

Önce Sinema Vardı

KEMAL ÇELİK

cizgi | e-Kitap
YAYINLARI



Kemal ÇELİK

İstanbul Medya Akademisi ve New York Film Akademisinden senaryo yazarlığı eğitimi aldı. ATV'de yayınlanan Kertenkele, Bahtiyar Ölmez, Kimse Bilmez ve TRT'de yayınlanan Şebeke dizilerinin proje geliştirmesini ve senaryo yazarlığını yaptı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesinde sinema üzerine doktorasını tamamladı. Bir yandan senaryo çalışmalarına devam ederken, aynı zamanda doktor öğretim üyesi olarak senaryo üzerine dersler vermektedir.

ÖNCE SİNEMA VARDI

Kemal ÇELİK

Çizgi Kitabevi Yayınları (e-kitap)

©Çizgi Kitabevi
Haziran 2024

ISBN: 978-625-396-280-7
Yayıncı Sertifika No: 52493

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
- Cataloging in Publication Data (CIP) -
ÇELİK, Kemal
ÖNCE SİNEMA VARDI

Yayına Hazırlık: Çizgi Kitabevi Yayınları
Tel: 0332 353 62 65- 66

ÇİZGİ KİTABEVİ

Sahibiata Mah.	Alemdar Mah.
M. Muzaffer Cad. No:41/1	Çatalçeşme Sk. No:42/2
Meram/ Konya	Cağaloğlu/ İstanbul
(0332) 353 62 65 - 66	(0212) 514 82 93

www.cizgikitabevi.com
📞 / cizgikitabevi

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	9
------------	---

I. BÖLÜM

SİNEMAYA GİDEN YOL	19
Sanat Denilen Meçhul.....	19
Sinemanın Kıyılarında.....	21
Modernden Post Modern Arasındaki Köprü: Sinema.....	27

II. BÖLÜM

SANAT TÜRLERİNİN SİNEMAYA EVRİMİ	29
Sanatlardaki Tıkanıklık ve Ortaya Çıkan Düşünsel Zorunluluk	29
Tiyatrodan Sinemaya.....	32
Sinemadaki Tiyatro.....	35
Romanın Tıkanıklığına Şifa: Sinemasal Dil.....	39
Bir Roman Yönetmeni: James Joyce.....	40
Heykeltıraşlığın Sinemasal Üslup Sayesinde Devinime Ermesi.....	44
Resmin Canlanma Arzusu.....	45
Sanatçıların Devinim Karşısında Çaresizliği	47
Şiir Ütopyasının Gerçekleşmesi Olarak Sinema	49
Bir Tür Şiirdir Sinema	56
Müziğin Sinemayla Surete Bürünmesi.....	60
Her Derdin Devası Sinema	61
Bunalım ve Yıkım Akımları	62
Bir Yıkım Akımı Olarak Dada	63
Sanatın Ötesine Duyulan Arzu Sürrealizm	66
Parçalanma ve Kübizm	68

Ekspresyonizm Görüntü Sevdası	71
Zirvelerin Verdiği İlham.....	72
Ortaklaşa Yapılan Bir İcat: Sinema.....	74
Tam Tekmil Giyinik Doğan Bir Sanat: Sinema.....	75
Görüntü Çağının Dili	77
İnsanlık Tarihinde Herhangi Bir Gün	79
Çağın Sanatı Sinema	82

III. BÖLÜM

ÖN SİNEMA TARİHİ.....	87
Erken - Ön Sinema Ayrımı.....	87
Sinematografik aygıtların gelişimi	91
Sinema Hakkındaki İlk Kitap.....	115
Sınırları Kaldıran Sanat.....	116
Gözle Yapılan Çekimler	117
Sinema Teorilerinin Öncüleri.....	123
Camera Obscura.....	123
Stendhal Kameraya İşaret Eder.....	125
Astruc'un Kamera-Kalem'i.....	126
Bütün Sanatçıları Hizmetine Alan Sinema	127
Ülke Sinemalarının Kurucu Babaları	131
Ön Sinemasal Bir Tür Gölge Oyunları.....	132
Romanın Öncülüğü.....	134
Dickens'tan Griffith'e	136
Sinemaya Doğru Atılan Son Adım Fotoğraf.....	140
Bütün Sanatların Sanatçısı: Film Yönetmeni	140

IV. BÖLÜM

SİNEMANIN TEMEL ÖGELERİ ve SİNEMADAN ÖNCEKİ KULLANIMLARI	143
Sinematografik Görüntü	144
Şiirdeki Sinema: Haiku.....	145
Resimde Sinemaya Doğru Atılan Adımlar: Perspektif ve Panaroma	147
Leonardo'nun Tufan'ı ve Diderot'un Tablosu.....	151
Cansız Sinema: Fotoğraf	152

Filmsel Zaman ve Mekân	154
Işık	159
Devinim	168
Gerçeklik	173
Kurgu	175
Hiyeroglif ve İdeogramda Kurgu	177
Şiirde Kurgu	178
Puşkin'den Kurgu Örneği	180
Romanda Kurgu	183
Resimde kurgu	188
Tiyatroda Kurgu	192
Oyunculuk	193
Senaryo	195
Ses ve Müzik	200
Söz	203
Yapım Tasarımı ve Efektler	204
İzleme Kültü	205
Sinemasal Türler	206
SONUÇ	209
KAYNAKÇA	211

GİRİŞ

“Sinema bir sanattır ama tamamen yeni ve ayrı bir sanat değildir.”¹

Rudolf Arnheim

“Kaldı ki hangi sanat sinemaya yakın değildir?”²

Sergei Eisenstein

“Sinema aslında olduğundan daha fazlasıdır.”³

Andrey Tarkovski

“Bu paradoks nasıl açıklanabilir?

Sinema, içinde çeşitli çelişkileri barındırmaktadır.”⁴

Andre Bazin

Her bir sanat dalı insanların uzun yıllar süren çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkar ve zamanla tekâmül ederek yetkin bir dile kavuşur. En ilkel ve en basit sanat formları bile yüzyılların bir ürünüdür. Bir sanat dalı için on yıllar çok kısa bir zaman dilimi ifade eder. Sanatların en yetkini ve en donanımlısı olan sinemanın da benzer süreçlerden geçtiği açıktır. Bu anlamda sinema sanatının tarihini 1895’le başlatmak, teknik olarak doğru olsa da sinema düşüncesinin ortaya çıkış tarihi açısından bakıldığında hatalıdır. Nitekim sinema sadece bir bilimsel icat olmaktan uzak olup, aynı zamanda

¹ Arnheim, 2010:171

² Eisenstein, 1985:15

³ Tarkovski, 1992:137

⁴ Bazin, 2011:299

estetik bir bakış, bir duyuş, bir arayıştır ve bu anlamda teknik icattan çok daha eskiye dayanan bir geçmişi vardır. Bu iddia-
nın tarihsel dayanaklarını araştırmaya geçmeden önce hemen
burada sinemanın paradoksal doğasının ne olduğu ve ne ol-
madığıyla ilgili bir tartışma açmak ön açıcı olacaktır.

Hayatın bir kopyası olan, bu anlamda sanatın “temsil”
niteliğini aşarak hayatı doğrudan yansıtan sinemanın tam
bir tanımını yapmak oldukça zordur. Nihayetinde sinemay-
la ulaşılan noktaya bakıldığında sinema yapma hayalinin,
“görüntüyü canlandırma” hevesinin kadim bir çaba olduğu
görülmektedir. Bu bakımdan her ne kadar sinema sanatların
en genci olsa da arayış bakımından en eskisidir. Belki bun-
dan dolayı insanlığın her tür birikiminden bir şekilde fayda-
lanmışır sinema. Hatta bütün bu birikimlerin ortak kullanı-
mından icat edilmiştir. Bundan dolayı, herhangi bir biçime
ve anlama indirgendiğinde, ortaya çıkan şey sinema olmaz.
Sinemanın hiçbir ögesi yalnız başına sinema değildir. Ancak
bütün öğelerinin toplamı sinemaya işaret eder. Bu bakımdan,
sinema gerçeğin birebir vekili olacak kadar geniş bir yalandır
ve böyle bir yanılısama ancak çelişkilerden ve farklı kuramlar-
dan yararlanarak anlaşılır. Sinemanın gücünü tam olarak an-
layabilmek için iki karşıt görüşü aynı anda kabul edebilmek
gerekir, zira sinema çok sayıda karşıtlığın (sessizlik-diyalog,
ışık-karanlık) ittifakından türemiştir.

