareketin kesiksizliğinde, "ayrı çeşitten süreklilik"te, kaynaşmamış bir dünyanın kaleidoskoptakini andırır resmindedir. Zaman konusundaki Bergsoncu görüş yeni bir yoruma, bir yeğinleşmeye, bir sapınca uğrar. Artık vurgu, bilinçliliğin içeriklerinin zamandaşlığında, geçmişin şimdiki zamandaki içkinliğinde (immanence), değişik zaman dönemlerinin sürekli olarak birlikte akışında, iç denemelerin şekilsiz akıcılığında, ruhu taşıyan zaman akışının sınırsızlığında, uzay ile zamanın göreceliğindedir (relativity), yani anlığın, içinde hareket ettiği araçları ayırt etme ve tanımlamadaki olanaksızlıktadır. Modern sanatın kumaşını meydana getiren dokunun hemen hemen bütün iplikleri, zamanın bu yeni kavramında birleşir: Olaylar dizisinin bırakılışı, kahramanın saf dışı edilişi, ruhbilimin bir yana itilişi, "yazmada otomatik yöntem" ve hepsinin üstünde filmin kurgu tekniği ile zamansal ve uzaysal biçimlerinin birbirine kenetlenmesi. Temel ögesi zamandaşlık olan ve yapısı zamansal ögenin uzaysallaştırılmasından meydana gelen yeni zaman kavramı, başka hiç bir türde, Bergson'un zaman felsefesiyle aynı dönemde ortaya çıkan bu en genç sanattaki kadar etkileyici bir tarzda meydana konmamıştır. Filmin teknik yöntemleri ile zamanın yeni kavramının nitelikleri arasındaki bağdaşma öylesine tamdır ki, insan modern sanatın ulamlarının hep birlikte sinemalık biçimin ruhundan doğmuş olması gerektiği sanısına kapılıyor ve filmi, her ne kadar nitelik yönünden çağdaş sanatın en verimli türü değilse de, deyiş yönünden en ilginç türü olarak saymaya yöneliyor.

Tiyatro, birçok yönden filme en çok benzeyen sanat aracıdır; özellikle uzaysal ve zamansal biçimlerin birleştirilmesi açısından tiyatro gerçekten filmi andıran tek araçtır. Ama sahnede olup bitenlerin birazı uzaysal, birazı zamansaldır; bir kural olarak uzaysal ve zamansaldır, ama hiç bir vakit filimde olduğu gibi bir zamansal ve uzaysal karışımı değildir. Film ile öbür sanatlar arasındaki en temel ayrılık, filmin görüntü dünyasında, uzay ile zaman sınırlarının akıcı oluşudur: Uzay hemen hemen zamansal, zaman da bir dereceye kadar uzaysal nitelik taşır. Plastik sanatlarda, sahnede olduğu gibi, uzay duruktur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir ereği ve yönü yoktur; bu uzayda tamamiyle özgür olarak hareket ederiz, çünkü her parçası bir cinstendir, çünkü hiç bir parçası öbürünü zamansal olarak gerektirmez. Hareketin dönemleri, kerteli bir gelişmedeki basamaklar, evreler değildir; bunların dizilenmesi hiç bir zorlamaya uğramaz. Buna karşılık, edebiyatta -ve hepsinin üstünde de drama- zamanın belli bir yönü, bir gelişme yönü, nesnel bir ereği vardır ve bunlar seyircinin zaman denemesinden bağımsızdır; sadece bir depo değil, düzenli bir sıralanmadır. İmdi, uzayın

ve zamanın bu dramaturgiyle ilgili kategorilerinin nitelik ve görevleri filimde baştan sona değişmiştir. Uzay duruk niteliğini, durgun edilgenliğini yitirir ve canlılık kazanır; gözle görülebilecek bir varlık kazanır. Bu uzay akıcıdır, sınırsızdır, bitimsizdir, kendi başına tarihi, şeması, gelişme süreci olan bir öğedir. Bir cinsten fizik uzay burada ayrı cinsten düzenlenmiş tarihsel zamanın niteliklerini kazanır. Bu araçta, tek tek evreler artık aynı çeşitten değildir; uzayın tek tek parçaları artık aynı değerde değildir; bu araç özel olarak nitelenmiş durumları kapsar; bunlardan bazıları gelişmede oldukça öncelik taşır, bazıları uzaysal denemenin yücelimini gösterir. Örneğin omuz çekimlerinin kullanışında yalnız uzaysal ölçüt yoktur, bunlar aynı zamanda filmin zamansal gelişmesinde varılacak ya da aşılacak bir dönemi gösterirler. İyi bir filimde omuz çekimleri gelişigüzel, rastgele dağıtılmamıştır. Bu omuz çekimleri, sahnenin iç gelişiminden bağımsız olarak, rastgele zaman ve yerlere yerleştirilmemiş, yalnızca gizli güçlerinin kendisini duyurduğu ve duyurabileceği yerlere konmuştur.

