



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

SİNEMA SANATINDA GERÇEKÇİLİK VE BİÇİMCİLİK

Buğra KİBAROĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

SİNEMA SANATINDA GERÇEKÇİLİK VE BİÇİMCİLİK

Buğra Kibaroğlu

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Buğra Kibaroğlu tarafından hazırlanan "Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik" başlıklı bu çalışma, 15.12.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Abdullah Kaygı (Danışman-Başkan)

Prof. Dr. Saçit Pekak

Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz

Doç. Dr. Filiz Erdemir Göze

Yard. Doç. Dr. Şinasi Tek

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Berrin Koyuncu Lorasdağı

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

15.12.2015



Buğra KIBAROĞLU

TEŞEKKÜR

Gerek lisans ve yüksek lisans dersleri, gerek yaptığımız konuşmalarda aktardığı kıymetli fikirleri ve titiz çalışmalarıyla bu tezin hayata geçmesini sağlayan en önemli kişi değerli hocam Prof. Dr. Abdullah Kaygı'ya, tezin başlangıç fikrini veren ve bana sinemayı akademik bir alan olarak sevdiren Yard. Doç. Dr. Çağla Karabağ Sarı'ya ve üzerimde emeği geçen bütün öğretmenlerime teşekkürü borç bilirim. Ayrıca bu süreçte bana maddi ve manevi her şekilde destek olan aileme, kahrımı çeken arkadaşlarıma, fikirleri ve yardımlarından dolayı Eda Erozan'a, hızır gibi imdada yetişen süper çevirileri ve her şey için Ayşe Ceren Akay'a sonsuz teşekkürler...

ÖZET

KİBAROĞLU, Buğra. *Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2015.

Sinema sanatının neliğine ilişkin kuramlar geliştiren düşünürlerin bir kısmı kuramlarında biçime ağırlık vererek sinemanın bir sanat dalı olabilme koşullarını biçimde ararken, diğer bir kısmı ise sinemanın gerçeklikle ilişkisine dikkat çekerek onun bir sanat dalı olabilme koşulunu gerçekliği kendine özgü yansıtısında görmektedirler.

Kuramlarında biçime ağırlık veren Arnheim, Balázs, Eisenstein gibi kuramcılar, sinemanın özgün bir sanat dalı olabilme koşulunu fiziksel gerçekliğin mekanik bir kopyası olmaktan kaçınarak, onu değişikliğe uğratmasında, ona biçim vermesinde görürler. Bu anlayıştakilere göre sinemacının biçime hakim olması, onu ustalıkla kullanmayı becerebilmesi demektir. Kuramlarının temelinde, sanatın ve dolayısıyla sinema sanatının malzemeye biçim verilmesi olduğu şeklinde bir sayılı bulunduğu için bu düşünürlerin görüşleri –kendileri öyle olduğunu iddia etmediklerinde bile- zaman zaman sinema sanatının sinemaya özgü malzemenin ustaca kullanılmasından ibaret olduğu şeklinde anlaşılmıştır.

Bazin ve Kracauer gibi, kuramlarında içeriğe, yani gerçekliğe vurgu yapan kuramcılar ise sinemanın bir sanat dalı olarak özgünlüğünün fiziksel gerçekliği olabildiğince nesnel bir şekilde seyircisine aktarabilmesinde olduğunu düşünürler. Fiziksel gerçekliği aktarma konusunda daha önce başka hiçbir sanat dalının sahip olmadığı bir nesnellik imkanına sahip olduğunu düşündükleri sinemanın, fiziksel gerçekliği olduğu gibi aktarmak suretiyle, seyircinin yüzeyin altında yatan “gerçek”e kavramasını sağlayabileceğini düşünürler.

Görünüşte birbirinden oldukça farklı duran bu kuramcılardan ne biçime ağırlık verenler içeriğin önemini tümüyle inkar etmekte, ne de içeriğe ağırlık verenler biçimin önemini tümüyle inkar etmektedir. Bu durumda akla bu kuramcılarının neden birbirleriyle anlaşamadığı, farklı hatta zıt kuramları savunduğu sorusu gelmektedir. Bu soruya cevap

verebilmek için öncelikle bu düşünürlerinin biçim, gerçek, sanat, malzeme gibi terimleri nasıl yorumladıklarının araştırılması gerekmektedir.

Anahtar Sözcükler:

Sinema, Sanat, Sanat Felsefesi, Biçim-İçerik, Gerçek, Gerçekçilik, Biçimcilik

ABSTRACT

KİBAROĞLU, Buğra. *Realism and Formalism in the Art of Cinema*, Master's Thesis, Ankara, 2015.

Some thinkers that theorize about the essence of cinema concentrate on form and they look for the requirements that make cinema a branch of art in form, while others draw attention to the relation between cinema and reality and think that the requirements that make cinema an art form lay in the distinctive representation of reality in cinema.

Theorists like Arnheim, Balázs and Eisenstein who concentrate on form in their theories, think what makes cinema a peculiar art form is reforming and reshaping reality and thus avoiding cinema to become a mechanical copy of physical reality. According to them, having a good command of form in cinema for a director means to be able to use it skilfully. Because their theory is based on the assumption that art and thus cinema as an art form is shaping the medium, the thoughts of these thinkers are sometimes understood as if art of cinema only consists of the skilful usage of the original medium -even when they themselves doesn't contend that.

Theorists such as Bazin and Kracauer concentrate on content, in other words reality in their theories. According to them, the peculiarity of cinema as an art form lays in conveying of physical reality objectively to the viewer. They think that conveying physical reality completely might enable the viewer to comprehend the "reality" which underlying the surface, because in their opinion cinema has the possibility to convey physical reality in an objective way that no other art form had done before.

Although the aspect of these theorists seem to be very different from each other, neither the ones that concentrate on form deny the importance of content entirely, nor the ones that concentrate on content deny the importance of form completely. In this case the question that comes to mind is "Why don't these philosophers reach an agreement and why do they advocate different and even opposite theories?". To be able to answer this question, first of all how these thinkers construe the terms like form, reality, art and material must be researched.

Keywords:

Cinema, Art, Philosophy of Art, Form-Content, Reality, Realism, Formalism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: BİÇİME AĞIRLIK VEREN KURAM ÖRNEKLERİ	6
1.1. RUDOLF ARNHEIM VE SANAT OLARAK SİNEMA	6
1.2. BÉLA BALÁZS VE DİL OLARAK SİNEMA	17
1.3. SERGEI M. EISENSTEIN VE MONTAJIN ÖNEMİ	30
2. BÖLÜM: İÇERİĞE AĞIRLIK VEREN KURAM ÖRNEKLERİ	47
2.1. ANDRÉ BAZIN VE GERÇEKLİĞİN İZİ OLARAK FİLM	47
2.2. SIEGFRIED KRACAUER VE FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU	60
SONUÇ	80
KAYNAKÇA	87
EK 1: TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU	90
EK 2: TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	91

GİRİŞ

Sanat felsefesinin sorduğu en temel soru “Sanat nedir?” sorusudur. Ortaya çıkışı Platon ve Aristoteles’in sanat hakkındaki görüşlerine dayanan sanat felsefesi, sanatın neliğini araştıran felsefe disiplini. Sanatın neliğini araştıran sanat felsefesi, incelemesini ya sanat idesine ya da tek tek “sanat eserleri”ne dayandırmak durumundadır. Sanat eserlerinin incelenmesi söz konusu olduğunda araştırmanın yalnızca tek bir sanat dalıyla sınırlanmaması gereklidir. Aksi takdirde elde edilecek sonuçların yalnızca ele alınan sanat dalına özgü olup bütün sanat dalları için geçerli olmaması tehlikesi vardır. Sanat felsefesi araştırmalarının farklı sanat dallarında yapılmasından elde edilecek sonuçların genel geçerliği açısından büyük katkısı olacağı anlamına gelmektedir. Bu durumun bilincinde olarak bu çalışmamızda incelememizi, yüz yıldan biraz daha fazla bir süre önce doğmuş genç bir sanat dalı olan sinema sanatı üzerine yönelteceğiz.

Sanat eserlerinin ve sanat kuramlarının tarihine baktığımızda sanatın neliğine ilişkin belli başlı iki yaklaşım göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki sanat eserinin içeriğine ve dış dünya ile ilişkisine önem veren, genellikle Gerçekçilik olarak adlandırılan yaklaşımdır. Bir diğeri ise sanat eserinin biçimine önem veren, sanat eserini temelde özgöndergeli bir yapıt olarak değerlendiren yaklaşımdır. Sanat tarihi boyunca yapılan kuramsal tartışmalar çok farklı görünümlere bürünseler de, tüm bu tartışmaların altında biçim ile içerik arasındaki çatışmanın yattığını söylemek yanlış olmaz.

Sanatın neliğine ilişkin konuşan ilk filozoflardan birisinin Platon olduğunu görürüz. Sanat eserini bir ayna olarak gören Platon, sanatçının yaptığı şeyin görünen dünyaya bir ayna tutmak olduğunu belirtir (Platon, 2011: 596d-597e).¹ Platon’un görüşleri sanat tarihinde “Yansıtma Kuramı” olarak adlandırılan bir yaklaşımın temelinde yer almaktadır. Geçen yüzyıllar içerisinde ortaya çıkan Toplumcu Gerçekçilik [Social Realism], Sosyalist Gerçekçilik [Socialist Realism] gibi sanat akımları Yansıtma

1 Platon’un sanat kuramını detaylı bir şekilde ele almak araştırmamızın kapsamını fazlasıyla aşacağı için burada yalnızca onun sanatı bir “yansıma”ya benzettiğini belirtmekle yetineceğiz. Platon’un sanat kuramıyla ilgili detaylı ve sağlıklı bilgi için onun sanata ve sanatçıya ilişkin *Devlet* kitabında olduğu kadar, genellikle bu konuda ihmal edilen *Yasalar* ve vb. (*Devlet* dışındaki) öteki kitaplarında da aktardığı görüşlerini incelemek yerinde olacaktır.

kuramlarının içinde yer aldığı düşünölen kuramlardır. Sanatın dünyanın bir yansıması olduğu -ve olması gerektiğini- savunan bu sanat akımları sanat eserinin içeriğini her zaman için biçiminin üzerinde tutmuş, kuramlarında ağırlığı içeriğe vermişlerdir. Aristoteles'in de sanatçının olabilir olanı, olanaklı olanı anlattığı ve bu yönüyle sanatın, "genel"i ya da evrenseli anlatma konusunda, tekil olayları, olmuş olanları anlatan tarihten daha üstün olduğunu söylediği düşünöldüğünde bu yaklaşımın çıkış noktası daha iyi anlaşılabilir (Aristoteles, 2005: 1451a 35-1451b 10). Fakat sanat tarihinde gördüğümüz ve Sontag'ın da belirttiği gibi içeriği öne alan yaklaşımlar sanat yapıtlarını birer "bildiri", «*sanat yapıtı biçiminde yapılan bildiri*» olarak ele alma tehlikesiyle karşı karşıyadır (Sontag, 2008: 26-27).

Sanatı tanımlamaya yönelik ikinci bir yaklaşım ise sanat eserinin biçimini ön plana çıkararak, sanat eserini dış dünyayla ilişkisi ya da içeriği üzerinden değil, bunlardan bağımsız kendi başına bir yapı olarak ele alma eğiliminde olan bir düşünce tarzıdır. Sanat tarihinde genellikle Biçimcilik olarak adlandırılan bu yaklaşım, sanat kuramlarında çok eskilerden beri görölse de etkisini 19. yüzyılın sonlarında daha fazla hissettirmeye başlar. Biçimciliğin etkisinin artmasının altında yatan neden, görünen gerçekliği birebir kopyalama imkanına sahip olan -en azından olduğu düşünölen- fotoğrafın ortaya çıkışıdır. Sanatçının hiçbir yaratıcı çabasını gerektirmeden görünen gerçekliği kopyalayabilmesi sanatın gerçekliği yansıtmaktan ibaret olamayacağı şeklinde bir tepki doğurmuş, bu da sanatçının malzemesini kullanmadaki ustalığı ve sanat eserinin biçiminin sanatı tanımlayan nitelikler olarak ön plana çıkmasına sebebiyet vermiştir (Caroll, 2012: 162-163). Bu yaklaşım Aristoteles'in «karakteri ortaya koyan konuşmalar art arda sıralanırken sözel ifade ve düşünce bakımından başarılı olursa da tragedyanın işi gerçekleştirilmiş olmayacaktır; oysa bu yanları zayıf olduğu halde bir öyküsü ve bir olay örgüsü olan tragedya daha başarılıdır» şeklindeki görüşüne benzer bir şekilde sanat eserinin biçimi sayesinde var olduğu görüşünü savunur (Aristoteles, 2005: 1450a 30). Mantıklı temeller üzerine kurulmuş gibi gözükse de bu görüş zaman içerisinde -özellikle günümüz sanat dünyasında gördüğümüz gibi- «sanatın malzemenin ustaca kullanılması» (Kaygı, 2006: 1-2) şeklinde anlaşılmasına sebep olduğu, bunun dışında sanat eserlerinin bir şey ifade edip etmediğinin, bir anlama gelip gelmediğinin yersiz sorular olarak göröldüğu anlayışlara sebep olmuştur.

Biçim ile içerik arasındaki bu tartışma her zaman aynı şiddet ve görünürlükte olmasa da sanat tarihi boyunca ortaya çıkan tüm kuramsal tartışmalarda şu veya bu şekilde kendini gösterir. Bütün sanat tarihine yayılan bu biçim-içerik tartışması kendini kaçınılmaz bir şekilde sinema sanatında da gösterir. Biz de bu durumdan hareketle, bu çalışmamızda sinemanın özellikle ilk ortaya çıktığı dönemin etkili kuramcılarının bazılarının görüşlerini biçim-içerik tartışması çerçevesinde incelemeye çalışacağız.

Ele alacağımız sinema kuramcılarının fikirlerini daha iyi anlayabilmek, uğraştıkları sorunların temellerini kavrayabilmek ve teorilerini tarihsel bir perspektife oturtabilmek için sinemanın ortaya çıkışı ve ilk dönemlerinden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Fotoğrafın icadından sonra dünyanın dört bir tarafında bilim insanı, mucit ve meraklı amatörler hareketin nasıl kaydedilip gösterilebileceğine ilişkin araştırmalara başlamışlardı. İlk denemeler, Eadweard Muybridge'in koşan atları fotoğraflama denemesi gibi, hareket halindeki şeylerin kesintisiz kayıtlarından ziyade, art arda çekilmiş fotoğrafların bir slayt gösterisi şeklinde gösterilmesinden ibaretti. Bildiğimiz anlamda sinemaya yakın ilk icat Amerika'da Thomas Edison ve yardımcısı W. K. L. Dickson tarafından geliştirilen *kinetoscope* isimli cihazdı. Yalnızca tek kişinin gösterilen filmi izlemesine imkan tanıyan bu cihaz şeffaf bir film şeridi üzerine kaydedilen görüntülerin bir fonografa kaydedilmiş ses eşliğinde oynatılması esasına dayanıyordu (Bordwell ve Thompson, 2002: 13-17). Cihazın tek kişinin içerisine bir bozuk para atarak gösterilen filmi izlediği bir oyun makinesi gibi tasarlanması Edison'un sinemayı bir sanat dalı ya da ifade aracından çok basit bir eğlence aracı olarak gördüğünü düşündürmektedir.

Edison'un sinemayı kavrayış şekli sebebiyle sinema tarihçileri "sinemanın babası" lakabını bildiğimiz anlamda sinemanın mucidi sayılan Fransız Louis ve Auguste Lumière kardeşlere vermektedir. Lumière kardeşlerin tasarladığı *cinématographe* isimli icat, hem görüntüyü saydam bir fotoğraf filmi makarasına kaydeden hem de bir projektör vazifesi görerek görüntüyü yansıtabilen küçük bir kameraydı. Onların *cinématographe*'ı kullanarak 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'teki Grand Café'de

yaptıkları film gösterimi sinemanın doğum günü olarak kabul edilmektedir. Fotoğraf malzemesi üreten aile şirketlerini genişleten Lumière kardeşler dünyanın çeşitli yerlerine kameramanlar göndererek filmler çekirmiş ve bunların gösterimlerini yapmışlardır. Lumière kardeşlerin filmleri çoğunlukla kurmaca bir hikayeye sahip olmayan gündelik hayata ait kayıtlardan oluşmaktaydı (Bordwell ve Thompson, 2002: 18-19). Daha sonra Kracauer'ın de belirteceği gibi Lumière kardeşler sinemada görülen Gerçekçi akımın ilk temsilcileri olmuşlardır (Kracauer, 1960: 30-32).

Profesyonel bir sihirbaz olan Georges Méliès, Lumière kardeşlerin *cinématographe*'ını gördüğünde kendi tiyatrosunda gösterimler yapmak için satın almak istemiş, teklifi geri çevrilince kendi kamerasını yaparak film çekmeye başlamıştır. "Sinemanın sihirbazı" olarak adlandırılan Méliès sinemanın imkanlarını fark ederek senaryosu olan kurgusal filmler çekmeye yönelmiştir. Film çektiği süre boyunca birçok fotoğraflık "hile"yi keşfeden Méliès, günümüzde bile kullanılan maskeleyme, çoklu pozlama, üst üste bindirme gibi birçok tekniği keşfetmiştir (Bordwell ve Thompson, 2002: 24-25). Kendinden öncekilere kıyasla sinemayı çok daha farklı bir gözle görmeyi başaran Méliès, sinemada Biçimci geleneğin ilk örneği olarak kabul edilmektedir (Kracauer, 1960: 32-33).

Kronolojik olarak bakıldığında sinema tarihinde Lumière ve Méliès'ten sonra gelen en önemli isim şüphesiz Amerikalı yönetmen D. W. Griffith'tir. Eski bir tiyatro oyuncusu olan Griffith, çektiği yüzlerce kısa ve uzun metrajlı filmin yanısıra *Bir Ulusun Doğuşu* [*The Birth of a Nation*] ve *Hoşgörüsüzlük* [*Intolerance*] gibi şaheserleriyle sinema tarihine damgasını vurmuştur. Griffith'i sinema açısından bu kadar önemli kılan onun yakın çekim ve paralel kurgu gibi yöntemleri kullanmada gösterdiği ustalık sayesinde modern sinema dili diyebileceğimiz sinematik anlatım tekniğinin kurucusu olmasıdır (Bordwell ve Thompson, 2002: 73-74). Kracauer de benzer bir şekilde «Sinematik açıdan önem taşıyan ilk örnekler için mutlaka Griffith'e bakmak gerekir.» diyerek Griffith'in sinema tarihi açısından önemini vurgulamaktadır (Kracauer, 1960: 62).

Sinemanın ortaya çıkışı ve bir sanat dalı haline gelmesindeki önemli durakları anlattıktan sonra bakışımızı ilk sinema kuramcılarına çevirebiliriz. Şair Vachel

Lindsay'in 1915 yılında yazdığı *The Art of the Moving Picture* isimli kitabı sinemanın sanat olduğunu savunan ilk kapsamlı eser kabul edilmektedir. Günümüz sinema kuramı açısından çok büyük bir önem taşımayan bu eser, akademik bir dilden uzak olması ve sinemanın seyircisi ile ilişkisine dair yaptığı bazı tespitler sayesinde ilginçliğini korumaktadır (Monaco, 2000: 391-393).

Hugo Munsterberg'in 1916 yılında yayımladığı *Photoplay: A Psychological Study* isimli eseri sinemaya bir sanat dalı olarak ihtiyaç duyduğu akademik yaklaşımı ilk kez getiren, günümüz sinema kuramları arasında bile tutarlı ve objektif yapısıyla edindiği yeri koruyan bir çalışmadır. Gestalt psikoloji ekolünden gelen Munsterberg sinemanın sanat olduğunu savunmakta, ancak bunu araştırmasını sinemanın kendi başına sanat olarak olanaklarını incelemek yerine, seyircinin zihniyle kurduğu algılama ilişkisine yönelterek yapmaktadır (Monaco, 2000: 393-394). Bu sebepten ele alacağımız kuramcılara, Munsterberg'den çok etkilenen ve yine Gestaltçı ekolden gelen Rudolf Arnheim ile başlamayı daha uygun buluyoruz.

1. BÖLÜM

BİÇİME AĞIRLIK VEREN KURAM ÖRNEKLERİ

1.1. RUDOLF ARNHEIM VE SANAT OLARAK SİNEMA

1904'te Almanya'da doğan Rudolf Julius Arnheim ilk dönem sinema kuramcılarının en önemlilerindedir. Berlin Üniversitesinde Psikoloji eğitimi almış ve burada Gestalt psikoloji ekolünden etkilenmiştir. Daha sonraları sanata merak sarmış ve araştırmalarını sanat alanında yoğunlaştırmıştır. Özellikle tiyatro ve sinema ile ilgilenen Arnheim 1933 yılında *Sanat Olarak Sinema [Film as Art]* isimli kitabını yayımlamıştır. Munsterberg'in çalışmalarından da etkilenen Arnheim bu kitabında sinemanın kendini bağımsız bir sanat dalı olarak var edebilmesinin şartlarını ortaya koymaya çalışır.

Almanca biçim, yapı anlamlarına gelen Gestalt sözcüğüyle tanımlanan Gestalt ekolü önceleri bir psikoloji akımı olarak ortaya çıkmış, daha sonra tıpkı psikanaliz gibi farklı entelektüel alanlarda da kullanılır olmuştur. Bu kurama göre, bir bütün oluşturacak şekilde bir araya gelen parçaların oluşturduğu anlam, parçaların toplamının anlamından daha büyüktür. Bu yüzden de insanın algıladığı gerçeklik, dış dünyadaki yalın mekanik gerçeklik değil, insan zihninin bütünü yorumlaması vasıtasıyla oluşan bir gerçekliktir. İki de Gestalt okulundan gelmiş olan Munsterberg ve Arnheim öncelikle içerikten bağımsız bir şekilde salt biçimsel olarak sinemanın yarattığı etkinin araçlarını inceleyerler. Fakat Munsterberg ilgisini sinemanın algılanma sürecinde yoğunlaştırırken, Arnheim sinemanın diğer sanat dallarından bağımsız bir sanat dalı olabilmesinin olanaklarını ortaya koymaya çalışarak bir sanat dalı olarak sinemayı incelemeyi tercih eder (Erdikmen, 2013: 38-39).

Gestalt teorisini sanata uyarlamaya çalışan Arnheim, "Materialtheorie" adını verdiği bir kuram üzerinde çalıştığından bahseder. Gestalt teorisinin özünü oluşturduğu söylenebilecek bu görüş Arnheim'ın ifadesiyle «gerçeğin sanatsal ve bilimsel betimlemelerinin, konunun kendisinden çok, kullanılan aracın (veya *Materyal*'in)

donanımlarından elde edilen kalıplarda biçimlendiğini göstermeyi amaçlayan bir kuramdı» (Arnheim, 2010: 10). Gestaltçı bu yaklaşım «sanat yapıtının da yalnızca gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerin belirli bir ortamın biçimlerine dönüştürülmesi olduğu düşüncesine uydu» (Arnheim, 2010: 10). Fakat fotoğraf ve sinema söz konusu olduğunda ortaya bir sorun çıkmaktadır: Gerçekliğin mekanik bir kopyası nasıl sanat olabilir? Bu probleme yoğunlaşan Arnheim çözüm olarak «Fotoğrafçılık ve sinemanın kusursuz bir yeniden üretimde yetersiz kalan esas özelliklerinin, bir sanatsal ortamın gerekli kalıpları olarak rol oynayabileceğini» (Arnheim, 2010: 11) ileri sürer.

Arnheim öncelikle kendisinin yalnızca sanat olarak sinema ile ilgilendiğini belirterek araştırmasına başlar. Her ortamın [media] birden fazla kullanım alanı vardır, örneğin kartpostal resmin, askeri marşlar da müziğin kullanım alanlarındandır, ancak bunlardan yalnızca birisi estetikdir (Arnheim, 2010: 8). Bu sanatsal kullanım da bizi genellikle o sanat dalının kendisine yoğunlaşmaya sevk eder (Arnheim, 2010: 2). Edebiyat bizi mesajlarına değil sözcüklere; resim ise temsil edilene değil kompozisyon, renk, perspektif gibi biçimsel özelliklere yöneltir. Bu yüzden film sanatı da bizi resmettiği dünyaya değil sanat dalının kendisine yönlendirmelidir.

Bu yaklaşımıyla sinemanın gerçekliğin mekanik bir kopyası olmaktan öteye gidemediği, bu yüzden de asla bir sanat dalı olamayacağı yönündeki eleştirilere karşı çıkar. Bunu yaparken de 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında fotoğraf alanında etkisini hissettiren Resimselcilik [Pictorialism]² akımının fotoğraf için yaptığına benzer bir şekilde sinemanın sanat olabilmek için fiziksel gerçekliğin salt mekanik bir kaydı olmaktan çıkıp sinemacının müdahaleleri vasıtasıyla fiziksel gerçekliği değişikliğe uğratması gerektiğini ileri sürer. Bu tezini temellendirmek için sinemanın gerçeği tam

2 Resimselcilik [Pictorialism] 1880'li yıllarda ortaya çıkan bir fotoğraf akımıdır. Bu akımı benimseyen fotoğrafçılar, fotoğrafın bir sanat dalı olduğunu kanıtlamak adına resimselci bir üslubu benimsemişlerdir. Resim sanatının kompozisyon, ışık, uyum, denge gibi estetik ve görsel özelliklerini kullanan Resimselciler, istedikleri sonucu elde etmek için fotoğraflarına çekim öncesi ve sonrasında müdahale ediyorlardı. Bu akımın önde gelen isimleri Peter Henry Emerson, Frank Eugene, Robert Demachy, Alvin Langdon Caburn, Fred Holland Day, Gertrude Käsebier, Edward Steichen ve Alfred Stieglitz gibi fotoğrafçılar olmuştur (Göktaş, 2014: 105-108).

anlamıyla taklit edememesine neden olan “kusur”larını inceler. Başkalarının sinemanın giderilmesi gereken kusurları olarak gördüğü bu eksiklikler Arnheim’e göre sinemanın sanatsal bir anlatı aracı olmasını sağlayan olanaklardır. Ona göre sinemacı elindeki malzemenin gerçekliğin birebir kopyası olmasını önleyen yönlerini ustalıklarla kullanarak sinemasal sanat eserleri oluşturabilir (Arnheim, 2010: 35-36, 104-105). Arnheim’in, sanatın temel olarak malzemenin ustaca kullanımı olduğu şeklinde bir düşünceye sahip olduğunu burada aktarılan görüşlerinde görmek mümkündür.

Bu konudaki incelemesini derinleştiren Arnheim sinemanın gerçeğin tam anlamıyla kopyası olmasını önleyen teknik sınırlamalarının bir listesini çıkarma işine girişir. Bunu yaparak filmin malzemesinin özellikleri ile alımlayıcının “gerçekte” algıladığı arasındaki farkları göstermeyi hedefler. Ona göre ikisi arasındaki bu farklar sinemanın sanat olmasının olanaklarıdır (Arnheim, 2010: 15-16). Bunları; cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması, azalan derinlik hissi, renklerin yokluğu ve ışıklandırma, görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık, zaman-uzam devamlılığının yokluğu, görme dışındaki duyuların yokluğu olmak üzere altı başlık altında toplar (Arnheim, 2010: 16-35).

Arnheim’in ilk olarak ele aldığı konu cismin düz bir yüzey üzerine yansıtılması sorunudur. Cisim bir düzlem üzerine yansıtıldığında, cismin gerçek şekli yalnızca belirli açılardan anlaşılabilir. Rastgele seçilen bir açının cismin gerçek formunu korumasının bir garantisi yoktur. Örneğin, tepeden çekilen bir küp seyirciye yalnızca bir kare olarak gözükecektir. Hangi kamera açısının seçileceği ise seçimi tamamen yönetmene kalmış “hissi” bir tercihtir (Arnheim, 2010: 16-17). Arnheim bazı filmlerden örnekler vererek bu durumun sinemacı tarafından sanatsal bir etki yaratmak için nasıl kullanılabilirliğini gösterir. Dupont’un *Vaudeville* filminde ana karakter mahkum Jannings’in gözüktüğü ilk sahnede yüzünden önce sırtının ve sırtındaki numaranın gözükmeye başlaması ona göre büyük bir sinemasal yaratıcılık örneğidir. Bu sahneyle sanatçı mahkumun bir birey değil, yalnızca kalabalığın bir parçası, bir numara olduğunu basit ve güçlü bir şekilde ifade eder. Ve bunu gerçekliğe hiçbir müdahalede bulunmadan, yalnızca bilinçli bir kamera açısı seçimiyle yapar (Arnheim, 2010: 37). Arnheim, sinema sanatının temel araçlarından olan farklı ve alışılmadık kamera açılarının kullanımının

önemini ilk kez fark eden kuramcılardandır. Ona göre bunlar seyirciye her gün gördükleri nesnelere farklı bir açıyla göstererek onları alışık oldukları algı dünyalarından çıkarıp, gördükleri şeyler üzerine düşünmeye sevk eder (Arnheim, 2010: 40). Burada Arnheim'in sanata, sinemaya bakışını ve sanatçıya yüklediği görevi en iyi özetleyen şu bölümü alıntılanmak yerinde olur:

«Bir sanat yapıtını anlamak için, izleyicinin dikkatinin biçimin niteliklerine yönlendirilmesi şarttır. Yani kendisini bir ölçüye kadar doğal olmayan bir zihinsel tutuma bırakması gerekir. Örnek olarak, bu artık yalnızca “orada bir polisin durduğunu” fark etme sorunu değildir; daha çok “polisin nasıl durduğunun” ve genel anlamda bunun bir polisini tipik görüntüsü olup olmadığının farkına varma sorunudur. Adamın ne kadar iyi seçildiğine, bir hareketinin diğeriyle karşılaştırıldığında ne kadar tipik, ne kadar açık bir hareket olduğuna ve figürün otoritesinin alttan çekilerek nasıl ortaya konduğuna dikkat edilir» (Arnheim, 2010: 41).

Biçime verdiği bu büyük öneme rağmen Arnheim mutlak bir biçimciliğe karşıdır. Ona göre «İyi bir filmde her çekimin konuyla alakası olmalıdır.», bu ilkeyi ihmal edip «biçim uğruna biçim» anlayışını benimseyen yönetmenleri sanatlarına ihanet etmekle suçlar (Arnheim, 2010: 39-40). Dreyer'in büyük eseri *Jean D'arc'ın Çilesi* [*La passion de Jeanne d'Arc*] filminde Jean D'arc ile rahipler arasındaki konuşmada kameranın sürekli farklı ve değişik açılarla konuşanların yüzlerinde dolaşmasını yaratıcı değil, aksine kafa karıştırıcı ve dikkat dağıtıcı bulur (Arnheim, 2010: 39). Benzer bir şekilde René Clair'in Dada akımı etkisiyle çektiği deneysel *Entr'acte* isimli filminde dans eden balerinin aşağıdan çekilmesinin yaratıcı bir tercih olduğunu, fakat bunun herhangi bir fikre bağlanmadığı için pek de etki bırakmadığını söyler (Arnheim, 2010: 38-39).

Arnheim'a göre sinema görüntüsü ile gerçeklikten doğrudan alınan görüntü arasındaki en önemli farklardan bir diğeri derinlik hissinin azalmasıdır. Üç boyutlu dünya iki boyutlu bir malzeme olan film üzerine kaydedildiğinde nesnelere arasındaki uzaklık-yakınlık ilişkileri değişecektir. Ancak seyirci bu görüntüleri izlediğinde, beyni bu iki boyutlu görüntüleri üç boyutlu hale çevirip öyle algılayacaktır. Bu sebepten Arnheim filmin ne tam olarak iki boyutlu ne üç boyutlu olduğunu, bu ikisi arasında özel bir konumda bulunduğunu söyler. Beynin, gözün gördüğü iki boyutlu görüntüyü kendiliğinden üç boyutlu hale çevirmesi film ile gerçeklik arasında ciddi farklar yaratır.

Kayıt sırasında kullanılan objektifler, nesnelerin kameraya ve birbirlerine olan uzaklıkları farklı perspektif etkilere sebep olur. Bu durum yönetmene nesneler arasındaki büyüklük-küçüklük, uzaklık-yakınlık ilişkilerini düzenleyerek istediği mesajı ve etkiyi verme şansı sağlar.