Bu bakımdan sinemaya post modernizmin sanatı da de-
nilebilir, zira hem moderndir hem de modernin aşmış, ötesine
geçmiştir. Böyle bakıldığında, sinemayı anlamaya çalışırken
Hint düşünürü Nagarjuna'nın mantık anlayışından faydala-
nılabilir. Buna göre, öncüllerin tamamı hem yanlış hem doğ-
ru kabul edilir ve elde edilen hakikat öncüller sayesinde elde
edilmemiştir (bkz. Collinson, 2000:95-104). Sinema da hareket
olarak böyle bir şeye tekabül eder. Zira sinema icadıyla birlik-
te iki bin yıl hüküm süren Aristo'nun sanat anlayışını yıkar.
Aristotelesçi öykünme sistemindeki, temsil edilen nesnenin

bir imaj ifade etmesi, sinemayla birlikte ters yüz edilir ve temsil edilen bizzat temsilde hazır bulunur. Bu anlamda sanatla hayatın kesişim noktasında yer alan “sinema, hiç şüphesiz içinde çeşitli çelişkileri barındırmaktadır” (Bazin, 2011:299).

Sinema öylesine güçlü ve öylesine ele avuca sığmaz bir sanattır ki, bir yandan, Platon’dan beri süre gelen aldatıcı görüntü ve tözsel gerçeklik arasındaki daimî gerçekliğe son verirken; diğer yandan Aristotelesçi öykünme (mimesis) kurallarının eski hiyerarşisini yıkarak, hikâye anlatma saltanatına son vermektedir (Gönen, 2004:38-39).

Bunun için sinema klasik ve modern olanı her ne kadar barındırıyor olsa da aynı zamanda onlardan bir kopuş da ifade eder. Sinemanın bütün zıtlıkları içinde barındırıyor olması da onun paradoksal bir sanat olduğunun göstergesidir.

Öyle ki, sinema kendi hakkındaki bütün kuramları doğrulayacak kadar paradoksal bir sanattır. Ranciere bunu daha da ileri getirerek sinemanın bir karşıtlık (aykırılık) sanatı olduğunu söyler, çünkü sinema karşıtlık oluşturan ayrık (heterojen) anlardan oluşmaktadır. Bundan dolayı sinema; karşıt rejimleri, birbirini etkileyici tarzda aykırı olarak iç içe bulandıran paradoksal bir sanattır.

Bu sayede, sinema bir taraftan Griffith’in filmlerinde olduğu gibi, homojen bir popüler hikâye anlatma aracı iken, diğer taraftan Alman idealizmi ve romantizminin belirlediği estetik rejim’e sahip özellikleri taşıdığı için de Godard türü ‘ikon imaj’lardan ya da sinemayı kişisel anlatım aracı olarak kabul eden erken kuramcılardan Jean Epstein türü ultraviyole vibrasyonlardan oluşan ayrık bir duyulur düşüncedir. Ayrıca sinema, aynı anda hem Dziga Vertov’un mekanik her şeyi gören göz teorisini, hem Lev Kouleşov’un montajın anlamı belirlediğini ifade eden teorisini doğrular. Zira sinema bizzat paradoksun sanatıdır. Sinemayı sanat kılan, Gönen’in de belirttiği üzere, kameranın mekanik olarak ürettiği doğal

görüntülerin çatışan karşıt imajlarıdır (Gönen, 2004). Bazin'in teorisine göre sinema perdesi bizim oradan gerçekliğe baktığımız bir penceredir. Jean Mitry'ye göre ise sinema perdesi bir çerçevedir, çünkü içi düzenlenmiştir. Lacan kaynaklı olan Metz'in ayna teorisine göre ise, sinema özdeşleşme, yabancılaşma gibi süreçlerden oluşan psikolojik bir aktivitedir (İri, 2011: 151). Aynı şekilde sinema hem Bazin'in pencere teorisini hem Mitry'nin çerçeve teorisini hem de Lacan'ın ayna teorisini aynı anda doğrular. Sinema, sanat olabilmesini paradoksal yapısına borçludur. Bunun için, birbirine zıt pek çok teoriyi doğrulayabilmektedir. Sinemayı büyük kılan da bütün bu birbirine zıt teorilerin doğruluğunu aynı anda olanaklı kılmış olmasıdır.

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda sinema hakkında söylenen her şeyin doğru olabileceği ifade edilebilir. Bu anlamda sinemayı tanımlamak çabası, hayatı tanımlamak çabası kadar zordur. Nitekim hayatı kopyalayan sinema hem hayatın içindedir hem de onu içermektedir.

Bunları da göz önünde bulundurarak, sinemanın ne olduğuna dair reddedilemez bazı tanımlamalara başvurursak, sinemanın esasında her şeyden bir parça ve her şeyin ortak alanı olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Özön'ün de ifade ettiği üzere, sinema her şeyden önce bir iletişim aracıdır. Aynı zamanda bir anlatım aracıdır. Bir dil olduğu gerçeği de yadsınamaz. Bütün bunlar bir sanat olmasına da mâni değildir, bilakis en görkemli ve en mükemmel sanat sinemadır. Sinema, bir araştırma aracı olarak da tanımlanabilir. Eğitim-öğretim aracı olduğu da bilinen bir gerçektir. Bir eğlence aracı olduğu da tartışılmaz (bkz. Özön, 2008:6-7). O halde sinema her şeyin bir araya gelerek var ettiği, ancak bileşenlerinin ötesinde bir güç kazanan, üstün bir sanat formudur. Bu anlamda sinema, sanatın olgunluğudur. Bu yüzden bütün bunlar ve daha fazlası olma potansiyelini içinde taşır.

“Sinema, geçmiş, şimdiki gelecek; doğal, ekonomik, toplumsal, politik, teknolojik, askeri, tarihi, kültürel, sanatsal, ruhsal, dinsel, cinsel, güncel, estetik, etik; olayların olguların, oluşumların, yapıtların, insanın iç, dış ve bilinçaltı dünyasının, insan ilişkilerinin, sinema tekniği aracılığıyla; görsel, işitsel ve düşünsel bir öge olgusuna dönüştürülmesidir.” (Erksan, 1986: 84)

Hemen üstteki tanımın sahibi Erksan da işaret ettiğimiz gibi sinemanın olabilecek en geniş haliyle ele alınması gerektiği kanısındadır. Sinemaya dair doğru bir kavrayış elde edebilmek için, sinemayı Erksan’ın tanımında da olduğu gibi olabildiğince geniş bir çerçevede ele almak ve ona hiçbir sınır çizmemek gerekir.

Bütün bunlar göz önüne alındığında sinemanın elbette yalnızca çoklu kuram ve yaklaşımlarla anlaşılabilceği ortaya çıkar. Burada, sinemaya dair bazı teorilerimizi genişleterek, sonraki düşüncelerimizin boşlukta kalmasını engelleyebiliriz. Bu bakımdan burada sinema düşüncesinin sanat ve felsefe düşüncesinde neye tekabül ettiğine dair bazı teoriler ortaya koyacağız. Zira sinemayı anlama adına ne kadar çok yaklaşım geliştirilirse sinema düşüncesine o kadar yaklaşmış olur.

1. Hegel’in sanat tını düşüncesi, sinemaya uyarlanabilir bir düşüncedir. Gönen’in açıkladığı üzere, Hegel, sanatın işlevinin Tin’i kendi bilincine vardtırmak olduğunu kabul eder. Danto’nun da yorumladığı gibi, bu sanatın kendi bilincine varması anlamını da taşır (bkz. Gönen, 2004:19). Sanatın kendini gerçekleştirme ise, bizce sinema sayesinde olur. Sinema, sanatın kendini gerçekleştirmesidir. Mağaralara yapılan resimlere kadar uzanan sanat düşüncesi, kendisinden çıkmış, kendisine yabancılaşmış ve parçalara bölünmüştür. Asırlar boyunca sanat, parçalı bir şekilde ve kendine yabancılaşmış olarak pek çok alanda kendini ifade etmeye çalışmıştır. Resim, müzik, edebiyat gibi pek çok sanat dalı sanatın uzağında seyrederek kendi dışında pek çok şeye alet olur. Hegel’in yorumuyla, sanat romantik şiirle birlikte son sını-

rına kadar ilerlemiş ve tarihsel görevini tamamlamıştır (bkz. Gönen, 2004:20). Sanat tininin bu uzun yolculuğu, tinin kendi farkına varması ile son bulur. Sinema, sanatın sonudur. Sanat çeşitli evrelerden geçerek kendi olanaklarını tüketmiş ve kendini gerçekleştirerek başka bir şeye dönüşmüştür. Bütün dönüşüm öyküleri böyle olur. Tırtıl kendini gerçekleştirmek için kelebeğe dönüşmek zorundadır. Sanat kendini gerçekleştirdiği anda sinemaya dönüşür ve zamanı öldürür. Sinemaya zaman işlemez. Böylece, bütün sanatsal türler ittifak edince sanat kendi varlığını tam olarak kavrar ve zamanın dışına sıçrar. Bu Hegel'in ifade ettiği sanatın tarihselliğinin sonunun da başlangıcıdır.