(...) Fakat, filimde uzay ile zaman birbirinin yerini alabileceklerinden dolayı birbirlerine bağlı oldukları gibi, zamansal ilişkiler hemen hemen bir uzaysal nitelik kazanır; nasıl ki, uzay da güncel bir önem kazanır ve zamansal nitelikler yüklenir; başka bir deyişle, bunların anlarının birbirini izleyişine bir çeşit özgürlük katılır. Bir filmin zamansal aracında, uzaya özgü bir tarzda hareket ederiz: Yönümüzü seçmekte tamamıyla özgür olarak, zamanın bir döneminden öbürüne, tıpkı insanın bir odadan öbürüne geçişi gibi giderek, olayların gelişmesindeki tek tek aşamaları birbirinden ayırarak ve bunları bir araya kümeleyerek, yani genellikle uzaysal düzenin ilkelerine uyarak hareket ederiz. Kısacası zaman burada bir yandan kesiksiz sürekliliğini, öte yandan tersine çevrilmez yönünü yitirir. Zaman durdurulabilir: Omuz çekimlerinde; tersine çevrilebilir: Geriye dönüşlerde; tekrarlanabilir: Hatırlatmalarda; ileriye sıratılabilir: Gelecekle ilgili tasarımlarda. Aynı anda meydana gelen, zamandaş olaylar birbiri ardından gösterilebilir, zaman bakımından birbirinden ayrı olaylar aynı anda gösterilebilir -ikizleme ve nöbetleşmeyle-; daha önce olan daha sonra, daha sonra olan zamanından önce gösterilebilir. Zaman konusundaki bu sinemalık kavram, aynı aracın görgül ve dramatik kavramıyla karşılaştırıldığında tamamıyla nesnel ve açıkça düzensiz niteliktedir. Görgül gerçeğin zamanı bağdaşık bir tarzda yol alan, kesiksiz olarak sürüp giden, hiç bir vakit tersine çevrilemeyen düzendedir ve olaylar tıpkı bir "iletme kayışında"ki gibi birbirini izler.

(...) Öte yandan filimde, yalnız birbirini izleyen olayların hızı değil, aynı zamanda kronometrik ölçü de çok kez çekimden değişiktir; bu değişiklik yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış zamanın, hızlı ya da yavaş kurgunun, çok ya da az omuz çekiminin kullanılıp kullanılmadığına bağlıdır.

(...) Olaylar dizisinin ve sahne gelişiminin süreksizliği, düşüncelerin ve davranışların birdenbire ortaya çıkışı, zaman ölçülerinin göreceliği ve uyum-

suzluğu Proust ile Joyce'un, Dos Passos ile Virginia Woolf'un yapıtlarında kesmeleri, zincirlemeleri, filim aktarmalarını hatırlatan şeylerdir; Proust birbirinden otuz yıl arayla meydana gelmiş iki olayı sanki aralarında yalnız iki saatlık ara varmışçasına yanyana getirdiği vakit, bu, filmin büyüünden başka bir şey değildir. Proust'ta geçmiş ile şimdiki zamanın, düşler ile düşüncelerin uzay ve zaman aralıkları üzerinden el ele tutuşmaları; daima yeni yollar arayarak uzay ve zaman içinde başıboş dolaşan duyarlık; uzay ile zaman sınırlarının bu sonsuz ve sınırsız karşılıklı ilişki akışı içinde yitip gitmeleri... Bütün bunlar filmin, içinde hareket ettiği zaman ve uzay karışımına tıpi tıpına uymaktadır.

(...) Bu tekniğin sinemalık niteliğinin en dikkate değer yönü, Joyce'un romanını birbirini izleyen bölümler olarak yazmaması, fakat -tıpkı filim yapımında âdet olduğu üzere- kendisini olaylar dizisinden kurtarması ve birçok bölüm üzerinde aynı zamanda çalışmasıdır.

Filimde ve modern romanda kullanıldığı biçimiyle Bergsoncu zaman kavramını, çağdaş sanatın bütün türlerinde ve eğilimlerinde buluyoruz.

(...) Her sanat, kaosla oyun ve kaosa karşı uğraşıdır; sanat her vakit gittikçe daha tehlikeli bir biçimde kaosa doğru ilerler ve ruhun gittikçe daha geniş alanlarını kaosun pençesinden kurtarır. Filim, zamanı çözümlemesiyle, doğrudan doğruya bu gelişme üzerinde yer alır: Filim, daha önce yalnız müzik biçimlerinde ortaya konmuş denemeleri görsel olarak ortaya koymayı mümkün kılmıştır. Bununla birlikte bu yeni olanağı, bu henüz boş olan biçimi gerçek yaşamla doldurabilecek sanatçı henüz gelmemiştir.

Kronik bir hastalık halini alır gibi görünen bu filim bunalımı, her şeyden önce filmin yazarını bulmamış olmasından, ya da daha doğru bir deyişle, yazarların filme götüren yolu bulmayışlarından doğmaktadır.

(...) Bununla birlikte filim bunalımı, aynı zamanda seyircinin kendisindeki bir bunalıma da bağlıdır. Yeryüzünde Hollywood'tan Şanghay'a, Stockholm'den Cape Town'a her gün ve her saat yüz binlerce sinema salonunu dolduran milyonlarca insan, bütün dünyayı kapsayan insanlık derneği, çok karışık bir toplumsal yapıdadır. Bütün bu insanlar arasındaki tek bağ, hepsinin sinemalara akması ve yine sinemalara girdikleri kadar şekilsiz halde sinemalardan dışarı akmasıdır; bu milyonlarca insan ayrı cinsten, dilsiz, şekilsiz bir kütle olarak kalır ve tek ortak özelliği tek sınıf ve kültürden olmamasıdır. Bu sinema müşterilerinden meydana gelen kütleye "seyirci" de denemez; ancak az çok değişmez bir müşteri topluluğu seyirci olarak nitelenebilir, ancak belli bir sanat alanında üretimin sürekliliğini bir dereceye kadar sağlayan bir topluluğa seyirci adı verilebilir. Seyirciyi meydana getiren topluluklar, karşılıklı anlayışa dayanır; düşünceler ayrılabilir, tek ve aynı alanda ayrılır. Oysa bir sinemada yan yana oturan ve daha önce ortak hiç bir aydın eğitiminden geçmemiş olan kitleler söz konusu olduğunda böyle bir karşı-

lıklı anlayış zemini aramak boşunadır. Bunlar bir filmi beğenmedikleri vakit, beğenmeyişlerinin nedeni üzerinde o kadar az birleşme ihtimali vardır ki, insan genellikle beğendikleri bir filim için bile bir yanlış anlama söz konusudur diye düşünebilir.