İlk dönem sinemada rengin olmaması, filmin kaydettiği görüntü ile gerçeklik arasında önemli bir fark oluşmasına neden olur. Yine de Arnheim renkli film çıkıncaya kadar sinemaya giden insanların izledikleri görüntüyü gerçekliğe uygun olarak kabul ettiklerinden bahseder. Peki, gerçeklikten böylesine farklıyken bile sinemanın, seyirciyi etkiye almasının, sinemanın “büyüsü”nün işleminin sebebi nedir? Arnheim bu soruya “kısmi yanılsama” kavramıyla yanıt verir. Bu olguyu zaman-uzam devamlılığının yokluğu sorununu incelerken detaylı şekilde açıklayan Arnheim bu noktada sadece rengin yokluğunun seyircide bir eksiklik yaratmadığını söyler (Arnheim, 2010: 20). Bütün renklerin siyah, beyaz ve grinin farklı tonlarına indirgenmesi, ona göre sanatçı için büyük bir sanatsal ifade olanağıdır. Kötünün siyah, iyinin ise beyazla temsil edildiği basit ama etkili sembolizasyon bunun ilk akla gelen kullanımlarındandır. Steinberg’in *New York Rıhtımları [The Docks of New York]* isimli filminde baş kahramanlardan birinin beyaz yüzü, elbisesi ve saçları diğer karakterin siyah figürüyle başarılı bir kontrast yaratarak, sanatçının anlam oluşturmaya yardım etmiştir (Arnheim, 2010: 58-59). Işıklandırma ise filmin kaydettiği sahneye benzemesini sağlayabildiği gibi, aralarındaki benzerliği ortadan kaldıracak bir etki yaratabilir. En temel fotoğrafik tekniklerden biri olan ışıklandırma teknikleri özellikle siyah beyaz film söz konusu olduğunda çok dramatik sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir. Yukarıdakine benzer örnekler söz konusu olduğunda ışıklandırma istenilen sonuca ulaşılmasında anahtar rol oynayabilir.

Sinemada görüntünün sınırlanması, daha teknik bir ifadeyle kadraj, sinematik deneyim ile insan gözü arasındaki en büyük farklardan birini oluşturur. İnsan gözünün bakış açısı yapısı ve işleyişi itibariyle sınırsız ve kesintisiz olarak adlandırılabilir. Çünkü insan beyni gözün algıladığı parçalı görüntüleri bütüne tamamlar. Böylece kişi bir odaya baktığında, gözünün görme açısı yetersiz kalsa bile, odayı tek parça halinde görür (Arnheim, 2010: 21). Oysa sinema söz konusu olduğunda farklı görüntü parçalarını

beyinde birleştirmek ihtimal dahilinde olmadığı için seyircinin algıladığı görüntü kameranın kadrajıyla sınırlıdır. Bir kısıtlama gibi görünen bu durum sinemacının elinde önemli bir araca dönüşebilir. İsteddiği detayları seyirciye gösterme, istemediklerini kadrajın dışında bırakma imkanına sahip olan sinemacı bu sayede istediği anlamı yaratmayı başarabilir. Kadrajla yakından ilintili bir başka konu ise nesnelerin kameraya olan uzaklığıdır. Ekranda nesnelerin hangi boyutta görüneceğini etkileyen bu durum çok farklı anlamlar yaratılmasına olanak sağlar. Kadrajla birlikte kullanıldığında sinemacının elinde çok etkili araçlara dönüşebilirler. Yakın çekim tekniği bunun güzel bir örneğidir. Yönetmen yakın çekim tekniğiyle seyircinin dikkatini istediği bir detaya yoğunlaştırıp anlatmak istediğini kolay ve etkili bir biçimde anlatabilir. Aynı şekilde yakın çekim bir detayla başlayıp daha sonra sahnenin tamamını göstererek hem başarılı bir geçiş yapabilir hem de seyircinin ilgisini çekebilir. Yine de bu tekniğin fazla kullanımını eleştiren Arnheim, bu yöntem fazla kullanıldığı takdirde seyircinin civardaki nesnelere hakkındaki bilgisini kısıtlayacağını belirtir. Bu yönüyle Dreyer'in *Jean D'arc'ın Çilesi* filmi ve bazı Rus filmlerini eleştirir (Arnheim, 2010: 70).

Zaman ve uzam sürekliliğinin olmaması sinemanın gerçeklikten en büyük farklarından birine sebep olurken, aynı zamanda onun bir sanat dalı olarak en karakteristik özelliklerinden birini oluşturur. Ayrıca tiyatroyla sinema arasındaki belki de en büyük fark budur. Sinema doğası gereği, tiyatro gibi zamansal ve uzamsal süreklilikle sınırlanmamıştır. Bir sahne günümüzde bir evin içerisinde geçerken, bir sonraki sahne 50 yıl sonra bir dağın tepesinde geçebilir ve bu iki sahne arasındaki geçiş saniyenin yirmi dördte biri gibi kısa bir sürede gerçekleşebilir. Bu tiyatronun asla sahip olmadığı bir imkandır ve sinemaya kendine özgü sanatsal bir anlatım dili oluşturmak için büyük olanaklar sağlar. Bu durum aynı zamanda sinemayı sadece tiyatronun kayda alınmış hali olarak görenlerin de ne kadar yanıldıklarını gösterir. Yine de kronolojik bir sıra izleme zorunluluğu olmasa da sekansları arka arkaya sıralarken sinemacının tamamen özgür olmadığı belirtilmesi yerinde olur. Seyircinin kafasının karışmaması ve de filmin anlatmak istediğinin başarıya ulaşabilmesi için birtakım mantıksal ilkeleri gözetmelidir. Film parçaları bir araya getirilirken bunların birbirlerini ne kadar tamamladıklarına ve birbirlerine ne kadar uygun olduklarına dikkat edilmelidir. Salt biçimsel amaçlarla üretilen eserleri eleştiren Arnheim burada da film parçalarının bir araya getirilmesi

anlamına gelen montaj tekniğinin aşırı kullanılmasının tehlikelerine dikkat çeker. Montajın sanatsal olanaklarını ilk kez keşfetmelerine rağmen Rus yönetmenler çoğu kez bu tekniğin kullanımı hususunda aşırıya kaçarak sanatlarına zarar vermişlerdir (Arnheim, 2010: 74). Yine de montajın sanatsal olanaklarının en iyilerinden bazılarının Ruslardan çıktığını unutmayan Arnheim, Eisenstein'ın *Potemkin Zirhlisi* [*Bronenosets Potemkin*] filminde taş aslan heykelinin ayağa kalkıp kükrediği sahneyi örnek gösterir. İlk karede yerde yatan bir aslan, ikinci karede ayağa kalkmış bir aslan, üçüncü karede ise kükreyen bir aslan gösteren Eisenstein montaj yardımıyla cansız bir aslan heykelini ayağa kalkıp kükrüyor gibi göstermeyi başarmıştır (Arnheim, 2010: 84). Örneklerle montajın sanatsal açıdan önemini açıklayan Arnheim, Pudovkin ve Timoşenko gibi Sovyet kuramcılarının montaj kuramlarını kısaca anlattıktan sonra onlardan yola çıkarak montajın temel kuralları ve ilkelerini toparlamaya çalışır. Ne kadar kapsamlı olursa olsun oluşturduğu bu şemanın her şeyi kapsamasını amaçlamadığını, yalnızca fikir vermesi açısından kitabına koyduğunu söyleyerek okuru uyarmayı da ihmal etmez (Arnheim, 2010: 77-84).

Montajın sinema açısından önemini inceleyen Arnheim, daha önce bahsettiği “kısmi yanılısama” teorisini de burada detaylandırır. Bu konuyu açıklamak için öncelikle tiyatronun yarattığı yanılısamayı inceleyen Arnheim, bunun görece daha kuvvetli olduğunu savunur. Çünkü tiyatro sahnesi her ne kadar sahnelendiği salonun zaman ve mekanından farklı bir zaman ve mekanı temsil etse de seyircinin önünde gerçek bir mekan (sahne) ve zaman olduğu için yarattığı yanılısama daha kuvvetlidir. Bu fotoğrafın yarattığı yanılısamaya bakıldığında daha rahat görülebilir. Fotoğraf da tıpkı tiyatro gibi belirli bir zaman ve mekanı temsil etmekle birlikte, bunu gerçek bir mekan ve zaman yardımıyla yapmadığı için alımlayıcıda temsil ettiği mekan ve zamanın yanılısamasını yaratmaz. Sinema ise yarattığı yanılısamayla fotoğraf ve tiyatronun arasında bir yerde konumlanır. Sinema, mekan olarak fotoğrafınki gibi iki boyutlu bir yüzey kullanırken, tıpkı tiyatro gibi gerçek bir zaman akışından yararlanır. Bu da onun yanılısama kuvveti açısından tiyatro ve fotoğraf arasında bir yerde bulunmasının sebebidir. Yanılısamanın kısmi olması ilk etapta sinema adına bir olumsuzluk gibi görünse de aslında montajı mümkün kılan şeyin ta kendisidir. Bu sayede sahneler arasında büyük bir hızla gerçekleşen muazzam zaman ve mekan değişimleri seyirciyi rahatsız etmediği gibi

seyirci tarafından normal karşılanır. Peki seyirci izlediği filmin gerçekliğin tam bir temsili olmadığını bilmesine rağmen kısmi de olsa bir yanılsama nasıl gerçekleşir? Bunun temel sebebi insanlara günlük hayatta bir konuyu ya da duyguyu kavramak için esas olanın yeterli olmasıdır. Sinema seyirciye esas olanı verebildiği sürece yanılsama gerçekleşir. İleride daha detaylı olarak anlatılacak “esas olanın aktarılması” meselesi Arnheim’in sinema sanatının neliğine ilişkin görüşlerinin en temelinde bulunan düşüncelerden biridir.

Sessiz sinema döneminde görme dışındaki duyuların olmaması sorununu ele alırken Arnheim’in sinemanın neliği üzerine incelemesini sessiz filmler üzerinden araştırdığını ve sinemaya sesin gelişini sinema sanatının gelişimi açısından geriye doğru bir adım olarak nitelendirdiğini akılda tutmak gerekir. Görme dışındaki diğer duyuları uyaran uyaranların olmadığı sessiz sinemada göz, diğer duyuların yerini alır. Bu durum hareketin göreliliği ve yön tespitinin imkansızlaşması gibi sorunları beraberinde getirir. Seyircinin hareket edenin kamera mı yoksa kayda aldığı nesne mi olduğunu anlayabilmesi teknik olarak olanaksızdır. Aynı şey yön duygusu için de geçerlidir. Seyircinin, ekranda izlediği görüntünün sebebinin kameranın konumlanma açısı mı yoksa kayda alınan nesnenin bulunduğu pozisyon mu olduğunu bilmesi olanaklı değildir. Yönetmen bu konuda seyirciye yardımcı olmalı ve kadrajına seyirciyi yönlendirecek bilgiler koymalıdır. Bu gereklilik ise sinemanın bu eksikliklerini yönetmenin elinde sanatsal anlatı araçları haline getirir. Yönetmenin kadrajına bilinçli bir şekilde seyirciyi yanlış yönlendirecek bilgiler koyarak onu şaşırtabilecek olması, Arnheim açısından bu tarz bir kullanıma verilebilecek bir örnektir (Arnheim, 2010: 31-33).

Genel olarak daha ufak detaylar sayılabilecek konulardan sonra Arnheim sesin olmamasının sinemaya etkileri üzerine yoğunlaşır. Ona göre sesin yokluğu, sinemanın eksikliği değil, aksine meziyeti sayılabilecek bir durumdur. Aksini savunanlara sert bir şekilde karşı çıkarak onları «sinema sanatından hiçbir şey anlamayan» insanlar olmakla suçlar (Arnheim, 2010: 89). Arnheim’in öne sürdüğü önemli bir iddia sessiz bir filmi önyargısızca izleyen birinin sesin yokluğunu hissetmeyeceğidir. Bunun sebebi ise daha önce değindiği kısmi yanılsama teorisiyle açıklanmaktadır. Seyirci izlediği filmde esas

olanı alabildiği sürece yanılısama gerçekleşir. Daha fazlasına ihtiyaç duymaz ya da sesin yokluğundan rahatsız olmaz. Film ona diyaloglar ve ortam sesleri olmaksızın esas olanı verebilmektedir. Arnheim, Steinberg'in *New York Rıhtımları* filminde tabancanın patlamasının (film sessiz olduğundan) kuş sürülerinin havalanması ile belirtildiği sahneyi bu konuda çok başarılı bir örnek olarak bulur. Bu sahnede tabancanın sesi olmaksızın yalnızca havalanan kuş sürüsünün görsel görüntüsü vasıtasıyla yönetmen seyirciye anlatmak istediğini, esas olanı verebilmekte ve bu yüzden de seyirci sesin yokluğunun eksikliğini hissetmemektedir (Arnheim, 2010: 33-35).

Burada Arnheim'ın sinema sanatının neliğini sessiz sinemaya bakarak belirlemeye çalışmasının sorunları kendini gösterir. Sessiz sinemanın bir sanat dalı olmasını sağlayan özelliklerinden ziyade biçimsel yapısını kendine örnek alan Arnheim, "sesin yokluğu" gibi biçime ilişkin bir durumu neredeyse bir sinema filminin sanat eseri olma koşullarından birisi gibi düşünmektedir. Sinemaya gelen ses ve diğer teknolojik yenilikler ona göre sinemanın sanat olma imkanını azaltmakta, çünkü bu yeni sinemasal olanaklar onun sanatsal kabul ettiği sinemasal biçimlerin dışarısında kalmaktadır. Bu teknolojik yeniliklerden pek memnun olmayan Arnheim, geniş açılı kadraj, üç boyutlu görüntü, renkli film, sesin görüntüyle birlikte kullanılması gibi yeniliklere karşı çıkar. Arnheim'a göre bu yenilikler sinemanın teknik kusurlarını kapatıp onun gerçekliğin daha iyi bir temsili olmasını sağlasa da sinemayı sanat yapan olanakları azaltmaktadır. Zaten ona göre sinemadaki teknik gelişmelerin sebebinin onun sanatsal olanaklarını arttırmak değil salonlara daha çok seyirci çekmektir. «Filmi gerçek yaşama yaklaştıran her adım büyük bir sansasyon yaratır. Her yeni sansasyon, dolu salonlar demektir. Dolayısıyla film endüstrisinin çıkarı bu teknolojik gelişmelere bağlıdır» (Arnheim, 2010: 58). Keza bu teknik gelişmeleri sağlayan «mühendisler sanatçı değildirler» ve onların çalışmalarını harekete geçiren sebepler sanatsal değil, tamamıyla tekniktir (Arnheim, 2010: 57).

Bu konudaki itirazlarını detaylı incelediğimizde sinemanın sanatsal olanaklarının elinden alınmasıyla ilgili endişeleri daha iyi görülebilir. Örneğin, üç boyutlu sinema ona göre, sinemanın üç boyutlu nesnelere iki boyuta indirilmesi sayesinde sinemacının kullanımına giren perspektif hilelerinin hepsini kullanılmaz hale getirecektir, çünkü bu

durumda nesnelere arasındaki bütün perspektif ilişkileri ortadan kalkacaktır (Arnheim, 2010: 57). Benzer bir itirazı kitabın yazıldığı dönem sinemada giderek yaygınlaşan, günümüzdeyse neredeyse norm halini almış olan geniş ekran kadrajıdır. Ona göre sinemacının bu tarz yatay bir dikdörtgenle sınırlanması elindeki imkanları almak demektir. Bu konuda Eisenstein'in itirazlarını da aktaran Arnheim, en iyi kadrajın kare olduğunu, çünkü sinemacıya çeşitli tekniklerle isterse yatay isterse de dikey olarak çerçeveleyebileceği bir kadraj verdiğini söyler (Arnheim, 2010: 64-66). Sinemada rengin kullanımını ise diğerleri kadar kesin bir dille reddetmez. Temel itirazı siyah beyaz filmin oturmuş bir estetik altyapısı olduğu, bu yüzden de renkli filme kıyasla daha etkili olduğu üzerinedir. Yine de renkli filmin doğada hazır bulunan renkleri kullandığını, bu yüzden de renkleri kullanarak resim yapan bir ressamla kıyasla yönetmenin elindeki imkanların çok daha kısıtlı olduğunu belirterek olası tehlikelere dikkat çeker (Arnheim, 2010: 58). Arnheim'in en büyük itirazı ise sinemaya sesli diyalogun gelmesi ile ilgilidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi sesin yokluğunun sinemanın bir yetersizliği olmadığını düşünen Arnheim, bunun seyirci açısından da bir eksiklik yaratmadığını belirtir. Ona göre sesin gelmesi sinemanın görsel anlatı dili olarak estetik gelişimine zarar verir. Daha önceleri bazı olayları ve durumları ses olmadığı için salt görsel bir şekilde anlatmaya çalışan yönetmenler sinematografik açıdan oldukça yaratıcı çözümler bulurken, ses ile birlikte bu durum sekteye uğrayacak, yönetmenler kolayca kaçacak, bu durum ise sinemanın görsel dilinin kendini geliştirememesine ve zayıflamasına yol açacaktır (Arnheim, 2010: 89-92). Bu bakış açısıyla Arnheim, sanatın sanatçının malzemesini dönüştürmesi olduğu önkabulü yüzünden, sanatı açıkça bir çeşit ustalıkta, biçimsel ustalıkta indirgemektedir.

Sesli filmin ilk yıllarına bakıldığında Arnheim'in gerçekten sinema sanatının estetik gelişimine zarar vereceği görüşünde haklılık payı olduğunu görürüz. Bu dönemde çekilen filmler genellikle daha önceki sessiz filmlere kıyasla estetik olarak daha zayıf ve derinlikten yoksun filmlerdir. Fakat zaman geçtikçe sinema sanatı olmak bakımından kendini toparlamış ve sesin de aslında sanatçının elinde sanatsal ifade için bir başka araç olduğu ortaya çıkmıştır. Nitekim Arnheim da *Sanat Olarak Sinema* kitabının içerisindeki 1938 tarihli *Yeni Bir Lakoon: Sanatsal Bileşimler ve Sözlü Film* isimli yazısında sesin sanatsal kullanım olanakları üzerine küçük çaplı bir inceleme yapmıştır.

Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte sinemanın bir sanat dalı olarak gelişim süreci genel olarak kötü gözükse de, artık sesli filmin yönetmene yeni olanaklar sunabileceğini kabul etmektedir. Fakat sesin getirdiği bu yeni olanaklar yeterince kullanılmamakta ve bu yüzden ortaya çıkan sonuç hiç de iç açıcı olmamaktadır. Sorun her yeni gelişmeyle birlikte önceden sağlanan estetik gelişmenin durması ve sinema sanatının ilerleyişinin sekteye uğramasıdır (Arnheim, 2010: 161-183). Sesin gelmesiyle birlikte hem görsel hem de işitsel anlatım araçlarına kavuşan sinema “melez” bir sanat haline gelmiştir. Bu onun görsel bir sanat dalı olarak ilerlemesini ve geleceğini tehlikeye atsa da, Arnheim’a göre melez sanat dallarının «geçmişe dönmek anlamına gelse bile kendi gerçekdışı biçimlerinden daha saf biçimlere dönme eğilimleri» sinema için de hala bir umut olduğu anlamına gelmektedir (Arnheim, 2010: 184).

Arnheim’in kuramına genel olarak bakıldığında biçimcilik baskın olmakla birlikte salt yeni bir biçim denemek adına çekilen filmleri içerikten yoksun oldukları zaman sert bir şekilde eleştirdiği görülür. Deneysel avangard filmler onun eleştirisi oklarının hedefi olmaktan hiçbir şekilde kurtulamazlar. Hatta biçimsel olarak çok başarılı bir film kabul edilen *Jean D’arc’ın Çilesi* filmini bile biçimin içerikle bir bağlantısı olmadığını düşündüğü sahneleri yüzünden eleştirir. Bütün bunlar göz önüne alındığında Arnheim’in sinema kuramının tam anlamıyla biçimci olmadığı sonucuna varılabilir. Fakat daha detaylı incelendiğinde Arnheim’in sinema sanatının neliğini araştırırken soruna felsefi bir bakışla değil, kafasında önceden belirlediği bazı kavram ve kabullerle yaklaştığı görülecektir.

Arnheim, sanatın gerçekliğin bir kopyası değil, gerçekliğin gözlenen özelliklerinin bir sanat dalının biçimlerine çevrilmesi olduğunu düşünür. Bu görüş sanatın neliğini belirleme konusunda kendisine biçimi temel almaktadır. Sanat felsefesi açısından bu görüşün tehlikesi, sanatın sadece bir sanat dalına özgü malzemenin ustaca kullanılmasına indirgenmesi riskidir. Her ne kadar Arnheim, bir sanat eserinin yaratıcı bir biçimi olsa bile bunu bir içeriğe bağlayamadığı sürece etkili olamayacağını söylese de, bir sanat dalı olarak sinemayı incelerken çoğunlukla biçim üzerine konuşur. Sinema sanatının neliğini, sanatın malzemenin sanatçı tarafından biçimlendirilmesi olduğu şeklinde tek bir önkabulle araştırmaya çalıştığı için Arnheim felsefi olarak sorunlu bir

sinema kuramı oluşturur. Bu önkabul, onun sinemada sesin kullanımıyla ilgili görüşlerinin de altında yatar. Arnheim sinema sanatını incelerken -bilinçli olarak olmasa bile- sessiz sinemayı, sinemanın kendini bir sanat dalı olarak var edebileceği yegane biçim olarak kabul eder. Sinema sanatının neliği ile böyle bir biçimsel koşul arasında farkında olmadan da olsa doğrudan bir bağlantı kuran Arnheim, sessiz sinemadan sonraki sinema eserlerini de buna göre yargılar. Sanatın malzemeye [medium] sanatçı tarafından biçim verilmesi olduğuna ilişkin görüşü, sessiz sinemanın sinema sanatı için tek geçerli biçim olduğu şeklindeki düşüncesiyle birleştiğinde, açık bir biçimciliğin hakim olduğu bir sinema kuramı ortaya çıkar.

1.2. BÉLA BALÁZS VE DİL OLARAK SİNEMA

1884'te Macaristan'da doğan Belá Balázs, kuramsal çalışmalarını sinema üzerine yoğunlaştırmıştır. Sürekli olarak sinemayla ilgili yazılar, film incelemeleri yazan Balázs'ın kuramsal açıdan üretken bir kariyeri olmuştur. Macar kuramcı 1924'te yazdığı *Görünen İnsan [Der Sichtbare Mensch]* isimli kitabıyla özellikle Eisenstein ve Pudovkin gibi önemli sinemacı ve kuramcıları derinden etkilemiş; 1949 yılında tamamladığı, 1952 yılında İngilizce'ye *Theory of the Film* ismiyle çevrilen kitabıyla birlikte de sinema teorisinde önemli bir yer edinmiştir. 30'a yakın senaristlik ve birkaç yönetmenlik denemesiyle kendisi de sinemayla aktif bir şekilde uğraşan Balázs düşüncelerini bir kitapta toparlayarak sinemacılara ve belki de en önemlisi seyircilere yol gösterecek bir eser ortaya koymaya çalışmıştır. Günümüz sinema literatüründe adı çok fazla zikredilmese de sinema kuramının gelişimi açısından etkisi açıktır. Günümüzde pek fazla ilgi uyandırmayan bir kuramcı olmasının temel sebebi kitabında bulunan bilgilerin birçoğunun bugün özgünlüğünü kaybetmesi ve hemen hemen her sinemaya giriş kitabında bulunur hale gelmesidir. Fakat onun bu görüşleri derleyip toparlayan ve sade, anlaşılır biçimde yapan ilk kuramcılardan biri olması sinema teorisi açısından önemini ortaya koyar (Andrew, 1976: 85).

Balázs, Arnheim'in aksine sinemanın sanat olarak kabullenildiği ve akademik çevrelerce ciddiye alındığı bir dönem ve atmosferde yazar. Dolayısıyla da yazılarının

temeli sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlamak değildir. Kafasını kurcalayan temel sorun en yeni sanat dalı olarak anılan sinemanın sanatsal olarak nasıl gelişeceği, kendini nasıl ilerletebileceğidir. Marksist gelenekten gelen bir kuramcı olduğu için çözümlenmelerini ekonomik temele oturtmayı seçen Balázs, sinema tarihinin bu perspektiften bir okumasını yapar. Sinema sanatının, daha önce hiçbir sanatta görülmediği kadar ekonomik imkanlara bağlı olduğunu belirten Balázs, bu durumun seyircinin sinema kültürü eğitimi almasını gerekli kıldığını söyler. Edebiyat, müzik gibi sanat dallarında karşılaşılabilen, para kazanma ya da çağının alımlayıcısı tarafından beğenilme arzusu olmaksızın eser üreten sanatçı örneğinin sinema sanatı söz konusu olduğunda geçerliliğini kaybettiğini dile getirir. Çünkü doğası gereği çoğunlukla büyük ekipler ve büyük bütçelere ihtiyaç duyan bir sanat, seyircisini ve onun beklentilerini görmezden gelme lüksüne sahip değildir. Sinemanın bu büyük maddi bağımlılığı, sinema sanatının Avrupa’da değil de, sinemayı bir endüstri gibi görüp büyük yatırımlar yapan Amerika’da doğmasının -temel sebebi değilse bile- önemli bir sebebidir (Balázs, 1952: 19).

Balázs bu analizi yaptıktan sonra izleyici kitlesinin eğitilmesinin sinemanın bir sanat dalı olarak gelişimi için öneminden bahseder. Ekonomik bağımlılığından ötürü sinema seyircinin beklenti ve taleplerini karşılamak durumundadır. Yani sinemanın gidişatını belirleyen belki de en önemli etken seyircidir. Belirli bir sinematik kültüre, sinema estetiği bilgisine sahip bir seyirci kitlesi, yönetmenlerden ve yapımcılardan sanatsal niteliği daha yüksek eserler talep eder. Bu durum ise hiçbir sanatsal kaygısı olmayan yapımcıların bile sanatsal niteliği yüksek filmler üretilmesine imkan sağlamalarına yol açacaktır. Filmlerde görülen bu sanatsal kalite artışı ise seyircinin sanatsal zevkinin gelişmesine ve talep edilen kalitenin tekrardan artmasına, dolayısıyla da sinemanın sanatsal olarak ilerlemesine vesile olacaktır. Bu yapıyla Balázs’ın istediğinin pasif konumda ve önüne konulanı beğenen, onunla yetinen bir seyirci değil; sinemacıya ilham ve cesaret vererek sinemayı destekleyecek bir seyirci olduğu açıktır. Ona göre sinema sanatının ihtiyacı olan bu tarz sorumluluk sahibi bir seyirci ve ona yol gösterecek hünerli estetikçilerdir (Balázs, 1952: 19-20).

Balázs estetikten söz ettiğinde kitabının asıl yazılış amacını da açığa çıkarır. Bir Marksist olarak toplumu eğitme ve bilinçlendirmenin son derece önemli olduğunu düşünen Balázs'ın sinema estetiğine biçtiği en büyük görevlerden birisi topluma yol göstermektir. Balázs'a göre bu ihtiyaç, köklerini Antik Yunan'da bulan klasik Avrupa estetik anlayışı ile giderilemez. Daha sonra sinemanın teknik özelliklerini incelerken detaylı şekilde anlatacağı bazı sebeplerden ötürü Avrupa estetiği sinema sanatının gelişiminin önündeki en büyük engellerden birisidir. Bunun en önemli kanıtı ise sinemanın bir sanat dalı olarak doğuşunun anavatanı Fransa yerine Amerika'da gerçekleşmesidir. En yeni sanat dalı olan sinemanın, diğer eski sanatlardan alınanlarla oluşturulan eski estetik yerine kendine özgü yeni bir estetiğe ihtiyacı vardır. Bu estetik sinema sanatını değerlendirmesi için seyirciye yol gösterecek, kılavuz rolü oynayacaktır (Balázs, 1952: 20-21).

Sanatla ilgilenen akademisyenlerin çoğunlukla var olan sanat eserleriyle ilgilendiklerini ve o eserleri alımlayan alımlayıcıların öznel yetilerini [subjective faculty] dikkate almadığını düşünen Balázs, bunun eksik bir yaklaşım olduğunu, çünkü bu yetilerin de sanat eserleriyle diyalektik bir etkileşim içerisinde gelişerek, alımlayıcıların sanatı anlamlandırabilmesine imkan sağladığını dile getirir. Güzelin insandan bağımsız var olamayacak öznel bir kavram olduğunu belirten Balázs bu yüzden ihtiyaç duyulan şeyin salt bir sanat tarihi değil, insanlık tarihiyle ilişkilendirilmiş bir sanat tarihi olduğunu söyler. Bu sebepten dolayı kitabının amaçlarından biri de sinema sanatının evrimiyle ortak ilişki içerisinde gelişen insan duyarlılığını [sensitivity] incelemek ve bunun ana hatlarını ortaya çıkarmaktır (Balázs, 1952: 33). Balázs'ın bu düşüncelerini dile getirmesinin altında yatan neden alımlayıcı odaklı bir genel estetik ya da sinema estetiği kurma denemesine girişmek değildir. Aksine incelemesini son derece biçimci bir yaklaşımla, alımlayıcıdan ziyade sinemanın teknik olanakları üstüne yoğunlaştırır. Bunları dile getirmesinin asıl sebebi ise sinemanın daha önce insanlığın alışık olmadığı yeni bir görme kültürü yaratması ve basit bir teknik oyuncaktan bir sanata dönüşürken bu kültürü de kendisiyle birlikte dönüştürmesidir. Ona göre insanlığın görme kültüründeki bu değişim sinemanın bir sanat dalı olarak doğuşunun ve ilerlemesinin olanağıdır.

İnsanlığın görsel algısının sinemayla birlikte nasıl geliştiği ve sinemanın oluşturduğu bu yeni görsel dilin ne kadar farklı olduğunu göstermek için bir İngiliz sömürge valisiyle ilgili bir anekdot aktarır. Gazete ve dergiler yoluyla dış dünyadan ve dolayısıyla sinemadan haberdar olan bu adam, sinemanın olduğu bir yere gittiğinde doğrudan doğruya bir sinema salonuna gider. Filmden çıktığında izlediği şeyi nasıl bulduğunu soran bir arkadaşına filmin son derece ilginç olduğunu, fakat ne anlattığını anlamadığını söyler. Bu durumun sebebi sinemanın kendine özgü biçim-dilini bilmemesidir. Adam bu dilin yabancıdır, bu yüzden de ekranda gördüğü görüntülerin art arda geldiklerinde oluşturdukları öyküyü anlamlandırmayı, parçaları zihninde bir araya getirmeyi başaramaz (Balázs, 1952: 34). Bu tıpkı klasik müziğe ilişkin hiçbir bilgisi olmayan birinin onun sanatsal kalitesini idrak edip takdir edememesi ya da daha uç bir örnekle kişinin elindeki edebiyat eserinin yazıldığı dili bilmemesi gibidir. Tıpkı klasik müzik ve edebiyatın olduğu gibi sinemanın da kendine özgü bir dili vardır ve bunun alımlayıcı tarafından bilinmesi gereklidir. Tabii bu anekdotu ele alırken, bunun sessiz sinema zamanlarında geçtiğini unutmamak gerekir. Sesin olmadığı bir filmde anlatı tamamen görsel bir formda gerçekleşmekte, bu da bu görsel dili bilmeyen seyirciyi dışarıda bırakmaktadır. Sinemanın bu denli kendine özgü bir dil geliştirmesi bize sanatsal kültürün yalnızca bir tarihinin olmadığı, aynı zamanda belirli bir yöne doğru bir evriminin de olduğunu göstermektedir (Balázs, 1952: 37).

Sessiz sinemanın yarattığı bu görsel dil Balázs'a göre son derece kapsamlı, oturmuş, deyim yerindeyse bir anlamda kendini mükemmelleştirmiş bir dildir. Ona göre bu dil insanlık kültüründe yeni bir dönüm noktası olmuştur, çünkü bu sadece işaret dili gibi konuşmanın yerini tutan bir dil değil, iletişimin görsel bir aracıdır. Yani konuşmanın olmadığı yerde kullanılan bir yedek değil, kendi başına, tıpkı konuşma gibi, ayrı bir dildir. Bu, yer yer sözlü iletişimden bile daha etkili olan, hareket, ifade ve jestlerin oluşturduğu, deyim yerindeyse insanlığın asıl ana dilidir. Ve sesli filmin yerini almasıyla birlikte sessiz sinemanın kurduğu bu görsel iletişim dili unutulmaya, yok olmaya başlamıştır (Balázs, 1952: 39-45). Sözün sinemaya gelmesiyle söz olmadan iletişim kurma ihtiyacı ve geleneği kaybolmuş; Balázs'ın kitabını yazdığı 1940'lı yıllarda film piyasasını ele geçirmiş olan, "talkie" denilen, bol diyaloglu, hikayesini görsel olarak anlatma ihtiyacı hissetmeyen, bu yüzden de görsel anlamda zayıf ve kolayca kaçan

filmler sebebiyle sinema kendine özgü sanatsal ve görsel bir dilden yoksun kalmıştır. Arnheim'ı sinemanın geleceğiyle ilgili büyük bir karamsarlığa sürükleyen bu duruma Balázs daha ılımlı yaklaşmaktadır. Sinemanın eninde sonunda kendine yeni bir anlatım dili geliştireceğini düşünen Balázs, kitabıyla sağlamaya çalıştığı şeylerden birinin, sessiz sinemanın oluşturduğu görsel dilin kapsamlı bir incelemesini yaparak tamamen unutulmasını önlemek, gelecek sinemacılara yol gösterici bir kaynak bırakabilmek olduğunu söyler (Balázs, 1952: 155).