2. Freud, sanat yapılarını sanatçıların uyanık gördüğü rüyalar olarak tanımlar. Her sanat eseri bir dileği yansıtır. Sanat, içgüdülerin emrinde bir düşür (bkz. Özön, 2008:6-7). Orson Welles de filmleri bir düşler kuşağı olarak görür. Bunuel ise, filmi rüyanın istemsiz taklidi olarak tanımlar (bkz. Ahmet, 2011:36). Bu düşler aynı zaman gerçekleşmemiş ve sanat aracılığıyla ifade edilen istekleri yansıtır. Her düş aynı zamanda bir çağrı, bir tür duadır. Bütün sanatların temelinde bu vardır. Ressamın resmi bir çağrıdır, müzisyen müziğiyle bir davette bulunur, yazar kahramanıyla kendine dair bir dilekte bulunur, şair şiiriyle bir şeyler sipariş etmek ister. Nihayetinde psikanalistlerin belirttiği üzere, bütün rüyalar hep bir arzu barındırır, birer rüya olarak düşünöldüklerinde bu çıkarım sanat eserleri için de geçerlidir. Yine de bir eksiklik vardır hepsinde. Sanatın bütünlenmesi için sinemanın doğuşunu beklemek gerekmiştir. Sinema, sanatçıların toplu olarak gördükleri düşür. Ayrıca, sanatın kendisi de bu düşe ortak olur. Sanat rüyasının zirvesi olarak sinema, sanata dair bütün dileklerin gerçekleştiği bir imkandır. Sanatçı eksik kalmaya devam etse de sanat kendini tamamlamıştır. Nitekim gerçeğe doğrudan yakalayabilme hevesi sinemayla ete kemiğe bürünmüş, sinema gerçeği, hareketi yakalamıştır.

3. Demokritos'un teorisine göre her şey atom parçacıklarına indirgenebilir, buna ruh bile dâhildir. Varoluş böyle oluşur. Atomların bir araya gelerek oluşturdukları birlikteliklerdir nesnelere. O halde, parçalarına bölerek anlaşılabilir olur her şey, fakat hiçbir parça tam olarak nesneyi vermez, bunun için tamamıyla farklı atomların bir araya gelerek uyumlu bir bütün oluşturmaları gerekir.⁵ Bu tam olarak sinema için de uygulanabilir. Sinemanın da atomları vardır. Eisenstein bundan dolayı doğanın en ufak parçası olarak çekimi ve bunun birleştirilmesindeki ustalığı da kurgu olarak kabul eder (bkz. Eisenstein, 1984). Fakat bu birleşim parçalara bölündüğünde fazlalık ortada sinemasal hiçbir şey kalmaz. Bu sinemanın toplu bir uzlaşma alanından doğan imkân olduğunun ispatıdır. Sinemanın kamera, ışık gibi öğeleri bilime aittir. Film çekimi esnasında kullanılan bütün teknik bilgi yine bilimden alınır. Görüntü fotoğrafa, öykü edebiyata aittir. Ses müziğin, söz edebiyatın, oyunculuk tiyatroyun konusudur. Bu şekilde, bütün öğeleri sonuna kadar incelendiğinde, sinemaya ait teknik aygıttan hiçbir şey kalmaz. İşte bunun için, sinema bütün sanat düşlerinin kesişiminden doğmuş olan bir 'melez' sanattır. Bütün sanatların koalisyonunun bilimle yaptığı iş birliğinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Onun için hem bilimsel bir araç olarak hem bir sanat dalı ve sanat eseri olarak en son ve nihai zirve anlamına gelir. Eisenstein'in kurguyu tanımlarken kullandığı A+B'nin toplamından ortaya çıkan, fakat ne A ne de B olan ama onları yine de bir şekilde kapsayan C'dir sinema. Uzlaşmanın doğurduğu ulaşılamazlıktır.

4. Sinema elbette bir tesadüfün ürünü değildir. Çağın bütün bunalımları ve çıkmazları sinemanın icadını zorunlu kılar. Bu sanat, determinizmin gereğidir. O halde sinema, insanın gerçekliği daha geniş bir şekilde algılamaya çalıştığı teknoloji çağının sanatsal ifadesi olarak doğmuştur (Tarkovski, 1992:96). Bu açıdan bakıldığında hiç şüphesiz, klasik dönem sanatçısını tatmin eden biçimler, 20. yy. eş-

⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Democritus> Erişim Tarihi:22.10.2013

ğindeki sanatçı için bir şey ifade etmeyecekti. Bütün sanatlar sinemanın icadından önce bir tür son sınırlarına varmıştı. Bundan dolayı aynı dönemde farklı ülkelerde bilim adamları ve sanatçılar “yeni bir şey” bulma çabasına girişmişlerdi. Nitekim, her sanat bir tıkanıklık halini almıştı. Her şeyden önce hayat tümünden değişmişti. Makineleşmenin etkileri insanların birbirleriyle yoldaşlıklarını öldürüyordu. Uzayan mesai saatleri nedeniyle zaman, yetmeyen bir şey haline dönüşmüştü. İnsanların makinelerle irtibatı arttıkça birbirleriyle irtibatları azalıyordu. Bir yalnızlaşma çağıydı bu. İnsan hem kendinden hem de benzerlerinden uzaklaşıyordu. Bütün özgün deneyimler kaybolmuştu. İşte öyle bir zamanda, makine, insanoğlunun kendine olan adanmışlığının mükâfatı olarak sinemayı yarattı. Yitirilmiş olanı telafi edecekti sinema, yaşamayanı paylaştıracak, kaybedileni yakında tutacaktı. Uzak ve alabildiğine yalnız bu yeni dünyada insan, sinemaya büyük bir şevkle sarıldı. Çünkü onda kaybettiği ve kaybedeceği bütün görüntüler vardı. İşte bunun için sinema, sanatın, bilimin ve hayatın ortaya koyduğu yeni arayışların zaruri bir sonucu olarak doğdu. Sinemanın icadı, kendini makineye adanmış ve bu uğurda yüzlerce yıllık geleneksel bütün alışkanlıklarını terk etmiş insana bilim tarafından verilen bir mükafattı. Ancak teknik imkânı bilim tarafından sağlanan sinema, dil olarak zaten yüzlerce yıllık yapılan bir hazırlığın sonucu olarak doğdu. Bu çalışma sinemanın teknik aygıtına kavuşmadan önce diğer sanatların içinde ve sanat düşüncesinde nasıl hazırlandığını araştırmak için yazıldı.

Zira, bu çalışmada detaylı inceleneceği üzere bütün sanatları içine alan, bütün sanatların bir birleşimi ve vekili olan sinemanın daha doğduğu andan itibaren yetkin bir dile nasıl kavuştuğu önemli bir araştırma konusudur. Nitekim sinemanın yetkinliğinin açıklamasının doğumundan önceki tarihsel dönemlerde ve uğraşlarda aramak bu yetkinliği açıklamakta oldukça yararlı olacaktır. Bu kitapta sanatın sinemaya doğru yolculuğu; sinemanın öğelerinin, tarihin değişik dönemlerinde ortaya çıkışının ve gelişiminin öyküsü konu alınmıştır.