Sanatı meydana getirenler ile sanata gerçek bir ilgi beslemeyen toplumsal tabaka arasında arabulucu olarak aynı cinsten ve değişmez seyirci birimleri, her vakit, önce koruyucu bir görev yüklenmişlerdir ve bildiğimiz gibi bu görev, sanatın nimetlerinden yararlanma işi demokratlaştıkça sona ermiştir.

(...) Filim, modern bireysel uygarlığımızın başlangıcından bu yana, kütle seyircisi için sanat meydana getirme yolunda ilk girişimdir. Bilindiği gibi, geçen yüzyılın başında bulvar oyununun ve tefrika romanın yükselişiyle ilişkili olan tiyatro ve okuyucu yapısındaki değişiklikler, sanatın demokratlaştırılmasının gerçek başlangıcını meydana getirmişti ki, bu da en yüce noktasına sinemanın kütle halindeki seyircileriyle ulaşmıştır.

(...) Sanatın değeri ile yaygınlığı arasında her vakit bir gerginlik ögesi ortaya çıkmıştır; bu demek değildir ki, geniş halk kütleleri her vakit daha aşağı bir sanattan yana olarak nitelik bakımından iyi sanata karşı çıkarlar. Şüphesiz, daha çapraşık bir sanat, bu kütle için, daha basit ve daha az gelişmiş sanata göre daha büyük güçlükler çıkarır; ama uygun anlayışın eksikliği, bunları bu sanatı benimsemekten mutlaka alakoymaz, her ne kadar bu benimseme bu sanatın estetik değerine dayanmazsa da... Bu seyirciyi kazanmak, değer ölçüsünden tamamıyla ayrı bir iştir. Bu seyircilerin tepkileri sanat yönünden iyi ya da kötüye karşı değil, kendi varlık alanlarında kendilerini huzurlu ya da huzursuz kılan izlenimleridir. Sanat yönünden değerli olan şey, anlayışlarına uygun biçimde sunulmak, yani konu-maddesi çekici olmak şartıyla bu seyirciler buna ilgi gösterirler. Bu görüş noktasından, iyi bir filmin başarı ihtimalleri daha ilk ağızda iyi bir resim ya da şiirin başarı ihtimallerinden daha büyüktür. Çünkü, filim bir yana, ilerici sanat bugün işin başlangıcında bile olmayanlar için hemen hemen kapalı bir kitaptır; ilerici sanat, yapısı bakımından halkın tutmadığı bir şeydir, çünkü bu sanatın ulaşım araçları uzun ve kendi içine kapanık uzun bir gelişme sırasında bir çeşit gizli şifreye dönüşmüştü; oysa filmin yeni gelişen dilini öğrenmek, en ilkel sinema seyircisi için bile bir çocuk oyuncağıydı. İnsan bu çeşit anlıksal uyuşumun cennetsi bir çocukluk durumundan başka bir şey olmadığını ve bunun yeni sanatlar doğdukça tekrarlandığını bilmezse, bu mutlu takımyıldızdan filmin geleceğiyle ilgili çok iyimser sonuçlar çıkarmaya yönelebilir. Belki de bütün sinema anlatım yolları gelecek kuşak için bile artık anlaşılır olmaktan çıkacaktır ve bu alanda da uzmanları sıradan seyirciden ayıran gedikler eninde sonunda ortaya çıkacaktır. Ancak genç bir sanat yaygın olabilir, çünkü bu sanat yaşlanmaya başladıkça, bu sanatı anlayabilmek için,

gelişmesinin daha önceki dönemlerini bilmek zorunluluğu ortaya çıkar. Bir sanatı anlamak, bu sanatın biçimsel ve maddî öğeleri arasındaki zorunlu bağı anlamak demektir; bir sanat genç oldukça, bu sanatın içeriği ile anlam yolları arasında doğal, basit bir ilişki vardır, yani bu sanatın konu-mad-desinden biçimlerine giden dolaysız bir yol bulunmaktadır. Zaman geçtikçe bu biçimler, tema malzemesinden bağımsızlık kazanır, özerk olur, anlamca yoksullaşır, yorumlanması güçleşir, nihayet seyircinin ancak çok küçük bir tabakası tarafından anlaşılabilir duruma geçer. Filimde bu süreç daha ancak başlamıştır ve sinema seyircilerinin büyük bir çoğunluğu henüz filmin doğuşunu gören ve filmin biçimlerinin bütün anlamlarına tanık olan bir kuşaktır.

(...) Karşılaşılan sorun, sanatı bugünkü geniş kitleler çevreniyle sınırlandırmak değil, kitlelerin çevrenini elden geldiği kadar çok genişletmektir. Sanatın gerçek bir değerlendirmesine giden yol eğitimden geçer. Küçük bir azınlığın sanatı tekeline almasını önlemenin yolu, sanatı aşırı biçimde basitleştirmek değil, estetik değer yargısına varma yeteneğini geliştirmektir. Bütün kültür siyaseti alanında olduğu gibi burada da en büyük güçlük, gelişmedeki her gelişigüzel kesintinin gerçek sorundan yüz çevirişidir; yani öyle bir durum yaratılır ki, bu durumda ortaya herhangi bir sorun çıkmaz, dolayısıyla bir çözüm yolu bulmak görevini ertelemekten başka işe yaramaz. Bugün, ilkel olduğu kadar değerli sanata götüren kestirme bir yol hemen hemen yoktur. Bugün gerçek, ilerici, yaratıcı sanat ancak çapraşık bir sanat anlamına gelir. Herkesin bu sanattan eşit ölçüde zevk alması ve bu sanatı eşit ölçüde değerlendirmesi hiç bir vakit mümkün olmayacaktır; nevar ki, daha geniş kitlelerin bundaki payı çoğaltılabilir ve derinleştirilebilir. Kültür tekelinin gevşetilmesinin ön koşulları her şeyden önce ekonomik ve toplumsaldır. Bu ön koşulları yaratmak için çarpışmaktan başka bir şey yapamayız.