Balázs bu çözümlenmeleri yaptıktan sonra sinemanın gerçekliğin mekanik bir kopyası olmaktan çıkıp nasıl bir sanat haline geldiğini, bunu sağlayan özelliklerinin neler olduğunu araştırmaya girişir. Bunu yaparken de işe, sıklıkla dile getirilen sinemanın filme alınmış tiyatro olduğu şeklindeki eleştiriyi ilgilenererek başlar. Ona göre sinema gerçekten de başlarda filme alınmış tiyatrodan fazlası değildir. Bu sebepten Balázs'a göre sinema tarihinde önemli bir dönüm noktası kabul edilen Meliés'nin filmleri bile, ne kadar yaratıcı olursalar olsunlar yine de yalnızca filme alınmış tiyatrodur (Balázs, 1952: 29). Sinema kayda alınmış tiyatro olmaktan ancak kendine özgü sinematografik teknikleri kullanarak kurtulabilmiştir. Kitabının kalanında her birinin üzerinde ayrıntılı olarak duracağı başlıca sinematografik teknikleri sıralar. Bu teknikler yalnızca sinemaya özgü tekniklerdir ve bunlar onu tiyatronun mekanik bir kopyası olmaktan kurtarır. Kitapta yer yer farklı şekilde sınıflandırılmalarına rağmen bunlar kabaca; aynı sahne içerisinde seyirci ile sahne arasındaki mesafenin değişmesi, sahnenin çekimlere bölünmesi, aynı sahnede açı, perspektif ve netlik değişmesi ve son olarak da montaj şeklinde sıralanabilir (Balázs, 1952: 30-32). Balázs bu tekniklerin hepsini son derece detaylı bir şekilde, yönetmen adaylarına tekniği öğretmeyi amaçlayan bir el kitabı titizliğinde örneklerle inceler. Bu incelemelerin bir kısmı araştırmalarımız için gereğinden fazla detaylı olsa da, Balázs sinemanın neliğine ilişkin önemli tespitlerde bulunmaktadır.

Sinemanın biçimsel özelliklerine ilişkin görüşlerini detaylı bir şekilde anlatmadan önce sinema ve genel estetik teorisine ilişkin bir başka önemli tespitinden bahsetmek yerinde olur. Balázs'a göre, yukarıda aktarılan sinemayı bir sanat haline getiren kendine özgü teknik özelliklerinin hepsi aracılığıyla sinema yeni bir psikolojik etki yaratır. Bu yeni

etki özdeşleştirmedir. Sinema daha önce hiçbir sanatta görülmeyen bir şekilde seyircinin kendini kahraman ile özdeşleştirebilmesini sağlar. Sinemada seyirci artık sahneye dışarıdan bakmaz, çünkü seyirci oyuncuların gözleriyle görür. Özdeşleştirmenin etkisi tam da bu noktada yatmaktadır. Daha önce hiçbir sanatta bu şekilde görülmeyen bu özdeşleştirme sinemanın mutlak sanatsal yeniliğidir (Balázs, 1952: 46-48).

Balázs'ın özdeşleştirme üzerine tespitleri bununla sınırlı değildir. Sinemanın belki de en temel sanatsal gücü olarak gördüğü bu psikolojik etki, ona göre sinemanın neden bir sanat dalı olarak Avrupa'da değil de Amerika'da doğduğunu açıklar. Antik Yunan'dan beri süregelen estetik ve sanat felsefesi geleneğinin temelinde alımlayıcı ile sanat eseri arasında aşılabilir bir mesafe, bir dualizm bulunduğunu belirten Balázs'a göre bu, sorunun temel kaynağıdır. Sanat yapıtının dış dünyadan bağımsız kendi yasaları olan bir mikrokosmos gibi algılanması; gerçekliğin temsili olsa bile ondan kesin bir şekilde ayrı olması, alımlayıcıda sanat eserinin dünyasının içine girilmez, kendi kendine yeten bir kompozisyon olduğu algısını uyandırmaktadır. Klasik Avrupa estetiğinin bu katı bakışı sebebiyle, sinema bir sanat olarak, ancak Avrupa estetiğini hiçe sayarak seyircide, sahnede izlediği hikayenin tam ortasında olduğu yanılması yaratmayı başaran Hollywood'da doğabilmiştir (Balázs, 1952: 49-50).

Balázs sinemanın tiyatrodan farklı, kendi başına bir sanat dalı olabilmesinin sağlayan teknik özelliklerini incelemeye öncelikle hareketli kamera vasıtasıyla sürekli değişebilen bakış açısı ile başlar. Ona göre sinemanın yeni biçim dilinin temelini bu teknik olanak oluşturur. Kameranın bu özelliği seyirci ile sahne arasındaki mesafenin sürekli olarak değişmesine imkan sağlamaktadır. Burada Balázs'ın en çok üzerinde durduğu sinematografik icat yakın çekim [close-up] olmaktadır. Bunun sinemanın önemli bir keşfi olduğunu düşünen Balázs'a göre sinema yakın çekim vasıtasıyla ilk kez küçük şeylerin dünyasını keşfetmiştir. Daha önce uzaktan bakıldığı için fark edilmeyen bu detaylar yakın çekim sayesinde ön plana çıkartılıp seyircinin gözlerinin önüne serilmiştir. Yakın çekimler bu özellikleriyle dış görünüşün altında gerçekte olanları açığa çıkartarak seyircide güçlü dramatik etki yaratmayı başarabilir. Bu özelliğiyle yakın çekim sinemanın eline hiçbir sanatta olmayan farklı bir teknik vermektedir.

Yarattıkları bu dramatik etkinin asıl sebebi Balázs'a göre başarılı yakın çekimlerin lirik olmaları; göz ile değil de kalp ile algılanmalarıdır (Balázs, 1952: 52-56).

Her sanatın insanla ilgili olduğunu hatırlatan Balázs, yakın çekimin sinemaya sağladığı yenilik sayesinde görsel antropomorfizme yeni bir boyut getirdiğini söyler. Özellikle oyuncuların yüzlerine yapılan yakın çekimler normal şartlarda karşımızdaki insanda görmeyeceğimiz, dikkat etmeyeceğimiz yüz ifadelerindeki detaylara, mimiklere dikkatimizi çeker. Özellikle sessiz filmlerde ne kadar etkili olduğu fark edilen bu yöntemle yeni bir görsel dil oluşmuş, seyirciye yeni bir dünyanın, mikrofizyonomi dünyasının kapıları açılmıştır. Yüz okuma sanatı anlamına gelen fizyonomi Balázs'ın kuramında önemli yeri olan bir kavramdır. Sinemada duyguların oyuncular vasıtasıyla aktarılmasının yüz ifadelerinin anlamlarını çok önemli hale getirdiğini, bu durumun bilhassa sessiz sinema söz konusu olduğunda muazzam bir önemi olduğunu düşünür. Yakın çekimlerle ortaya çıkan mikroskobik sayılabilecek yüz detaylarının okunması için ise mikrofizyonomi terimini kullanır. Oyuncuların duygularını sözcükler vasıtasıyla aktarma imkanının olmaması sinemacıları yakın çekim yöntemini sıklıkla ve yaratıcı bir şekilde kullanmaya itmiştir. Bu sayede, sessiz sinemada kameranın çevreden izole ettiği jest ve mimikleri ile oyuncu, sanılanın aksine konuşabilir (Balázs, 1952: 60-68). Bu durum sessiz sinemanın büyük bir başarısı ve sesli filme bir üstünlüğüdür. Filmin içinde konuşma olduğu takdirde yakın çekimler ile aynı etkiyi yakalamak, oyuncunun mimiklerini bu denli konuşturmak pek fazla olanaklı değildir. Bu durum sesli sinemanın ilk yıllarında çoğu yönetmenin içinde olabildiğince az diyalog geçen senaryolar istemelerine neden olmuştur. Ancak sessiz sinemadan aldıkları bir tekniği doğrudan sesli sinemaya uyarlamaya kalkmak ters etki yaratmış, seyircide dikkat dağınıklığına yol açmıştır (Balázs, 1952: 68-72). Balázs'ın bu tespiti onun, herhangi bir sanat dalı için yalnızca belirli bir biçimi uygun gören, o sanat dalının neliğinin belirli bir biçimin ustaca kullanılması olduğunu düşünen bir kuramcı olmadığını gösterir niteliktedir.

Yakın çekimin bu çarpıcı gücü özellikle sessiz sinemanın son dönemlerinde giderek daha fazla yakın çekim kullanılmasına sebebiyet vermiştir. Giderek artan bu kullanım hikayeye daha az yer kalmasına sebep olmuş, bunun sonucu olarak da senaryolar giderek daha az yazınsal [literary] hale gelmiştir. Yakın çekimin aşırı kullanımına bir

örnek Arnheim’in daha önce de belirtildiği gibi bu yönünü eleştirdiği, Dreyer’in *Jean D’arc’ın Çilesi* isimli filmidir. Neredeyse yalnızca yüzlere yapılan yakın çekimlerden oluşan film, bu tekniğin en büyük şaheserlerindendir (Balázs, 1952: 73-84).

Balázs’a göre planı³ [set-up] değiştirmek sinemanın en büyük ikinci yaratıcı yöntemidir. Bu olanak sinemanın tiyatrodan ayrılmasını sağlayan en önemli farklardan birisidir. Ayrıca nasıl ki her sanat, sanatçının karakterini yansıtıyorsa, burası da sinemada sanatçının yaratıcılığını en çok gördüğümüz alandır. Burada yaptığı seçimler, kamerayı konumlandırması, açı seçimi bize sanatçının kişiliğine dair ipuçları verir. Kendilerinden aynı yeri ya da şeyi çekmeleri istenen iki sinemacının çok farklı görüntüler üretecek olmaları bunun güzel bir kanıtıdır (Balázs, 1952: 89-92).

İnsan zaman ve uzamdan bağımsız algılayamadığı gibi fizyonomiden de bağımsız algılayamaz. Antropomorfik düşünce sistemi her olguda “insan”ı görür. Bu yüzden sinemacı her karede izleyiciye ne verdiğine özen göstermelidir. Her karenin anlatılan hikayeye katkısı olmalıdır. Bir sinemacı için, insanın bu algılama şeklinden yararlanmanın yolu yeni, alışılmadık planlar ve açılar ile insana her gün gördüğü şeyleri farklı bir şekilde göstermektir. Ancak bu şekilde sinemacı seyircide yeni izlenimler yaratabilir ve onun gördüklerinden yeni anlamlar çıkarmasını sağlayabilir. Fakat burada unutulmamalıdır ki, distorsiyon ya da bozulma da bir şeyin bozulması olmak zorundadır, bir görüntü eğer neyin bozulması olduğu tanınmayacak kadar bozulmuşsa artık o şeyin bozulması olmaktan çıkar. Bu durumda mevzu avantgard ya da Balázs’ın “mutlak film” dediği yere kaymaktadır ki, Balázs bunu ileride detaylarıyla inceleyecektir (Balázs, 1952: 92-93). Bu durumun sanat açısından daha tehlikeli biçimi ise derinliği olmayan bir içeriğe alışılmadık planlar ve açılar yardımıyla derin bir anlam katma çabasıdır. Unutulmamalıdır ki planlar ve açılar yardımıyla ancak nesnenin kendisinde barındırdığı anlam ortaya çıkarılabilir. Ortada bir anlam yokken bu yöntemlere başvurmak ise boş ve anlamsız bir çaba olup ortaya *kitsch* eserler çıkmasına

3 Metnin Almanca orijinalinde *Einstellung* olarak kullanılan bu kelime İngilizce’ye *set-up* şeklinde çevrilmiştir. Balázs bu kavram ile hem kameranın konumu (açısı) hem de bu açının yarattığı perspektifi kasteder. (Balázs, 2011: XI) Bu iki anlamı taşımakta yetersiz olsa da kavramın İngilizce’ye *set-up* olarak çevrilmesi sebebiyle biz de “plan” şeklinde çevirmeyi uygun bulduk.

sebepler olur. Bu yönüyle böyle bir yaklaşım avangarddan farklı olarak sinema sanatına zarar verir (Balázs, 1952: 114).

Balázs, alışılmadık açı ve plan kullanımının başarılı bir örneği olarak metaforik planların kullanıldığı Eisenstein'ın *Ekim* filminden bir sahneyi verir. İlk çekimde bir savaş gemisi toplarını saraya yöneltirken görülür. Sonraki çekimde ise topların ateşlendiği görülmez, yalnızca sarayın ortasındaki avizenin sallandığı görülür. Bu şekilde Eisenstein sadece topun ateşlendiğini belli etmekle kalmaz, sallanan avizenin nezdinde aristokrasinin sallandığını ve çöktüğünü ima eder (Balázs, 1952: 112-113). Bu tarz bir kullanım Balázs'ın alışılmadık planların kullanımını savunurken arzuladığı sanatsal olarak yaratıcı, zekice bir plandır.

Balázs, planı incelerken son olarak dekor olarak adlandırılabilen arkaplanın öğelerini ele alır. Sinemada tiyatrodan farklı olarak sahnedeki oyuncular olduğu kadar arkaplandaki nesnelere de önemlidir. Çünkü tiyatrodakinden farklı olarak, aslında ikisi de aynı konumdadır, ikisi de film üzerindeki görüntülerdir. Sinemacı onların önemini ihmal edemez. Onların da kendi fizyonomileri vardır ve sahnenin atmosferini oluşturmada belki oyunculardan daha da büyük etki sahibidirler. Bu durum sinemacı tarafından asla ihmal edilmemesi gereken bir olgudur. Bunun sebeplerinden birisi de doğanın insan ruhunu yansıtmasıdır (Balázs, 1952: 96-99).

Sinemanın kendine özgü tekniklerinin son ama belki de en önemlisi montajdır. Montajın bu kadar önemli olmasının sebebi her çekimin, her şeyin, sıraya dizildiği, bir araya getirildiği aşama olmasıdır. Sahneler tek başlarına bir bestedeki tek bir nota gibidir, göze güzel gözükebilirler, ancak asıl vurucu güçlerine montaj vasıtasıyla diğer sahnelerle bir araya gelip film içerisine yerleştikleri zaman kavuşurlar (Balázs, 1952: 118). Bu yönü göz önüne alındığında montajın sinema için önemi ve gücü açığa çıkmaktadır.

Montaj sadece olan bir anlamı açığa çıkarmak için kullanılmaz, aynı zamanda anlam yaratma gücüne de sahiptir. Yani bir başka deyişle montaj yalan söyleyebilir, gerçeği çarpıtabilir. Sahnelerin sırası ve birbirleriyle ilişkileri değiştirilmek suretiyle birbirinden

zıt hikayeler anlatılabilir. Balázs bununla ilgili Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nın film haklarını almak isteyen İskandinavyalı yapımcı hakkında bilindik bir hikaye anlatır. Filmin devrimci tonundan rahatsız olan yapımcı Eisenstein'a filmin montajını değiştirmek istediğini söyler. O da bu şartı filmde hiçbir sahnenin çıkarılmaması ve filme hiçbir sahnenin eklenmemesi koşuluyla kabul eder. Filmin normal montajında askerler gemide kendilerine kurtlu et verilmesine tepki gösterirler. Komuta kademesi ise cevap olarak askerlerin sözcüsünün kurşuna dizilmesi emrini verir. Ceza infaz edileceği sırada idam mangası son anda tüfeklerini subaylara doğrultur ve gemide isyan başlar. İsyana karaya da sıçradıktan sonra donanmanın diğer gemileri Potemkin Zırhlısını batırmak için gönderilir, ancak gönderilen gemilerin mürettebatı geminin Romanya'ya kaçmasına izin verir. İskandinavyalı yapımcının tek yaptığı idam cezası sahnesini aradan çıkartıp askerler yalnızca kurtlu et yüzünden subaylara saldırmış gibi gösterip daha sonra bu sahneyi filmin en sonuna koyarak denizcilerin kaçamayıp kurşuna dizilerek cezalandırıldığı izlenimini yaratmak olmuştur. Bu, montajın ne kadar güçlü bir manipülasyon aracı olduğunu gösteren çok yerinde bir örnektir (Balázs, 1952: 119-120).

Montajın yönetmenin elinde bu kadar güçlü bir silah olması, aynı zamanda yönetmenin montaj sırasında çok dikkatli olmasını gerektirir. Sinemacı sahneleri üstünkörü bir şekilde sıraya dizme lüksüne sahip değildir. Yalnızca sahnelerin içeriğine bakması yeterli olmaz; önceki ve sonraki çekimlerin fizyonomilerine dikkat etmeli, bunları göz önüne alarak sahneleri bir araya getirmelidir. Bu şekilde özenle yapılan montaj tek tek sahnelerde gözükmeyen yeni bir şeyleri seyirciye aktararak yaratıcı olabilir. Bu, montajın asıl başarısıdır. İyi bir montaj yalnızca sahneleri yan yana koyarak sahneye müdahale etmez, aynı zamanda seyircide düşünce zincirleri başlatıp bunlara yön de verir (Balázs, 1952: 122-124).

Montaja ilişkin görüşlerini bu şekilde özetlenebilecek olan Balázs, daha sonra metaforik, poetik, alegorik, zihinsel montaj gibi montaj türlerini detayları ve örnekleriyle inceler. Burada konumuz açısından ilgi çekici olan sinema sanatına son derece biçimci bir bakışla yaklaşan Balázs'ın yine de içi boş bir biçimciliği hoş görmüyor oluşudur. Zihinsel montaj tekniğini incelerken *Ekim* filminde Eisenstein'ın kullandığı bazı montaj denemelerini eleştirerek, onun zaman zaman saf kavramsal

düşüncenin sanatla ifade edilebileceği yanılgısına kapıldığını, bunun ise sinema sanatına zarar verdiğini dile getirir (Balázs, 1952: 128-129).

Balázs'a göre Birinci Dünya Savaşı sonrası büyük bir düşünsel kriz içerisine giren Avrupa entelektüelleri, çevrelerini saran korkunç gerçeklikten kaçmanın yollarını aramıştır. Farklı sanatlarda da görülen bu durum sinema sanatında kendini iki farklı şekilde göstermiştir. Bunların ilki formu hiçe sayıp materyale yoğunlaşan saf belgesel akımı, diğeri ise avangard sinemacıların ürettiği “mutlak film” olmuştur (Balázs, 1952: 155-159).

İki eğilimi de detaylarıyla inceleyen Balázs önemli tespitlerde bulunur. Belgesel tarzı filmlerin de sanat eseri olabileceğini belirten Balázs, bunun koşulunun sinemanın dili olan biçimden ve her sanatın özünde bulunan ortak nokta olan insandan kopmamak olduğunu söyler. İnsandan kopma durumuna örnek olarak kahramanın bütün bir halk olduğu ya da hiç olmadığı belgeselleri verir. Ona göre burada yatan tehlike bireyselliği reddetmenin evrensellikten kopmaya yol açmasıdır. Benzer bir şekilde, formu hiçe sayıp yalnızca saf materyalini göstermek isteyen sinemacıların eserlerini yok etmelerinin daha iyi olacağını, çünkü sinemayı gerçekliğin mekanik bir kopyası olmaktan çıkararak yegane şeyin form olduğunu belirtir. Bütün bu uyarılarına rağmen belgesel türünden de sanat eserleri çıkabileceğini söyleyen Balázs, örnek olarak *Turksib* filmi gösterir. İşçi emeğini anlatan büyük çaplı bir belgesel olan bu film, hikayesini anlattığı demiryolu işçilerine ilham verip onları şevke getirerek Sibiryaya demiryolu inşaatının planlanandan çok daha önce bitmesini sağlar. Sanatın ve hayatın bu şekilde paralel gitmesi, birbirlerini şekillendirmeleri bir Marksist olan Balázs'ın takdir ettiği ve arzuladığı bir durumdur (Balázs, 1952: 159-173).

Balázs, belgeselden sonra dikkatini avangard ya da “mutlak film” diye adlandırdığı türe yönlendirir. Materyalin, yani kameranın kayda aldığı nesnelere hiçe sayıldığı, sadece form ile oynanarak denemeler yapılan bu tür filmlerin de ciddiyetle ele alınması gerektiğini düşünür. Arnheim'a benzer bir şekilde sinemaya biçimci bir yaklaşım izleyen Balázs, bu tarz filmleri onun yaptığı gibi içerikten yoksun, boş çabalar olarak niteleyip bir kenara atmaz. Gerçekliği, seyirciye içinden hiçbir anlam çıkarılamayacak

şekilde aktaran bu filmler Marksist bakış açısına göre dekadan sanat eserleridir. Fakat Balázs bunları tek başına sanat eserleri olarak almak yerine olaya daha geniş bir perspektiften bakarak bunların sinemanın biçim dilinin gelişmesine katkılarını inceler. Ona göre dekadan Fransız avangardının sanatsal algısı ve biçimsel zenginliği bu yeni sanatın yeni ruhuna katkıda bulunacaktır. Balázs, René Clair gibi sinemacıların avangard içerisinde başlayıp daha sonra buradan elde ettikleri birikimle ürettikleri eserlerin bunun güzel bir örneği olduğunu belirtir (Balázs, 1952: 174-184).

Sinemayla ilgili incelemelerini her zaman olmasa bile sıklıkla sessiz sinema üzerinden gerçekleştiren Balázs, her ne kadar sesli filmin sinemayı 1940'lı yıllar itibariyle getirdiği durumdan hoşlanmasa da bu teknolojik yeniliğe kesinlikle karşı değildir. Sesli sinema, sessiz sinemanın yıllar boyunca geliştirdiği görsel estetik kültürü yok etmiştir, fakat Balázs'a göre bu durum geçicidir. Ses, sinemaya uyum sağlayıp baş edilmesi gereken bir unsur değil de yönetmenin elinin altındaki bir silah halini aldığı zaman sinema açısından büyük bir kazanç olacaktır. O zaman gelinceye kadar, deyim yerindeyse yeniden filme alınmış tiyatroya dönmüş olan sinemaya kuramcılarının en büyük katkısı, sinemada ses sanatının nasıl kullanılabileceği üzerine kafa yormak ve bunları kuramlaştırmak olacaktır (Balázs, 1952: 195-230). Balázs, sese ilişkin görüşlerinin benzerlerini renk konusunda da dile getirir. Belirli bir renk estetiğinin oturması ve sinema tarafından yaratıcı bir şekilde kullanılması halinde daha önce resimde hiçbir zaman elde edilemeyen ifadelerin elde edilebileceğini belirtir. Bu iyimserliğine rağmen Arnheim gibi o da sinemacının renk konusunda ressama kıyasla içinde bulunduğu kısıtlamanın farkındadır: kendi renklerini yaratamayıp doğadaki renklerle sınırlı olmak. Bu sebepten de renkten en çok faydalananların kendi renklerini kendileri yaratan animasyoncular olduğunu belirtir. Bu sıkıntı aşıp teknik yeterince oturduğunda sinemacının önünde büyük bir potansiyel olacaktır (Balázs, 1952: 241-245). Üç boyutlu film konusunda da benzer görüşlere sahiptir. Tekniğin iyice oturup bazı sıkıntıların aşılmasından sonra bir sorun olmayacağını belirten Balázs, bu durumu Arnheim gibi iki boyutlu görüntünün kaybını seyircide yaratacağı psikolojik etki açısından ele almaz (Balázs, 1952: 244-245).

Balázs'ın ele aldığı kavramlardan sanat felsefesi bakımından en önemlisi “özdeşleştirme” kavramıdır. Ona göre sinemanın sanatının seyircileriyle ilişkisini açıklayan temel kavram özdeşleştirmedir. Klasik Avrupa estetiği diye adlandırdığı, kökü Platon ve Aristoteles'e dayanan sanatın neliğine ilişkin kuramların sinema sanatı için geçerliliğini korumadığını düşünen Balázs, bunun sebebinin özdeşleştirmenin dikkate alınmaması olduğunu savunur. Daha sonraki bölümlerde göreceğimiz Bazin ve Kracauer'ın sinemayı romanla karşılaştırırken söyledikleri de göz önüne alındığında sinemanın icadından önceki sanat felsefesinin özdeşleştirme kavramını ihmal ettiğini söylemek, özellikle İzlenimcilik tarzı sanat kuramları düşünüldüğünde doğru olmayacaktır. Özdeşleştirmenin sanat felsefesinde yeri olmadığı gibi problemleri bir çıkarımı temel alan Balázs'ın kuramı da felsefi açıdan problemlidir.

Bir sanat dalı olarak sinemayı incelerken onun biçimsel özelliklerine ve teknik olanaklarına yoğunlaşan Balázs'ın kuramında biçime verilen önem kendini hissettirir. Fakat onun yakın çekimlerle ilgili görüşlerine baktığımızda ortaya çok farklı bir tablo çıkar. Yakın çekimi Arnheim ya da bir sonraki bölümde göreceğimiz Eisenstein gibi yalnızca biçimsel bir teknik olarak ele almaz. Ona göre yakın çekimin asıl gücü alımlayıcıya daha önce görme imkanı olmayan yeni dünyalar keşfetme şansı sunarak, sinema sanatının insana ilişkin bir şeyler söylemesini sağlamaktır. Her sanatın, dolayısıyla sinema sanatının da, ortak noktasının insan olduğunu bilen Balázs, sinemanın kendine has biçimsel özelliklerinin seyirciye “insan”ı aktarabildikleri ölçüde güçlü olduğunun da farkındadır. Sinemayı güçlü kılan şey geliştirdiği kendine özgü biçim-dilinin diğer sanatlardan farklı bir şekilde alımlayıcıya insanı aktarabilmesi, onunla iletişim kurabilmesidir. Bu yüzden de, sinema sanatının gelişimine katkıları ne kadar büyük olsa da, ne içerikten yoksun avangard filmler, ne de biçimle birlikte bireyselliği, dolayısıyla “insan”ı hiçe sayan belgesel filmler gerçek sanat eserleri olamazlar. Balázs buradan da anlaşılacağı üzere her ne kadar biçimi önde tutsa da, diğer sanatlar gibi sinema sanatının da içerisinde asıl barındırması gereken şeyin “insan” olduğunun bilincindedir. Bütün bunlar düşünüldüğünde Balázs'ın sinemanın neliğine ilişkin görüşlerinin biçim-içerik perspektifinden ele alındığında son derece dengeli bir kuram oluşturduğu söylenebilir.

1.3. SERGEI M. EISENSTEIN VE MONTAJIN ÖNEMİ

1898 yılında günümüzde Letonya sınırları içerisinde kalan Riga kentinde doğan Sergei Mikayloviç Eisenstein, sinema tarihinin tartışmasız en önemli kuramcı ve yönetmenlerinden bir tanesidir. Küçük yaşlardan beri sanata ilgi duyan Eisenstein, babasının baskısıyla üniversitede mühendislik eğitimi almak zorunda kalmıştır. Onun mühendis kökeni, daha sonra bütün filmlerinde ve kuramsal yazılarında görülen bilimsel yaklaşımında kendini hissettirmiştir. Üniversiteyi bitirdikten sonra Kızıl Orduya katılan Eisenstein, cephe gerisinde askerlere moral vermek amacıyla yürütülen tiyatro faaliyetlerinde görevlendirilmiştir. Tiyatro yönetmeni olarak oldukça başarılı olup kariyerinde hızla yükselmiştir. Bu süreçte ünlü tiyatrocunun öğrencisi olmanın Eisenstein'in sanata bakışı üzerinde önemli etkisi olmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosuna ve onun bünyesinde barınan geleneksel sanat anlayışına şiddetle karşı çıkan bir sanat çevresinin içerisinde yer alan Eisenstein, içinde bulunduğu bu grubun görüşlerini benimsemiştir (Özön, 2014: XXXVIII-XLIV). Bu dönemde ayrıca Eisenstein'ı etkileyen bir edebiyat akımı olan Rus Biçimciliği de onun sonraki dönemlerde sanata ve sinemaya bakışında etkisini hissettirmiştir (Andrew, 1976: 45).

Komünist Devrimine uygun, burjuva sanatının etkisinden kurtulmuş devrimci bir sanat kurma arzusunda olan Eisenstein, yönetmen ve kuramcı olarak bütün kariyeri boyunca her zaman yenilikçi ve çağdaşlarından farklı olmuştur. Bu durum ilk filmi olan 1925 yılında çektiği *Grev [Stachka]* isimli eserinde bile kendini göstermektedir. Devrimin fikirlerini ve kendi sanatsal becerilerini aynı potada eritmeyi başaran Eisenstein'in bu filmi Sovyet yetkililerin dikkatini çekerek kendisinden 1905 devriminin yıl dönümü anısına bir film çekmesini istemelerine neden olmuştur. Bu çalışmadan hem Eisenstein'in hem de sinema tarihinin en iyi ve önemli filmlerinden biri olan *Potemkin Zirhlisi [Bronenosets Potemkin]* isimli film doğmuştur (Özön, 2014: XLVIII-LX). Bu filmle birlikte deyim yerindeyse şöhretinin doruğuna çıkan Eisenstein'in kariyeri bundan sonra son derece çalkantılı bir hal almıştır. Mali ve politik sebeplerle yarıda kalan film projeleri, kendisini sevmeyen ya da yönetime yaranmak isteyen sinemacıların kuramsal çalışmaları ve görüşleri nedeniyle onu eleştirmeleri, gözden düşmekten ötürü yeni projeler için izin alamama gibi sıkıntılar yaşayan Eisenstein bütün bunlara rağmen

sinema sanatına *Ekim [Oktyabr]*, *Aleksandr Nevski [Aleksandr Nevskiy]*, *Korkunç İvan [Ivan Groznyy]* gibi önemli filmler armağan etmeyi başarmıştır.

İngilizce, Fransızca ve Almanca bilen Eisenstein felsefe, psikoloji, tarih, sanat tarihi, ekonomi, antropoloji gibi birçok farklı alana ilgi duymuş ve bildiği diller sayesinde çok sayıda kaynaktan okumalar yapmıştır. Onun bu çokyönlülüğü, kariyerinin iniş çıkışları ve kendi karakter özellikleri etkilerini kuramsal çalışmalarında da gösterir. Sinemaya başladığı ilk zamanlardan beri kuramsal yazılar yazan Eisenstein bunları Arnheim ya da Balázs gibi sistematik ve derli toplu bir kuram çerçevesinde birleştirememiştir. Onun basılmış kitapları farklı zamanlarda çeşitli sebeplerle yazdığı deneme ve makalelerin derlemelerinden oluşmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri *Film Duyumu [Film Sense]*, diğeri ise *Film Biçimi [Film Form]* isimli derlemelerdir. Eisenstein'ın yazılarındaki dağınıklık yalnızca bu eserlerin biçimleriyle sınırlı kalmaz, aynı zamanda içerikte de kendini hissettirir. Çok fazla konuda birbiriyle çatışan fikirler öne süren Eisenstein'ın düşünceleri, bir sistem altında birleştirilmeye imkan tanımaz. Büyük problemlerin olduğu farklı farklı çok sayıda konuya el atması çoğu kez fikirlerini belirli bir sonuca bağlayamamasına yol açmıştır. Ama Andrew'un söylediği gibi bu durum onun 30 yılı bulan bir süre boyunca aktif ve yeni bir şeyler söyleyebilen bir kuramcı olmasına vesile olmuştur (Andrew, 1976: 45).

Marksist ekolden gelen Eisenstein, kuramın eylemden, eylemin kuramdan ayrılamayacağı ilkesini benimsemiştir. Nitekim Eisenstein söz konusu olduğunda kuram ile film, teori ile pratik iç içe geçmiş, birbirinden ayrılamaz haldedir. O, her zaman kuramlarında öne sürdüğü fikirlerini filmlerinde uygulamaya, filmlerinde denediği fikirlerini ise kuramlaştırmaya çalışmıştır. Sanatta teori ve pratik arasındaki ayrımın aşılması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre bu ayrım aşılmaksızın sanatın ilerlemesi mümkün değildir (Eisenstein, 2014b: 17).

Marx ve Lenin'in görüşlerini benimsemiş olan Eisenstein, onların düşüncelerini kuramsal ve sanatsal çalışmaları için temel almıştır. Diyalektik materyalizm ve tarihsel materyalizm onun bütün çalışmalarında başvurduğu yöntemlerdir. Marx ve Lenin'e olan büyük bağlılığına rağmen, hiçbir zaman bir ideolojinin körü körüne etkisi altına

girmeyen Eisenstein, boyun eğmeyen bu yapısı sebebiyle çoğu kez yönetimle ve yönetimin yandaşlarıyla tartışmalara girmiş, kendini ve çalışmalarını savunmak zorunda kalmıştır.

Klasik Marksist düşüncenin «varlığın birbirleriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki hareketlerinin sürekli evrimi» olduğu fikrini benimseyen Eisenstein, tez ile antitez arasındaki zıtlıktan sentezin ortaya çıktığını belirtir (Eisenstein, 2014a: 45-46). Hayatın tümüne ilişkin bu ilkeyi sanata da uyarlayan Eisenstein sanatta, diyalektik ilkenin kendisini çatışma olarak gösterdiğini belirtir. Ona göre sanat, gerek varlığın çelişkilerini ortaya koymasıyla, gerekse doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasında çatışma olmasından dolayı her zaman için bir çatışmadır (Eisenstein, 1977: 46).