Birinci bölümde sanatın sinemaya doğru yolculuğu konu alınır. Çeşitli değerlendirmelerle, sanatın öyküsü ve sanatın nasıl olup da sinemaya dönüşmek zorunda kaldığı izah edilir. İkinci bölümde, sanatın sinemanın doğuşunu zaruri kılan halleri daha detaylı bir şekilde ele alınır ve çeşitli sanat dallarının dönemsel tikanıklarının sinemayla olan ilişkisi incelenir. Zira dönemin sanat biçimlerindeki bunalımı, bir tür doğum sancısını andırmaktadır. Bu da sinemanın icadının müjdesinden başka bir şey değildir. Üçüncü bölümde, sinemanın ön tarihi ya da tarih öncesi konu alınır. Sinemanın tarih öncesi ya da ön tarihinin nasıl şekillendiği ve neden bir ön tarihi olmasının zaruri olduğu izah edilir. Dördüncü bölümde, sinematografik aletler dâhil sinemanın bütün öğelerinin tarihsel süreçteki gelişimlerin bir sonucu olduğu ortaya koyulur ve sinemanın öğeleri ele alınarak tarih içindeki gelişimleri sergilenir. Kitap, sinemanın sürpriz bir sanat olmadığı, düşünce ve düşünce itibarıyla sanatların en köklüsü olduğu iddiasındadır. Bu iddiayı araştırırken bir tür antropolojik yaklaşım kullanılmaktadır.

Antropoloji, biyolojik ve sosyal bilimlerin birleşimini temsil eden tek bilimdir. Ana odak noktaları, insanı hem hayvanlar aleminin bir üyesi olarak incelemek, hem de toplumun bir üyesi olarak insan davranışlarını araştırmaktır. Antropologlar, insanlığın herhangi bir özel grubuyla veya tarihin herhangi bir dönemiyle sınırlı kalmazlar. Tam tersine, insanın en erken formlarıyla ve davranışlarıyla günümüzdekiler kadar ilgilenirler. İnsanlık tarihinden günümüze ulaşan her türlü kaynaktan, insanın fiziksel evrimi ve uygarlığın gelişimi incelenir (Beals, R. L., Hoijer, H. & Erginer, G., 1991:12). Bu anlamda sinemanın izlerini sinema aygıtı olan kameranın icadından önceye kadar ve hatta yazının icadından da eskiye kadar sürmek antropolojik bir çabadır, bu kitap da bir bakıma böyle bir çabayla yazılmıştır.

I. BÖLÜM

SİNEMAYA GİDEN YOL

Sanat Denilen Meçhul

“Kadın Gılgamış’a şöyle dedi: Gılgamış, böyle telaşlı nereye gidiyorsun? Aradığın hayatı hiçbir vakit bulamayacaksın. Tanrılar, insanı yaratırken, onun payına ölümü ayırdılar; dirimi ise, kendilerine sakladılar.”⁶

Gılgamış Destanı

“Acaba sanatta bir can çekişme devri mi yaşanıyor diye merak ediyorum. Estetik artık uzay ve bilim gibi şeylere yöneldi – bütün o uzay gemileri, faydacılık zirve noktasında. Hiçbir sanatçı bununla başa çıkamaz.”⁷

Charlie Chaplin

“Büyük tarihi zaman dilimlerinde insanlık toplumunun varoluş tarzı ile birlikte, ihsası algılama biçimi ve tarzı da değişmektedir.”⁸

Walter Benjamin

Sanatın öyküsüne bakıldığında her şeyden önce bir zaman ve mekân problemi karşımıza çıkar. Zira her hikâye bir coğrafyaya tabidir. Ayrıca bir zaman diliminin ona eşlik etmesi gerekir. İnsanın varoluş hikâyesinin sözcüsü olan sa-

⁶ Gılgamış, 1973:106

⁷ Chaplin, 2009:188

⁸ Akt. Şentürk, 2011:81

nat da böyledir. Hem mekân hem de zaman ona iştirak eder. Sanat meselesi insanla başlar. “Başlangıçta söz vardı, söz Tanrı’yla birlikteydi ve söz Tanrı’ydı” (İncil, Yuhanna 1:2) der İncil’de. Benzer ifadeler diğer kutsal kitaplarda da geçer. Sanat insanın tarihine hem eşlik hem şahitlik hem sözcülük eder. Başlangıcından itibaren kısımlara ayrılır. Bu çalışma, sanatın sinema haricindeki tarihine detaylı girmek niyetinde değildir. Ancak sadece sanatların bir ırmağın kolları gibi bir araya gelerek oluşturduğu sinema denizi dolayısıyla sanatları konu eder.

Öte yandan sanatın tanımı ve tarihi uzmanları tarafından da tartışılmaktadır, bir nevi hayatın gölgesi, sesi olan sanatın nihai olarak kavranılması belki de imkansızdır. Bundan dolayı kurumlar, kaygılar, çabalar bir yana sanatçılar sanatın ne olduğunu, niye yaptıklarını bilmeseler de söz söylemekten, sanat yapmaktan da asla vazgeçmezler. Belki de derdini anlatmak varoluşun temel rüknüdür. Gılgamış’dan günümüze amansız bir birikime dönüşür hikâyeler. Herkesin bir hikâyesi vardır zira ve insan ancak bir hikâyeyi anlatabilendir. Felsefe bu karmaşaya düzen verme kaygısı güder, Platon sanatı bir hücreye hapseder. Fakat hemen onu oradan kurtaracak olan kendi öğrencisinden başka birisi olmayacaktır. Böylece Aristo’dan itibaren saygın bir eylem olarak kalır sanat. Antik dönemler, Hint, Çin, Doğu, Yunan, Latin sanatlardan başlayarak süreç işler. Pek çok sanatçı farklı sanat dallarında, resimde, mimaride, müzikte, edebiyatta kendini ifade eder. Sanat her birinin hikâyesinde kendi hikâyesini de anlatır aynı zamanda.

Sanatın ruhu edebiyatta, müzikte, mimaride gezinir. Nihayetinde sinema ortaya çıktığında bütün her şey ters yüz edilir. Nasıl ele alınırsa alınsın Marks’ın tez-antitez-sentez teorisiyle olaya yaklaşıldığında sinema – en azından erken sinema – geleneksel sanatın antitezidir, tabi bu bütün sanatların sentezi olmayacağı anlamına gelmez. Zira sinema bütün

sanatların zirvelerinin keşiştiği kavşakta açılan geniş ve yeni estetik biçim ve imkânın adıdır. Nihayetinde her sanat bir eksiklikten doğmuştur. İnsanı söze iten bir kusurdan başka bir şey değildir. Bir yaranın sesini kısmak için verir eserini sanatçı. Sanat en çok da bunun için başlı başına bir aldatmadır. Her sanatın kendine özgü yalanları vardır. Hiçbiri kusursuz değildir. Ta ki sinemaya kadar. Sinema, sanatın kusursuz yalan söyleyebildiğinin ilanıdır. Bu da bütün manipülasyon uzmanlıklarının zirvesinden doğar.

Sinemanın Kıyılarında

“Kafam edebiyat, tiyatro, müzik ve filmle o kadar doluydu ki, bu bilgilerimi kullanabilecek bir yer arayışındaydım hep.”⁹

Akira Kurusowa

“Sinema sanata yeni bir boyutun eklenmesidir.”¹⁰

Andre Bazin

“Ve işte sinema bütün hayatı ele geçiriyor.”¹¹

Mayakovski

“Sinemanın yerine hiçbir şey koyulamaz, o bizim özel merasimimiz...”¹²

Jean Baudrillard

Genel resme bakıldığında, sinemanın icadına yaklaşıldığında, bütün sanatlar kendileriyle düğümlenmişlerdi. İnsanoğlu kendi hayal gücünün doruklarına varmıştı. Baş döndürücü bir yükseklikte, yeni keşifler için harıl harıl çalışıyordu. Ama zirveler de tükenmişti. Roman tam zirvesine ulaştığı anda bitmişti; şiir bütün sembolleri tüketmiş, ufak

⁹ Kurusowa, 2006:75

¹⁰ Bazin, 2011:82

¹¹ Mayakovski, 1914

¹² Baudrillard, 1993:30

tefek anlam kırıntılarının ardından koşuyordu; tiyatro artık hem çok yaşlı hem de çok sıradandı; resim kendi dar boğazından çıkmak için kendini parçalıyordu, mimari Rönesans düşününün ardından derin bir hayal kırıklığının böğründe uykuya dalmıştı; müzik yorgundu ve eski ürünlerini nostaljik bir özlemle tavaf etmekten öteye gidemiyordu; bütün sanatların yaşadığı bu tufan sonrası dağınıklık; kimi sanatçıların ve bilim adamlarının bütün şevkini kırıp onları kendi ıssız yalnızlıklarına gömerken, kimi sanatçı ve bilim adamlarına ise yeni bir dünyanın mimarlığını vaat ediyordu.