(The Social History of Art, 1951)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

andré bazin ●

sinema dilinin evrimi

(...) Sinemada 1920'den 1940'a kadar birbirine karşıt iki büyük eğilimi ayırt edeceğim: Görüntüye inanan yönetmenler ile gerçeğe inanan yönetmenler.

"Görüntü" sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye perde üzerindeki *temsilinin* katabileceği her şeyi anlıyorum. Bu katkı çapraşıktır,

fakat başlıca iki olaylar topluluğuna ayrılabilir: Görüntünün plastiği ve kurgunun kaynakları (bu da görüntülerin zaman içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir). Plastiğin içine dekor ve makyajın değişimini, hatta bir dereceye kadar oyunun değişimini almak gerekir, tabiatıyla bunlara aydınlatma ve nihayet düzenlemeyi tamamlayan çerçeveleme de katılır. Bilindiği gibi esas itibarıyla Griffith'in baş yapıtlarından doğan kurguya gelince, André Malraux *Psychologie du Cinéma* (Sinemanın Ruhbilimi) adlı kitabında onun filmin sanat olarak doğuşunu sağladığını yazmaktaydı; gerçekten de filmi basit bir canlı fotoğraftan ayıran şey, nihayet bir dildi.

Kurgunun kullanılışı "görünmez" olabilir; savaştan önceki klasik Amerikan filminde bu en sık rastlanan durumdu. Bu filimlerde çekimlerin bölünüşünün, olayı sahnenin maddi ya da dramatik mantığına göre çözümlemekten başka amacı yoktur. Bu çözümlemeyi sezilmez kılan da bu mantıktır; seyircinin anlağı yönetmenin kendisine önerdiği görüş noktalarıyla doğal bir uyum gösterir, çünkü olgunun coğrafyası ya da dramatik ilginin yer değiştirmesi bu görüş noktalarını haklı çıkarır.

Ancak, bu "görünmez" kurgulamanın tarafsızlığı, kurgunun bütün olanaklarını ortaya koymaz. Bu olanaklar, tersine, genellikle "koşut kurgu", "hızlı kurgu" ve "çarpıcı kurgu" diye bilinen üç işlemde iyice anlaşılmaktadır. (...) Tabiatıyla bu üç işlemin çeşitli düzenlemeleri vardır.

Bu düzenlemeler ne olursa olsun, hepsinde, doğrudan doğruya kurgunun tanımı olan şu ortak yön vardır: Görüntülerin nesnel olarak taşımadıkları ve sadece bunların ilişkilerinden doğan bir anlamı yaratmak. Mosjugin'in gülümsemesinin kendinden önceki görüntüye uyarak anlamını değiştirir gibi görüldüğü Kuleşov'un ünlü deneyi, kurgunun özelliklerini çok iyi özetler.

Kuleşov'un, Eisenstein'ın ya da Gance'ın kurguları olayı göstermiyordu, olaya telmihte bulunuyordu. Şüphesiz bu kurgular hiç olmazsa öğelerinden çoğunu, anlatmak istedikleri gerçekten alıyordu, ancak filmin kesin anlamı bu öğelerin nesnel içeriğinden çok bu öğelerin düzenlenişindeydi. Görüntünün kendi başına gerçekçiliği ne olursa olsun, öykünün malzemesi her şeyden önce bu ilişkilerden doğuyordu (Gülümseyen Mosjugin + ölü çocuk = Acıma), yani somut öğelerinden hiç birinde öncülleri (prémices) yer almayan bir sonuçtu bu. Bunun gibi şu da tasarlanabilir: Genç kızlar + çiçek açmış elma ağaçları = Umut. Düzenlemeler sayısızdır. Ancak hepsinin ortak yanı, düşünceyi, öğretilme ya da düşüncelerin çağrışımıyla ortaya sürmeleridir. Böylece, hikâyenin en son biçimi olan tam anlamıyla senaryo ile işlenmemiş görüntü arasına ek bir destek, bir estetik "transformatör"ü girer. *Anlam* görüntüde değil, kurgu yoluyla seyircinin bilincine yansıtılan gölgededir.

Özetleyelim: Sinema, görüntünün plastik içeriği kadar kurgunun kay-

naklarıyla de seyirciye, anlattığı olayın yorumlamasını kabul ettirmek için bütün bir işlemler deposunu elinde bulundurmaktadır. Sessiz sinemanın sonunda bu deponun tamamıyla dolduğu düşünülebilirdi. Bir yandan Sovyet sineması kurgunun kuramını ve uygulamasını en sonuna kadar götürürken, Alman okulu da görüntünün plastiğine (dekor ve aydınlatma) mümkün olan bütün aşırılıkları yüklüyordu. (...) Sinema sanatının özü, plastik ile kurgunun belli bir gerçeğe katabileceği bütün şeylerdeyse, sessiz sinema sanatı tam bir sanattır. Ses ikinci derecede ve tamamlayıcı bir rolden başkasını oynayamaz, bu rol de görsel görüntünün karşı-sürümüdür (contrepoint). Fakat bu olası ve en iyi durumda bile ancak küçük çapta olabilecek zenginleşme, sesle aynı zamanda sinemaya sokulan ek gerçeğin safrası pahasına pek ağır hasmamak tehlikesi gösterir.