Yeni devrime özgü yeni bir sanat yaratmayı amaç edinen Eisenstein'ın sanatında ve kuramlarında devrimcilik her zaman için en belirgin temadır. Onun devrimci tutumu sadece içerikle sınırlı kalmaz, biçime de sızdır. Sürekli yeni biçimler denemeye çabalayan Eisenstein sanatı, yalnızca burjuva sanatı olmaktan kurtarmaya çalışır. Ona göre burjuva sanat anlayışının yerini alacak yeni bir sanat anlayışına ihtiyaç vardır. O, bu yeni anlayışa ancak Marksist düşünceyle ulaşılabileceğini düşünür (Andrew, 1976: 74).

Dünyanın ihtiyacı olduğunu düşündüğü bu “yeni sanat”ın oluşturulması için ise bilimsel bir bakışa ihtiyaç olduğunu söyler. Mühendislik geçmişi ve Rus biçimciliğinin de etkisiyle bilimsel yaklaşımın sanata uygulanabileceğini ve bunun sanatın ihtiyacı olan şey olduğunu savunur. Leonardo da Vinci'den büyük oranda etkilenen Eisenstein, onun sanata getirdiği bilimsel yaklaşımın büyük bir hayranıdır. İlk çağlarda sanat ile bilimin bir arada işgördüğü bir dönemin olduğuna dikkat çeken Eisenstein, bilim ile sanatın tekrar bir araya gelmesi gerektiğini savunur (Özön, 2014: CXLVI-CXLVII).

Eisenstein'a göre birbirinden kopmuş bu iki dalı bir araya getirebilecek en iyi şey ise sinemadır. Sinemanın tiyatrodan çıktığını, fakat tiyatronun sınırlarını aşarak gerçekliğin tiyatro içerisinde gösterilmesi mümkün olmayan açılarını gösterebileceğini belirtir (Eisenstein, 1977: 3-17). Eisenstein'ın bütünüyle hareket ve hız görüntüsüne dayalı olan

ilk sanat dalı olduğunu söylediği sinema, bu özelliği sayesinde diğer bütün durağan (statik) sanatlardan bir adım öndedir. Çünkü diğer durağan sanatlar düşüncenin gelişim sürecini sinema gibi gösteremezler, düşüncenin gelişim sürecini göstererek seyircisinde bu süreci harekete geçirme şansına sahip tek sanat dalı Eisenstein'a göre sinemadır (Eisenstein, 1993: 58).

Sinemanın diğer alışıldık sanatlara⁴ üstünlüğünden bahseden Eisenstein, özellikle Rusya'da toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat yaklaşımı kabul edilmesinden sonra göz ardı edilen biçimin önemini savunmaktan hiçbir zaman vazgeçmez. Ona göre sinemanın sürekli gelişen teknik olanaklarından tam anlamıyla yararlanabilmek, onları kullanabilmek isteyen sinemacının biçime hakim olması gereklidir (Eisenstein, 1988: 239-241). Rus biçimci geleneğinden gelen Eisenstein, biçim konusunda ustalaşmadan içeriğin anlatılamayacağını söyler. Onun için biçim, içeriğin anlatılabilmesi için başlıca yoldur (Nuyan, 2013: 28-29). Biçimi içeriğin düzeyine yükseltmenin gerektiğini belirten Eisenstein, kendisinin biçime verdiği önemi eleştirenlere sert bir şekilde karşı çıkarak Flaubert'in «biçimdeki eksikliklerin her zaman bir düşünceyi kavramadaki eksikliğin belirtisi» olduğunu söylediğini hatırlatır (Seton, 1960: 347).

Eisenstein, biçimle bağlantılı bir şekilde sinemanın teknik sorunları üzerine düşünmenin, sinemanın ilerleyişi için bir önkoşul olduğunu belirtir. Ona göre bunun yolu ise sinemacıların bilimsel bir yaklaşımla, bir bilim insanı hassasiyetiyle sinemanın biçimsel bütün olanaklarını incelemeleridir. Bu konuda en büyük görevin Sovyet Sinema Okuluna düştüğünü belirten Eisenstein, burada sinemacılara kuramsal ve deneysel çalışmalar yapmaları için ihtiyaç duyacakları bütün olanakların sağlanması gerektiğini söyler (Eisenstein, 1993: 73).

Rus biçimcilerinin bir “dil bilimi” kurma idealleri gibi bir “sinema bilimi” kurmak isteyen Eisenstein, böyle bir bilimi kurmak için aynı zamanda bir dil olduğunu

4 Sinema ve fotoğrafın icadından önce ortaya çıkmış tiyatro, edebiyat, resim, müzik gibi sanat dalları İngilizce literatürde sinema ve fotoğrafla kıyaslanırken çoğu kez “traditional arts” ifadesiyle tanımlanmaktadır. “Traditional” kelimesini ilk akla gelen çevirisi “geleneksel” olacaktır. Fakat biz “geleneksel sanatlar” ifadesinin el sanatları ya da zanaatleri çağrıştırmaya ihtimali dolayısıyla çalışmamızda bu ifadeyi “alışıldık sanatlar” diye çevirmeyi uygun gördük.

düşündüğü sinema dilinin kökenlerini, temellerini ortaya koymak zorunda olduğunun bilincindedir. Sinemanın bir dil olmasını sağlayan şeyin montaj olduğunu düşünen Eisenstein'ın bütün kuramsal çalışmalarında montaja ilişkin tartışmalar görmek mümkündür. Yıllar içerisinde yazdığı yazılarında sürekli olarak montajın yeni olanaklarını araştıran Eisenstein, bir kuramcı olarak kariyeri boyunca montajın temellerini ortaya koymaya çalışır. Sinemayı sürekli geliştirmekte, evrilmekte olan doğal bir dil gibi gördüğü için onun seyircisi ile ilişkisine büyük önem atfederek, çalışmalarının ilerleyen kısımlarında görüleceği gibi, montajın film ile seyirci arasındaki bağı nasıl etkilediği üzerine kapsamlı düşünceler geliştirir (Monaco, 2000: 403).

Sinemanın olanaklarının neredeyse sınırsız olduğunu, fakat bunlardan henüz yeterince yararlanılmadığını belirten Eisenstein, bu olanakların yeterince araştırılıp kullanılmaya başlamasıyla sinemanın çok büyük şeyler başarabileceğini belirtir (Eisenstein, 2014b: 2-3). Sinemanın toplumsal ve kültürel dönüşümde büyük bir etkisi olabileceğinin bilincinde olan Eisenstein, bilimsel bakışla kurulması gerektiğini düşündüğü yeni sinemanın görevinin yeni kavramları seyircinin zihnine yavaşça ve derinlemesine işlemek olduğunu belirtir (Eisenstein, 1993: 33). Eisenstein bu yönüyle devrimin sesini duyuracak bir araç olan sinemanın bir sanat dalı olduğunu, bu yüzden de devrimin hizmetine verilmiş bir propaganda aracı olmaması gerektiğini söyler. Ona göre devrim ve sanat (sinema) uyum içinde olmalı, fakat ne devrim ne de sanat bu uyum için kendinden ödün vermelidir. Bu düşüncenin doğal sonucu olarak sanat için sanat anlayışını da kökten bir şekilde reddeden Eisenstein, sinemanın devrimci olmasını, sosyalist devrimin fikirlerini kitlelere aşılmasını ister. Fakat sinema bunu yaparken asla basit bir propaganda aracı olmamalıdır (Nuyan, 2013: 28).

Lenin'in «Sinema bizim için sanatların en önemlisidir.» sözünün etkisiyle devrimden sonra Sovyetler Birliğinde sinemaya büyük önem verilmiştir. 1919 yılında devletleştirilen sinemanın gelişmesi için devlet eliyle imkanlar sağlanmış, sinemacıların kuramsal ve deneysel olarak kendilerini geliştirebilmelerine fırsat sunulmuştur. Devletin bu desteğiyle gelişen Sovyet sinemasında Eisenstein'ın tiyatrodan sinemaya geçiş yaptığı dönemde etkisini gösteren başlıca dört farklı ekol vardı. Bunlardan ilki devrimden önceki geleneksel sinema çizgisini izleyen eski sinemacılarıdır. İkinci bir grup

tiyatroculuktan gelen Grigori Kozintsev ve Leonid Trauberg etrafında toplanmış olan FEKS (Factory of the Eccentric Actor) topluluğuydu. Amerikan sineması, seri film, sirk, müzikhol, Fütürizm, Sürrealizm ve Dada'dan etkilenen bu grup kendine özgü bir sanat olan sinemayı gerçekleştirmeye çalışıyordu. Üçüncü ve son derece önemli bir grup ise Lev Kuleşov ve onun Sinema Okulu'ndan öğrencileri olan Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet, Vlademir Fogel gibi isimlerden oluşuyordu. Kuleşov'un önderliğinde kısıtlı imkanlara rağmen önemli sinemasal denemeler yapan bu grup Sovyet ve hatta günümüz sinemasında bile kabul gören montaj anlayışının kurucusu olmuştur. Sonuncu ve en az Kuleşov'unki kadar önemli olan sinema akımı ise Dziga Vertov'un "sinema-göz" [kino-glaz] kuramına dayanan akımdır. Sinemanın nesnel olmasını, gerçekliğe hiçbir şekilde müdahale edilmemesini isteyen Vertov'a göre sinemacı elindeki gerçekliğin nesnel kaydı olan film parçalarını aralarında bağlantı kurarak montaj yoluyla birleştirmelidir (Özön, 2014: XLVI-XLVII).

Montaj, Eisenstein'ın sinema kuramının her zaman için temel kavramı olmuştur. Bütün kuramı montaj kavramı üzerinden gelişir. Ona göre sinema dilinin temelinde montaj vardır, sinemayı sinema yapan şey montajdır. Özellikle sinemaya başladığı ilk dönemlerde montajın hararetli bir savunucusu olmasına rağmen, ilerleyen dönemlerde siyasal baskılar ve biçimcilik suçlamalarının da etkisiyle montaja karşı daha dengeli bir yaklaşım sergiler. Yine de montaj onun kuramındaki asıl kavram olmaktan hiçbir zaman çıkmaz. 1938 yılında yazdığı "Sözcük ile Görüntü" başlıklı yazısında Sovyet sinemasının ilk dönemlerinde montaja aşırı önem verildiğini, daha sonraları ise montajın hiçe sayıldığını belirten Eisenstein, montajın filmin herhangi bir parçası kadar önemli bir öge olduğunu ve onun sorunlarını yeni baştan ele almanın gerekli olduğunu söyler (Eisenstein, 1977: 3). Görülebileceği gibi Eisenstein montaj hakkında tartışmaktan asla vazgeçmemektedir.

Montajın sinema için elzem olduğunu belirten Eisenstein, onun görevinin ve amacının temanın, olay örgüsünün, film içerisindeki hareketin sergilenmesi olduğunu belirtir (Eisenstein, 1957: 3). Eisenstein'a göre tıpkı öteki sanat dallarında olduğu gibi sinemada da temel öge olan çatışma, sinemada çekim ile montaj arasındaki çatışma olarak kendini gösterir. Çatışmayla belirlenen montaj dinamikleri tıpkı bir içten yanmalı

motor gibi filmi ileriye götüren itme gücünü sağlar. Çekimi geleneksel olarak filmin en temel parçası olarak gören anlayışın aksine, çekimi bir montaj “hücre”si olarak gören Eisenstein, bu hücrelere hayat veren diyalektik sıçramanın montaj ve çatışma yoluyla sağlanabileceğini belirtir (Andrew, 1976: 51). Montaj ile olan çatışmasının yanısıra çekimin kendi içindeki çatışmanın da incelenmesi gerektiğini belirtir. Çekim içerisinde gerçekleşen farklı çatışma türlerinden bahseden Eisenstein, bu çatışmaların film anlatısının kurulmasında ve montajla ilgili kararların alınmasında büyük öneme sahip olduğunu söyler (Eisenstein, 1977: 38-39).

Hayatı boyunca sürekli montaj ile ilgili fikirlerini geliştiren Eisenstein, yıllar içerisinde birçok farklı montaj tekniği geliştirmiş ve kuramlaştırmıştır. Bunların başlıcalarını “çarpıcı montaj” [montage of attractions], “metrik montaj”, “ritmik montaj”, “titremsel montaj” [tonal montage], “üsttitremsel montaj” [overtonal montage], “düşünsel montaj” [intellectual montage] şeklinde sıralamak mümkündür (Eisenstein, 1977: 72-83). Bunların içinde en önemlilerinden birisi onun montaj ve sinema anlayışını en iyi yansıtan çarpıcı montajdır. Sinemacıların, sinema tarihi boyunca iki çekimin montaj yoluyla bir araya getirilmesinin sonucunun çekimlerin toplamı değil, çarpımı olduğunu gözden kaçırdıklarını belirten Eisenstein’a göre bu, bir sinemacının asla unutmaması gereken bir olgudur. Dikkatle incelendiğinde bu tarzda yan yana getirmelerde çıkan sonucun, tek tek parçalardan her zaman nitelik yönünden farklı olduğunun görüleceğini söyler (Eisenstein, 1957: 4).

Uzak Doğu kültürüne yakın ilgi duyan Eisenstein, montajın bu yönünü anlamasında çoğunlukla hiyeroglif diye adlandırdığı geleneksel Çin alfabesinin⁵ etkisinin olduğunu belirtir (Eisenstein, 2014b: 213). Logogram olarak sınıflandırılan bu alfabede ve benzer hiyeroglif ya da resim-yazılarda iki simgenin bir araya gelmesiyle iki simgede olmayan yeni bir anlamın çıktığı bir yazım şekli vardır. Eisenstein bu yazımın nasıl işlediğine dair örnekler verir. Örneğin, köpek sembolünün yanına gelen ağız sembolü havlamak

5 Aslen Çin menşeli olan bu alfebe Eisenstein ile ilgili çoğu kaynakta Japon alfabesi olarak adlandırılır. Japonlar, asıl adı *hanzi* olan Çin karakterlerini *hiragana* ve *katakana* isimli alfebelerinin yanısıra *kanji* adıyla kullanmaktadır. Eisenstein, *hanzi*’nin kurucusu kabul edilen Ts’ang Chieh’in adını anmakla beraber (Eisenstein, 1977: 28-29), kendisi de yer yer bu alfabeden “Japon alfabesi” diye bahseder.

anlamına gelirken, kuş sembolünün yanına gelen ağız sembolü ötmek anlamına, çocuk sembolünün yanına gelen ağız sembolü ise ağlamak anlamına gelir. Burada dikkat edilmesi gereken bir sembolün değişmez, sabit bir anlama sahip olmadığı, yanındaki diğer sembollerle farklı anlamlar oluşturabildiğidir. Eisenstein, sembollerin bu tarz bir kullanımının kendisinin montaj ile yapmaya çalıştığı şeyin aynısı olduğunu belirtir. Kavramsal yazı olarak adlandırdığı bu yazı metodunda kendileri bir nesneye, bir olguya karşılık gelen iki sembolün bir araya gelmesiyle onlardan bağımsız yeni bir kavram ortaya çıkar (Eisenstein, 1977: 28-30). Kendisi de sabit, değişmez bir anlamı olmadığını düşündüğü montaj hücreleri olan çekimleri bir araya getirmek suretiyle yeni anlamlar oluşturmaya çalışır.

Eisenstein'ın örneğini verdiği kavramsal yazı, onun montaja ilişkin görüşlerinin temelindeki ilkedir. İki çekimin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan sonucun bu görüntülerin toplamı değil, çarpımı olduğunu düşünen Eisenstein, bu ilkeyi özellikle ilk dönemlerinde üzerinde sıklıkla durduğu çarpıcı montaj yönteminin temeline yerleştirir. Eisenstein'ın henüz sinemayla uğraşmaya başlamadığı bir zamanda geliştirip sergilediği tiyatro oyunlarında uygulamaya çalıştığı bir yöntem olan çarpıcı montaj; hikayeden bağımsız, rastgele seçilmiş görüntülerin, kronolojik bir sıralama gözetmeksizin seyirci üzerinde en güçlü psikolojik etkiyi sağlamak üzere kullanılmasına dayanıyordu (Nuyan, 2013: 53). Çarpıcı montajın başarılı bir örneği *Grev* filminin son sahnesinde görülmektedir. Askerlerin işçileri kovalamasını ve üstlerine ateş açmalarını gösteren bu sahnede Eisenstein ayrı ayrı çekimlerle koşturan işçileri ve onların üstüne yürüyerek ateş açan askerleri gösterir. İşçiler ve askerler asla aynı kare içerisinde gösterilmez. Kamera hızlı kesmelerle birinden diğerine geçer. İşçilerin vurulup düşen bedenlerini gösteren Eisenstein, onların vurulduğu sahneleri de göstermez. Bunun yerine bir mezbahada kesilen hayvanların görüntülerini araya sokar. Eisenstein burada seyircinin işçilerin ölümüyle mezbahada hayvanların boğazlanması arasında bir bağlantı kurmasını ister.

Bu tanımlamada ilk dikkati çeken şey çarpıcı kurgunun amacının seyirciyi etki altına almak olduğudur. Bütün sanatsal yöntemler şu veya bu şekilde sanat eserinin alımlayıcısı ile ilişkisine değinseler de bunu Eisenstein'ın yaptığı kadar açık bir şekilde

dile getirmezler. Ancak Eisenstein’ın çarpıcı montajı sinema filminin anlatısını kurmak ve seyirciyi basitçe manipüle etmek için bayağı, *kitsch* bir yöntem değildir. O, bu yöntemi kullanarak kolay yoldan seyircide önceden belirlenmiş birtakım “hazır” duyguları uyandırmayı amaçlıyor değildir. Onun amacı seyircinin zihninde bir kavramın ortaya çıkmasına yardımcı olabilmektir. Ve bunun için seyircinin pasif izleyici konumundan çıkıp film sürecine aktif olarak katılmasını ister.

Seyirci ile sinema arasındaki ilişkiyle alakalı düşüncelerinin kökenini bir Japon şiir biçimi olan *haiku* ile ilgili yazdıklarında bulmak mümkündür. Biçim olarak toplamda üç dizeden oluşan bir şiir formu olan *haiku* yapı itibarıyla Eisenstein’a kavramsal yazıyı hatırlatır. Eisenstein’ın verdiği *haiku* örneklerinden bazıları şunlardır:

«Sobada

Pırıl pırıl iki nokta:

Büzülmüş bir kedi.

He-Dai

Kırlarda sessizlik

Uçar kelebek.

Uyur kelebek.

Ho-Sin» (Eisenstein, 2014a: 31-32)

Eisenstein *haiku* dizelerini montaj cümlelerine benzetir. *Haiku*’da görülen iki ya da üç maddi detayın basitçe bir araya getirilerek psikolojik bir detayın ortaya çıkması, onun çarpıcı montaj ve sinema ile yapmaya çalıştığı şeyin özünü oluşturmaktadır. Bu sürecin nasıl işlediği üzerine kafa yoran Eisenstein, Yone Noguchi’nin «*haiku*’nun eksikliklerini sanatın mükemmelliğine çevirenin okuyucu» olduğu şeklindeki sözünü aktararak alımlayıcı ile sanat eseri arasındaki ilişkinin montaja olanak sağladığını belirtir (Eisenstein, 1977: 32).

Eisenstein’ın çarpıcı montajı, tiyatrodaki ve sinemadaki “saldırgan yerler” olarak adlandırdığı “atraksiyonların” düzenlenmesi ilkesine dayanır. Bu yöntemle seyircinin alışkanlıklarını kırmayı, onda bir esrime anı yaratmayı hedefler (Eisenstein, 1957: 230-233). Zamanla çarpıcılık kavramı yerine uyarı ve şok kavramlarını kullanmayı tercih eden Eisenstein, kendi kuramıyla Pavlov’un kuramı arasındaki benzerliğe dikkat çeker (Eisenstein, 2014b: 220). Montaj vasıtasıyla bir araya getirilen farklı uyaranlar

(çekimler) ile seyircide bir şok etkisi yaratmayı hedefleyen Eisenstein, bu şekilde seyircinin dikkatini çekmeyi ve zihnini aktif bir şekilde çalıştırmaya zorlamayı hedefler. Temelinde, tıpkı Pavlov'un klasik koşullanmasına benzer bir şekilde belirli uyarılar vasıtasıyla seyirciyi tepki vermeye koşturmak olan bu yöntemin işe yarayabilmesi için anahtar öge "seyirci"dir.

Haiku'da olduğu gibi iki farklı çekimden, onlardan farklı yeni bir anlam çıkabilmesi için bunların seyircinin zihninde işlenmesi gerektiğini bilen Eisenstein'ın kuramında sinema ile seyirci arasındaki ilişki her zaman büyük yer tutar. Çarpıcı montaj söz konusu olduğunda seyircinin önemini en çok ortaya çıktığı yerlerden birisi uyarıların yani çekimlerin düzenlenmesidir. Yönetmen çekimleri seyircide belirli tepkiler oluşturmak amacıyla düzenler, fakat bunun için farklı uyarıların farklı seyircilerde farklı tepkiler oluşturacağını hesaba katmalıdır. Örneğin, *Grev* filminin sonlarında yer alan hayvanların boğazlandığı sahne, hayvan kesimine alışık seyirciler üzerinde çarpıcı olmayacaktır (Özön, 2014: CXXV-CXXVII).

Eisenstein daha sonraki dönemlerinde çarpıcı montaj yerine, onun farklılaşmış bir hali olan çağrışım montajı [association montage] yöntemini tercih eder. Bu montaj yönteminde çarpıcılık yoluyla değil, çağrışım yoluyla seyirciyi yönlendirmeyi amaçlar. Çağrışım montajı, çekimlerin yalnız görülebilir değil, psikolojik çağrışımlarla ortaya çıkan duygusal birleşmelerinden [emotional combination] yararlanır. Çağrışım montajı Eisenstein'a göre bir durumun duygusal olarak etkisini artırma aracıdır (Eisenstein, 1977: 57).

Çağrışım montajı, Eisenstein'ın teorisi içerisinde düşünsel montaja [intellectual montage] geçiş basamağıdır. Düşünsel montaj, Eisenstein'ın sinema için nihai hedefi olan, en soyut kavramları bile seyirciye aktarabilecek olan düşünsel filme, düşünsel sinemaya ulaşmak için en önemli aracıdır. Düşünsel montaj, seyirciyi fizyolojik uyarılar vasıtasıyla değil, zihinsel [intellectual] uyarıların birbirleriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesiyle gerçekleştirilir (Eisenstein, 1977: 82).

Sinema sanatının en önemli amacının soyut düşünceleri filme alarak bu soyut düşünceleri somutlaştırmak olduğunu düşünen Eisenstein, bu somutlaştırma işlemini, herhangi bir öykü yardımıyla değil, yalnızca görüntüler ve bu görüntülerin düzenlenmesi sayesinde seyircide önceden belirlenmiş, hesaplanmış duygusal tepkiler uyandırmak suretiyle gerçekleştirmeyi hedefler. Eisenstein, bir filmdeki görüntülerin, seyircide görüntüden duyguya, duygudan yargıya doğru bir düşünceler dizisinin harekete geçmesine sebep olacak olan duygulandırıcı bir devinim yaratacak şekilde düzenlenmesi gerektiğini savunur. Ona göre sinemanın olduğu kadar sanatın da amacı olan böyle bir zihinsel uyarmayı ancak tıpkı bir dil gibi soyut kavramları anlatabilme becerisine sahip olan sinema gerçekleştirebilir (Özön, 2014: CXXXII-CXXXIV).

Eisenstein, düşünsel montajın, geleneksel montaj gibi duyguları yönetmek yerine, tüm düşünce sürecini teşvik ettiğini, bu sayede de geleneksel sınırlamalardan kurtulup herhangi bir geçiş ve açıklamaya gerek kalmadan fikirler, dizgeler ve kavramların aktarılmasına imkan sağlayan saf düşünsel filme ulaşmayı mümkün kılacağını belirtir (Eisenstein, 1977: 62-63). Düşünsel filmin amacına ulaşabilmesi için izleyici ile film arasındaki bağlantının öneminin farkında olan Eisenstein'ın düşüncelerinde Pavlov'un klasik koşullanma teorisinin etkisini, Jean Piaget'nin gelişim psikolojisi kuramına bıraktığı görülür. Artık Eisenstein, film izleme sürecini belirli uyaranlarla seyircide belirli tepkileri uyandırma gibi basit bir etki-tepki mekaniği olarak görmeyi bırakıp yönetmenin seyirciyi yönlendirerek onda bazı düşünsel süreçlerin başlamasına vesile olduğu ve başlayan bu düşünsel süreçlerin sonucunda seyircinin kendi çıkarımlarını yaptığı bir süreç olarak görmeye başlar (Andrew, 1976: 55-57). Düşünsel montajın iyi bilinen bir örneği *Ekim* filminde Eisenstein'ın din ile otorite arasında bağlantı kurmaya çalıştığı sahnedir. "Tanrı ve ülkemiz adına" ara-yazısıyla [inter-title] başlayan bu bölümde Eisenstein Kremlin Sarayının eğri açılarla çekilmiş görüntülerini, başta Hristiyanlık olmak üzere Budizm, Hinduizm vb. birçok dine ait sembollerin görüntüleriyle art arda sıralar. Bu sahnede iktidarın çarpıklığını göstererek dini siyasi güç için kullandığı mesajını vermeye çalışır. Fakat buradaki kullanım *Grev* filmindeki mezbaha sahnesinden oldukça farklıdır. Öncelikle Eisenstein *Ekim* filmindeki sahnede seyirciyi şok etme amacı gütmemiş ve sahnelerini buna göre seçmiştir. İkinci ve daha önemli fark ise verilen mesajın seyircinin yorumuna çok daha açık olması ve ortaya

çıkabilmek için tamamen seyircinin yorumlamasına ihtiyaç duymasıdır. Sonuçta işçilerin ölümüyle hayvanların kesilmesi arasında bağ kurmak için seyircinin fazla çaba harcamasına gerek yoktur. Oysa din ile otorite arasındaki bağlantıya yapılan göndermeyi anlayabilmek seyircinin düşünmesi, film sürecine katılması ve kendi yorumunu katmasını gerektirir. Ayrıca buradaki mesaj seyircinin getireceği yoruma göre de şekil değiştirecektir, örneğin en basitinden din ile otorite arasındaki bu çarpık bağın sadece Rusya’da mı olduğu ya da dünyanın diğer iktidarları için de geçerli olduğuna karar veren seyirci olacaktır.

Eisenstein, düşünsel montaj söz konusu olduğunda film ile seyirci arasındaki ilişkiyi “yaratıcı esrime” [creative ecstasy] kavramı üzerinden açıklar. Düşünsel montaj ile filmin yaratılması sırasında sinemacının yaşadığı yaratıcı esrime süreci seyirciye aktarılıyor, seyirci de bu yaratıcı esrime süreciyle özdeşleşerek filmin duygusal-düşünsel yapısına katılıyordu. Bu durumu diyalektiğin temel ilkelerinden biri olan “sıçrama” ile açıklayan Eisenstein, sürecin diyalektiğin sürekli sıçramalarla daha yüksek düzeye dönüşü yasasına göre işlediğini belirtir (Özön, 2014: CXLIV-CXLV). Seyircinin sinemanın yaratım sürecine aktif olarak katılıp bu yaratıcı süreci deneyimlemesi Eisenstein’ın sinemayı bir son “ürün” olarak değil, organik şekilde gelişen bir “süreç” olarak düşündüğünü gösterir (Andrew, 1976: 66-67).

İlk bakışta sinemaya sesin gelmesinin Eisenstein gibi çekimleri kronolojik sıralamaya bakmaksızın bir araya getiren, tamamen görsel bir montajı sinema tekniğinin temelini koyan bir sinemacıyı rahatsız edeceği düşünülebilir. Fakat Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ve Grigori Vasilyevich Aleksandrov ile birlikte yazdığı⁶ ses üzerine manifestosunda sesin ve konuşmanın sinemacının önünde yeni olanaklar açtığını belirtir. Sesin sinemaya girişini değerlendiren Eisenstein, bu yeni teknolojik gelişmenin sinemanın gerçeklik yanılsamasını arttıracak şekilde kullanıldığında sinemada kendisinin “yüksek kültür dramaları” olarak adlandırdığı konuşmanın yönlendirdiği filmler ile “filme alınmış tiyatro” tarzı sanat eserlerinin sayısında artışa neden olacağını belirtir. Ayrıca bu tarz bir kullanım çekimlerin kendi başlarına taşıdıkları anlamı

⁶ Diğer yazarların adı olmakla birlikte, öğrencisi Jay Leyda’nın da belirttiği gibi metni kaleme alanın Eisenstein olduğu kabul edilir (Eisenstein, 1977: 259-260).

arttırarak montaj ile şekillendirilmelerini zorlaştıracacağını belirtir (Eisenstein, 1977: 258).

Konuşmanın sinemaya girmesinin getireceği sorunları vurguladıktan sonra bu teknik ilerlemenin sinemacı açısından yararlarından bahseder. Öncelikle sinemacı bu yolla arayazıları kullanmak mecburiyetinden kurtulacak ve bunların filmin temposunu düşürmesi sorunu ortadan kalkacaktır. Bunun yanısıra sesin, görüntü ile birlikte bir montaj ögesi olarak ele alınması gerektiğini söyleyen Eisenstein, özellikle asenkron ses ile deneyler yapılması gerektiğini belirtir. Ona göre sinemada ses, böyle bir yaklaşım ile ele alındığında montajın gelişimi ve mükemmelleşmesi için çok önemli bir basamak olacaktır (Eisenstein, 1977: 258-259). Eisenstein'ın teknik imkansızlıklar sebebiyle ancak 1938'de çekebildiği ilk sesli filmi olan *Aleksandr Nevski*'de onun ses ile ilgili fikirlerini uygulamaya çalıştığı görülür. Bu filmde ünlü besteci Sergei Prokofiev ile çalışan Eisenstein filmde kullanılan müzik ile görüntülerin uyumuna son derece dikkat etmiştir. Müzikler ile görüntülerin montajının ritmi arasında bir bağlantı oluşturmuş, hatta bazı yerlerde montajı müziğe göre kurgulamıştır.

Renk söz konusu olduğunda da Eisenstein benzer bir tavır takınır. Rengin sinemada kullanımına Arnheim gibi karşı çıkmayan Eisenstein, bunun bir montaj ögesi, bir dramatik öge olarak kullanıldığında filmin anlatımını güçlendirebileceğini belirtir. Yalnız burada önemli olan rengin kullanımının gerekli olmasına dikkat etmektir. Ona göre renk film anlatısının belirli bir anında söylenmesi, anlatılması gerekli olanı en geniş biçimde açıklayabildiği yerde ve zamanda iyi ve gereklidir (Eisenstein, 1958: 121). Bu düşüncelerinin uygulamasını *Korkunç İvan* filminin son sahnelerinde bulmak mümkündür. Genel olarak siyah beyaz çekilen filmin yalnızca son sahneleri renklidir ve buradaki renk kullanımı gerçekçi, sahnenin renklerini taklit etmeyi amaçlayan bir kullanım değil; Eisenstein'ın anlatmak istediği mesajı seyirciye aktarabilmesi için özenle seçilmiş yapay renklerin tercih edildiği bir renk kullanımındır.

Eisenstein'ın sinemada ses ve renk gibi gelişmelere ilişkin görüşlerini daha iyi anlamak için onun 1928 yılında görme imkanına eriştiği geleneksel Japon *Kabuki* tiyatrosu ile

ilgili düşüncelerine bakmak yerinde olacaktır. Kabuki tiyatrosu geleneksel Batı tiyatrosunda oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Kabuki tiyatrosunda dramanın bütün öğeleri eşit konumdadır: makyaj, dekor, jest ve mimikler, diyalog, olay örgüsü gibi öğelerin hepsi eşit konum ve öneme sahiptir. Bir ögenin diğerine hiçbir üstünlüğü yoktur (Andrew, 1976: 46-47). Kabuki tiyatrosundan önemli ölçüde etkilenen Eisenstein da sinemanın öğeleri olan ses ve görüntünün benzer bir çerçevede birleştirilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre ses ve görüntünün film içerisindeki önemi eşitlenerek sesin görüntünün önüne geçmesini önlemek ve bu sayede bu ikisini birer montaj ögesi olarak kullanmak gereklidir (Eisenstein, 1977: 24-27).