Bir türlü sonu getirilemeyen savaşlar ve buhranlar, insan eylemlerine olan inancı yok etmişti. Yine de savaşların, devrimlerin, uzun ve her şeyin yaşanmış olduğu tarihlerin teslim alamadığı birileri vardı. Bir grup insan tükenmiş bir dünyanın kıyısında olanca gayretleriyle yeni bir dünyanın tasarımını yapıyordu. Diğer insanlarla aynı tarihi paylaşıyor olsa da bu topluluk, tabi ki eski hümanist düşlerin mirasçılığına soyunmayacaktı. Onların derdi farklıydı. Artık insanın iflah edilemez talihsiz yazgısıyla uğraşmak yerine yüzlerini makineye dönmüşlerdi. Zira insan öldürülebilir olsa da dondurulmuş bir görüntü sonsuza kadar yaşamaya devam edecekti. Çağdaş insanın kargaşadan çıkış formülü buydu. Görüntüyü mumyalayacak ve ölümü bile yenebilecek zaman üstü hikâyelerini gelecek kuşaklara miras bırakacaklardı. İlerleme, aydınlanma ve gelişme düşüncesine doymuş ve bunların pek de planlandığı gibi sonuçlar vermediğini görmüş olan çağdaş entelektüel zekânın kaçabileceği başka bir rüya da yoktu.

Bütün bir 19. yy. bu doğumun sancılarını çekti. Bir bilim ve makine yüzyılıydı bu. Keşfin ve icadın şehveti bütün bilim ve sanat insanlarını kasıp kavuruyordu. Ampul, daktilo, telefon, sonraki yüzyılın bütün vazgeçilmezleri bu yüzyılda icat edilmişti. Revolution (Devrim) el değiştirmişti, artık devrimin bayrağını taşıyan Voltaire değil buharlı makinelerdi. Felsefe ise bir sonun kıyılarında canı sıkkın bir şekilde geziniyordu.

Bu bilinen dünyanın sonuydu. Filozoflar yengiyi çoktan ilan etmişti, Schopenhaur gibi çoğu kaybolup gitmekten başka bir şeyden medet ummuyordu. Sinema, eski dünyanın kaybolma korkusundan doğdu; yine de tamamen yeni dünyaya aitti. Çünkü sinema söylemediğini de söyleyebilen yegâne sanattı.

“Ben hep filozof kaldım.”¹³

Jean-Luc Godard

“Şiir değil ama sinema hayattan daha güzel.”¹⁴

Haydar Ergülen

Sanatı sanatçıların özel uğraş alanı olarak düşündüğümüzde sanat başlı başına bir kaçışın adıdır. Sanat üzerine ilk sistemli düşünce geliştiren Platon’un sanatı konumlandığı yer tam da insandan kaçırılmış bir alandır. Sanatın hakikati, ‘mağara’nın dışındadır. İnsan ise mağaradadır, oraya zincirlidir ve kurtulması gerekmektedir. Aristo’ya göre ise sanat, tam olarak ideaların memleketidir. Böylece felsefenin insandan ayrışması sanat yoluyla devam eder. Sokrat’ın içtiği baldıran zehri, felsefeyle hakikatin arasına iki bin yıllık bir mesafe koyar. Sinema bütün bunların sil baştan düşünülmesidir. Sinema, bildiğimiz dünyanın sonudur. İki bin yıllık eski Yunan hâkimiyetinin ardından ne yapılabilir sorusunun sanattaki karşılığı olan, eski dünyayla yeni dünya arasında köprü vazifesi gören sanattır sinema. Sonrasında sanat yeni bir anlayış edinir, pisuar teşhirciliği birden sanata dönüşür.

¹³ Godard, 2008:249

¹⁴ Ergülen, 2004

Birer örnekle modern ve post modern



Michelangelo'nun Meryem Heykeli (*Pietà*), San Pietro Katedrali¹⁵

¹⁵ <http://tr.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0> Erişim Tarihi: 10.10.2013



Marcel Duchamp'ın *Fountain*'i 1917¹⁶

Verilen iki ayrı tablo, iki ayrı sanat anlayışının durumunu gözler önüne sermeye yeter. Birinci sanat ürünü, Michelangelo'nun Meryem heykeli. 16. Yüzyıla ait. İsa'nın çarmıha gerilişinden sonra annesi Meryem tarafından çarmıhtan indirilip, cesedinin taşınmasını konu alıyor. Heykel, bütünüyle bir zarafet örneği. Meryem'in yüzü bir masumiyetin taşlaşmış hali. Bütün yüz organları orantılı. İnsanda hayranlıktan öte bir duygu uyandıracak şekilde. Meryem'in gözleri ise belirsiz, oğlunun yasıyla dolu çünkü. İnsanlığın ona

¹⁶ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> Erişim Tarihi: 10.10.2013

bakacak yüzü yok biliyor, bunun için gözleri yitik tamamen. Kucağındaki oğlu da tüm hatlarıyla ideal Rönesans tipi erkeği. Ne şişman ne zayıf ne kısa boylu ne de uzun. Gözleri göğe dönük, anlamlı bir şekilde. Bir savaşı kaybetmenin dingin mutluluğu var ikisinde de. Meryem mağdur, yine de mağrur. İsa ölü, yine de konuşuyor. Heykelin bütünü ise tamamıyla canlı. Dondurulmuş bir canlılık var içinde. Heykelin insanda yarattığı etkiyi tanımlamak olanaksız. Hem azamet hem acıma. Hem merhamet hem zulüm. İyinin ve kötünün ötesinde bir yerde konumlanmış. Heykel, sonsuzlukla insan arasında bir yol açıyor, sonsuzluktan bir alıntıyı dondurarak insanlara armağan ediyor. Heykelin bütünü ise sanki yontulmamış da zaten o şekilde varmış gibi bir bütünlük arz ediyor. Koparılabilecek hiçbir parçası yok.

İkinci eser ise, 20. Yüzyıla ait. Marcel Duchamp'ın. Sadece bir pisuar. İşte sanatın evrildiği yer. Baudrillard durumu şöyle açıklar:

“Çağdaş sanat eserlerinin pek çoğunun zerre kadar değere sahip olmayan bir görünüm arz ettiği, hiçbir değere sahip olmadığı, gerçekten de zerre kadar değeri olmadığı söylenebilir. Bu sanat anlayışındaki karmaşanın temelinde yatan şey de zaten, çeşitli şekillerde dile getirilen, bir salt değersizlik talebidir. Bütün bu sanatçıların esin kaynağı anlamsızlık, saçmalık ve sıradanlıktan ibarettir... Hiçlik onaylanmış bir değere dönüştürülmektedir” (Baudrillard, 2012)

Tam da Baudrillard'ın dediği gibi sanat karmaşık ve anlamsız olan her şeyi satmaya başlar post modern dönemde. Post modern dünyada anlamsız bir şey bulmak olanaksızdır, saçma olan her şey kendi dışında ona yüklenecek bir değerle pazarlanır. İmgeler, sınırsız sayıda boş imge üretilerek yok edilir. Sinema ise modern olan her şeyin sonunun geldiğinin ilanıdır.

Modernden Post Modern Arasındaki Köprü: Sinema

“Sinematograf, hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazıdır.”¹⁷

Robert Bresson

“Sinema, hayatı anlatmanın, Tanrı’yla yarışmanın kutsal bir yoludur. Başka hiçbir meslek, tanıdığımız, bildiğimiz dünyaya bu kadar benzeyen fakat aynı zamanda bilmediğimiz, tanıdığımız dünyaları yaratmaya imkân tanımız.”¹⁸

Federico Fellini

“Eğer plastik sanatlar tarihine bakarsanız çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığını görürsünüz.”¹⁹

Andre Bazin

Post-modern dünya kurgusuz bir kargaşaya işaret eder. Platon’dan sinemaya kadar fazlalık çalkantılar olsa dahi, her zaman tutunulan yer Eski Yunan olmuştur. En devrimci yazarların, en radikal düşünürlerin bile düşüncelerini dayandırdıkları bir Eski Yunan hikâyesi vardır. Sinema ise farklı bir dünyaya geçişin adıdır. Artık düşünce yerini görüntüye yani başka bir ifade şekline yahut başka bir iletişim biçimine bırakmıştır. Her ne kadar sinemaya eskinin mirası yüklenilmeye çalışsa da sinema içinde barındırdığı olanaklarla her an reddi miras yaparak kendi varlığını diğer biçimlerden ayrı bir yere konumlandırabilmektedir. Sinema, insanlık tarihindeki büyük kopuşun adıdır. İki bin yıllık zekâ ve düşünce birikiminin sanatı zorladığı nokta sinema olmuştur. Sinema sadece bir bileşik sanat değil, sanatın ötesidir. Varlıkla, görüntüsünün değiştirilebilirliğine dair bir ön söylencedir. Nitekim bu yol sonuna kadar takip edilecek ve nesneyle görüntüsü tamamen yer değiştirecektir.