Bu demektir ki, kurgunun ve görüntünün dışavurumculuğunu, sinema sanatı için temel sayıyoruz. İşte daha sessiz sinemadan beri Erich von Stroheim, F.W. Murnau ya da R. Flaherty gibi yönetmenleri tartışma konusu yapan da genellikle kabul edilen bu anlayıştı. Kurgu bu yönetmenlerin filimlerinde, eğer çok verimli bir gerçeğin içinde kaçınılmaz bir ayıklama gibi tamamıyla olumsuz bir rol oynamıyorsa, hiç bir rol oynamaz. Alıcı her şeyi aynı zamanda göremez, ama görmek için seçtiğinden de hiç olmazsa hiç bir şeyin kaybolmamasına çalışır.

(...) Sesli sinemanın, sinema dilinin belirli bir estetiğinin çanını çaldığı doğrudur, ancak çanı çalınan estetik, sinema dilini gerçekçi eğilimden en çok ayırıyordu. Bununla birlikte sesli sinema, kurgunun önemli olan yönünü, olayın kesiksiz anlatımını ve dramatik çözümlemesini korumaktaydı. Sesli sinema, nesnel anlatım yanılmasını sağlamak için iğretileme ve simgeden vaz geçmişti. Kurgunun dışavurumculuğu aşağı yukarı tamamıyla kaybolmuştu, ama genellikle 1937'ye doğru zafer kazanan kurgulama deyişinin gerçekçiliği anadan doğma bir sınırlamayı gerektiriyordu. Ne var ki, ele alınan konular bu kurgulamaya tam olarak uygun düştükçe bunu ayırt etmemiz mümkün değildir. Örneğin, olgunluğuna, zamanın gerçekçiliğinin hiç bir rol oynamadığı bir kurguda ulaşan Amerikan güldürüsü gibi. Tıpkı vodvil ve sözcük oyunu gibi tamamıyla mantıklı olan, törel ve toplumbilimsel içeriği tamamıyla bayağı olan Amerikan güldürüsünün, klasik kurgulamanın ritmik kaynaklarından, betimleyici ve çizgisel katılığından kazanacağı çok şey vardı.

Hiç şüphesiz sinema özellikle on yıldan beri az ya da çok bilinçle, 1930-1940 arasında hemen hemen tamamıyla karanlığa gömülmüş olan Stroheim-Murnau eğilimine yeniden bağlanmaktadır. Ama sinema bu eğilimi geliştirmekle yetinmez, öykünün gerçekçi canlanışının gizemini de oradan çıkarır. Öykü yeniden varlıkların gerçek zamanını, olayın süresini kapsayabilir duruma geçer; oysa klasik kurgulama olaya el altından zihinsel ve soyut zamanı

sokuşturmaktaydı. Fakat bu sinema kurgunun sağladıklarını kesinlikle temizlemek şöyle dursun, tersine bunlara bir görececilik (relativité) ve bir anlam verir. Ancak görüntünün artmış gerçekçiliğiyle bağıntılı olaraktır ki, bir ek soyutlama mümkün olur. Örneğin Hitchcock gibi bir yönetmenin deyiş dağarcığı ham belgenin gücünden bindirmelere ve baş çekimlerine kadar uzanır. Ama Hitchcock'un omuz çekimleri C.B. De Mille'in *The Cheat* (Al-datış)ındaki omuz çekimleri değildir. Bunlar deyiş iğretilemelerinden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, sessiz sinema zamanında kurgu, yönetmenin söylemek istediğini *duyuruyordu*, 1938'de kurgulama *betimliyordu*, nihayet bugün yönetmenin sinemada doğrudan doğruya *yazdığı* söylenebilir. Görüntü -plastik yapısı, zaman içinde düzenlenişi- çok daha büyük bir gerçekçiliğe dayandığı için gerçeği içinden değiştirmek, eğmekte çok daha bol aracı vardır. Sinemacı artık yalnızca ressamın ya da oyun yazarının rakibi olmakla kalmaz, romancıyla da eş duruma geçer.

(*Vingt ans de cinéma à Venise*, 1952 adlı kitapta, *L'Age Nouveau*, sayı: 93, temmuz 1955 ve *Cahiers du Cinéma*, sayı: 1, nisan 1951 dergilerinde yayımlanan incemelerden.)

görüntü simgeciliği

Tiyatronun geleneksel sözlüğünün kendisi gösterdiği "sahneye koyma" terimi (tıpkı bazı eski mimarlık okullarında taşın işlenişinde tahtadan yararlanılması gibi) göze çarpar bir ikizlilik örneğidir. Bunun nedeni, sinema "yönetmeni"nin sorumluluklarının çeşitli ve son derece ayrı cinsten oluşudur. Tiyatroda, metnin emperyalizminin kulu olan bir oyuncunun oyununu daha iyi değerlendirmekten başka bir şeyin söz konusu olmadığı açıkça görülür. Bu metin, herhangi bir temsilin dışında mevcuttur. *Phèdre* hiç oynanmamış olsaydı, trajedi olarak varlığından bir şey yitirmeyecekti, Musset'nin tiyatrosu da gecikmiş olarak sahneye konuşunu koltuğunda bekleyebilmişti.

Oysa, filim kılığına girmeyi uman bir senaryonun bu filmin dışındaki varlığı nedir ki? Sinema yönetmeninin görevini belirlemek işte bu noktada güçleşir. Çünkü tiyatrodaki her şey ya da hiç olmazsa bunların özü, metinde yer almıştır; senaryonun kendine özgü payının ise ne kanunları ne de sınırları vardır. Sinemada yönetmenin görevi her ne kadar daha çapraşıksa da, tiyatrodaki meslektaşınınkinden hiç de daha önemli olmayabilir. Bu görevde, oyuncuyu yönetmek ve oyununu yerli yerine yerleştirmek bilimidir.