1930’larda sesli sinemanın ilerleyişiyle birlikte Eisenstein da bu teknik yeniliğin nasıl kullanılabilceği üzerine daha fazla düşünmeye yönelmiştir. James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust gibi yazarların kullandığı bilinç akışı [stream of consciousness] tekniğinin önemli bir hayranı olan Eisenstein, sesin sinemacıya bilinç akışı tekniğindeki gibi bir anlatım imkanı sağladığının farkına varır. Ona göre sinema sesi kullanarak, onun “içinden konuşma” [inner speech] diye adlandırdığı bir yöntemle karakterin kendi içinde yaşadığı çalkantıları, mücadeleleri aktarmak mümkündür. Bunun düşünsel montajın bir sonraki aşaması olduğunu düşünen Eisenstein, bu düşüncesini asla pratiğe dökmemiş, biçimcilik suçlamaları nedeniyle ne çok istediği Joyce’un *Ulysses*’ini filme aktarma, ne de bu yöntemi başka bir filmde kullanma imkanına sahip olmuştur (Eisenstein, 1977: 103-104).

Eisenstein’ın film kuramını daha iyi anlamak için onunla kendi çağdaşı olan diğer Sovyet sinemacılar arasında geçen tartışmalara göz atmak yerinde olacaktır. Bu tartışmalar üzerinden Eisenstein’ın sanata ve sinemaya bakışını derli toplu bir şekilde görmek mümkündür. Vertov ile gerçeklik algısı konusunda uyuşamayan Eisenstein, Pudovkin ile de montajın amacı ve yöntemi gibi konularda fikir ayrılığına düşer.

Eisenstein tiyatrodan sinemaya geçtiği sıralarda Sovyet sinemasının en önemli isimlerinden birisi Dziga Vertov’du. Kuramı “sine-göz” kavramı üstüne kurulu olan Vertov, kameranın nesnel bir göz olduğunu savunur. Hayatı nesnel bir şekilde kaydetme olanağına sahip olduğunu düşündüğü sinema, ona göre hayatı olduğu gibi vermelidir.

Sinemada senaryo, diyalog, yapay oyuncu, yapay dekora yer olmadığını düşünen Vertov'a göre sinemada hayatın kendisi dışında oyuncuya yer yoktur. Sinemanın gerçeğin düzenlenmiş hali olması gerektiğini savunan Vertov'a göre yönetmenin görevi elindeki nesnel gerçeklik parçalarını montaj yardımıyla düzenlemektir (Nuyan, 2013: 47-48).

«Bizim bir “sine-göz”e değil bir “sine-yumruk”a ihtiyacımız var.» diyen Eisenstein, gerçekliği ele alış biçimiyle Vertov'dan farklı bir konumdadır (Eisenstein, 1988: 64). Moskova Sanat Tiyatrosunun sahip olduğu gibi Natüralist yaklaşımlara neredeyse savaş açan Eisenstein, Vertov'un yaptığı gibi dış dünyadan kesitler alarak sunmanın gerçekçilik değil, olsa olsa yüzeysel bir gerçekçilik olacağını belirtir. Dış dünyanın gerçekliğinin çapraşık olduğunu ve yalnızca uzaktan gözlemlemekle çözülemeyeceğini düşünen Eisenstein'a göre, sinemacının görevi “gerçeklik”e müdahale etmeden onu sunmak değil, varlıkların, nesnelere ve bunlar arasındaki ilişkilerin altında yatan gerçeği kavramak ve bunu seyirciye olabilecek en iyi biçimde aktarmaktır (Özön, 2014: CXV). Her zaman için “gerçeklik”i sağlamak için “gerçekçilik”i yok etmek gerektiğini düşünen Eisenstein, fenomenlerin görünümünü parçalayıp onları “gerçekliğin yasası”na göre yeniden oluşturmanın gerekliliğini savunur (Andrew, 1976: 66).

Kuleşov okulunda yetişmiş olan ünlü Sovyet sinemacı Vsevolod Pudovkin'in sinema kuramı çoğu yerde Eisenstein'ın kuramıyla büyük paralellikler gösterir. Tıpkı onun gibi sinema anlayışının temelini montaj kavramını koyan Pudovkin, sinemacının yapması gereken şeyin bir zincir oluşturmak üzere montaj vasıtasıyla çekimleri birbirine bağlamak olduğunu düşünür. Bu anlayışın bir uzantısı olarak film “çevirmek” kelimesi yerine “kurmak” sözcüğünü kullanan Pudovkin, çekimleri, yönetmenin kendi cümlelerini kurmak için kullandığı, kendi başına anlamları olan kelimeler olarak görür. Ona göre çekimler kendi başına anlam taşısalar da bu anlam çok dar ve kabadır. Sinemacının montaj yardımıyla yaptığı şey kelimelerin doğru şekilde düzenleyerek anlamı zenginleştirmek olmalıdır (Nuyan, 2013: 51-52).

Montaja verdikleri önem açısından yakın olmakla beraber, Eisenstein'ın sinema konusundaki düşünceleri bazı önemli noktalarda Pudovkin'den ayrılır. Çekimlerin kendi

başlarına anlam taşıdığını düşünen Pudovkin'e bu konuda karşı çıkan Eisenstein, çekimlerin tek başına taşıdıkları, değişmez, her yerde geçerli bir anlamı olmadığını söyler. Çekimin özerk ve çokanlamlı olduğunu belirten Eisenstein, çekimin asıl anlamını montaj ile bağlandığı diğer çekimlerle birlikte kazandığını düşünür (Özön, 2014: CXIV). Her ikisinin montaja bakışları açısından bakıldığında Eisenstein'ın montaja verdiği görevin Pudovkin gibi çekimleri birbirine bağlamak değil, birbirleriyle çarpıştırmak olduğu görülür. O, montajı, Pudovkin gibi çekimlerin dayattığı filmin anlatısını desteklemek için değil, çekimlerden bağımsız olarak oluşturmak için kullanır. Pudovkin, gerçekçi bir yaklaşımla seyircinin “psikolojik rehberlik”ini yapan bir anlatı önerisinde bulunurken, Eisenstein, filme alınan fiziksel gerçekliğin yönetmenin yeniden şekil vermesi için bir malzeme olarak ele alındığı ve izleyicinin zorunlu katılımcı olduğu bir film anlatısı önerir (Monaco, 2000: 402-403).

Bu çalışmada kuramını belirli bir çerçevede içerisinde özetlemeye çalıştığımız Eisenstein, hem kuramcı hem de yönetmen kimliğiyle sinemaya damgasını vurmuştur. Siyasi olarak benimsediği “devrim” görüşü onun sanata ve hayata bakışını da etkilemiş, onun sanat alanında her daim devrimci olmaya çalışmasına neden olmuştur. Her filminde yeni teknikler deneme çabası içerisinde olan Eisenstein, bütün kariyeri boyunca bu devrimci yaklaşımını korumuştur. Devrimciliği sadece filmlerinin içeriğiyle sınırlı tutmamış, sinema sanatında, ihtiyacı olduğunu düşündüğü, bir “biçim devrimi” yapmaya çalışmıştır. Kuramsal çalışmalarında -yer yer birbiriyle çelişmeler de- sinema sanatının sorunlarına yeni, alışılmadık dışında çözümler sunma çabasıdadır. Bu davranış zaman zaman onun bir kuramcı olarak gerekli değeri görmesini engellese de Eisenstein asla sinema sanatına bu devrimci yaklaşımından vazgeçmemiştir.

Eisenstein, filmlerinde ve kuramında biçime verdiği önem ve Vertov gibi Gerçekçilere sert karşı çıkışları nedeniyle Biçimci bir kuramcı olarak görülür. Yaşadığı dönemde de defalarca biçimcilik suçlamalarına maruz kalmış, bu yüzden birçok film çalışması engellenmiştir. Fakat Eisenstein'ı biçim uğruna gerçekliği hiçe sayan ya da sanatın sadece biçimde mükemmelliğe ulaşması gerektiğini düşünen bir kuramcı olduğunu düşünmek onun kuramını yüzeysel bir şekilde ele almak olacaktır. Eisenstein'ın sinema ile asıl yapmak istediği şey her zaman için seyircilere Devrimin ideallerini aktarmak,

onları bu konuda bilinçlendirmek olmuştur. Biçim Eisenstein için, her zaman bu yolda bir araç olmuştur. O, gerçekliğin olduğu gibi anlaşılamayacağını, önce parçalara ayrılıp sonra gerçekliğin ilkesine göre düzenlenerek yeniden bir araya getirilmesi gerektiğini düşünür. Ona göre bunu başarabilmenin tek yolu da sinemacının biçime hakim olmasından geçer.

Eisenstein'ın asıl derdinin seyirciye gerçekliği anlatmak olduğu düşünüldüğünde onun kuramında her zaman için gerçekçi ve biçimci eğilimlerin birbirleriyle çatışma halinde oldukları fark edilecektir. Bu çatışma, tıpkı çekim ile montaj arasındaki çatışma gibi, Eisenstein'ın çalışmalarını besleyen itici güç olmuş onun kendini tekrar etmeksizin yıllarca kuramcılık yapmasına olanak sağlamıştır. Bu durumun tıpkı Andrew gibi farkında olan Monaco da kuramındaki çelişkilerin, kuramın gelişmeye açık ve sağlıklı bir şekilde bitmemiş olduğunun işareti olduğunu belirtmiştir (Monaco, 2000: 403).

2. BÖLÜM

İÇERİĞE AĞIRLIK VEREN KURAM ÖRNEKLERİ

2.1. ANDRÉ BAZIN VE GERÇEKLİĞİN İZİ OLARAK FİLM

Sinema kuramcıları arasında adı en çok geçen, kendisinden sonraki sinemacıları en çok etkileyen düşünürlerden birisi hiç şüphesiz André Bazin'dir. 1918 yılında Fransa'da doğan Bazin, gençliğinden beri sinemaya ilgi duyan bir entelektüel olmuştur. Sürekli sinema ile ilgili yazılar, filmlerle ilgili eleştiriler yazan Bazin; Jacques Doniol-Valcroze, Joseph-Marie Lo Duca ve Leonid Keigel ile birlikte 1951 yılında *Cahiers du Cinéma* dergisini kurarak öldüğü 1958 yılına kadar derginin başında durmuş ve yazılarını burada yayımlamıştır. Fransız sineması için önemi çok büyük olan bu dergide François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Claude Chabrol ve Jacques Rivette gibi isimler Bazin'in yol göstericiliğinde yazılar yazmıştır. Onun kanatları altında görüşlerini geliştiren bu sinemacılar daha sonra 1950'lerin sonunda ortaya çıkan bir sinema akımı olan, Fransız Yeni Dalgasının önemli yönetmenleri olmuştur (Odabaş, 2013: 155-157).

Sinema için değeri tartışmasız çok büyük olan Bazin düşüncelerini sistematik bir yapı haline getirmemiştir. *Qu'est-ce que le cinéma? [Sinema Nedir?]* ismiyle dört cilt halinde basılan kitabı, çeşitli zamanlarda *Cahiers du Cinéma* ile başka gazete ve dergilerde yazdığı yaklaşık altmışa yakın yazıdan oluşmaktadır. Yazıların ilk bakışta dağınık duran yapısı Bazin'in düşüncelerinin tutarlı bir sistem içinde incelenmesine engel gibi dursa da J. Dudley Andrew ve bu yazılardan seçtiği otuz kadar makaleyi İngilizceye çevirip *What is Cinema?* adıyla yayımlanmasını sağlayan Hugh Gray'in belirttiği gibi onun görüşleri birbirleriyle tutarlı bir yapı oluşturacak şekilde ele alınabilir (Andrew, 1976: 134-136). Biz de burada bu tarz bir yaklaşımla Bazin'in sinema sanatıyla ilgili olan düşünce sistemini açıklamaya çalışacağız.

Bazin'in görüşleri için temel kaynak olarak görülen *Sinema Nedir?* kitabını oluşturan yazılar diğer kuramcılarda sıklıkla karşılaşıldığı gibi salt kuramsal yazılar değildir. Bu

yazıların çoğu bir sinema filmi ya da film türü üzerine eleştiri yazısı olarak başlar, metin ilerledikçe Bazin bu başlangıç noktalarından yola çıkarak sinema sanatının neliği üstüne kuramsal görüşlerini geliştirir ve okura aktarır. Bu tarz daha serbest bir şekilde dile getirdiği kuramsal fikirleri ise birbirleriyle sıkı bir şekilde bağlantılı olarak, kendi içinde son derece tutarlı bir düşünsel yapı meydana getirmektedir.

Bazin'in sinema sanatına ilişkin düşüncelerini sistematik bir bütün halinde inceleyebilmek için öncelikle *Sinema Nedir?* kitabının en başında bulunan ve kitabın en kuramsal metinlerinden biri olan "Fotoğrafik Görüntünün Ontolojisi" isimli yazıyı ele almak yerinde olacaktır. Bazin, sinemanın seyirci üzerindeki etkisini ve sinema sanatının gerçek doğasını tam anlamıyla ortaya koyabilmek için öncelikle, detaylı bir çözümleme ile, sinemanın varlığını borçlu olduğu, fotoğrafın sanat ve uygarlık tarihi içerisindeki gelişimini inceler. Mumyalamanın plastik sanatların kökenindeki etkenlerden biri olduğunu düşünen Bazin'e göre plastik sanatların ortaya çıkışında insanın ölümsüzlük arzusu vardır. Eski Mısır'da firavunların bedenlerini ölümden sonraki hayata hazırlamaları şeklinde kendini gösteren bu arzu çağlar boyunca şekil değiştirmiştir. Örneğin; XIV. Louis kendini mumyalatmak yerine portresini yaptırmıştır. Burada artık arzulanan Mısırlılarınki gibi öteki dünyada bir hayat değil, unutulmuş ikinci kez ölmenin önlenmesiyle ruhani bir ölümsüzlük sağlamaktır. Günümüzde ise görüntü üretme, ölümden kurtulma gibi faydacı bir amaç yerine, görünen gerçekliğe en büyük benzerliğe sahip, kendi başına ideal bir dünya yaratmak şeklinde daha büyük bir amaca yöneliktir. Birbirlerinden oldukça farklı görünseler de iki amacın da temelindeki psikolojik sebep aynıdır: insanın ölüm karşısında son sözü söylemeye yönelik ilkel ihtiyacı. Bu yüzden Bazin'e göre psikolojik olarak bakıldığında plastik sanatların tarihçesi benzerlik yaratmanın -başka bir deyişle gerçekçiliğin- öyküsüdür (Bazin, 2005a: 9-10).

15. Yüzyılda *camera obscura*'nın yaygın olarak kullanılmasıyla Batı resminde perspektif ortaya çıktı. Çalışması, ışık geçirmeyen karanlık bir kutunun bir ucuna açılan küçük bir delikten giren ışığın kutunun karşı duvarında bir görüntü oluşturması esasına dayalı *camera obscura*'yı kopyalama işleri için kullanan ressamlar bu şekilde perspektif etkisinin ilk kez farkına vardılar. Bu teknikle uğraşırken farkına varılan bu etkinin

fiziksel gerçekliğin, resim vasıtasıyla aslına daha yakın kopyalanmasına sağladığı katkının fark edilmesi üzerine, perspektif Batı resminde bilinçli olarak üretilmeye başlandı. Bu durum da Rönesans'tan neredeyse 19. yüzyıla kadar resim ve diğer plastik sanatlar üzerinde Gerçekçilik akımının baskın olmasına sebebiyet verdi. Bazin'e göre 19. yüzyıla gelindiğinde Niépce ve Lumière, yani fotoğraf ve sinema, Barok sanatın görünen gerçekliği kopyalama amacını gerçekleştirerek plastik sanatları bu benzerlik takıntısından kurtarmıştır (Bazin, 2005a: 10-11).

Fotoğraf, görünen gerçekliğin aslına sadık bir kopyası olması iddiasındadır. Bazin, fotoğrafın görünen gerçekliğin birebir kopyası olma hissini, nesnellik algısını nasıl yarattığını onu resim ile kıyaslayarak açıklar. Resim görünen gerçekliği ne kadar iyi taklit ederse etsin her zaman için sürece dahil olan insan eli nesnellüğün üzerine bir gölge düşürür. Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun, öznellikten kaçamaz (Bazin, 2005a: 12).

Fotoğraf söz konusu olduğunda fotoğrafçının konu seçimi, kadraj tercihleri, kameranın yerleşimi gibi alanlarda aldığı öznel kararlar ve fotoğrafın teknik yetersizlikleri (örneğin fotoğraf ortaya çıktığı ilk dönemde rengin aslına uygun taklit edilmesi gibi son derece önemli bir konuda resimden bir hayli geridedir) göz önüne alındığında, fotoğrafın görünen gerçekliğin nesnel bir taklidi olma iddiası sarsılmaktadır. O halde fotoğraf nesnellik algısını nasıl sağlamakta, plastik sanatların gerçekçilik takıntısını nasıl ortadan kaldırmaktadır? Bazin'e göre bu sorunun yanıtı elde edilen sonuçta değil, o sonuca ulaşma yönteminde gizlidir. Fotoğrafın oluşmasını sağlayan optik ve kimyasal sürecin otomatizasyonu, yani fotoğrafçının sürece müdahale edememesi, fotoğrafa fiziksel gerçekliği taklit konusunda resmin asla elde edemeyeceği bir nesnellik sağlar. Yani söz konusu nesnellik fiziksel bir nesnellik değil, psikolojik bir nesnellik olmaktadır (Bazin, 2005a: 12-14).

Bazin, seyircide fiziksel gerçekliğin eksiksiz bir kopyasını yarattığı hissini uyandırarak fotoğrafın, resmi estetik olarak en önemsiz ögesi olan benzerlik kaygısından kurtardığını dile getirir. Fotoğrafik fenomenin -ve hatta sinemasal fenomenin- özünü ilk fotoğrafçılardan daha iyi kavrayan Degas, Toulouse-Lautrec, Renoir ve Manet gibi

İzlenimci ressamlar bu durumun farkına vararak resim dilinin diyalektik bir şekilde ilerlemesine katkıda bulunmuştur (Bazin, 2005a: 119).

Bazin'e göre korkulanın aksine resmi yok etmeyip onun dilinin gelişmesine katkıda bulunan fotoğrafın, fiziksel gerçeklik açısından, resim ile yegane farklılığı seyircide bıraktığı psikolojik etki değildir. İki temsil biçimi arasında ontolojik olarak da önemli farklar vardır. Fotoğraf ve sinemadan önce resim -özellikle de portre- nesnenin ya da kişinin fiziksel mevcudiyeti [presence] ile namevcudiyeti [absence] arasında, hatırlamaya yardımcı olma işleviyle, yegane aracı iken fotoğrafın ortaya çıkışı ile bu durum değişmiştir. Artık mevcudiyet ile namevcudiyet arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır. Fotoğraf nesnesinin yalnızca bir görüntüsü değil, nesnesinden yansıyan ışığın kalıba alınmış halidir. Bazin bu yönüyle fotoğrafı, fiziksel gerçekliğin filmde bıraktığı izler [trace] olarak olarak tanımlar (Bazin, 2005a: 96-97).

Bazin, sinemaya bu bağlamda baktığında sinemanın zamanda nesnellik olduğunu dile getirir. Fotoğrafik görüntülerin artık yalnızca zamanın akışı içerisinde belirli bir anın görüntüsü olmaktan çıkıp kayda aldıkları nesnelere hareketlerini de taklit etmek suretiyle Barok sanatı içinde sıkıştığı katelepsiden kurtardığını ileri sürer (Bazin, 2005a: 14-15). Sinema bu noktada paradoksal bir şey yaparak nesne bir zaman içinde var oluyormuş gibi onun kalıbın çıkarır, sürecinin izini kaydeder (Bazin, 2005a: 96-97).

Bazin ontolojik durumlarını düşünerek fotoğrafın ve sinemanın oyuncuyu seyircinin karşısında "mevcut" hale getiremeyeceğini söylemenin yanlış olduğunu belirtir (Bazin, 2005a: 97). Bunu dile getirerek tiyatro ile sinema arasındaki temel farklılığın sanılanın aksine oyuncunun seyircinin önünde mevcut olup olmaması meselesi olmadığını belirtmiş olur. Oyuncu ile seyirci arasındaki ilişki açısından tiyatro ile sinemayı karşılaştıran Bazin, Rosenkrante'nin seyirci açısından sinema karakterlerinin özdeşleşmenin nesnesiyken tiyatro karakterlerinin zihinsel mücadelenin nesnesi olduğu düşüncesini hatırlatır. Bu düşüncüyü kendine temel alan Bazin, sinemanın seyirciyi sakinleştirdiği, tiyatronun ise heyecanlandığı dile getirir. Bunun sebebini ise tiyatronun seyircisinden aktif bireysel bir bilinç istemesi, sinemanın ise yalnızca pasif bir seyirci katılımına ihtiyaç duymasında bulur (Bazin, 2005a: 99).

Bazin, sinemanın seyirciyle kurduğu ilişkinin oyuncuyu artık ontolojik seviyeden psikolojik seviyeye taşıdığını dile getirir. Yine de sinema ile tiyatro arasındaki ayrımın bu kadar kesin çizgilerle çizilmediğini vurgulayan Bazin, sinemanın elinde seyirciyi pasif bir konuma yerleştirecek araçlar olduğu kadar, onun zihnini uyarak aktif bir konum almaya zorlayacak araçlar da olduğunu belirtir. Aynı şekilde tiyatronun da seyirciyi aktif olduğu kadar pasif bir konumda bırakabileceğini, sınırlar arasındaki bu kaynaşmanın ise yönetmenin kontrolündeki, biri seyirciyi aktif bir konuma getirmek, diğeri ise pasif bir konumda tutmak amacıyla olan iki zihin yaklaşımının doğmasına sebep olduğunu belirtir (Bazin, 2005a: 100).

Bazin'e göre sinema ve tiyatro arasındaki bu psikolojik ayrım büyük oranda seyirci tarafından tiyatro oyunun izlenmesinin koşulları ile sinema filminin izlenmesinin koşulları arasındaki farklılığa dayanır. Kalabalık bir topluluk ile beraber izlenen tiyatro oyunu, oyuncu ve seyircinin mevcudiyetlerinin karşılıklı farkındalığına dayanır. Oyuncu, seyircinin orada mevcut olduğunu ve kendisini izlediğinin bilincindedir. Aynı şekilde seyirci, oyuncunun önünde mevcut olduğunu ve seyircinin farkında olduğunu bilmektedir. Bu durum seyirciyi izlediği tiyatro oyununa bir çeşit zihinsel katılıma yönlendirir. Oysa sinema söz konusu olduğunda durum tam tersidir. Seyirci tek başına, bir çeşit inziva halinde kendisinin mevcudiyetinden hiçbir şekilde haberi olmayan oyuncuların oynadığı filmi seyrederek. Seyircinin izlediği filmin kahramanlarıyla kendini özdeşleştirmesine engel olacak hiçbir şey yoktur. Tiyatronun aksine sinema seyircinin içine girebileceği bir dünya oluşturur. Bazin sinemanın seyircisiyle kurduğu bu ilişkiyi romanın okuruyla kurduğu ilişkiye benzetir. Roman okuru da tıpkı sinema izleyicisi gibi tam bir inziva halinde romanın yarattığı dünyaya girip kahramanlarla kendini özdeşleştirebilme imkanına sahiptir (Bazin, 2005a: 100-102).

Farklı bir sanat dalı olarak sinemanın ayırıcı özelliklerini belirleyebilmek için tiyatro ve sinemayı seyircileri ile ilişkileri açısından karşılaştıran Bazin, daha sonra bu iki sanat dalını dramatik yapıları üzerinden kıyaslama işine girişir. Tiyatroda dramanın insan temelli olduğunu, oyuncu olmadan dramanın da olamayacağını, öte yandan sinemada dramanın oyuncu olmaksızın da yansıtılabileceğini dile getirir. Bazin'e göre bu

durumun temelinde yatan sebep, tiyatrodaki drama oyuncudan çıkarken, sinemada dekonstrüktif olarak oyuncuya doğru yönelmesidir. Bu zıtlığın çok önemli olduğunu vurgulayan Bazin, dramaturjinin sebebinin, nesnesinin ve özünün insan olduğunu belirtir. Sinema söz konusu olduğunda ise insan artık dramanın odak noktasında değildir, fakat eninde sonunda sinemanın yarattığı dünyanın merkezinde konumlanacaktır (Bazin, 2005a: 102-106).

Bazin, sinema ile tiyatroyu dramanın çıkış noktası açısından karşılaştırdıktan sonra dekorun tiyatro açısından önemine değinir. Tiyatronun dekor olmaksızın var olamayacağını dile getirerek tiyatro sahnesinin kendini seyircilerden ayırabilmek için dekora ihtiyaç duyduğunu söyler. Benzer bir şekilde kostüm, makyaj, sahne ışıkları ve teatral dil sahnenin kendini seyirciden ayırmasına katkıda bulunur. Ona göre resmin çerçevesinin resmi var etmesi gibi tiyatro sahnesi de tiyatroyu çerçeveleyip onu var eder. Sahne tiyatro için bir çerçevedir. Seyirci açısından sahnenin sınırlarının dışında devam eden bir dünya yoktur . Bir oyuncu sahneden ayrıldığında seyirci onun sahne dışında da rolüne devam ettiğini düşünmez, soyunma odasına gittiğinin bilincindedir. Bu durum, tiyatronun seyirciye sinemanın yaptığı gibi içine girebileceği gerçeğine benzer bir dünya yaratmadığını, amacının da bu olmadığını gösterir (Bazin, 2005a: 103-105).

Sinemaya bakıldığında ise durum farklıdır. Sinemanın çerçevesi resimdeki gibi sınırlayıcı değil, maskeleyicidir. Burada çerçeve sinemanın seyirciye gösterdiği dünyayı yalnızca maskeler. Bir oyuncu kadrajın dışına çıktığında seyirci onun sinemanın yarattığı dünyanın içerisinde varlığını devam ettirdiğini, yalnızca çerçeve tarafından maskelendiğini bilir. Bazin'e göre bu durum sinemada dramatik yapının dışarıdan içeriye doğru olmasına karşın çerçevenin içeriden dışarıya doğru işlemesiyle bağlantılıdır. Kadrajın bu yapısı dekoru sinemada tiyatrodakinden çok daha farklı bir yere koymaktadır. Bazin'e göre bunu anlayamayıp dekor konusunda tiyatroyu taklit etmeye çalışan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi Alman Dışavurumcu filmleri başarısız olmuştur. Sinemanın temelinde fotoğrafik gerçekçiliğin yattığını hatırlatan Bazin, sinemacının seyircide doğal gerçeklik hissini arttıran ve bu hissi ortadan kaldıran

faktörleri ayırt edebilmesinin hayati öneme sahip olduğunu savunur (Bazin, 2005a: 103-110).

Bazin'in sinema ile dekor arasındaki ilişkiler hakkındaki görüşlerini aktardıktan sonra sıra çalışmamız için çok önemli olan, onun sinema dili hakkındaki fikirlerinden bahsetmeye gelir. Bu konudaki görüşleri onun biçimcilik-gerçekçilik tartışmasında aldığı konumu ve mevzuya bakışını göstermektedir. Bazin, yönetmenleri görüntüye inananlar ve gerçekliğe inananlar olarak ikiye ayırarak biçimcilik ve gerçekçilik akımlarının sinemaya etkisini gösterir. Görüntüye inanan yönetmenler filmsel anlatılarını kurmak için film dilinin biçimsel özelliklerine ağırlık veren, anlamın başarılı bir şekilde ancak sinemasal teknikler vasıtasıyla oluşturulabileceğini düşünen yönetmenlerdir. Gerçekliğe inananlar ise filmin gücünü içeriğinde, yani kayda aldığı fiziksel gerçeklikte bulan yönetmenlerdir (Bazin, 2005a: 24). Yani bir tarafta biçimci yönetmenler, diğer tarafta ise gerçekçi yönetmenler vardır.

İncelemesini derinleştiren Bazin, görüntü olarak adlandırdığı biçimsel özelliklerin görüntünün plastikleri [plastics of image] ve montaj olmak üzere iki başlık altında ele alınabileceğini belirtir. İlk kategoriye dekor ve sahne düzenlemeleri, makyaj, ışıklandırma, kadraj ve hatta bir noktaya kadar oyuncuların performansları girer. Bunlar görüntünün içeriğini, kadrajı oluşturan, sinemanın fotoğraftan devraldığı öğelerdir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Bazin, bunlarla ilgili doğal olmayan tercihler yapan sinemacıları eleştirir (Bazin, 2005a: 24). Teatral ve abartılı dekor, aşırı makyaj ve doğal olmayan ışık kullanımıyla karakterize edilebilecek Alman Dışavurumculuğu onun bu konudaki eleştirilerinin odağındadır. Başarılı bulduğu nadir Dışavurumcu filmlerden Murnau'nun *Nosferatu*'su ise onun gözünde yer yer doğal mekan kullanımlarına yöneldiği için başarılıdır (Bazin, 2005a: 109). Burada Bazin'in bu sanat eserlerinin doğru bir değerlendirmesini yapmak yerine, onlara kafasındaki belirli bir kabule göre değer biçtiğini söylemek mümkündür. Çünkü *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi başarısız, *Nosferatu* filmi başarılı olarak değerlendirirken gerekçesi *Nosferatu*'da bazı sekanslarda dış mekan çekimlerinin kullanılması, buna karşılık *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde bütün film boyunca tiyatro dekorlarının kullanılmasıdır. Bazin burada yönetmenlerin bu seçimlerinin sonuçlarını değerlendirmeye gerek görmemiş, bu

yargıya varması için dış mekan çekimlerinin kullanımının filmi fiziksel gerçekliğin nesnel bir anlatımı olmaya bir basamak daha yaklaştırdığı şeklindeki önkabul yeterli olmuştur.

Bazin, 1928 yılında sessiz sinemanın estetik zirvesine ulaştığını, sinema dilini mükemmelleştirdiğini belirtir. Sonrasında sinemaya gelen ses ona göre, Arnheim ve sinemanın teknik ilerlemesi hakkında onun olumsuz görüşlerini paylaşan diğerlerinin düşündüğü gibi sinemayı yok etmek için değil; sinemanın ortaya çıkışında yer alan fiziksel gerçekliğin mükemmel kopyasını yaratma vaadini gerçekleştirmek için gelmiştir. Yine de sesin sinemaya girmesinden hemen sonraki dönemin sinema için oldukça sancılı geçtiğini görmezden gelmez (Bazin, 2005a: 23).

Sinemanın kendine özgü bir anlatı dili oluşturmasında en büyük pay montaja aittir. Paralel montaj, hızlandırılmış montaj, çarpıcı montaj [montage by attraction] gibi farklı montaj türleri montajın sinemasal anlam yaratmada ne kadar etkili bir araç olabileceğini açık bir şekilde gösterir. Griffith'in paralel montaj ile seyirciye, birbirinden farklı mekanlarda geçen iki farklı olayın aynı anda geçtiği hissini verebilmesi ya da Abel Gance'ın *Tekerlek [La Roue]* filminde hızı gösteren herhangi bir görüntü kullanmadan montaj yardımıyla treni hızlanıyormuş gibi göstermesi montajın ne kadar güçlü olabileceğini bizlere gösterir. Eisenstein'in çarpıcı montajı ise diğerlerinden daha farklı bir şekilde, birbiriyle bağlantısı olmayan iki görüntüyü art arda koyarak seyirciyi ikisi arasında bir bağlantı, ikisinden bir anlam çıkarmaya sevk eden bir montaj tekniğidir. *Eski ve Yeni [Staroye i novoye]* filminde havai fişeklerin ardından bir boğanın görüntüsünün gösterilmesi bunun bir örneğidir (Bazin, 2005a: 24-25).

Birbirinden oldukça farklı bu tarz montaj teknikleri montajın potansiyelini sonuna kadar kullanılsa da, Bazin özellikle Hollywood sinemasında daha farklı, daha yalın bir montaj tekniğinin baskın olduğunu belirtir. Klasik Amerikan filmlerine baktığında montajın "görünmez" olduğunu dile getirir. Yani diğer montaj tekniklerinde olduğu gibi seyirci filmdeki kesmelerin farkına varmaz. Burada görüntüler yalnızca sahnenin dramatik mantığına göre sahneyi analiz etmek amacıyla kesilir. Bu şekilde yapıldığında seyirci,

olayın doğal sürecini takip ettiği için yönetmenin bakış açısını yadırgamaz. Montaj vasıtasıyla yönlendirildiğinin farkına varmaz, çünkü kurgu olayı izleyen bir kişinin gözünün mantiken takip edeceği sıralamayı takip eder. Örneğin; uzak çekimle odanın içinde bekleyen bir adam gösterilir. Daha sonra kapının dışından gelen bir ses duyulup kapı kolu dönmeye başladığında kamera kapının koluna yakın çekim yapar. Kapı açılırken adamın yüzüne yakın çekim yapılarak yaşadığı korku seyirciye yansıtılır. Daha sonra tekrar uzak bir çekimle kapı açıldıktan sonra odanın genel görüntüsü ekrana verilir. Ya da iki kişi arasındaki bir konuşmada kameranın çekim/karşı-çekim tekniğiyle konuşan kişiyi takip etmesi de aynı yöntemin farklı bir uygulamasıdır. Örneklerden anlaşılacağı üzere kurgu tamamen seyircinin olayı gerçekten izliyor olsa gözlerinin takip edeceği sırayı takip etmektedir. Bu tarz bir “görünmez” montaja Bazin analitik montaj ismini verir. Sessiz sinema zamanında ortaya çıkıp gelişen bu teknik, sesin sinemaya girmesiyle bocalamış, daha sonra gelişerek “ideal” halini almıştır. O kadar ki 1930’ların sonlarında çekilen neredeyse her Amerikan filmde standart bir dil olarak bu montajın kullanıldığını görmek mümkün hale gelmiştir (Bazin, 2005a: 24-32).