¹⁷ Bresson, 2012:16

¹⁸ Fellini, 2006:74

¹⁹ Bazin, 2011:15

Sinemanın doğduğu yıllar, insanın hem kendisinden hem de ürettiği bütün düşünce sistemlerinden bıktığı yıllara denk gelir. Sinema bir savaşın arifesinde icat edilir. Bütün görüntülerini insanlığın kirli tarihine kurban eden insanoğlu, bu sefer görüntülerini tarihten sakındırmak ister. Bunun sanatıdır sinema.

Sinema hem sanata mirasçılık eder hem de ihanet. Tam da Oedipus'un öyküsüdür bu. Babasının krallık tahtına oturan sinema, annesiyle evlenmeyi de ihmal etmeyecektir. Sanat eserlerini yağmalama düşüncesi tam da bu evlenme hikâyesine denk düşer. Sinema, sanatta ne varsa kendisine mâl eder. Sanata karşı olan tavrı ise hiç nazik değildir. Büyük dehaların ve büyük yazarların ömrünü adadığı hikayeleri üstünkörü bir şekilde üç beş ayda görüntüye kaydederek, katleder ve başıboş ve anlamsız bir esintiye çevirebilir.

Neticede ister Stockholm sendromu ister Oedipus kompleksi deyin sinema sanatın özellikle de edebiyatın zaruri bir sonucudur. Lakin onun hem sonu anlamına gelir hem de ondan tamamen farklı bir varoluş ortaya koyduğu için yeni bir çağın habercisidir.

Şüphesiz ki artık savaşların çağ açıp kapatmaktan vazgeçtiği bir yüzyılda, bu işi yapacak başka bir şeyler olacaktır; işte yeniçağın kapılarını açan da sinema olur. Bu yeni çağın bilançosu henüz çıkarılmamıştır, kuralları henüz oturmamış, şimdiki zamanı karanlık, geleceği ise tamamen muğlaktır. Çünkü akıl düşünebildiğinden çok hızlı üretebilmektedir. Sinema ve sonrası yüzyıllar her şeyin ama her şeyin tekrar baştan keşfedilerek, yeniden konumlandırılacağı yıllardır.

II. BÖLÜM

SANAT TÜRLERİNİN SİNEMAYA EVRİMİ

Sanatlardaki Tıkanıklık ve Ortaya Çıkan Düşünsel Zorunluluk

“Yeni bir sanatın doğması her zaman düşünsel bir zorunluluğun sonucudur.”²⁰

Andrei Tarkovski

“Sinema diğer bütün sanatları parçalayarak yutan ve onlardan kendi kanatlarını inşa eden bir canavardır.”²¹

Abel Gance

“Ve sinema bütün sanatları içine aldı, ama hak ölçüğünde, çocukluk aşamasındaki halleriyle.”²²

Jean-Luc Godard

“Sinemanın edebi özellikleri vardır, aynı zamanda tiyatroya yakındır, felsefi yönü de vardır, resim ve heykel sanatına yaklaştığı zamanlar da olur, müziksiz bir sinema düşünülemez. Ama sinema sonunda, gene sinemadır.”²³

Federico Fellini

Sinemanın bir zaruretin sonucu icat edildiğini ifade ettik. Bunun en büyük nedeni ise sanatların artık kendi kendilerine

²⁰ Tarkovski, 1992:95

²¹ Bonnet, 1995

²² Godard, 2008:177

²³ Fellini, 2006:202

yetemez hale gelmeleridir. Ayrıca, bütün sanatların içerisinde, ilk zamanlarından itibaren sinemaya doğru akan ırmaklar vardır. Bütün sanat düşüncesinin tek ütopyasıdır sinema. Bütün sanat dallarının varmak istediği odur. Canlı hareketin yakalanması, devinimin aracısız olarak yansıtılabilmesi bütün sanat rüyasının gerçekleşmesidir. Bunun için sinemadan önce sinemanın pek çok ögesi çoktan sanatçıların kullanımına girmiştir. Bu kitabın esas üzerinde durduğu ve ispatlamaya çalıştığı da bu teoridir. Sinematografin icadından önce sinema büyük oranda icat edilmiştir. Düşünsel ve uygulama alanında sinemanın öğeleri bütün sanatlara serpilmiş şekilde kullanımdaydı. Hatta pek çok yazar sinemayı öngörebiliyor ve sinema çağının geldiğini müjdeliyordu (bkz. Bonnet, 1995). 20. Yüzyılın eşiğindeki icadı farklı kılan ise, pek çoğu geçmişte ortaya çıkmış bütün sanat öğelerinin bilimin yardımıyla sentezleyip sanata mal edebilmiş olmasıdır. Sinema, sanatların sentezidir (bkz. Armes, 2001). Bu sentez sayesinde, özellikle Rönesans'la belirginleşen türler arasındaki ayrım kaybolmuş, bununla da kalınmamış bilim ve sanat aynı amaç için tekrar bir araya gelmiştir. Sinema, bütün insani uğraşları kendisine bağlamayı başarabilmiş biricik insan faaliyetidir.

Bunun için, Badiou'nun da pek çokları gibi, sinemayı saf bir sanat değil de karma bir sanat olarak kabul etmesi oldukça isabetlidir. Yine Badiou'nun sinemanın yedinci sanat olmasının kronolojik sırayla değil, diğer sanatları içine almasıyla alakalı bir durum olduğunu ifade etmesi de oldukça önemlidir. Badiou'nun da keşfettiği gibi, sinema diğer sanatları kendi yollarından çevirerek, onları sinematografik olarak kendi adına dönüştüren bir devinimdir. Sinemanın bu karma özelliği onun özgünlüğüne mâni değildir. Sinemanın, bu saf olmamayı başaran karma biricikliği onun özgünlüğünün en önemli yanıdır. Sinema, saf olmamanın saflığıdır (bkz. Gönen, 2004:56). Fotoğrafla paylaştığı olanaklarla yola çıkan sinema, sonuçta tıpkı opera gibi birleşimsel bir sanat olur (bkz. Armes, 2011:10).

Bu saf olmayan saflığa yahut sanatların sentezine 20. Yüzyıl başlarken ulaşılması ise tesadüf değildir. 20. yy. a gelinirken bilim ve sanatın gelişimi sinemanın icadını zaruri kılar. Sinemanın 20. Yüzyılda ortaya çıkmasına neden olan faktörler çeşitlidir; ekonomik, bilimsel, sosyal, siyasi, tarihsel ve estetik şartların tamamı sinemanın doğuşu için hazırdır. Sinema, ekonomik anlamda büyük kazanç sağlayan bir alan olduğu için, maddi anlamda kazanç sağlamak isteyenler sinemanın icadına katkı sağlarlar. Bilimsel alanda, bilim ses ve görüntünün kaydını başararak bunları birleştirecek olan sinemanın kıyılarına varır, fotoğraftan sonra sinemanın icat edilmesi bilimsel bir zorunluluktur. Sosyal alanda, 19. Yüzyılın kitle kültürünün sosyal yaşantısının doğurduğu ihtiyacı ancak sinema karşılayabilir. Siyasi anlamda, gelişen yeni hayat iletişim ve propaganda araçlarına ihtiyaç duymaktadır, bunu da ancak sinema sağlayacaktır. Tarihsel anlamda gelişen sanayi gelişiminin tarihsel süreci sinemayı zaruri kılar; bu zaruret araba, uçak, metro gibi başka vasıtaları da beraberinde getirir. Estetik alanda ise, bütün sanatlar gelişen yeni hayat, kentleşme, sanayi toplumu karşısında nasıl bir tavır alacaklarını bilemezler ve bir dağınıklık ve parçalanma sürecine girerler (bkz. Rockhill, 2008:7). Böylece sanatların bu yeni hayata karşı bir cevap, yeni bir form üretmeleri gerekir. Bütün faktörler böylesine elverişliyken, sanatlar, bilimin yardımıyla bir araya gelerek melez, birleşik ve bütün olanakları emrine alan mutasyona uğramış bir sanat türü olan sinemayı ortaya çıkarır.