(...) Ama yönetmenin görevi başka da olabilir. İkinci derecede bir yaratma olmakla kalmayıp, öyküyü kurmak da olabilir.

(...) Bu yönetmen masasındaki kâğıdın önünde, "kurgulaması" gereken sahneyi düşünür. Senaryocu ona dramatik ve ruhbilimsel çatıyı, konuşma

yazarı ise kişilerin ruh durumunu, karakterlerini, niyetlerini daha açıkça belirleyen bir metni vermiştir. Yönetmen açılarını, çekimlerinin sayı ve çeşitlerini tasarlamadan önce kişilerine, bu kişilerin içinde çırpındıkları durumun özelliklerine sızar ve o anda, görünüşte herhangi bir nedene dayanmaksızın bir kediyi, sıçrayan bir kedinin hareketini düşünür. Senaryo ya da konuşmalarda buna değinen hiç bir şey yoktur, ama yönetmen düşüncelerine ne kadar çok dalarsa bu kedinin yer almasındaki açık zorunluluk kendini o kadar çok kabul ettirir. Aşırı doymuş bir eriyiğe atılmış bir tuz taneciği gibi bu kedi de çevresinde bütün bir sahneye koyuşu billûrlaştırabilir ve o andan başlayarak kurgu, görünüşte anlamsız, bölük pörçük, yararsız olan bu olayın işe karışmasıyla, zorlu bir sıklıkla çabucak sıraya girebilir.

Yararsız mı dedik? Vigo'nun *L'Atalante*'ta perdenin kenerlarında kahramanlarının yüzlerine doğru sıçrattığı kediler yararsız mı? *La règle du jeu* (Kocası ve Âşığı)nda Dario'nun müzikli kutuları ve ölümleri bize esirgenmesizin anlatılan tavşancıklar yararsız mı? Bunların senaryoda hiç yeri olmasına rağmen *sahneye koyuş*'un kilit taşıdır.

Bu yolda anlaşılan sahneye koyuş, senaryocuların dramatik ve edebî araçlarının ötesinde ancak görüntüyle görsel olarak anlatılabilen her şeydir. Bu varsayımsal kedinin öyküyle hiç bir ilintisi yoktur, ama öyküye karışması kahramanlardan birinin sinirliliğini açığa vurarak, diyalogun bu anlamda patlamak üzere olan dramatik bunalımın havasına uygun bir çeşit huzursuzluk yaratarak bu kahramanı belki irkiltecektir. Başka bir deyişle, doğrudan doğruya sinemaya özgü sahneye koyuş, senaryonun ve dramatik değerlendirmenin değil yalnız sinema görüntüsünün anlatabileceği kavramın, bir görüntü simgeciliğinin işe karışması demektir.

(*L'Ecran français*, 24 ekim 1949)

Çeviren: Nijat ÖZÖN

cesare zavattini

yeni-gerçekçilik üzerine görüşler

Hiç şüphe yok, günlük gerçek karşısındaki ilk ve en üstünkörü tepkimiz can sıkıntısıdır. Anlıksal ve törel tembelliğimizin üstesinden gelmedikçe, bu tembelliği yenmedikçe gerçek bize her çeşit çekicilikten uzak görünür. Şu halde sinemanın heyecanlandırıcı, göze çarpıcı kılığa sokmak amacıyla gerçeğin içine bir "öykü" sokuşturmak gereğini tamamiyle doğal, hemen hemen kaçınılmaz saymasına şaşmamalı. Açıkça ortada ki, böylelikle

sanki düşgücünün işe karışmasına karşı bir şey yapılamazmış gibi gerçekten hemencecik kaçırmak olanağı sağlanır.

Bundan dolayı yeni-gerçekçiliğin en önemli niteliği, asıl yeniliği hence sudur: Yeni-gerçekçilik bize "öykü" zorunluluğunun bir insan yenilgisini bilinçdışı gizleme tarzı; bugün kullanıldığı biçimde düşgücünün de ölü kahpları canlı toplum olaylarına uygulamaktan başka bir şey olmadığını gösterdi.

Kısacası, gördük ki, gerçek son derece zengindi, sadece bu gerçeğe bakmasını bilmek gerekiyordu. Sanatçının görevi de birtakım değiştirmelere baş vurarak seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye (isterseniz, heyecana, hatta tiksine) yöneltmekti. Böylelikle gerçek karışısında duyulan derin, bilinçdışı bir güvensizlikten, yalancı ve belli belirsiz bir kaçıştan eşyaya, olaylara, insanlara sonsuz bir güvene geçildi.

Bu durum alış, tabiatıyla, gerçeği deşmek, gerçeğe yeni-gerçekçiliğe kadar sahip olabileceğine inanılmayan bu anlatım yeteneğinin, bu anlatım gücünün verilmesini zorunlu kıldı. (A)

Sinemanın görmek ve çözümlemekteki bu güçlü isteği, gerçeğe olan bu açlığı, başkalarına yani var olan her şeye karşı bir çeşit somut saygıdır. Öbürleri arasında yeni-gerçekçiliği Amerikan sinemasından ayıran da budur. Gerçekte Amerikalıların tutumu bizimkinin tam karşıtıdır: Biz, kendimizi çevreleyen gerçeğe ilgi duyar, bu gerçeği dolaysız olarak, derinden tanımak isterken, Amerikalılar birtakım değiştirmelerle yumuşatılmış bir bilgiyle yetinmeğe devam ediyorlar.