Burada daha fazla ilerlemeden Bazin’in genel olarak montaj üzerine ve montaj ile anlam yaratma üzerine düşüncelerine değinmek yerinde olur. Ona göre montaj ile görüntülerin kendi başına taşımadıkları anlamlar yaratılır. Anlam görüntülerin nesnel içeriğinden çok görüntülerin sıralanışında gizlidir. Bu şekilde yönetmen bir olay ya da durumla ilgili kendi yorumunu hakikatin kendisiymiş gibi seyirciye aktarabilir, montaj ile yarattığı anlamı seyircinin zihnine yansıtabilir. Örneğin, analitik montaj tamamen seyirciye olayları önem sırasına göre göstermek, onu yönlendirerek anlamı zihnine empoze etmek ilkesi üstüne kurulu bir tekniktir. Bu tarz bir yaklaşım seyircinin pasif bir konumda kalmasına sebep olur (Bazin, 2005a: 24-25).

Montaj vasıtasıyla görüntülerin parçalara ayrılmasının yönetmenin gerçekliği manipüle etmesine sebep olduğunu dile getiren Bazin, bu tarz bir montaj kullanımını gerçeklikten uzaklaşdığı için onaylamaz. Ona göre montajın yoğun uygulaması dramatik mekanın sürekliliğine saygı duymayarak onu bozmakla kalmayıp aynı zamanda sinemadan “belirsizliği” [ambiguity] çıkarmıştır. Filmde kesin ve tek bir anlam vardır, o da yönetmenin seyirciye deyim yerindeyse dikte ettiği anlamdır. Fakat Bazin bu sinema

dilinin baskınlığının 1930'larla birlikte bittiğine, sonrasında sinema diline yeni olanakların geldiğine inanır (Bazin, 2005a: 33-36).

Bazin'e göre sinemada bu denli köklü bir değişikliğin meydana gelebilmesinin başlıca sebebi 1930'lu yıllarda pankromatik yani ışığın tüm renklerine duyarlı film emülsiyonlarının yaygın olarak stüdyolarda kullanılır olmasıdır. Önceden kullanılan ortokromatik emülsiyonlar kırmızı ışığa karşı duyarlı değildir. Bu sebepten de ışık hassasiyetleri düşüktür ve çekim yapabilmek için daha yüksek ışık miktarına ihtiyaç duyarlar. Bu durum da sinemacıyı çekim yapabilmek adına, filmin üzerine daha çok ışık düşürmek için, kameranın üzerindeki objektifin diyaframını açmaya sevk eder. Bu fotoğrafik sınırlamanın doğal sonucu ise bulanık arka planlar olmaktadır. Fotoğraf makinesinin ve dolayısıyla kameranın çalışma prensibi sebebiyle kadrajdaki bütün görüntünün en yakından en uzağa net olabilmesi için objektifin diyaframının kısılması gerekmektedir. Bu ise film üzerine daha az ışık düşmesine sebep olur. Bunu telafi edebilmek için sinemacının önünde iki seçenek vardır: ya daha fazla ışık kaynağı kullanacak ya da daha hızlı yani ışığa daha duyarlı bir film kullanacaktır. Hollywood stüdyolarının kapalı mekan çekimlerinde kullandıkları yapay ışık kaynakları zaten o zamanın pratik olarak kullanılabilir en güçlü ışık kaynaklarıdır. Bu durumda sinemacıyı içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarabilecek tek şey daha hızlı film kullanmaktır. İşte ışığın her dalga boyuna duyarlı pankromatik emülsiyonlar burada yönetmenin imdadına yetişir. Pankromatik emülsiyonlar yardımıyla en önden en arkaya bütün kadrajın odakta kalmasını sağlamak çok daha kolay ve yapılabilir bir şey haline gelir (Bazin, 2005a: 30-31).

Yine de bu teknolojik ilerlemenin sinema dilinde büyük bir değişiklik yaratması için Orson Welles gibi bir dehanın 1940 yılında çektiği *Yurttaş Kane* [*Citizen Kane*] filmini beklemek gerekecektir. Bazin'e göre Welles'in bu filmde kullandığı "odak derinliği" [deep focus] tekniği sinema dilinin gelişimi açısından büyük önem taşımaktadır. Neredeyse bütün çekimlerin odak derinliği çekimleri olduğu bu filmde yönetmen uzun planlar kullanarak sahneyi montajla parçalara ayırmamayı tercih etmiş ve sahne içerisindeki her şeyin net kalmasını sağlayarak seyirciye kendi seçtiği belirli bir ayrıntıyı gösterme yolundan gitmemiştir. Bunu yaparak seyircinin zihnine kendisinin

belirlediği, hazır bir anlamı empoze etmek yerine, seyirciyi aktif bir konuma geçerek filmde kendi başına bir anlam çıkarmaya zorlamıştır. Welles'in filminde belirli "bir anlam"ın yerini analitik montajdan uzaklaşarak sinemaya yeniden soktuğu "belirsizlik" almıştır. Her ne kadar odak derinliği yöntemi Jean Renoir'nun filmlerinde de görülse de dönemin teknolojik yetersizlikleri ve Welles'in uygulamasındaki teknik mükemmelliğe sahip olmaması nedeniyle sinemada *Yurttaş Kane* kadar ses getirememiş ve sinema dilinin evrimini etkileyememiştir (Bazin, 2005a: 33-37).

Odak derinliği tekniği Bazin'e göre yalnızca film dilinin yapısını değiştirmekle kalmaz, aynı zamanda seyircinin sinema filmi ile ilişkiye girme biçimini de kökten değiştirir. Bu değişimi üç aşamada anlatır Bazin. Öncelikle odak derinliği seyirciye fiziksel gerçekliği izlerken gördüğüne benzer, kesintisiz bir görüntü sunar. Bu yüzden gerçeklik hissi daha fazladır. İkinci olarak odak derinliği seyirciden daha aktif bir zihinsel yaklaşım ve katılım talep eder. Kendi çizdiği yolu pasif bir şekilde takip etmesini isteyen analitik montaja göre bu yol, izleyicinin aktif bir katılımcı rolünü üstlenmesini ister ve onu teşvik eder. Son olarak ise montajın seyirciyi yönlendiren, ona anlamı dikte eden yapısının sinemadan belirsizliği attığını söyleyen Bazin, odak derinliği ile belirsizliğin sinemaya tekrar girdiğini belirtir. Gerçekliğin her zaman tek bir anlamı olmadığını, olayların birden fazla şekilde yorumlanabileceğini bu yüzden de en azından bir olasılık olarak belirsizliğin sinemaya tekrar girmesinin çok önemli olduğunu vurgular. O kadar ki ona göre *Yurttaş Kane* filmi odak derinliği olmaksızın asla çekilemeyecek bir filmidir (Bazin, 2005a: 35-36).

Montaja ilişkin bütün itirazlarına rağmen Bazin montajın sinemadan tamamen atılması gerektiğini düşünme hatasına düşmez. Montajın sinemayı filme alınmış tiyatro olmaktan kurtararak onun bir sanat dalı olarak var olabilmesine olanak sağladığının son derece farkındadır. Welles'in de aynı şeyin farkında olduğunu söyleyen Bazin, *Yurttaş Kane* filminden Charles Kane'nin karısıyla kahvaltı yaptıkları sahneyi örnek verir. Yıllar içerisinde değişen hayatlarını çok kısa ve zekice bir şekilde verebilmesi montajın etkili ve yaratıcı kullanımı sayesinde olmuştur. Bu örnekten de görülebileceği gibi Welles tekniği asla geri plana atmaz ve biçem söz konusu olduğunda biçimci bir yönetmenden daha sade değildir. Bazin montajın sinema diline getirilerini inkar

etmemekle beraber onun sinemadan -estetik olarak daha az önemsiz olmayan- bazı şeyleri götürdüğünü belirtir. Bu yüzden Welles'in etkili bir biçimde kullandığı odak derinliği yalnızca yönetmenin elindeki araçların bir yenisi değil, aynı zamanda sinema dilinin evriminde diyalektik bir ileri adımdır (Bazin, 2005a: 35-37).

Welles üzerinde bu kadar dursa da Bazin'i asıl etkileyen sinema deneyimi İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olmuştur. Sinema tarihçilerinin Roberto Rossellini'nin 1945 yılında çekilen *Roma Açık Şehir [Roma città aperta]* filmiyle başlayıp Vittorio de Sica'nın 1951 yapımı *Umberto D.* filmiyle son bulduğunu belirttikleri İtalyan Yeni-Gerçekçiliği, İtalyan halkının II. Dünya Savaşı sonrası içinde bulunduğu durumu, yapmacıklıktan sıyrılmış, abartısız bir biçimde tüm gerçekliğiyle ortaya sermeyi amaçlayan sinemasal bir akımdır. Sanatta gerçekçiliğin yalnızca ustalık ile olabileceğini savunan Bazin, İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin her gerçekçiliğin öncelikle estetik olduğunu gösterdiğini belirtir. Yeni-Gerçekçiliğin sanatta estetik olarak bir geriye gidiş olduğunu ileri sürenlere karşı çıkarak bu akımın aksine sinema dili açısından bir ilerleme olduğunu savunur. Çünkü bu akımla birlikte sinema dili yeni, daha sade bir biçim ve ifade şekli kazanmıştır (Bazin, 2005b: 25-26).

Tıpkı Welles gibi odak derinliğini kullanmaları ve kısa görüntü parçalarını montaj ile birleştirmek yerine kesintisiz uzun çekimler kullanmaları sebebiyle Bazin, Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin de dramatik mekanın sürekliliğine saygı duyduklarını, bu sayede filmlerinde daha gerçekçi bir hava yakalayabildiklerini belirtir. Yine benzer bir şekilde montajın kullanımının sınırlandırılması filme belirsizlik unsurunu yeniden sokmakta ve yönetmenin seyirciyi önemli olduğunu düşündüğü detaylara yönlendirmek yerine izlediği görüntülerden anlam çıkarmaya mecbur bırakması seyircinin aktif katılımını sağlayarak zihninin devreye girmesine sebep olmaktadır. Bazin bu sayede yönetmenin fiziksel gerçekliğin farklı yorumlara açık bir şekilde seyircinin önüne serildiğini belirtir.

Bazin'in burada anlattığı ve savunmasını yaptığı yönetmenler -onun deyişiyle gerçekliğe inanan- gerçekçi yönetmenlerdir. Bazin, bir sanat dalı olarak sinemanın potansiyelini en iyi kullanan sinemacıların gerçekçi bir yaklaşımı benimseyen bu tarz sinemacılar olduğunu düşünür. Welles ve Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin ortak noktası

tam olarak budur: Gerçekçi yaklaşımı benimsemek. Bütün bu benzerliklerine rağmen Welles ve Yeni-Gerçekçi yönetmenlerin filmleri Bazin'e göre biçem olarak birbirleriyle alakasızdır. Burada akla ikisi de gerçekçi kabul edilen iki filmin nasıl bu kadar farklı olabileceği sorusu gelir. Bazin'in bu soruya cevabı gerçekçilik içerisinde birbirinden farklı yaklaşıma sahip iki ayrı eğilimin olduğudur. Biri Orson Welles gibi teknik olarak daha eksiksiz, belirgin bir biçeme sahip yönetmenlerdir. Diğeri ise görüntünün doğallığını tercih eden, teknik olarak daha kusurlu, biçemin belirsizleştiği yönetmenlerin eğilimidir. Bunun güzel bir örneği İtalyan Yeni-Gerçekçi yönetmenlerdir. Bazin, çoğu kez biçemden yoksun olmakla eleştirilen Yeni-Gerçekçi yönetmenleri Ernst Hemingway, Jon dos Passos, William Faulkner gibi 20. yüzyıl Amerikan romancılarına benzetir. Tıpkı sade bir dili tercih eden bu romancılar gibi Yeni-Gerçekçi yönetmenler de adete biçemden sıyrılmış bir sinema dilini tercih ederler. Bazin'e göre bu, biçemin ortadan kaldırılması değil, aksine yeni bir sinemasal biçem çeşidinin ortaya çıkmasıdır. Bu yüzden onun için Yeni-Gerçekçilik estetik olarak geriye gidiş değil, yönetmenin önüne yeni bir biçem örneği sunması sebebiyle ileriye doğru bir adımdır (Bazin, 2005b: 25-39).

Uzun yıllar sinemayla ilgili düşünceler üreten, yazılar yazan Bazin, sinema teorisinde sinemanın bir sanat dalı olarak var olabilmesi için biçime önem vermesi gerektiğini düşünen kuramcılarının görüşlerinin baskın olduğu bir dönemde fikirlerini dile getirmiştir. Sinema ve fotoğrafın fiziksel gerçeklikle ilişkilerini detaylı bir biçimde inceleyen Bazin sinemanın sanat olabilmek için görünen gerçekliğin birebir taklidi olmaktan kaçınması, onu çarpıtması gerektiği görüşünü reddeder. Ona göre bir yönetmen asla sinemanın ortaya çıkış amacı olan fiziksel gerçekliğin kusursuz kopyası olma hedefini göz ardı etmemelidir. Bazin, sinemanın özünde gerçekliği kopyalama hedefinin yer aldığını düşünerek sinemada gerçekçiliği savunan bir kuramcı olmuştur.

Her estetik formunun neyin saklamaya değer olduğu ve neyin atılması gerektiğine karar vermenin sanat için neredeyse bir ilke olduğunu belirten Bazin, gerçekçi bir sinema söz konusu olduğunda bu ilkenin zorunlu, fakat aynı zamanda kabul edilemez olduğunu söyler. Zorunludur, çünkü yönetmen bu seçimi yapmazsa ortada bir sanat eseri olmaz, elimizde yalnızca görünür gerçekliğin birebir bir kopyası olur. Kabul edilemezdir,

çünkü yönetmenin yapacağı her seçim gerçekliğin bir bölümünü dışarıda bırakacaktır ve gerçekçi bir perspektiften bakıldığında bu kabul edilebilir bir şey değildir. Yine de bu açmaz onu pek fazla endişelendirmez. Sinema sanatının bu çelişki sayesinde yaşadığını savunan Bazin, aynı olayın, aynı nesnenin birden fazla şekilde ekrana taşınabileceğini belirtir (Bazin, 2005b: 26-27).

Buradan anlaşılacağı gibi Bazin'in sinemada Gerçekçilikten beklentisi, sıklıkla sanılanın aksine, görünür gerçekliğin birebir kopyası olan filmler üretmek değildir. Tekniğin sanattaki ve sinemadaki önemini unutmayan Bazin, yönetmenden yapacağı seçimlerle gerçekliği olabildiğince tarafsız bir şekilde, seyirciyi yönlendirmeye çalışmadan aktarmasını ister. Belirtmekte fayda var ki, burada Bazin'in "gerçeklik" ifadesi ile kast ettiği fiziksel ya da görünür gerçeklikten daha geniş bir kavramdır. Bazin'in demek istediği fiziksel gerçekliğin arka planında yer alan "insanın gerçekliği" diye adlandırılacak, sanatın temelinde yer alan, insana ilişkin değerlerdir. Bu açıdan bakıldığında aslında Bazin de tıpkı diğer kuramcılar gibi sanatın ve dolayısıyla sinema sanatının amacının daha geniş anlamıyla "gerçekliği" alımlayıcısına aktarmak olduğu inancına sahiptir. Fark yalnızca gerçekliğin nasıl aktarılmasının daha uygun olduğuna ilişkin görüşlerdedir.

2.2. SIEGFRIED KRACAUER VE FİZİKSEL GERÇEKLİĞİN KURTULUŞU

1889'da Frankfurt'ta doğan Siegfried Kracauer, görüşleri genellikle Bazin gibi daha popüler kuramcılarının gölgesinde kaldığı için hak ettiği ilgiyi görememiş olmasına rağmen, sinema açısından büyük öneme sahip bir kuramcıdır. Alman düşünür 1920 yılında *Frankfurter Zeitung* için yazılar yazmaya başladığında orada yazmakta olan Theodor Adorno, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Ernst Bloch gibi isimlerle tanışmıştır. Bu dönemde bu felsefecilerin kurduğu Frankfurt Okulu diye adlandırılan felsefe çevresiyle yakın ilişkiler kuran Kracauer, onlardan etkilenmesine rağmen, tam olarak onların düşüncelerini benimsememiştir. Yine de Frankfurt Okulu etkisi onun, özellikle *Kitle Süsü* gibi, ilk dönem yazılarında oldukça etkisini hissettirir (Özarlan, 2013: 185-186).

1933 yılında iktidara gelen Nazi yönetiminin baskısını arttırmasıyla Fransa'ya kaçan Kracauer için sonraki yıllar oldukça sıkıntılı geçer. 1940 yılında İspanya sınırını geçmeye çalışırken yakın arkadaşı Walter Benjamin'in intihar etmesinin ardından 1941 yılında Max Horkheimer'ın davetini kabul ederek Amerika'ya gider. Burada Amerikan hükümetinden gelen, Alman sinemasını daha iyi anlamak adına, Alman sinemasının kapsamlı bir analizini yazmasına yönelik isteğin ardından en önemli eserlerinden *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi [From Caligari to Hitler: A Psychological History of German Film]* isimli kitabını 1947 yılında yayımlar. 1918-1933 yılları arası Weimar Cumhuriyeti döneminde çekilen Alman Dışavurumcu filmlerinde Nazizmin yükselişinin ayak seslerinin duyulduğunu ileri sürdüğü kitabında sinemanın tarihsel, ekonomik, sosyolojik ve psikolojik bir incelemesini yapar (Koch, 2000: 75-94).

Kracauer'in sinemayla ilgili kuramsal yazıları *Film Teorisi* kitabının ilk basıldığı 1960 yılından çok daha eski tarihlidir. *Frankfurter Zeitung*'da çalışırken yazdığı yazılar çok geç bir tarihte, 1963'te *Kitle Süsü [Das Ornament der Masse]* adıyla kitap haline getirilmiştir. Sinemaya olan ilgisi bu yazılarında kendini açıkça gösterir. *Film Teorisi*'ne kıyasla bu yazılarında en çok göze çarpan farklılık sinemayı bir sanat dalı olarak ele almak yerine daha çok onun kitle iletişim aracı olarak üstlendiği role odaklanmasıdır. Sinema üzerinden modern kapitalist toplumun analizini yaptığı bu yazıları felsefenin yanı sıra sosyoloji ve psikoloji gibi bilimlerden de yararlanan araştırmalardır. Toplumun bilinçaltında yatanların dışavurumlarını sinemada yakalamaya çalıştığı bu yazıları doğrudan sanat felsefesiyle, yani sinema sanatının neliğiyle, bağlantılı olmadıkları için konumuz dışında kalsalar da Kracauer'in sinemaya bakışını göstermeleri açısından oldukça önemlidir (Özarlan, 2013: 187-193).

Amerika'ya yerleştikten sonra Amerikan hükümetinin isteği üzerine başladığı detaylı Alman sineması analizinden 1947 yılında yayımlanan *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* başlıklı kitap ortaya çıkmıştır. Kracauer bu kitabında 1918 ile 1933 yılları arasında çekilmiş Alman filmlerinin kapsamlı bir analizini yapar. Önceki yazılarında görülen toplumun bilinçaltının sinemada kendini gösterdiği şeklindeki görüş bu kitabının ana çerçevesini oluşturur. Ona göre Weimar Cumhuriyeti döneminde

çekilen Alman filmleri, özellikle de Alman Dışavurumculuğu akımına bağlı filmler, dönemin Alman halkının bilinçaltının bir yansımasıdır. Ve bu filmlere bakılarak Nazizmin Almanya'daki yükselişinin sebepleri anlaşılabilir, çünkü dikkatli bakılınca bu filmlerde Nazizmin ayak sesleri duyulmaktadır. Psikolojik bir tarih incelemesi yapma işine girdiğini belirten Kracauer, insan ilişkilerinin “görünmeyen dinamikleri”nin sinema filmlerinde kendini gösterdiğini ve bunları incelemenin bir ulusun ruhsal yaşantısına ayna tutabileceğini belirtir (Kracauer, 2010: 3-11).

Kracauer'in sinemanın neliğini konu edinen görüşlerini topladığı en kapsamlı kitabı hiç şüphesiz ki 1940'larda Marsilya'da sürgünken yazmaya başlayıp ancak ömrünün sonlarına doğru 1960 yılında kitap haline getirebildiği *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu [Theory of Film: Redemption of Physical Reality]* isimli eseridir. Daha önsözde kitapla ilgili niyetlerini açıkça ortaya koyan Kracauer amacının biçimle değil, içerikle ilgilenen bir estetik oluşturmak olduğunu belirtir. İlgisini tamamen sinema sanatının temel özelliklerine, neliğine yoğunlaştıran Kracauer; renkli film ve animasyonları, renkle ilgili karmaşık tartışmaları tamamen atladığını, çünkü bunların sinema sanatının temellerine ilişkin tartışmalar olmadığını dile getirir. Ona göre sinema sanatının özüne ulaşabilmek için asli olmayan öğelerini dışarıda bırakmak araştırmayı kolaylaştıracaktır. Bu yüzden kitabında kullandığı örneklerin hepsini, önemli bütün sinemasal ifadelerin bulunabileceğini düşündüğü siyah beyaz filmlerden seçtiğini söyler. Renk ve onun getirdiği tartışmaların sinemanın özünden uzak, teknik konular olduğunu savunan Kracauer'in bu kararının arkasında fotoğraf ve sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisi üstüne düşünceleri yer almaktadır (Kracauer, 1960: VII-XI). Sinemanın, fotoğrafın devamı olduğunu, bu yüzden de fiziksel gerçeklikle sıkı sıkıya bağlı olduğunu düşünen Kracauer'e göre sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisinde önemli olan nokta, onu ne kadar iyi taklit edebildiği değil, gerçekliğin kayda alınıyor oluşudur (Hansen, 2014: 41-42).

Kracauer'in sinemanın sanatsal değerinin geleneksel estetik teorileri ile doğru bir şekilde değerlendirilemeyeceği, bu yüzden de yeni bir estetik teorisine ihtiyaç olduğu şeklindeki görüşü sinemanın malzemesiyle ilişkisinin diğer bütün sanatlardan farklı olduğu düşüncesine dayanır. Diğer alışıldık sanat dallarında sanatçı malzemesini

dönüştürerek tüketirken, sinema ve fotoğraf malzemesini “el değmemiş” şekilde bırakan yegane sanatlardır (Kracauer, 1960: X). Örneğin, bir heykeltıraşın malzemesinin -yani onu kullanarak eserini oluşturduğu şey- mermer olduğunu düşünelim. Heykeltıraş heykeli yaparken mermere biçim vererek onu değiştirir ve tüketir. Sonuçta ortaya çıkan eser olan heykelin, kendisinden yapıldığı malzeme olan mermerle hiçbir bağlantısı kalmamış olur. Oysa sinema Andrew’un da belirttiği gibi malzemesi olan fiziksel gerçekliği tüketmez, onu ortaya çıkarır (Andrew, 1976: 107-108).

Çalışmasının, her sanat dalının kendine özgü bir doğası olduğu varsayımına dayandığını belirten Kracauer, sanat felsefesinin de bu ayrımların varlığını ve etkisini görmezden gelmediğini belirtir. Öncelikle sinemanın dayandığı fotoğrafik malzemenin doğasını keşfetmenin gerekli olduğunu, bunun ise çevresinden yalıtılarak oluşturulmuş kavramlar yardımıyla olamayacağını belirtir. Ona göre tarihsel bir hareket olan fotoğrafın özünü kavrayabilmek için onun evrim süreci boyunca benimsenen çeşitli görüşleri ve günümüzün belli başlı yaklaşımlarını incelemek gereklidir (Kracauer, 1960: 3).

Kendine bu tarz bir araştırma yöntemi seçen Kracauer fotoğrafın ortaya ilk çıktığı 19. yüzyıldaki konumunu inceleyerek işe başlar. Bilimde hüküm süren Pozitivizmin, Gerçekçilik akımının sanatta yükselişe geçmesine zemin hazırladığını belirtir. Ona göre fiziksel gerçekliği olduğu gibi kaydedebilen bu icat 19. yüzyıl Gerçekçilerinin, sanatta yapmaya çalıştıkları şeyin bir benzerini yaptığı için büyük beğenilerini toplamıştır. Bu yeni ortamın [media] kendine has özelliğinin fiziksel gerçekliği kaydetme ve açığa çıkarma becerisi olduğunu fark eden Gerçekçiler, fotoğrafçının kameranın önündeki nesnelere yeniden üretmek [reproduce] zorunda olduğunu, bir ressam gibi kendi sanatsal tercihleri uğruna biçimleri ve mekansal ilişkileri hiçe sayma özgürlüğüne sahip olmadığını vurguluyorlardı (Kracauer, 1960: 4-5).

1857 yılında *Madame Bovary*’nin yayımlanmasıyla sanat sahnesinde güçlü bir etki bırakan Gerçekçiliğe dönüş akımının, çarpıtmaksızın doğayı yeniden üretmenin, doğaya nüfuz etmenin ideal bir yolu olarak fotoğrafı görmesi hem sanatçılar hem de fotoğrafçılar arasından önemli itirazlarla karşılaşmıştı. Bu karşıt görüştekiler sanatın, gerçekliğin fotoğraf ve resim biçimindeki karşılıklarından çok daha fazlası olduğunu,

sanatçının yaratıcılığını işin içine katmasının gerekli olduğunu savunuyorlardı. Onlara göre fotoğraf görüntüsü değiştirilebilirdi ve ancak değiştirilmesiyle “güzel sanatların kabul görmüş ilkeleri”ne uygun eserler ortaya çıkabilirdi. Kracauer, fotoğrafta Resimselcilik akımının temsilcileri olan, “sanatçı-fotoğrafçı” diye adlandırdığı bu görüşe sahip fotoğrafçıların doğayı ham haliyle yakalamaktan ziyade, özgürce güzel resimler yaratma arzusuyla bir “biçimlendirme” eğilimi içerisinde olduklarını belirtir. Fakat Kracauer, bu sanatçı-fotoğrafçıların ürettiği fotoğrafların etkilendikleri resimsel üslupların etkisini taşıdığını, bu yüzden de alışıldık sanatları taklit ettiklerini ileri sürer (Kracauer, 1960: 5-6).

19. yüzyılın ikinci yarısında iyice hararetlenen fotoğraf sanatının neliği hakkındaki bu tartışma bir sonuca bağlanamamıştı. Gerçekçiler fotoğrafın nesneliliğinin sanatçılar için çok önemli olduğuna inanmakla birlikte, fotoğrafı tam anlamıyla bir sanat dalı olarak görmüyorlardı. Onlara karşı çıkanlar ise kendini mekanik bir taklitle sınırlandıran fotoğrafın sanat eserleri üretmeyeceğini ileri sürerek onun temel özelliklerini ihmal ediyorlardı. Kracauer’e göre birbirleriyle uzlaşmaya pek yanaşmayan bu iki yaklaşım da fotoğrafın doğanın kopyası olduğuna dair ortak bir düşünceye sahipti. Kracauer, naif gerçekçiliğin yanlış yönlendirmesiyle yola çıkan bu iki düşünce ekolünün sahip oldukları ortak bakışla ne taklit ne de geleneksel anlamda sanat olan fotoğrafın özünü idrak etmekte başarısız olduklarını vurgular. İki taraf da fotoğrafik kaydın nasıl ve ne kadar yaratıcı olabileceğinin farkına varamamıştı (Kracauer, 1960: 6-8).

Kracauer fotoğrafın ilk ortaya çıktığı dönemdeki farklı eğilimleri inceledikten sonra, günümüzdeki (1920’ler ve sonrası) düşünsel durumu inceler. Modern gerçekçiler arasında nesnelere oldukları gibi yeniden üretme amacı yerini, fotoğrafın kaydetme ve ifşa becerilerini geliştirerek, “olguların en iyi ifadesi”ni ortaya koyma amacına bırakmıştır. Hedefteki bu değişim Kracauer’e göre fotoğrafın fiziksel gerçeklerin yeni, daha önce hiç aklımıza gelmeyen yönlerini açığa çıkarma olanağının tam anlamıyla fark edilmesiyle başlamıştır. Buna rağmen biçimci eğilim de varlığını sürdürmüş, fotoğrafı özgürleştirip gerçekliğin “sınırlı bir yeniden üretimi” olmaktan çıkarmanın yollarını aramıştır. Deneysel tekniklere başvuran bu fotoğrafçılar, resim üsluplarını taklit etmeye çalışmasalar bile, yine de Resimselcilik akımının ilk savunucuları gibi fotoğrafın temel

özelliklerini gözardı ederek geleneksel anlamda sanat eserleri üretmişlerdir (Kracauer, 1960: 8-10).

Fotoğraf alanındaki düşünsel tartışmaların bu manzarası, fotoğrafın bir sanat dalı olup olmadığı sorusunun hala güncelliğini koruduğunu gösterir. Modern Gerçekçilerin bu soruya cevap ararken zorlandıklarını belirten Kracauer, “fotoğrafçının seçiciliği”ni vurgulamalarına rağmen fotoğrafçının sırf bu sebeple ressam ile aynı kefeye konulup konulamayacağı ya da sırf bu yüzden fotoğrafın tam anlamıyla bir sanat dalı sayılıp sayılamayacağı sorusuna kesin cevaplar veremediklerini belirtir. Oysa Biçimci kamptaki deneysel fotoğrafçılarda bu tarz bir kararsızlık yoktur. Onlar fiziksel gerçekliğin mekanik bir kopyasının sanat olamayacağını ileri sürüp fotoğrafın kaydetme vazifesini ihmal ederek onu bir sanat dalı haline getirmeye çalışırlar. Fotoğrafa ilişkin tartışmaların zaman geçtikçe değişmediğini dile getiren Kracauer, fotoğrafın birbiriyle çatışabilen iki eğilimin mücadele alanı olduğu tespitini yapar. Fakat bu çatışmada biçimlendirici talepler süreç içerisinde fiziksel gerçekliği yeniden üretme arzusuna baskın gelmiştir (Kracauer, 1960: 11-12).

Kracauer için bir sanat dalı olarak fotoğraf alanında süregelen Gerçekçi ve Biçimci yaklaşımlar arasındaki çatışmalar, ortada çözülmesi gereken birtakım estetik sorunlar olduğunun işaretidir. Kracauer, bu noktada araştırmasında ilerleyebilmek, fotoğrafın özünü bulabilmek ve fotoğrafın bir sanat dalı olma olanağını tespit edebilmek adına temel bir estetik ilke kabul eder. Kracauer’e göre belirli bir sanat dalı içerisinde üretilen eserler şayet o sanat dalının temel özelliklerini barındırıyorsa, bu eserlerin estetik olarak daha tatmin edici olacağı varsayılabilir (Kracauer, 1960: 12). Temel estetik ilke olarak adlandırdığı bu kabul, bir sanat dalı olarak fotoğrafı ve dolayısıyla sinemayı incelediği bu araştırmasının dayandığı temel olacaktır. İleride göreceğimiz üzere Kracauer gerçekçilik ile biçimcilik arasındaki tartışmada görüşlerini bu ilkeyi temel alarak oluşturacaktır. Temel estetik ilkeyi kabul etmenin, fotoğrafçının fotoğrafa yaklaşımı ve Kracauer’in fotoğrafın yakınlıkları [affinity] diye adlandırdığı gerçekliğin farklı yönleriyle arasındaki yakınlıklar açısından birtakım sonuçları vardır. İlerleyen bölümlerde Kracauer bunları ele alır (Kracauer, 1960: 13).

Bu açıklamaları yaptıktan sonra Kracauer ilk olarak fotoğrafçının fotoğrafa yaklaşımı meselesi üzerinde durur ve fotoğrafik yaklaşım diye adlandırdığı yaklaşımı açıklar. Fotoğrafçının yaklaşımının fotoğrafik olabilmesi için yaklaşım, temel estetik ilkeye uygun olmalı ve fotoğrafçı her şartta, estetik bir ilgiyle gerçekçi eğilimi takip etmelidir. Bunun sağlanması gereken asgari şart olduğunu hatırlatan Kracauer, bu koşula uyan fotoğrafçının, en azından fotoğrafik yaklaşıma uygun fotoğraflar üretebileceğine dikkat çeker. Öte yandan Resimselciliğin savunucularının ya da deneysel fotoğrafçıların ürettiği fotoğraflar estetik olarak ne kadar “güzel” olursalar olsunlar, fotoğrafik değildir. Yine de biçimlendirme eğilimi ile gerçekçilik eğiliminin ille de çatışmak zorunda olmadığını belirten Kracauer, Gerçekçilerin manifestosunda dile getirilen anlamda nesnellığe ulaşmanın mümkün olmadığını vurgular. Bu yüzden fotoğrafçı -kadro, lens, filtre, emülsiyon seçimi gibi- bazı biçimlendirme kararları almalı ve seçici olmalıdır. Fotoğrafçı ancak bu şekilde bütün duyularını açıp doğayı özümseyebilir ve doğa da ona kendini açar. Bu sebepten de biçimlendirme eğilimi, gerçekçilik eğilimini somutlaştırıp gerçekleştirmeye katkı sağlayabilir. Yani Kracauer’e göre biçimlendirme eğilimi gerçekçilik eğilimini desteklediği, onu ezip geçmediği sürece fotoğrafçı, fotoğrafik niteliğe sahip fotoğraflar üretebilir (Kracauer, 1960: 13-18).