Zira, yüzyıllarca oradan oraya doğru akan sanat ırmağının kolları bu yeni hayat karşısında birleşmek zorundadır. Çünkü aksi halde akışlarından vazgeçmeleri gerekir. Sinema, gelişen ve tamamen değişen yaşam ve dünya koşullarında sanatın yaşayabilmek için aldığı toplu tavidir. Bazin'in ifadesiyle "sinema, diğer sanatların reenkarnasyonudur" (Bazin, 2011:67). Ayrıca, "sinemanın potansiyelinin çok yönlü olma-

si ve sahip olduğu özün, çok sayıda sanat dalı ve etkinliğin sentezinde yatması kaçınılmazdır” (Armes, 2011:10) Bu hem sanatın sonu hem de başlangıcıdır.

Tiyatrodan Sinemaya

“Tiyatro kendi kendini yıkmıştır ve mirasını sinemaya bırakmalıdır.”²⁴

Mayakovski

“Sinemada tiyatro yapmak, ikisini birbirine karıştırmak gerek.”²⁵

Jean-Luc Godard

“Tarih içinde biraz geriye döndüğümüzde ‘tiyatro sinema’ girişiminin, ‘sinema-tiyatro’ olayının öncülüğünü yaptığını görüyoruz.”²⁶

Andre Bazin

20. yüzyılın henüz eşiğindeyken bütün sanatlar bir travma halindeydi. Kendi aralarında sınırlar karışmış, hepsi açık ve özgür türlere dönüşmüştü. Tiyatro çoktan yolunu tüketmiş, sinemanın kıyılarına varmıştı. Tiyatronun da başlangıcından itibaren sinemaya doğru bir yolculuğu zaten mevcuttu. İlk açık alanlarda, panayır ve festivallerde yer alan bir sanatken, zamanla bir kutu içinde sahnede yapılan bir sanata dönüşmüştü. Tiyatronun perdeye, kapalı bir kutuya hapsedilmesi, sinemaya olan yolculuğunun bir evresiydi. Sonrasında sanat aydınlanma ile birlikte sözün krallığını sorgulamaya başlamış ve görüntüye yönelmişti. Diderot 1780’lerdeki tiyatro çalışmalarında, tiyatroyu sinemaya dönüştürebilmeye çalışıyordu. Bunun için, sinema düşüncesine en erken varan sanatlardan biri tiyatroydu. 18. Yüzyıla gelindiğinde Fransa’da gösteri tiyatroları kurulmuştu bile. Arzulanan ideal tiyatro

²⁴ Mayakovski, 1913

²⁵ Godard, 2008:146

²⁶ Bazin, 2011:93

tam da sinemaya işaret ediyordu (bkz. Hasan, 1968). Sesin kullanımı, görsellik vurgusu, sınırların kaldırılması, biçimlerin kombinasyonu gibi uğraşlar sinemadan başka bir yere getirmiyordu sanatçıları. 20. Yy. yaklaştığında tiyatrodan teatral olan hiçbir şey kalmamıştı. Bütün öğeler sinemaya evrilmiş, tiyatro sahnesinde canlı filmler çevriliyordu.

Tiyatronun kendine ait olan yolun sonuna geldiği ve sahnelenen bir sinemaya dönüştüğünün göstergesi sinemanın icadından hemen önce tiyatronun durumundan açıkça anlaşılmaktadır. Tiyatro o yıllarda, bütün sorunlarını sinemasal çözümlerle aşmaya çalışmaktadır. Eisenstein'ın New York'ta sergilenen bir tiyatro hakkında yaptığı alıntı, tiyatronun sinemanın icadından önce nasıl sinemasal bir hale dönüştüğünün ispatıdır:

"7 Ekim 1902'de 'Doksan Dokuz' adlı sürükleyici bir melodramın ilk sunuluşu gerçekleşti. Bu oyundaki sahne etkileri, sinemanın yardımı olmaksızın tiyatronun verebileceği her şeyi aşıyordu. Zamanın 'Tiyatro Dergisi' (The Theatre Magazine) bu gösteriden şöyle söz açmaktaydı: 'Ufak bir köy, çayırdan çıkan korkunç bir yangının alevleriyle kuşatılmıştır. Üç bin kişinin yaşamı tehlikededir. Kırk beş kilometre ötede tren istasyonunda heyecan içinde biriken halk, facianın öyküsünü telgraf aygıtından izlerler. Yardım için hazırlanan özel bir tren yola çıkmak üzeredir. Ama lokomotifin sürücüsü ortalarda yoktur; genç bir milyoner bu işi üstlenme tehlikesini göze alamaz. Oyunun kahramanı öne atılarak onun yerini alır. Sahne kararır. Bir gerilim anı, sonra perde yeniden kalkar; heyecanlı bir sahne belirir. Büyük sahne hemen hemen alevlerle doludur. Alevler ağaç gövdelerini yalar. Telgraf direkleri tutuşur ve teller sıcaklığın yeğlinliğinden kopar. Çayırdan içinden alevlerin dilleri uzanır ve her şeyi yalayıp yayılır. Bütün bunların arasında, çağdaş ekspres katarlarını çekenlere benzeyen doğal büyüklükte kocaman bir lokomotif, buhar ve duman arasında hemen hemen gözden gizlenir. Lokomotifin

büyük tekerlekleri rayların üzerinde döner ve sanki bütün hızıyla yol alıyormuşçasına sallanıp sarsılır. Lokomotifin sürücü bölümünde, isten kararmış, yaralı sürücü vardır; itfaiyeciye onu havada uçuşan korlardan korumak için üzerinde kovayla su boca eder” (bkz. Eisenstein, 1985:304).

Görüldüğü gibi her ne kadar tiyatro sahnesi olsa da, sahnedeki her şey sinemasaldır! Bu bir sanat türünün evrimidir! Bütün sanat türleri gibi tiyatro da sinemaya evrilir. Nazım Hikmet’in o dönem yaptığı tiyatro Eisenstein’in anlattıklarından hiç farklı değildir:

“Sinemayı organik olarak tiyatroyla birleştirmiştik bu rövüde. Bir örnek: kahramanlardan biri bir sokak gösterisine katılıyordu. Gösteriyi ekranda seyredip içeri giriyor, ekrandan çıkıp sahnedeki odaya dalıyordu. Prensip: bütün ekster-yörler ekranda, bütün enteryörler sahnede, ama dediğim gibi birbirine bağlı olarak... O yıllar bütün dünyada bu denemeler yapılıyordu. Hatta, İstanbul’da, bir filmi, bir Alman filmiydi sanırım, baş aktrisi, hem perdede hem sahnede oynadıydı” (Hikmet, 1967:52).

Görüldüğü gibi determinist bir zorlamanın getirdiği bir durum olarak tiyatro kendi sahnesindeyken sinemasallaşır. Bunun için 20. Yüzyılın başlarında Melies, Eisenstein gibi tiyatroya kendini adanmış olan sanatçılar, kendilerini bir müddet sonra sinemanın tam ortasında buldular. Olgunlaşmış bir tiyatronun varacağı yegâne yer sinemaydı:

“Nitekim film, gelişim tarihinin başlarında tiyatronun yeni bir formu olarak tasavvur edilmiştir. Bu ilk filmler, sinematografik işçilik olarak gerçek film sanatından daha çok, fotoğraflanmış tiyatroya daha yakın durmaktadırlar. Kamera, tiyatronun mekânsal bütünlüğü içindeki seyahat eden insanlar, dans eden figürler, akrobatlar gibi hadiselere sabit bir noktadan eşlik etmiştir. Çeşitli sahneler bazen farklı perspektiflerden çekilseler bile, mesafe, yani seyircinin konumu aynı kalmıştır” (Şentürk, 2011:204).