Amerika için bir konu sıkıntısından söz açılabilirse, nedeni budur; bu sıkıntı bizde olanaksızdır. Gerçek kılığı olmadığına göre, bizim için tema kılığı da olamaz. Kendilerini sürekli olarak biçimlendiren ortak öğeler açığa vurulacak, abartılacak yolda anlatılırsa, günün her saati, her yer, herkes hikâye konusu olabilir.

İşte bundan dolayı konu (olaylar) sıkıntısından değil, içerik (yani bu olayların yorumlanması) sıkıntısından söz açılabilir. (A)

Yeni-gerçekçiliği niteleyen gerçeğin bilincine varışın, doğrudan doğruya dramatik yapıyla ilgili iki sonucu vardır:

1) Yeni-gerçekçilikten önceki sinemada bir olay anlatılır, bundan bir başkası, sonra bir üçüncü çıkar, bu böyle sürüp giderken, her sahne hemen unutulmak üzere düşünülür ve ele alınırken, bugün bir sahneyi tasarladığımızda bu sahne üzerinde "durmak" ihtiyacını duyuyoruz, çünkü bu sahnenin çok uzun yankıların bütün olanaklarını kendinde taşıdığını biliyoruz. Şu halde rahatça şöyle diyebiliriz: Bize herhangi bir olay verin, ondan size bir seyirlik çıkaralım. Sinemanın, (teknik yönden olduğu kadar

törel yönden de) temel niteliği olan *merkezkaç* gücü, *merkezcil* güce dönüşmüştür.

2) Sinema yaşamı hep en dıştan görünen olaylarıyla anlattığı halde, yeni-gerçekçilik bugün dokundurmalarla yetinmeyip çözümlemeye yönelmek gerektiğini öne sürüyor; daha doğrusu bir çözümlemenin içinde bir birleşime. (A)

Yeni-gerçekçiliğe karşı her çeşit suçlamalarda bulunuldu. Başlıcaları şunlar:

1) *Yeni-gerçekçilik yalnız sefaleti anlatıyor.*

Yeni-gerçekçilik zenginlik kadar sefaleti de inceleyebilir ve incelemelidir. Biz işe sefaletten başladıkça bunun nedeni çok basittir: Çünkü sefalet, çağımızın en canlı gerçeklerinden biridir. Herkesi bunun tersini ispata çağırırım. Yoksulluk üzerine yarım düzüne filim çevirdikten sonra bu temanın tükendiğini sanmak ya da sanar görünmek çok büyük bir yanıltır. Yoksulluk (zenginler ve yoksullar) teması, insanın bütün bir ömür tüketebileceği temalardandır. Biz daha işin başındayız. Zenginler, bir masaldan başka bir şey olmayan *Miracolo in Milano* (Milano'da Mucize) önünde kaşlarını çatılarsa, daha beterini göreceklidir. Ben kendimi zenginlerden sayıyorum: Bizde zengin olan şey, yalnızca para olarak zenginlik değil (para bunun en gösterişli, en göze çarpıcı yönüdür), bundan doğan bütün adaletsizlik ve şiddet biçimleridir. Adına zengin denen insanın bir "törel" durumu vardır.

2) *Yeni-gerçekçilik çözümler sunmuyor, yeni yollar göstermiyor: Yeni-gerçekçi filimlerin sonuçları tamamıyla kaçamaktır.*

Bu suçlamayı bütün gücümle reddederim. Filimlerimizden her birinin her anı, sorulara verilmiş sürekli bir cevaptır. Çözümlere gelince, çözümler tasarlamak sanatçının işi değildir: Çözümlerin zorunluluğunu ve tezliğini duyurması yeter de artar bile.

3) *Küçük olaylar insanları ilgilendirmez, bir seyirlik olamaz.*

Sinemacılar "küçük olay"ın çözümlemesine yan çizdikleri vakit, yalnızca sinemanın kapitalist çevrelerinin ve seyircilerin açık ya da kapalı buyruklarına boyun eğmekle kalmıyorlar, aynı zamanda bir çeşit tembelliğe de düşüyorlar; çünkü bir olayın çözümlemesi bir olayı öbürünün ardından ipe dizer gibi sıralamaktan her vakit daha güçtür. Başka bir anlatışla, sinemacıların yan çizdikleri şey, derinleşme sorunudur. (A)

Bizimle birlikte çok daha başka bir şeyin başladığı sanısındayız -buna sanı demek hoşunuza gidecekse-. Gerçekten de benim önümde acı çeken bir insan, bundan yüz yıl önce acı çeken insandan bambaşkadır. Ben bütün dikkatimi bugünün insanı üzerine yöneltmeliyim. Taşıdığım tarihsel yük, birdenbire atmak istemediğim- zaten atamayacağım- bu yük, elimdeki araç-

ları kullanarak bu adamı acılarından kurtarmak isteğimi engellememelidir. Bu adamın (bu benim birkaç saplantımdan biridir) bir adı, bir soyadı vardır, hiç şüphesiz bizi ilgilendiren bir tarzda toplumun bir parçasıdır: Onun büyüleyici etkisini duyuyorum. Ama bunu öylesine etkili duymalıyım ki, ondan yalnız ondan söz açmalı, uydurma bir kişiden değil, çünkü o anda gerçek ile benim arama düşgücü girer. (C)

Bana denecek ki, iyi ama düşgücü nasıl, ne vakit işe karışır? Burada çok özel bir düşgücü ve bunu kullanmakta yeni bir yöntem söz konusudur.

İşte bir örnek: Kadının biri oğluna pabuç almak için ayakkabıcıya gidiyor. Pabuçların fiyatı 7.000 liredir. Kadın pazarlığa giriyor.