Kracauer fotoğrafik yaklaşıma uygun fotoğrafların, fotoğrafın özellikleri gibi değişmez birtakım yakınlıkları olduğunu ve bunların özellikle dört tanesinin üzerinde durmanın gerekli olduğunu söyler. Bunlardan ilki fotoğrafın “sahnelenmemiş” gerçeklikle olan yakınlığıdır. Fotoğraf doğayı ham haliyle kaydetme becerisine sahip olduğu için doğanın, başka türlü kayda alınma imkanı olmayan, uçucu, sahnelenmemiş hallerini kaydedebilir. Kracauer’in doğanın bu gelip geçici hallerini sahnelenmemiş gerçeklik olarak adlandırmasının sebebi bu durumların ve olayların önceden kurgulanmamış olmaları ve kamera önünde beklenmedik şekilde meydana gelmeleridir. Bu gibi durumları kaydedebilme imkanı yüzünden de fotoğrafın sahnelenmemiş gerçeklikle açık bir yakınlığı vardır. İkinci olarak fotoğraf sahnelenmemiş gerçeklikle bu alakası sebebiyle “rastlantı”yı [fortuitous] vurgular. Üçüncüsü, fotoğraf sonsuzluğu [endlessness] akla getirme eğilimindedir. Çünkü fotoğrafın çerçevesi bir sınıra işaret eder, içeriği o sınırın dışındaki başka içeriklere gönderme yapar, yapısı ise kapsanamayacak olan fiziksel gerçekliği işaret eder. Dördüncüsü ve sonuncusu ise

fotoğrafın belirlenimsizlik [indeterminate] ile yakınlığıdır. Kracauer fotoğrafın, doğayı herhangi bir kalıba sokmadan, tam bir muamma olarak aktardığını; bu yüzden de alışıldık sanatlara kıyasla çok daha belirsiz anlamlara sahip olduğunu söyler. Alışıldık sanat eserinin de birçok anlamlar taşıyabileceğini, ama bunların kabaca da olsa belirlenip sınırlanabileceğini, bu karşılık fotoğrafın çok anlamlı ya da muğlak anlamlı olarak adlandırılmasının yerinde olacağını belirtir. Buradan fotoğrafın bir sanat dalı olup olmaması tartışmasına geri döndüğünde ise, geleneksel sanat tanımının, deneysel olmayan ve hem malzemesini neredeyse el değmemiş halde bırakan hem de onu şeffaflaştıran, fotoğrafik yaklaşımla üretilmiş fotoğraflar için geçerliliği olmadığını, bu yüzden de “sanat” terimini daha esnek bir biçimde fotoğrafik yaklaşımın başardıklarını kapsayacak şekilde kullanmayı uygun görür (Kracauer, 1960: 18-23).

Kracauer fotoğrafik film diye adlandırdığı sinemanın montaj, ses gibi birçok unsurdan oluşmakla beraber, bu unsurların en önemlisinin tartışmasız fotoğraf olduğunu söyler. Ona göre fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşar. Bu düşüncenin anlamı, başta temel estetik ilke olmak üzere, fotoğraf için geçerli olan temel özellik ve yakınlıkların sinema için de geçerli olduğudur, ancak bunlar tek başlarına sinemanın bütün olanaklarını kapsamaya yeterli olmazlar. Sinemanın özelliklerini temel ve teknik özellikler olarak ikiye ayıran Kracauer, temel özelliklerin fotoğrafinkiler ile aynı olduğunu, dolayısıyla sinemanın da fiziksel gerçeklikle ilişkisinin tıpkı fotoğraf gibi olduğunu söyler. Burada Kracauer diğer kuramcılarının pek yapmadığı bir şey yaparak fiziksel gerçeklik yerine kullanabileceği diğer terimleri belirleyerek karışıklığın önüne geçmeye çalışır. “Maddi gerçeklik”, “fiziksel varoluş”, “fiili varoluş/aktüalite”, esnek biçimde “doğa” ve ilerleyen bölümlerde kullanmasının nedenlerini açıklayacağı “hayat” terimleri dönüşümlü olarak aynı anlamda kullanılacaktır. Sinemanın teknik özelliklerinin en önemlisi ise çekimlerin sürekliliğini sağlayan montajdır. Ancak Kracauer, başka kuramcılarının yaptığı gibi montajı bütün detayları ile incelemeyeceğini, yalnızca montajın sinematik olarak anlamlı ifadelerin yaratılmasında sağlayabileceği katkıyı ele alacağını bildirir. Temel ve teknik özelliklerin farklarını açıklayan Kracauer fotoğrafta olduğu gibi sinemada da sinemanın temel özelliklerinin teknik özelliklerden önce geldiğini hatırlatır. Yani sinematik yaklaşımla üretilen bir filmde temel estetik ilkeye

uyulmalı ve o sanat dalının temel özelliklerine öncelik verilmelidir (Kracauer, 1960: 27-30).

Kracauer, fotoğrafın uzantısı olduğunu düşündüğü sinemanın tarihine ve bu süreç içerisinde yapılan kuramsal tartışmalara baktığında Gerçekçi ve Biçimci eğilimler arasındaki mücadelenin aynı şekilde devam ettiğini görür. Bu eğilimlerin çıkış noktalarının sinemanın ilk yıllarına dayandığını belirten Kracauer, gerçekçi eğilimin sinemanın babası olarak kabul edilen Lumière kardeşlerin filmlerinde görüldüğünü, biçimci eğilimin ise sinemanın “ilk sihirbazı” olarak adlandırılan Georges Méliès’in filmlerinde kendini gösterdiğini belirtir. Hikaye anlatmakla pek fazla ilgilenmeyen Lumière, yalnızca, onu sunma amacıyla, fiziksel gerçekliği kayda almıştır. Sinemayı gelip geçici, basit bir eğlence aracı olmaktan kurtaran, sinema ile hikayeler anlatmaya çalışan Méliès olmuştur. Sinemanın bir sanat dalı olarak varolabilecek bir mecra olduğunu düşünen Méliès, sahnelenmiş oyunları kayda alarak ve birtakım biçimsel tercihlerle filmler çekmiştir. Her ne kadar sinemanın sonraki yıllarda kullandığı maskeleye, çoklu pozlama, üst üste bindirme gibi birçok tekniği keşfetmiş olsa da, sinemanın özünü kavrayamayan Méliès, sahnelenmiş tiyatro oyunlarını filme çekmekten öteye gidemeyen bir tiyatro yönetmeni olarak kalmıştır (Kracauer, 1960: 30-33).

Kracauer Gerçekçilik eğilimi açısından baktığında sinemanın, nesnellik amacına ulaşmak açısından, fotoğrafın önünde olduğunu belirtir. Yani sinema fiziksel gerçekliği nesnel bir şekilde kopyalamak için fotoğraftan daha fazla olanağa sahiptir. Bunun iki temel sebebi vardır. İlk olarak sinema, fotoğraf gibi hareketin yalnızca belirli bir evresini değil, bütünü kaydeder. Sinema, Kracauer’in “nesnel hareket” diye adlandırdığı, kameranın önündeki nesnelere hareketlerini hiçbir mecranın yapamadığı şekilde kayda alıp gösterebilir. Kracauer’e göre bu olanak, sinemanın en önemli öğelerinden biridir ve bir sinema filminde temel rol oynar. Sinemanın gerçekçilik açısından fotoğrafa üstün geldiği ikinci durum ise olmuş bir olay ya da yazılmış bir senaryoyu “sahneleme” yoluyla kayda alabilme imkanıdır. Burada yönetmenin dikkat etmesi gereken nokta sahnelenen dünyanın, gerçek dünyanın sadık bir yeniden üretimi gibi durmasıdır. Kracauer’e için sahnelemenin kullanılması, gerçeklik yanılışmasını

sağlayabildiği, yani seyircide “sahnelenmemiş” izlenimi bırakabildiği sürece sinematik yaklaşıma ters değildir (Kracauer, 1960: 33-35).

Kracauer’e göre Biçimci yaklaşımı benimseyen sinemacılar için, sinemanın sunduğu olanaklar fotoğrafınkilere göre çok daha fazladır. Bunun sebebi sinemanın alan ve kompozisyon açısından kapsamının fotoğraftan çok daha geniş olmasıdır. Kameranın önündeki gerçeklikle yetinmek zorunda olmayan sinemacılar, sinemanın ilk zamanlarından beri tarih ve fantezi gibi alanlara eğilmişlerdir. Benzer şekilde sinemacının önünde kompozisyon açısından hikayeli/hikayesiz film ve hikayesiz filmin alt türleri olarak deneysel/olgusal film gibi seçenekler vardır. Kracauer, önllerinde bu kadar fazla sayıda biçimsel olanak olmasının sinemacıyı gerçekçi eğilimi çiğneyerek biçimci bir tavır almak konusunda cezbedebileceği konusunda uyarır. Özellikle deneysel filmlerde her zaman görülen bu durumun, film anlatısının ham maddesi olan fiziksel gerçekliği gölgede bıraktığını belirtir (Kracauer, 1960: 35-36).

Gerçekçi ve Biçimci eğilimlerin tıpkı fotoğraf mecrasında olduğu gibi sinema mecrasında da bir çatışma içerisinde olduğunu söyleyen Kracauer, bu çatışmanın mecburi olmadığını vurgular. Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi sinemada da biçimci yaklaşım, ezmeye çalışmak yerine, gerçekçi yaklaşımı izleyerek bir denge sağlayabilir. Fotoğrafik yaklaşım tanımına benzer bir şekilde sinematik yaklaşımın da sinemanın temel özelliklerini koruyan ve temel estetik ilkeye uygun olan yaklaşım olduğunu belirten Kracauer, sinematik yaklaşımın gerçekçilik eğilimini izleyen filmlerde kendini hissettirdiğini söyler. Film kuramını üstüne kurduğu temel estetik ilkeye gelebilecek eleştirilerin farkında olan Kracauer, “estetik açıdan kabul edilebilir olma” koşulunun tek taraflı bulunabileceğini belirtir. Bu eleştiriye karşı savunması ise böyle bir araştırmaya çıkarken sınırları pek çizilmemiş öncüllerden yola çıkarak sonradan onları sınırlandırmaya çalışmak yerine, başlangıçta sağlam -ama tek taraflı- bir öncülle başlayıp daha sonradan onun tek taraflılığını törpülemeye çalışmanın, araştırmanın başarısı açısından daha tercih edilir olduğu şeklindedir (Kracauer, 1960: 36-39).

“Sanat” kavramının kullanımıyla ilgili de fotoğraf için düşündüklerini yineleyen Kracauer, alışıldık sanatlar için kabul görmüş sanat kavramının sinema söz konusu

olduğunda sinemanın tüm olanaklarını kapsamadığını vurgular. Sinema diğer alışıldık sanatlar gibi malzemesini dönüştürerek ona biçim vermez. Sinematik filmler söz konusu olduğunda, filmin malzemesi olan fiziksel gerçeklik bozulmadan kaldığı gibi açığa çıkar. Diğer sanatlar ise ham maddelerini açığa çıkarmak yerine onları tüketir. Bu yüzden de tıpkı fotoğraf için önerdiği gibi sanat kavramının daha geniş bir kullanımını kabul etmeyi, sinematik yaklaşım açısından daha uygun bulur (Kracauer, 1960: 39-40).

Sinemanın temel ve teknik özelliklerini anlatıp gerçekçi ve biçimci eğilimler arasındaki tartışmalara aktardıktan sonra Kracauer sinemanın fiziksel varoluşu nasıl tesis ettiğini açıklama işine girişir. Sinemanın, bunu, fiziksel gerçekliği zaman içerisinde devinirken sunması ve bunu sinematik teknik ve araçlar vasıtasıyla yapması nedeniyle fotoğraftan ayrıldığını belirtir. Dolayısıyla bu iki sanat dalının kaydetme ve ifşa etme işlevleri yalnızca kısmen kesişmektedir.

Kaydetme işlevlerini iki grupta inceleyen Kracauer, sinemanın kayda aldığı en önemli şeyin hareket olduğunu belirtir. Sinemanın kaydettiği hareket çeşitlerini kovalamaca [chase], dans ve oluşmakta olan hareket [nascent motion] başlıkları altında inceler. Hareketin sinemanın temelinde büyük bir yeri olduğunu belirten Kracauer, sinemanın kayda aldığı bir diğer önemli şeyin cansız, hareket halinde olmayan nesnelere olduğunu belirtir. Bazin'in *Umberto D.* filminde mutfaktaki eşyaların başrolde olduğunu söylemesine benzer bir şekilde Kracauer de cansız nesnelere filmde ne kadar büyük rol oynayabileceğini belirtir. Bununla ilgili olarak da cansız nesnelere hikayede salt dekor olarak kullanılmasının sinematik bir kullanım olmadığını belirtir (Kracauer, 1960: 41-46).

Kracauer'e göre filmin gerçekliği ifşa işlevleri sinemayı bir sanat dalı haline getiren belki de en önemli niteliğidir. Bir sinema filminin bir şeyleri keşfetmesi gerektiğini belirten Kracauer, sinema filminin keşfedebileceklerini üç ana başlık altında toplar: normalde görülmeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel halleri. Normalde görülmeyen şeylerin ilk göze çarpanları çıplak gözle, normal bir görüş açısı ve mesafesinden bakıldığında çok küçük ya da çok büyük oldukları için algılanamayan şeylerdir. Çok küçük şeylerin yakın çekim ile ekranda gösterilmesi başta Balázs ve

Eisenstein olmak üzere bir çok sinema kuramcısının, sinemanın en büyük güçlerinden biri olarak gördüğü bir özelliğidir. Kracauer yakın çekimin başlıca görevinin anlatı için önemli bir unsura seyircinin dikkatini çekmek olduğunu ve Eisenstein gibi kuramcılarının bu özelliği nedeniyle yakın çekimi bir montaj parçası olarak gördüklerini belirtir. Fakat Kracauer'in sinemaya bakışı onu, yakın çekimin başka anlamları olup olmadığını araştırmaya iter. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* filminde Mae Mars'ın meşhur mahkeme sahnesinde oyuncunun ellerine yaptığı yakın çekimi örnek veren Kracauer, ellere yapılan yakın çekimin anlatının bağlamından bağımsız bir hal aldığını belirtir. Bu örnekte olduğu gibi yakın çekimin yalnızca montaj sırasında kullanılacak bir görüntü parçası olmadığını, yakın çekim vasıtasıyla gerçekliğin, daha önceden fark edilmeyen yeni boyutlarının ortaya çıktığını, yakın çekimlerin nesnelere büyütürük dönüştürdüklerini belirtir. Benzer bir biçimde normal şekilde bakıldığında algılanamayacak büyüklükte nesnelere de sinema vasıtasıyla seyirciye görünür kılınır. Bunların en önemlisi "kitle"dir. Alışıldık sanatların kitleyi yeniden üretme açısından yetersiz kaldığını belirten Kracauer, modern bir kavram olduğunu düşündüğü kitleyi yeniden üretmeyi yalnızca fotoğraf ve sinemanın başarabildiğini belirtir. Sinemanın normalde görülmeyen çok çabuk ya da çok uzun sürelerde olup biten geçici şeyleri de ifşa edebilme yetisinden bahseden Kracauer, bu sayede sinemanın fiziksel gerçekliği hareket halindeyken yakalayabildiğini ve fiziksel gerçekliğin bu açısını seyirciye ifşa ettiğini söyler. Sinemanın bir başka ifşa becerisi ise Kracauer'in "zihnin karanlık noktaları" diye adlandırdığı alışkanlıklarımız ya da önyargılarımız nedeniyle gündelik hayatta göremediğimiz fiziksel gerçekliğin çeşitli boyutlarının farkına varmamızı sağladığını belirtir (Kracauer, 1960: 46-57).

Kracauer'e göre bunların yanısıra sinema büyük felaketler, savaş, ölüm gibi bilinci afallatan fenomenleri de ifşa etme becerisine sahiptir. Bu tarz büyük bir olayın şokuyla afallamış seyirciyi bilinçli bir gözlemciye dönüştürmeyi başaran sinema, bu fenomenleri çarpıtmadan sunma becerisine sahip tek alandır. Benzer bir şekilde sinema karakterlerin içinde bulunduğu ekstrem ruh hallerini, yani gerçekliğin bazı özel hallerini de oldukları gibi perdeye aktarabilir (Kracauer, 1960: 57-59).

Kracauer, sinemanın fotoğrafla olan ilişkisi sebebiyle onunla daha önce fotoğraf için bahsedilen aynı içkin yakınlıkları [inherent affinity] paylaştığını belirtir. Bunlardan ilki, sinemanın da tıpkı fotoğraf gibi, doğası gereği kaçınılmaz olarak yöneldiği sahnelenmemiş gerçekliktir. Sinemanın her zaman için yeniden üretmek isteği sahnelenmemiş, ham fiziksel gerçekliğe bir eğilimi olduğunu belirten Kracauer, sahneleme ile ilgili konuşurken dile getirdiği gibi sahnelemenin sinemanın temel özelliklerini ihmal etmediği sürece sinematik olabileceğini hatırlatır. Sahnelenmemiş olana yakınlığı sinemanın tesadüfi olana da yakın olmasına sebebiyet verir. Burada Kracauer özellikle “sokak” olgusu üzerinde durur. Ona göre sokak, uçucu izlerin merkezi, beklenmedik olayların sürekli olarak cereyan ettiği yer olarak Lumière zamanından beri sinemanın içindedir. Bu olguyu başarıyla kullanan ilk yönetmenin ise Griffith olduğunu belirten Kracauer, onun filmlerinde sokaktan geçen herhangi bir insanın o anda seyirciye gerçek hayatın tesadüfiliğini hatırlattığını dile getirerek sokağın sinema açısından ne kadar önemli olduğuna dikkat çeker. Benzer bir şekilde sonsuzluk kavramı da fotoğrafta olduğu gibi fiziksel varoluşun sürekliliğini sağlama ve fiziksel gerçekliği tümüyle kapsama çabası içindeki sinemada da kendini gösterir. Uzamsal ve zamansal devamlılıkla birlikte olayların neden-sonuç ilişkilerini kapsamayı başaran sinema seyircide fiziksel gerçekliği devam ettiriyormuş hissiyatı uyandırmayı başarır. Sinemanın tıpkı fotoğraf gibi belirsizliğe yakınlığının olması, sinemanın en önemli teknik özelliklerinden olan montaj açısından önemli bir sorun yaratır. Montaj sinemada anlam oluşturmak, filmin anlatısını kurmak amacıyla görüntüleri bir araya getirir. Bu durum ise belirsizliği ortadan kaldırarak fiziksel gerçekliğin önemli bir yönü olan, çokanlamlılığı tehdit eder. Bu ise sinemanın temel özellikleriyle bağdaşmayan ve bu yüzden filmlerin sinematik olmamasına sebep olabilecek bir durumdur. Bunun farkında olan Kracauer, benzer bir bakışla montajı eleştiren Bazin kadar sert olmayan bir biçimde, sinemacının anlatısını oluştururken nesnelere belirsizliğini de koruyabileceğini ve sinematik filmler çekebilmek için yapması gerekenin bu olduğunu belirtir. Kracauer’e göre sinemanın son yakınlığı, fotoğrafta bulunmayan, “hayatın akışı”dır. Sinematik filmlerin, taşıdıkları çokanlamlılık sayesinde, doğrudan gösterdikleri fiziksel gerçeklikten çok daha geniş kapsamlı bir gerçeği işaret ettiğini belirten Kracauer, çekimlerin akla getirdikleri psiko-fiziksel karşılıkların bütününe “hayat” demeyi yerinde bulur. Fotoğrafın aksine, fiziksel varoluşu sonsuzluğu içinde

yakalama eğiliminde olan filmlerin, hayatı akışı içerisinde yakalama imkanına sahip olduklarını belirtir. Kracauer hayatın akışı kavramının duygular, değerler, düşünceler bakımından ima ettikleri her şeyle birlikte maddi durumların ve oluşların akışını kapsadığını belirtir. Tanım gereği hayatın akışı, zihinsel boyutu olsa da, temelde maddi bir sürekliliktir. Daha önce bahsettiği sokak, ona göre hayatın akışının kendini göstereceği bir yerdir. Korkunç kesinliklerin ve tesadüfi karşılaşmaların mekanı sokak, Kracauer'e göre sinema açısından hayatın açık uçluluğunun, yani akışının görülebileceği en ideal yerdir (Kracauer, 1960: 71-74).

Fotoğraf ve sinema mecralarının asli özelliklerini belirleyip kuramının temelini oluşturduktan sonra Kracauer ilgisini, gerçekçi yaklaşım açısından sıkıntılı bir alan olan tarihsel ve fantastik filmler üstüne yönlendirir. Sinema mecrasının temel özelliğinin ve amacının fiziksel gerçekliği “olduğu gibi” aktarmak olduğu düşünüldüğünde geçmiş ya da gerçek-dışı bir dünyanın perdeye aktarılmasının sinematik yaklaşım açısından ne denli sorunlu olduğu daha iyi anlaşılır. Öncelikle tarihi filme bakan Kracauer, geçmişte filme almanın sinematik yaklaşım için tehlikelerini hatırlatarak sinematik olmama tehlikesinden kaçınma yollarından birinin vurguyu tarihten kamera gerçekliğine kaydırmak olduğunu söyler. Bunun aşırı sayılabilecek uygulamalarından birinin insan yüzü hakkında bir inceleme olarak nitelendirdiği Dreyer'in *Jean D'arc'ın Çilesi* filmi olduğunu belirten Kracauer, filmin ne geçmişe ne günümüze ait ara bir bölgede geçtiğini söyler. Vurguyu kamera gerçekliğine kaydırmanın başka yolları da olduğunu söyleyip sinemacının yapması gerekenin, sinemanın temel özelliklerine sırtını çevirmeden sinematik yaklaşımı izlemek olduğunu hatırlatır. Aynı sorunun fantastik veya gerçek-dışı filmler için de geçerli olduğunu belirtip *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi filmlerin Dışavurumcu resme ilgi duyarak kamera gerçekliğini bir kenara atmak suretiyle alışıldık sanatlara yöneldiklerinden bahseder (Kracauer, 1960: 77-92).

Tıpkı Bazin gibi Kracauer de oyuncunun bir filmde anlatının merkezinde olmadığını, filmlerde insanın dışında, cansız nesnelere gibi, başka birçok olgunun da rol aldığını belirtir. Sinema oyuncusunda gerekli niteliklere de değinen Kracauer, onun tiyatro oyuncusundan farklı olarak “rol yapmaması” gerektiğini belirtir. Çünkü ancak bu

şekilde, kameranın -tıpkı fotoğrafçının modeli gibi- gerçek hayatın içinden yakaladığı bir insan görüntüsü çizmeyi başarabilir. Sinemanın temel özelliklerinin ve fiziksel gerçekliği ifşa ediş şeklinin bu tarz bir oyunculuğu talep ettiğini söyler. Sinema filmlerinde boy gösteren oyuncular Hollywood yıldızları, profesyonel oyuncular ve oyuncu olmayan oyuncular olarak üç kategoriye ayıran Kracauer, sinemanın fiziksel gerçekliği açığa çıkarma amacına ulaşmak için yeri geldiğinde oyuncu olmayan oyuncuların başarıyla kullanılabilmesine dikkat çeker (Kracauer, 1960: 93-101).

Filmde ses ve müzik kullanımı konusuna değinen Kracauer, sesin sinemaya ilk girdiği zamanlarda sinemaya zarar vereceği kuşkusuyla karşılaştığını, ancak zamanla bu kuşkunun yersiz olduğunun ortaya çıktığını belirtir. Yine de sesin filmlerde kullanılmaya başladığı ilk dönemlerde diyalogun filmdeki anlamlı ifadelerin yegane taşıyıcısı haline geldiği, sinemada bir “söz çılgınlığı”nın yaşandığını, hatta bugün bile çoğu filmin diyalog odaklı olduğunu söyler. Öte yandan sesin sinematik şekilde kullanılabilmesini belirten Kracauer, sinemacının bunu yapmak için ses ve görüntü arasında bir denge kurmasının yeterli olmadığını, sesin film içerisindeki rolünü azaltmak zorunda olduğunu belirtir. Ayrıca diyaloglarda teatral, şiirsel bir dil yerine daha doğal sade bir dil kullanmak fiziksel gerçekliğin yeniden üretilmesi açısından büyük öneme sahiptir (Kracauer, 1960: 102-132).

Müziğin sinemadaki yerini sesten ayrı olarak inceleyen Kracauer, sessiz film zamanlarından beri film gösterimlerinin her zaman müzik eşliğinde yapılmasının ardındaki asıl nedenin seyirciyi psikolojik olarak ayarlayıp ekrandaki görüntü akışına uyumlu hale getirmek olduğunu, dolayısıyla aslen filmin değil film gösteriminin bir parçası olduğunu söyler. Müziğin estetik kullanımlarıyla ilgili de konuşan Kracauer, filmde müziğin dramaturjik bir öge olarak düşünülerek kullanılmasının sinematik açıdan olumlu bir gelişme olmayacağını belirtir. Ona göre müziğin sinematik açıdan asıl meziyeti anlatıyı ilerletmekten çok gözardı etmesinden gelir (Kracauer, 1960: 133-156).

Sinemanın fiziksel gerçekliğin nesnel bir kopyası olma iddiası izleyici üzerinde de etkisini gösterir. İzleyici filmde gördüğü görüntüleri üzerlerinde düşünmeden özümseme eğilimindedir. Bunun yanı sıra film izleme eyleminin seyircinin zihnini geri plana

itmesi, seyirciyi zihninin zincirlerinden kurtulup duyularıyla filmi özümsemeye sevk etmesi propaganda filmlerinin izleyiciyi etkili bir şekilde yönlendirmesi tehlikesini yaratır. Film görüntüleri karşısında eleştirel yetileri azalan izleyici, yönetmenin kendi tercihinin göre düzenlediği gerçeklik yanılsamasını gerçekliğin kendisiymiş gibi kabul eder. Bunun Sovyet ve Nazi propaganda filmlerinde görüldüğünü belirten Kracauer, durumun tehlikesine dikkat çeker (Kracauer, 1960: 157-172).

Bu incelemelerinden sonra Kracauer gerçekçi ve biçimci yaklaşımlar açısından araştırılması son derece önemli olan deneysel ve olgusal [film of fact] sinema ile ilgilenir. Bu iki film türü, daha önce bahsettiği hikayeli ve hikayesiz film ayrımında hikayesiz filmin iki alt dalını oluşturur. Önce deneysel filme, dolayısıyla 1920'lerde Fransa'da çıkan avangard harekete bakan Kracauer, bu hareketin çıkışında hikayenin sinemanın başlıca ögesi olduğu şeklindeki dayatmanın mecranın doğasına aykırı olduğu fikrinin bulunduğunu belirtir. Ritmik soyutlamalar, içsel gerçekliğin gerçeküstücü yansımaları gibi sanatsal tercihlerde bulunan avangard sinemacıların sinematik dil, kurgu, bilinçdışının sinemasal temsili gibi konularda sinemaya büyük katkıları olduğunu söyler. Öte yandan bu olumlu katkı avangard sinemacıların sinemayı hikayenin boyunduruğundan kurtarmaya çalışırken, kamera gerçekliğini es geçerek onu alışıldık sanatların boyunduruğu altına soktukları gerçeğini değiştirmez. Avangard sinemacılar sanatın sinemaya doğru genişlemesine sebep olmuştur. Bu durum ise sinema için değil, olsa olsa sanat için iyi olmuştur, çünkü sanatçının özgürlüğü sinemacıyı kısıtlar. Yani Kracauer, deneysel filmlerin sinema dilinin gelişimi açısından önemini yadsımamakla birlikte sinematik eğilim açısından değerlendirildiklerinde sinemanın özünü ıskaladıklarını, onun temel özelliklerini hiçe saydıklarını belirtir (Kracauer, 1960: 175-192).

Kracauer olgusal film başlığının altına belgesel filmler, bilimsel filmler, eğitici filmler, seyahat filmleri, haber filmleri gibi manipüle edilmemiş gerçeklik adına kurgudan [fiction] uzak durmayı tercih eden film türlerini yerleştirir. Fiziksel gerçekliğin olduğu gibi aktarılmasına yoğunlaşan olgusal filmler, özellikle de belgesel filmler, Kracauer'e göre sinemanın ruhunu yakalamışlardır. Hikayeyi bastırmak suretiyle başka türlü yakalayamayacakları fenomenleri kaydetme imkanına sahip olurlar. Buna rağmen

belgesel filmin hikayeyi, dolayısıyla insani dramı dışarıda bırakarak insandan kaçınmasının onu dezavantajlı duruma soktuğunu belirtir. Deneysel ve olgusal filmlere ilişkin yaptığı incelemelerin ve vardığı sonuçların ışığında hikayenin sinemaya aykırı olduğu hipotezini yeniden ele alan Kracauer, bunun hikayeye ilgili bütün durumları kapsayabilmek için fazla geniş olduğunu söyler. Ona göre sinema ile hikaye ilişkisi hangi hikaye türlerinin sinematik yaklaşıma uygun olduğu, hangilerinin olmadığı şeklinde ele alınmalıdır (Kracauer, 1960: 193-215).

Bu amaçla yola çıkan Kracauer, öncelikle teatral hikayenin sinemaya uygunluğunu inceler. Ona göre teatral hikaye sinemaya uygun olmayan bir hikaye biçimidir, çünkü adından da anlaşılacağı üzere alışıldık bir edebi türe göre şekillendirilmiş ve tiyatrunun yöntemlerini izlemeye meyleden bir hikaye türüdür. Bu uyumsuzluğun başlıca sebebinin sahne koşulları gereğince teatral hikayenin insan ve ilişkilerine yoğun ilgisi olduğunu söyler. Tiyatronun fiziksel gerçekliği bütün olay ve tesadüfleriyle yeniden yaratma şansı yoktur; büyük kalabalıklar çerçeveyi aşar, küçük nesnelere ise çerçevenin içinde kaybolup gider. Bu yönleriyle teatral hikaye, gerçekçilik eğilimiyle, dolayısıyla sinematik yaklaşımla uzlaşmayan biçimlendirme eğilimine dayanır, bu da sinemaya uyarlanırken ortaya sinematik bir film çıkmasını önler. Yine de bu tarz filmlerin büyük popülerliği olduğunu belirten Kracauer, bu durumun “filme alınmış tiyatro” tarzındaki filmlerin estetik geçerliliği olduğu anlamına değil, sinemanın seyircinin talep ve baskılarına boyun eğmek zorunda kaldığına işaret ettiğini söyler (Kracauer, 1960: 215-231).

Roman söz konusu olduğunda tıpkı sinema gibi gerçekliğin büyük boyutlarını kapladığı ya da bunu yapma amacında olması sebebiyle sinema sanatı ile büyük bir benzerliği olduğunu belirtir. Roman da tıpkı film gibi sonsuzluğun peşinde olmakla beraber iki sanatsal tür arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar arasından Kracauer’in ilk olarak üstünde durdukları sanatçının üzerinde çalıştığı sanat dalına yaklaşımını şekillendiren biçimsel farklar, diğeri ise gerçekliğin devamlılığına ilişkin farklardır. İki tür de hayatın akışını göstermekle birlikte sinematik film maddi devamlılığa sahip bir hayatı kayda alırken, Kracauer romanın dünyasının öncelikle zihinsel bir devamlılığa sahip olduğunu belirtir. Ona göre iki mecra arasındaki bu farklar benzerliklerine üstün

gelme tehlikesi taşır. Romanların sinemaya uyarlanmasının ise iki sanat dalının aralarındaki benzerlik sebebiyle teatral hikayelerin uyarlanmasından farklı olduğunu savunur. Ona göre bir roman uyarlamasının sinematik olup olmaması uyarlanan romanın kendisine bağlıdır. Bazı romanların gerçekliği ele alış şekli sinematik yaklaşıma uygunken, bazılarınınki uygun olmamaktadır. Filme uyarlanmaya uygun romanlar söz konusu olduğunda ise sinemanın gerektirdiği birtakım değişiklikler yapmak gerekli olur (Kracauer, 1960: 232-244).

Kracauer, tam anlamıyla sinematik bir biçim olmadığını, fakat bu durumun kabul görmüş edebi türlerden bağımsız sinematik hikaye biçimlerinin olamayacağı anlamına gelmediğini söyler. Eleştirmenlerin çoğunun sinemayı alışıldık bir sanat olarak ele aldığı için sinematik hikaye biçimlerini araştırmak gibi bir çabaya girmediklerini, ama bunun sinematik hikayelerin var olmadığı anlamına gelmediğini belirtir. “Bulut hikaye” diye adlandırdığı bu hikaye türü mevcut fiziksel gerçekliğin içerisinde, bulunmuş [found] bütün hikayeleri kapsar. İcat edilmiş olmaktan ziyade fiziksel gerçekliğin içerisinde keşfedilmiş olan bu öyküler belgesel ile yakından ilişkilidir. Kracauer, sinematik yaklaşıma uygunluğu sebebiyle kameranın buluntu hikayeleri keşfedebilmek adına özgür bırakılmasının mecraaya daha uygun olduğunu savunur (Kracauer, 1960: 245-261).

Kracauer, sinema sanatı açısından öykünün biçimlerini inceledikten sonra öykünün içeriği meselesine değinir. Daha önce aktarıldığı gibi farklı içerik türlerinin sanat dalına uygunluk açısından farklılık gösterdiğini ve bu yüzden her tarzda içeriğin sinematik olmadığını söyler. Konuyla ilgili incelemesini kökleri tiyatrodaki trajedi kavramı üstüne yoğunlaştırır. Trajedinin tamamıyla insan merkezli olduğu, temelinde yer alan çatışmayı sağlayabilmek için kurallı ve sonlu bir dünya kurduğu, tesadüfi olanı kaçınılmaz olarak dışladığı ve fiziksel dünyada karşılığı olmayan bir evrenin temsili olduğunu söyler. Oysa Kracauer’e göre sinematik film, insanın mutlak olarak anlatının merkezinde olmadığı, gerçekliğin sonsuzluğunu yakalamaya çalışan, tesadüflerin önemli yere sahip olduğu ve fiziksel gerçekliğin olabildiğince aslına sadık bir yeniden üretimidir. Bu açıdan bakıldığında Kracauer, trajedinin sinematik olmadığını belirtir. Kracauer, sinemada trajik olmayan son dediği mutlu sonları trajik olanlara tercih eder ve

tesadüflerin hayatın akışını yakalamada sinemaya yardımcı olduklarını, bu yüzden de sinematik bir hikayede mutlaka bulunması gereken öğeler olduğunu belirtir. Filmin temel yakınlıklarından biri olan hayatın akışı, Kracauer'e göre adeta sinema mecrasının kendini gösterdiği yerdir. O yüzden bunu olası en sinematik motif olarak adlandırır (Kracauer, 1960: 262-282).

Kracauer, sinema üzerine bütün bu incelemesinin sonunda önemli bir soru sorar: Film deneyimi neye yarar? Kracauer'e göre modern çağda insanın zihinsel alışkanlıkları ve fiziksel gerçeklikle ilgili algıları değişmiş, büyük oranda bilimin etkisiyle gerçekliğin maddi bileşenlerinin önem kazanması insanların gerçeklik ile ilişkilerini kökünden etkilemiştir. İnsanların gerçeklikliği kavrayabilmesi, onun derinliklerine nüfuz edebilmesi için en önemli araçlardan biri olan alışıldık sanatlar artık bu vazifelerini tam anlamıyla gerçekleştirememektedir. Çünkü insanların gerçekliğin derinlerine inebilmesi için onun yüzeyini deneyimlemesi gerekmektedir. Alışıldık sanatlarda ise sanat eserinin işlevi gerçekliği yansıtmak değil, gerçekliğe ilişkin sanatçının görüşünü yansıtmaktır. Alışıldık sanatlarda doğa yalnızca ham madde olarak kullanılır ve sanat eserinde ham maddeden geriye hiçbir şey kalmaz. Aksi takdirde ortaya çıkan ürün sanat eseri olmaz (Kracauer, 1960: 285-296).

Kracauer'e göre alışıldık sanatların yetersiz kaldığı modern çağda, insanın imdadına fotoğraf ve sinema koşar. Fiziksel gerçekliği ham haliyle seyircisine sunan sinematik film, seyirciye gerçekliğin dış görünüşünü somut bir şekilde deneyimleyebilme imkanı sunarak, ona gerçekliğin derinliklerine nüfuz edebilmesi için gereken kapıyı açar. Öte yandan sinema yalnızca fiziksel gerçekliği kaydetmekle kalmaz, onun, aslında tıpkı Poe'nun *Çalınan Mektup*'u gibi, ortada olan ama kimsenin fark etmediği yönlerini gözler önüne serer. Yani sinema fiziksel gerçekliği değiştirmez, onu açığa çıkarır. Bu yönüyle Kracauer, sinemanın fiziksel gerçekliği kurtarabilecek yegane araç olduğunu söyler (Kracauer, 1960: 296-311).

Kuramına genel olarak bakıldığında Gerçekçi bir teorisyen olan Kracauer'in tıpkı kitabının başında belirttiği gibi sinemanın bir sanat olarak incelenebilmesi için gerekli olan, sinemaya özgü bir estetiğin temellerini atmaya çalıştığı görülür. Bunu yaparken

ele aldığımız bütün kuramcılardan daha fazla bir şekilde sinemanın çıkış noktası olan fotoğrafla ilgilenmiştir. Bunun sebebi sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisini bütün detaylarıyla ortaya dökülebilmek, böylece onun doğasını tam anlamıyla anlayıp sanat felsefesi açısından sinemaya doğru bir yaklaşımla yaklaşabilmektir. Bu hedefle yola çıkan Kracauer, Andrew gibi bazı isimlerin kendisini itham ettiği doğrultuda naif bir gerçekçilik anlayışına kapılmadan, sinemanın fiziksel gerçeklikle ilişkisini derinlemesine incelemek suretiyle, bütünlüklü bir sinema kuramı oluşturmaya çalışmıştır.

Kracauer'in Gerçekçilik anlayışına göre sinema seyirciye fiziksel gerçekliğin dış yüzünü göstermek suretiyle, seyircinin gerçekliği deneyimleyerek gerçekliğin derinliklerine ulaşmasına imkan sağlayabilecek donanıma sahiptir. Bu becerisi sebebiyle Kracauer sinemayı fiziksel gerçekliğin kurtarıcısı olarak görür. Bu bakış açısı aynı zamanda onun sinemaya, sinematik filmlere biçtiği görevi belirtir: Fiziksel gerçekliği ham haliyle açığa çıkartarak seyircinin ona nüfuz etmesine imkan tanımak.

Felsefî açıdan bakıldığında ise Kracauer'in sinema ile gerçeklik ilişkisi gibi problemleri bir alanla başarılı bir şekilde başa çıkabildiğini söylemek mümkün değildir. Bu noktada en büyük sorunlardan biri şüphesiz Kracauer'in detaylı ve eksiksiz bir "gerçeklik" tanımı yapamamış olmasıdır. Bu ve ileride aktaracağımız başka sorunlar kuramının sinema sanatının neliğine ilişkin birçok sorunu kapsamakla birlikte bunları sağlam bir yapı altına toplayarak tutarlı bir sistem oluşturamamasına ve başlıca hedefi olan sinema sanatına özgü kapsamlı bir estetik oluşturma amacına tam anlamıyla ulaşamamasına sebep olmuştur.

SONUÇ

Çalışmamızda incelediğimiz sinema kuramları sinema sanatının neliği sorununu araştıran çok önemli kuramlardır. Ve sanat tarihinde her zaman olduğu gibi bu kuramcılar arasında anlaşmazlık ve tartışmalar görülmektedir. Burada bu tartışmaların altında yatan asıl neden ya da nedenleri ortaya çıkarabilmek için kuramların benzerlik ve farklılıklarını yakından incelemek yerinde olacaktır.

Sinemanın fotoğraftan aldığı teknik özellikler olan; kadraj, kamera açısı, objektif seçimi, ışık vb. özellikler, sinemanın başlıca biçimsel özellikleri olmaları dolayısıyla ele aldığımız bütün kuramcılar için son derece önemli konulardır. Bu fotoğrafik tekniklerin fiziksel gerçekliği taklit etme açısından birçok kusurları olduğunu belirten Arnheim'a göre bu kusurlar ve bunların sonuçları sinema sanatı için son derece önemlidir. Bu tekniklerin fiziksel gerçekliği taklit ederken hangi yönlerden yetersiz kaldıklarını uzun uzun inceleyen Arnheim, bu tekniklerin sanatsal bir anlatı yaratmak için nasıl kullanabilecekleri üzerine de epeyce kafa yorar. Bu detaylı incelemenin sonunda Arnheim, kameranın fiziksel gerçekliği taklit etmedeki kusurlarının sinemanın bir sanat dalı olabilmesinin olanağı olduğunu belirtir. (Arnheim, 2010: 16-110). Arnheim'a benzer bir şekilde Balázs da sinemanın fotoğraftan ödünç aldığı bu özelliklere büyük önem verir. Balázs için bu özellikler -montaj ile birlikte- sinemanın kendi başına bağımsız bir sanat dalı olabilmesinin imkanını sağlamaktadır. Ona göre ancak bu tekniklerin yaratıcı bir şekilde kullanılmasıyla sinema kayda alınmış tiyatro olmaktan kurtulabilir (Balázs, 1952: 30-32). Arnheim ve Balázs gibi biçime büyük önem veren bir başka kuramcı olan Eisenstein'a baktığımızda onun bu konudaki görüşlerinin biraz daha farklı olduğu görülür. Eisenstein çekimin; ışık, kadraj, dekor, makyaj, diyalog gibi öğelerin bir araya gelmesiyle oluştuğunu, bu öğelerin çekimin yapı taşları olduğunu belirtir. Japon Kabuki tiyatrosundan etkilenen Eisenstein bütün bu öğelerin çekim açısından eşit önemde olması gerektiğini, aralarında bir hiyerarşi olmaması gerektiğini savunur. Bu sayede sinemacı bu parçaları biçimsel teknikler yoluyla bir araya getirerek istediği film anlatısını kurma gücüne kavuşabilir. André Bazin ise sinemanın fotoğraftan aldığı biçimsel özelliklere çok daha farklı yaklaşır. Ona göre fotoğrafın ve dolayısıyla sinemanın gücü fiziksel gerçekliğin nesnel bir kopyasını çıkarabilmelerinde değil, bu

nesnellik algısını psikolojik olarak sağlayabilmelerinde gizlidir (Bazin, 2005a: 12-14). Bu sebepten ötürü bu özelliklere daha temkinli yaklaşan Bazin bu tarz biçimsel özelliklere ağırlık veren yönetmenleri “görüntüye inanan yönetmenler” olarak adlandırır (Bazin, 2005a: 24). Bazin görüntüye inanan yönetmenleri gerçekçi yaklaşıma sahip olmamakla suçlamasına rağmen, biçimin önemini asla inkar etmez. Welles’in başarıyla uyguladığı odak derinliği tekniğine verdiği değer bunun önemli bir kanıtıdır (Bazin, 2005a: 33-37). Fakat burada bile Bazin için bu tekniğin asıl öneminin, yakın çekim gibi bir tekniğe kıyasla, kadrajın insanın görme alanına daha yakın olması, yani gerçeklik hissini arttırması olduğu unutulmamalıdır. Bazin gibi sinemada gerçekçi yaklaşımı savunan bir başka kuramcı olan Kracauer ise bu tarz biçimsel özellikleri sinemanın teknik özellikleri olarak nitelendirir ve bunlar üzerine detaylı bir şekilde konuşmaz. Biçimsel özelliklerden Kracauer’i en çok ilgilendiren montaj ve onun sinemanın temel özellikleri açısından etkileridir.

Sinemayı fotoğraftan ayıran en önemli özelliklerden birisi olan montaj incelediğimiz tüm kuramcılar için büyük öneme sahip bir konu olmuştur. Biçime en çok önem veren kuramcılardan olan Arnheim için montaj tıpkı diğer biçimsel teknikler gibi sinemanın bir sanat dalı olabilmesinin olanaklarından birisidir. Arnheim’a göre sinemada zaman ve uzam sürekliliğinin olmaması anlamına da gelen montaj, sinemayı kayda aldığı fiziksel gerçeklikten ve tiyatrodan ayırarak onun kendine özgü bir sanat dalı olmasını sağlayan en önemli özelliklerden birisidir (Arnheim, 2010: 24-31, 74-85). Balázs, tıpkı Arnheim gibi montajın sinema sanatını diğer sanat dallarından ayıran başlıca tekniklerden birisi olduğunu savunur. Sinemacının çekimleri montaj ile bir araya getirdiğini belirten Balázs, bu yüzden montajın anlam yaratma gücüne sahip olduğunu belirtir. Öte yandan sinemacının elindeki bu güçlü silahın kötüye kullanılabileceğini de söyleyen Balázs, yönetmenlerin montajı kullanarak yalan söylemeleri tehlikesinin de göz ardı edilmemesi gerektiğini hatırlatır (Balázs, 1952: 118-129). Montaj konusunda şüphesiz ki en çok düşünen, yeni teoriler üreten sinemacı Sergei Eisenstein’dır. Balázs’a benzer bir şekilde, Eisenstein da montajın “montaj hücresi” olarak adlandırdığı çekimleri birleştirerek anlam yaratma gücüne sahip olduğunu söyler. Eisenstein’a göre sinema dilinin temelinde montaj vardır. Montaj ile çekimlerin birleştirilmesi ve çarpıştırılması sinemanın yeni bir anlam yaratmasının yegane aracıdır. Montaj işlemi sırasında ise

sinemacı mutlaka filmin seyircinin zihninde yaratacağı etkiyi hesaba katmalı, montaj tekniğini ona göre kullanmalıdır. Montaj konusunda Eisenstein'a en çok itiraz eden kuramcı Bazin'dir. Eisenstein'ın savunduğu gibi bir montaj kullanımının bir sinema filmindeki "belirsizliği" [ambiguity], yani yoruma açıklığı ortadan kaldırdığını belirterek sert bir şekilde eleştirir. Ona göre böyle bir tutum gerçekliği çarpıtmakta ve seyirciyi yönetmen tarafından yönlendirildiği pasif bir konumda bırakmaktadır (Bazin, 2005a: 24-36). Sinemada belirsizlik ve çokanlamlılığın korunması konusunda Bazin ile aynı şekilde düşünen Kracauer de montajın sinematik yaklaşımla, yani sinema sanatının temel özelliklerine aykırı olmayacak şekilde kullanılması gerektiğini belirtir (Kracauer, 1960: 27-30).

Sinemaya sesin gelmesi sinema tarihinde yeni bir dönemin başlamasına yol açmıştır. Bu yeni dönem bazı kuramcı ve sinemacılar tarafından büyük bir memnuniyetle karşılanırken bazıları için hoşnutsuzluk kaynağı olmuştur. Rudolf Arnheim, bu yeni gelişmeden hoşnutsuzluk duyan kuramcılarının en önemlilerinden birisidir. Sinemanın sanat olabilmesinin olanağının onun fiziksel gerçekliği mükemmel bir kopyası olmasını önleyen kusurlarında olduğunu düşünen Arnheim için sinemanın gerçekliği olduğu gibi kopyalamaya bir adım daha yaklaşması bu olanakların azalması anlamına gelmekte ve sinemanın bir görsel sanat olarak geleceğini tehlikeye atmaktadır (Arnheim, 2010: 31-35). Balázs da Arnheim'a benzer bir şekilde sesin sinemaya girmesinin sessiz sinema zamanında gelişip mükemmelleşen görsel dili yok olma noktasına getirdiğini söylemekle beraber, sinemanın zaman içerisinde bu durumu aşacağından, sesin de sinemacının kullanımı için elinin altındaki bir başka araç halini alacağından kuşkusu yoktur (Balázs, 1952: 39-45). Eisenstein ise sinemada sesin kullanımına temkinli yaklaşmakla birlikte, sesin bir montaj ögesi olarak kullanıldığında sinemacıya sağlayabileceği olanakların çok büyük olduğunu belirtmektedir (Eisenstein, 1977: 258-259). Bazin'e baktığımızda onun sessiz sinemanın görsel dilinin gelişimini ve sesin sinemaya girdiği ilk yıllarda sinemanın estetik dilinin yaşadığı sıkıntıları görmezden gelmemekle birlikte sesin gelişiminin sinemayı yok etmediğini, aksine sinemanın ortaya çıkışında yer alan fiziksel gerçekliğin mükemmel kopyasını yaratma vaadini gerçekleştirmesine yardım ettiğini belirttiğini görürüz (Bazin, 2005a: 23). Bazin gibi sinemada gerçekçi yaklaşımları savunan Kracauer ise sesin sinematik olarak

kullanılabilmesi için ses ve görüntü arasında bir denge kurulmasının yeterli olmadığını, sesin film içerisindeki rolünün azaltılması gerektiğini belirtir (Kracauer, 1960: 102-132).

Ele aldığımız tüm kuramcılar sinema sanatının neliği sorununa bir yanıt bulmaya çalışmışlardır. Hepsi aynı soruna cevap vermeye çalışmalarına rağmen sinemaya ilişkin birçok konuda aralarında bir fikir birliği olmadığı gibi birbirlerine karşıt görüşler öne sürmüşlerdir. Bu durumda bu aykırılığın sebebinin ne ya da neler olabileceğinin belirlenmesi sırf bu aykırılığın anlamının değil sinema sanatının neliğinin belirlenmesinde de yardımcı olabilecek bir iş gibi görünüyor. Bu sorunun yanıtını bulabilmek için kuramcıların sinemanın malzemesi [medium] kavramından ne anladıklarını bulmaya çalışmak faydalı olacaktır.

Bir sanat dalının malzemesinin ne olduğu sorusunun yanıtı çoğu kez kolayca verilebilir. Örneğin, heykelin malzemesinin mermer, kil vb., resmin malzemesinin boya ve tuval, edebiyatın malzemesinin sözcük, müziğin malzemesinin tonlar olduğu söylenebilir. Fakat bir sanat dalı olarak sinema ele alındığında bu sorunun cevabı bu kadar açık olamamaktadır. Sorunun kendisi de “sinema sanatının malzemesi nedir?” şeklinde sorulduğunda aranan şeyin ne olduğu konusunda kafa karışıklıklarını arttırmaktadır. Bu sebepten sorunun “Sanatçının sanat eseri üretebilmek için işlemesi, düzenlemesi, şekil vermesi, üzerinde oynaması gereken temel şey nedir?” şeklinde sorulması daha yerinde olacaktır. Yine de bu soruya verilebilecek cevapların her biri sinemayı farklı bir yöne çekerek başka bir yönünü ihmal etme tehlikesini birlikte getirir. Bu yüzden tüm bu kuramcıların sinema sanatının malzemesinin ne olduğuna ilişkin düşünceleri kuramları üzerinde belirleyici rol oynamaktadır.

Sinema sanatında biçimciliğin en önemli temsilcilerinden biri olarak anılan Arnheim’in sanat anlayışına baktığımızda onun sanat eserinin «yalnızca gerçeğin seçilmiş bir kopyası ya da taklidi değil, gözlemlenen niteliklerin belirli bir ortamın biçimlerine dönüştürülmesi» (Arnheim, 2010: 10) olduğu şeklinde bir düşünceyi benimsediği görülecektir. Bu fikri temel alan Arnheim sinemacının sanat eserleri üretebilmesi için kullanabileceği yegane aracın sinemanın fiziksel gerçekliğin kusursuz bir kopyası

olmasını önleyen kusurları olduğunu ileri sürmektedir. Yani Arnheim için sinemacının işleyebileceği malzeme sinemanın fiziksel gerçekliği tam anlamıyla kopyalamasını önleyen teknik kusurlarıdır. Burada kusur sözcüğünün kopyalamadaki kusur olduğuna dikkat edilmelidir, bu düşüncenin arkasında saklı sanat anlayışına göre, sanat eserlerinin hepsinin konusu gerçeklik olmak zorundadır, yapacakları tek iş gerçekliği olduğu gibi yansıtmak olduğunda, onların birbirinden bir farkı kalmayacak, dolayısıyla “yeni” bir sanat eseri yaratılmış olmayacaktır, bu nedenle, bir sanat eseri varlık hakkını ve gerçekten bir sanat eseri olma özelliğini neyi (gerçekliği) yansıttığıyla değil, yansıttığını nasıl yansıttığıyla kazanacaktır; bu nasıllık da onun malzemesini kullanım tarzıyla bağlantılıdır. Bu açıdan bakıldığında Arnheim’in sinemanın teknik ilerlemesiyle ilgili itirazları da daha iyi anlaşılacaktır, çünkü ona göre mühendisler sinemanın bu kusurlarını kapatarak yönetmenlerin elinden sanat eseri üretirken kullanabilecekleri malzemelerini çalmaktadır.

Balázs’ın sinemanın malzemesinden ne anladığı Arnheim’inkinden oldukça farklıdır. Roman ya da tiyatro oyunlarının sinemaya uyarlanması üzerine görüşlerini belirtirken sinemanın malzemesinden ne anladığını da açıklar. Aynı olayın farklı sanat biçimlerine başarıyla dönüştürülebileceğini belirten Balázs’a göre sanatçı gerçeklikteki bu olayın doğasını kavrayarak onun hangi sanat türünde daha iyi anlatılabileceğine karar vererek onu bu sanat türüne göre biçimlendirmesi yani onu içerik haline getirmesi gerekir. Henüz sanatçı tarafından ele alınmamış gerçeklikte bulunan bu olay ve nesnelere, Balázs’a göre sanat dallarının malzemesini oluşturmaktadır. Roman ve tiyatro gibi sinema da sanatçının gelip kendisini bulmasını bekleyen bu malzemenin işlenmesi sayesinde içeriğine kavuşur. Sinemacının bu malzemeyi kullanabilmesi ise onun “sinematik bir bakış” ile olayın içindeki sinematik yönü görebilmesi, onu değerlendirebilmesi sayesinde olur (Balázs, 1952: 258-265).

Eisenstein için -aynı zamanda çekimi de oluşturan- kadraj, ışık, hareket gibi öğeler sinemacının bir film çekerken kullanacağı malzemelerdir. Eisenstein’a göre sinemacı bu malzemeleri işlemek, bir araya getirmek suretiyle filmini oluşturur. Çekimlerin her zaman geçerli, değişmez, sabit anlamları olmadığını düşünen Eisenstein, bu çekimlerin montaj yardımıyla bir araya getirilerek anlam kazandığını savunur. Onun sinemanın

malzemesinden, birbirleri arasında hiyerarşik bir bağlantı olmadığını söylediği bu çekimi oluşturan öğeleri anlaması, sinemacının elindeki en temel aracın montaj olduğunu düşünmesine yol açmıştır. Çünkü bu durumda sinemacı montaj tekniğine film üretebilmek, istediği anlamı yaratmayı başarabilmek için montaj tekniğine hakim olmak zorunda olacaktır.

Sinema ile fiziksel gerçeklik arasındaki bağlantıyı detaylı bir şekilde inceleyen ilk kuramcılardan biri olan Bazin, kayda alınmış görüntüleri fiziksel gerçekliğin emülsiyon üzerinde bıraktığı izler olarak görür. Bunu bir çeşit ayna ilişkisiyle açıklayan Bazin, fiziksel gerçekliğin filme alınmış kayıtlarını, kayda aldıkları nesnelerin aynadaki görüntüsüne benzetir (Bazin, 2005a: 96-97). Bu açıdan bakıldığında Bazin'e göre sinemacının kullanması gereken malzeme fiziksel gerçekliğin kayıtları olmaktadır. Bir ayna işlevi gören bu malzemenin seyirciyi yansıttığı gerçekliğe geri götürdüğünü düşünen Bazin'in, montaj gibi biçimsel uygulamaların fazlaca kullanımını aynadan yansıyan görüntüyü bozarak onu çarpıtmaya başladıkları için eleştirdiğini söylemek mümkündür.

Sinemanın gerçeklikle ilişkisine Bazin gibi büyük önem veren Kracauer için sinemanın malzemesi fiziksel gerçekliğin ta kendisidir. Kracauer, sinemanın sanat tarihinde ilk defa olarak içeriğin biçimin bir adım önüne geçtiği ilk sanat olduğunu söyler. Ona göre sinema, malzemesini, yani fiziksel gerçekliği, diğer sanatlar gibi tüketerek biçimlendirmez, onu açığa çıkarır. Bu noktada Kracauer'in "temel estetik ilke" kavramını tekrar ele almak faydalı olacaktır. Ona göre fotoğrafik ve sinematik bakışa uygun sanat eserlerinin üretilmesi temel estetik ilkeye bağlı kalınmasıyla sağlanabilir. Bu ilkenin tanımını yaparken açıkça dile getirmese de Kracauer'in kafasında, sinema filmlerini bu ilkeye göre değerlendirirken sinematik (ya da fotoğrafik) olmanın estetik geçerliliğe eşdeğer olduğu şeklinde bir kabul var gibi gözükür. Örneğin, sert bir şekilde eleştirdiği teatral filmlerin seyirci tarafından çok sevilmesinin estetik geçerliliğe sahip olduğu anlamına gelmediğini söylerken, teatral filmlerin estetik olarak başarısız olduklarını ima etmektedir. Burada Kracauer'in gerçekçi yaklaşımı savunurken, farkında olmadan sinema sanatının neliğini, "sinematik" diye adlandırdığı, sinemanın temel özelliklerine uygun olduğunu düşündüğü belirli bir sanat dalına özgü malzemenin

[mediumun] kullanımına bağlamakta olduğu görülmektedir. Fakat bu “biçim”, içeriğin karşısına yerleştirilen, “görünüm” anlamındaki biçim değil; tür ve sanat dallarından her biri anlamında, yani bir sanat formu anlamındaki biçimdir. Bu düşünceyle hareket eden Kracauer, bu “kural” a uymayan filmlerin sinematik olmadığını ileri sürmekte ve onların genel olarak sanat oluşu açısından önemini göz ardı etme yanılığısına düşmektedir.

Yaptığımız bütün incelemelerin sonucunda, ele aldığımız kuramcıların düşünceleri arasındaki fark ve zıtlıkların altında yatan asıl nedenin sinemanın malzemesinin ne olduğu sorusuna farklı yanıtlar vermeleri olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü aynı zamanda her kuramcının kafasındaki sanat kavramını da yansıtan bu farklı cevaplar, onların sinemanın neliğine ilişkin kuramlarının temelini oluşturmuş, bu yüzden de hepsinin kuramı birbirlerinden oldukça farklı hale gelmiştir. Hepsi sinemanın neliğini araştıran bu kuramcılar, sinema sanatının malzemesinin ne olduğu, sinemacının neyi işleyerek sanat eseri üretebileceği sorununa verdikleri farklı cevaplar nedeniyle birbirinden oldukça farklı, birbirleriyle çatışan kuramlar üretmişlerdir. Oysa ki, bu kuramcılarının hiçbirisinin biçimin ya da içeriğin önemine karşı çıkmadıkları açıkça ortadadır. Fakat bu kuramcılarının kuramlarının çoğu kez üstünkörü okunması sebebiyle aralarındaki farklılıkların biçim, biçimcilik, gerçek, gerçekçilik ve sanat terimlerine verdikleri farklı anlamlardan kaynaklandığı gözden kaçmaktadır. Bu durum ise bu kuramların birbirine taban tabana zıt olduğu gibi bir anlayışın oluşmasına, dolayısıyla da sinema kuramında Biçimcilik ve Gerçekçilik gibi iki kutbun, sanat için zararlı olan bir kamplaşmanın meydana gelmesine sebebiyet vermiştir.


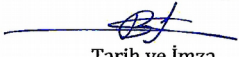
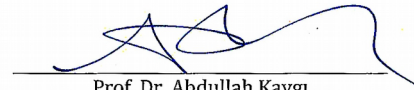
KAYNAKÇA

- Andrew, J. D., *The Major Film Theories: An Introduction*, 1976, New York, Oxford University Press
- Aristoteles, *Metaphysics*, (Çev. Hugh Tredennick), 1989, Londra, Harvard University Press
- Aristoteles, *Poietika*, (Çev. Nazile Kalaycı), 2005, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları
- Arnheim, R., *Film as Art*, 1957, Berkeley, University of California Press
- Arnheim, R., *Sanat Olarak Sinema*, (Çev. Rabia Ünal Tamdoğan), 2010, İstanbul, Hil Yayınları
- Balázs, B., *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, (Çev. Edith Bone), 1952, London, Dover Publications
- Balázs, B., *Béla Balázs: Early Film Theory - Visible Man and The Spirit of Film*, (Çev. Rodney Livingstone), 2011, New York, Berghahn Books
- Bazin, A., *What is Cinema? Volume 1*, (Çev. Hugh Gray), 2005a, Los Angeles, University of California Press
- Bazin, A., *What is Cinema? Volume 2*, (Çev. Hugh Gray), 2005b, Los Angeles, University of California Press
- Bordwell, D. ve Thompson, K., *Film History: An Introduction*, 2003, New York, McGraw-Hill
- Caroll, N., *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş), 2012, Ankara, Ütopya Yayınevi

- Daldal, A., *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, 2005, İstanbul, Homer Kitabevi
- Eisentein, S. M., *Film Biçimi*, (Çev. Nijat Özön), 2014a. İstanbul, Agora Kitaplığı
- Eisenstein, S. M., *Film Duyumu*, (Çev. Nijat Özön), 2014b. İstanbul, Agora Kitaplığı
- Eisenstein, S. M., *Notes of a Film Director*, (Çev. X. Danko), 1958, Moskova, Foreign Languages Publishing House
- Eisenstein, S. M., *Selected Works Volume I, Writings, 1922-34*, (Ed. ve Çev. Richard Taylor), 1988, Londra, BFI Publishing
- Eisentein, S. M., *Sinema Sanatı*, (Çev. Nilgün Şarman), 2000, İstanbul, Payel Yayınevi
- Erdikmen, A., “Rudolf Julius Arnheim”, Zeynep Özarslan editörlüğünde yayınlanan: *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, içinde, 2013, İstanbul, Su Yayınevi
- Göktan, M. Ç., *Fotoğraf Tarihi*, 2014, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Hansen, M. B., “Sunuş”, Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, içinde, (Çev. Özge Çelik), 2014, İstanbul, Metis Yayınları
- Henderson, B., “İki Tür Film Kuramı”, Oğuz Onaran ve Seçil Büker editörlüğünde yayınlanan *Sinema Kuramları*, içinde, (Çev. Nilgün Abisel), 1985, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları
- KAYGI, A., “Sanat Olanla Olmayanın Sınırı”, H. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, *Sanat Ve...*, içinde, 2006, Ankara

- Koch, G., *Siegfried Kracauer: An Introduction*, (Çev. Jeremy Gaines), 2000, New Jersey, Princeton University Press
- Kracauer, S., *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*, (Çev. Ertan Yılmaz), 2010, Ankara, De Ki Basım Yayım
- Kracauer, S., *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, (Çev. Özge Çelik), 2015, İstanbul, Metis Yayınları
- Kracauer, S., *Theory of Film: Redemption of Physical Reality*, 1960, New York, Oxford University Press
- Monaco, J., *How to Read a Film*, 2000, New York, Oxford University Press
- Nuyan, E., *Sinema Felsefesine Giriş*, 2013, Bursa, Sentez Yayıncılık
- Odabaş, B., "André Bazin", Zeynep Özarslan editörlüğünde yayınlanan: *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, içinde, 2013, İstanbul, Su Yayınevi
- Özarslan, Z., "Siegfried Kracauer", Zeynep Özarslan editörlüğünde yayınlanan: *Sinema Kuramları I: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, içinde, 2013, İstanbul, Su Yayınevi
- Platon, *Devlet*, (Çev. Sabahattin Eyüboğlu & M. Ali Cimcoz), 2011, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları
- Seton, M., *Sergei M. Eisenstein: A Biography*, 1960, New York, Groove Press
- Sontag, S., *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen ve Zafer Alacagöz), 2008, İstanbul, Metis Yayınları

EK 1: TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: 18/12/2015	
Tez Başlığı / Konusu: Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik	
Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:	
<ol style="list-style-type: none"> 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. 	
<p>Hacettepe Üniversitesi Etik Kurulları ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.</p>	
Gereğini saygılarımla arz ederim.	
<p>18.12.2015</p>  Tarih ve İmza	
Adı Soyadı: Buğra Kibaroğlu Öğrenci No: N11233531 Anabilim Dalı: Felsefe Programı: Felsefe Statüsü: <input checked="" type="checkbox"/> Y.Lisans <input type="checkbox"/> Doktora <input type="checkbox"/> Bütünleşik Dr.	
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u>	
 Prof. Dr. Abdullah Kaygi	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	
HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES	

EK 2: TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 18/12/2015

Tez Başlığı / Konusu: Sinema Sanatında Gerçekçilik ve Biçimcilik

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 86 sayfalık kısmına ilişkin, 18/12/2015 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %0'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18.12.2015

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Buğra Kibaroğlu
Öğrenci No: N11233531
Anabilim Dalı: Felsefe
Programı: Felsefe
Statüsü: Y.Lisans Doktora Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Abdullah Kaygı