Sahne on dakika sürer, oysa iki saatlik bir film çevirmem gerek. Nasıl yapmalıyım? Olayı, kendisini meydana getiren bütün parçalarına ayırırım; önce olanı, sonra gelecek olanı, bu ikisi arasında geçeni ele alırım.

Kadın pabuçları alıyor: O anda oğlu ne yapıyor? Bu bir çift pabuçla bir ilişkisi olabilecek. Hindistan'da neler oluyor?

Pabuçlar 7.000 lireye patladı, bu para bu kadının eline nasıl geçti, bu parayı ele geçirmek bu kadına neye mal oldu, bu paranın bu kadın için değeri ne?

Ya pabuçları satan ayakkabıcı? Kimdir bu adam? Bu iki insan arasında kurulan ilişki nedir? Ayakkabıcının da yemek yiyen, çene çalan iki oğlu var. Konuşmalarını dinlemek ister misiniz? İşte bakın...

Ve böyle sürüp gider? Mesele şudur: Varlıkların özüne gitmek, olaylar arasındaki ilişkileri ve bu olayları doğuran süreci göstermek. "Bir çift pabuçun satın alınması" bu şekilde çözümlenirse, pratik, toplumsal, ekonomik, ruhsalimsel yönleri bakımından önümüzde çapraşık ve çok geniş, ağırlık ve değeri büyük bir dünya görürüz. Bayağılık ortadan kalkar, çünkü artık ona yer yoktur.

Ben olağanüstü kişilere, kahramanlara karşıyım, bunlara karşı hep içgüdüsel bir kin duydum. Dünyamızdan ve öbür milyonlarca kişiden uzak varlıkları karşısında hep rahatsız oldum.

Kişiler biziz. Kahramanlar seyircide aşağılık kompleksi yaratır. Yaşamın gerçek kahramanlarının kendileri olduğunu seyircilere söylemek zamanı gelmiştir. Bunun sonucu, her insanın sorumluluk ve onurunun sürekli olarak hatırlatılması olacaktır. Yeni-gerçekçiliğin amacı budur: Herkesi güçlendirmek, her birini insan oluşlarının bilincine ulaştırmak. (A)

Yeni-gerçekçilik terimi, en geniş anlamında, senaryocunun de dahil olmak üzere, her çeşit teknik ve meslekî işbirliğinin ortadan kalkmasını kapsar.

El kitaplarının, dilbilgilerinin, cümle dizinlerinin artık bir anlamı yoktur; göğüs çekimi, karşı aç, v.b. terimlerin anlamı kalmayacağı gibi.

Her birimiz senaryosunu kendi bildiğince hazırlar. Yeni-gerçekçilik bütün kalıpları kırar, bütün dogmaları reddeder. Yeni-gerçekçilikte *önsel* göğüs çekimi ya da karşı aç olamaz.

Konu, uyarlama, yönetim aynı çalışmanın üç ayrı aşaması olmamalıdır: Bugün böyledir ama, mantıksız bir şeydir bu.

Senaryocu ile uyarlamacı ortadan kalkmalıdır: Tek yaratıcıya, yönetmene ulaşmalıdır; böylelikle yönetmenin tiyatro yönetmeniyle artık ortak hiç bir yönü kalmayacaktır.

Bir insan filmini tek başına çevirmeye koyulsun, her şey açıcı olur, her şey sürekli bir olanak kazanır, her şey bu sonsuz olanaklarla dolup taşar; hem de yalnız çevirim sırasında değil kurgu, bileştirme, v.b. sırasında da. (A)

1934'ten beri İtalyan sineması için çalışıyorum; alışılmış kalıplardan bazılarının kırılmasına emeğim geçtiğini de biliyorum. Yeni-gerçekçiliğe, varlıklara yöneltilecek en güçlü çağrılardan biri diye inanan birkaç kişi arasında yer alıyorsam, bu bir düşgücü eksikliğinden ileri gelmiyor şüphesiz; çünkü, tersine, düşgücümün beni sürüklememesi için onun dizginlerine var gücümle sarılmak zorundayım. Geleneksel anlamda düşgücü mü? Ondan bende satılık tümen tümen var. Ama yeni-gerçekçiliğin bizden istediği, düşgücümüzü *yerinde, şimdiki* üzerinde kullanmamızdır. Çünkü olaylar, doğal imgesel güçlerini ancak incelendikleri, derinleştirildikleri vakit açığa vurur; ancak o vakit seyirlik nitelik kazanır, çünkü artık açığa vurulmuş gerçeklerdir.

Charlie Chaplin'inkiler gibi çok güzel filimler çevrilebileceğini ve bunların yeni-gerçekçi yapıtlar olmadığını çok iyi biliyorum. Çok iyi biliyorum ki, insanlığa şeref veren başyapıtları çevirmiş Amerikalılar, Ruslar, Fransızlar ve başkaları da var. Bunlar şüphesiz filmi boşuna harcamadılar. Ve Tanrı bilir, dehalarına uyarak, stüdyolarda, romanlardan uyarlayarak, yıldızları kullanarak bize daha kaç tane yüce yapıt vereceklerdir. Fakat ben, İtalyan sinemacılarının gerçeğin kapılarını cesaretle araladıktan sonra, deneylerini ve esinlerini korumak ve geliştirmek için şimdi bu kapıları ardına kadar açmaları gerektiğine inanıyorum. (B)

(Zavattini'nin *Rivista del cinema italiano*, aralık 1952 (A), *Emilia*, kasım 1953 (B) dergilerindeki yazılarından ve Parma'daki Yeni-gerçekçilik Kongresindeki konuşmasından, 4 aralık 1953 (C) derlenerek *Cahiers du Cinéma*, sayı : 33, mart 1954'te yayımlanan metinden)

Çeviren: Nijat ÖZÖN