Sinemadaki Tiyatro

“Bizler sahneye koyma düşüncesiyle ortaya çıktık; Rivette, tiyatroya özgü olan bu deyimi sinema çevresine benimsetmişti.”²⁷

Jean-Luc Godard

“Sonra tiyatronun içine daldık.”²⁸

Ingmar Bergman

“Hem Shakespeare, hem de tiyatro her yönden sinema tarafından kısıkvrak yakalanmış olan mahkûmlardır.”²⁹

Andre Bazin

Önce tiyatro sinemasallaşır, ardından sinema tiyatrosallaşır. Başlangıçta birbirleriyle uzlaşmak ve birbirlerinin olanaklarını kullanmak zorunda kalırlar. Sinemanın ilk dönemlerinde, tiyatroya eklenmiş bir kameradan söz etmek olağandır. Tiyatro sinemaya dönüşürken, bir süre kendi özelliklerini korumakta diretmiş ve sinemaya pek çok özelliğini devretmiştir. Bu dönemde, sinematografik aygıtları kullanan tiyatronun sinemaya evrimi sürecinde, tiyatro ile sinema arasında sıkışmış bazı türler ortaya çıkar: Hareketli resimler (moving pictures), fotoğraf tiyatrosu (théâtre photographié), sinema tiyatrosu (théâtre de cinéma), pantomim tiyatrosu (théâtre de pantomime). Yeni bir tiyatro olarak kabul edilen, sinematografik tiyatrodan bahsedilmeye başlanır. Böylece, sinema meşruiyet kazanabilmek için ilk dönemlerinde tiyatroyla uzlaşır ve onun ilkelerini kabul eder. 19. Yüzyıl natüralist tiyatrosu sinemayla devam eder (bkz. Chemartin).

İlk dönemlerdeki tiyatrosallığı Pudovkin şöyle anlatır:

“Kameramanın işinde sanata yer yoktu. O, oyuncuların sanatını görüntülerdi. Elbette sinema oyunculuğunun herhangi özel bir sanatı, filmin herhangi özel bir niteliği ya da yö-

²⁷ Godard, 2008:16

²⁸ Bergman, 2007:159

²⁹ Bazin, 2011:93

netmen açısından bir yaklaşım yöntemi söz konusu değildi. O günlerde yönetmenin işi neydi acaba? Sözlerin olmaması dışında, tamamen tiyatro için yazılmış bir oyuna benzeyen bir senaryoya sahipti. Sözlerin yerini hareketlerle ve genellikle uzun ekran yazılarıyla doldurmak için girişimde bulunurlardı. Yönetmen sahneyi sanki tiyatrodaki bir sahneymiş gibi ele alırdı; girişleri ve çıkışları, geçişleri ve oyuncuların diğer hareketlerin düzenlerdi. Kameraman sahneyi kendi bütünlüğü içinde kaydederken, yönetmen böyle bir sahnenin tam olarak canlandırılmasını sağlardı. Kamera yalnızca kendi içinde tamamlanmış sahneleri takip ederdi” (Arnheim, 2010:75).

Sinemanın emekleme dönemlerinde elinden tutan tiyatro olur:

“Tüm dünyada sinemanın ilk yıllarında en büyük yardımcısı tiyatro oldu. Çünkü pelikülün, çekim araçlarının icadı yeterli değildi. Sinemanın var olabilmesi için senaryo, dekor, kostüm, oyuncu, ışık, yönetmen gibi başka öğeler de gerekiyordu. Hiçbir geleneğe olmayan üstelik sihir gibi, birden ortaya çıkıveren bu sanatın her iş dalındaki yapımcılarını, ustalarını bulabilmek ne mümkündü. Daha teknik kuralları, drama yöntemleri gelişmemiş, ilkel düşünce ve yapımda bocalayan böylesi bir yaratının tek yardımcısı ancak tiyatro olabilirdi. Hangi ülke olursa olsun, özellikle sinemanın emekleme döneminde, mutlaka sinema-tiyatro dayanışması veya çatışması olmuştur. Sinema yapmak isteyenlerin, tiyatrocuların yardımlarına ihtiyaç duymaları, tiyatrocularınsa daha çok para ve ün kazanma yolunu sinemada görmeleri bu bağlantıyı sağladı” (Hakan, 2008: 13).

Bundan dolayı, sinemanın ilk yıllarında filme alınan tiyatro eserleri modası yaşandı. Fransız tiyatrosunun tamamı filme çekildi (bkz. Betton, 8). Tiyatro doğal bir gereklilikle fazla sinemaya dönüşüyordu. Çünkü tiyatro oyununun verdiklerinin tamamı filmde de alınabiliyordu ve sinema tiyatrosunun yaşadığı onca sıkıntının kolaylıkla üstesinden gelebili-

yordu (bkz. Bazin, 2011:92, 94). Sinema babalarından biri olan tiyatrodan çok şey öğrenmiş ve onu çoktan geride bırakmıştı. Işıklandırma, dekor, oyunculuk gibi pek çok şeyin kullanımını sinema tiyatroya borçluydu. Amerikalı yönetmen Cecil B. De Mille, tiyatrodaki öğrendiği ışık etkilerini sinemaya aktararak nasıl başarılı olduğunu şöyle anlatır:

“Sahne çalışmalarına alışkındım ve tiyatrodaki kullandığım gibi özel bir ışık etkisini, çekmekte olduğum bir filmde kullanmak istedim. Söz konusu sahnede bir casus perdenin arkasından sürünerek çıkmaktadır. Etkiyi daha gizemli yapmak için, casusun yüzünün yalnızca yarısını aydınlatmaya, gerisini karanlıkta bırakmaya karar verdim. Ekrandan sonucu izledim ve olağanüstü etkileyici buldum. Film boyunca kullandığım bu ışık oyunundan çok memnun kaldım” (Arnheim, 2010:63).

Rus şair ve tiyatro yazarı Mayakovsky 1914-1915 gibi çok erken tarihlerde tiyatronun artık yolun sonuna geldiğini ve mirasının sinemaya devredilmesi gerektiğini söyler. Mayakovski, ekranda bir tiyatro ve sesin eşzamanlı mekanik bir aktarımı düşüncesinin çok erken zamanlarda zaten mevcut olduğunu söyler. Bu düşüncüyü Thomas More ve Bellamy'nin ütopyalarına dayandırır. Bu ütopyalar da sinema bir kehanet şeklinde yer alır. Yeni bir tiyatro tasavvuru vardır. İnsanlar oturdukları yerden bir butona basacaklar ve ekrandan hayatı bütün uçsuz bucaksızlığıyla izleyecekler ve odalarından çıkmadan oyuncuların başka yerlerde başka zamanlarda telaffuz ettikleri sözleri duyacaklardır. Hayat, sinemayla bu eski düşü gerçekleştirir. Başlangıçta, bazı sanatçılar, teknolojik bir ilerleme olarak kabul edilen bu yeni imkânlar karşısında tereddütte kalsa da sonrasında herkes bu yeni sanatı sahiplenir. Tiyatronun klasik biçimleri küçümsenmeye başlar ve sinema tiyatronun avant-garde'ı olarak ortaya çıkar. Sinematografik şiirler, romanlar, makaleler yazılır. Sinemaya karşı oluşan bu merak ve arzu, modern insanın sinemaya ne kadar muhtaç olduğunu ve onun ortaya çıkışını uzun zamandır beklediği-

ni gsterir. Sinemasal duyu gnlk hayat içinde kkleŒmiŒtir. Mayakovsky bunun için bu tür dŒncelerinin sonunda sinemayı dnemin mümkün olan tek tiyatrosu olarak grr. Bütün yeryüzünü sinema salonları yani hayatla kaplanması çağrısında bulunur. Tiyatrolardan vazgeçip sinema salonlarının doldurulmasını arzular. Modern tiyatro ancak sinemada kendini gerekleŒtirebilir. Sinema gzelliğiyi ifadede yeni bir boyut geliŒtirir. Yeni sanatsal bir yaratım türü ortaya koyar (bkz. Mayakovski, 1914).

20. yüzyılın en büyük filozof ve eylem adamlarından kabul edilen Sartre'ın da sinemaya karŒı olan hisleri diğerklerinden farklı değildir. Daha ilk gençlik yılları olan 1920'lerde sinemayı kendiyile zdeŒleŒtiren Sartre, onu modern hayatın Œiiri olarak kabul eder. Sartre, sinemada grlemeyenin grndğn syler. Sinemada yaŒamak istediğiyi hayatı bulur, mutlağaya dokunur. Sinema onun için Œiirsel bir sanattır, bir büyüyü andırır, müzik gibidir, mziğeye bağlıdır. Sinemada insan izlediğinden ayrılamaz, sinema birliktelik duygusunu yaŒatır. Bunun için sinema bütünlüğün sanatı, doğanın hakiki bir idealidir. Sinema benlik gibi kavranılamazdır, durumların organizasyonu, bir sızıntı, blnemez olanın akıŒıdır. Sartre, psikanalizin tam bir envanterini de ancak sinemanın çıkara-bileceğiyine inanır. Sinema metaforu yeniler, insanın doğaya verdiğiyi insana geri iade eder. Sinemanın kuralı ritimdir. Sinema, aėdaŒ uygarlığın dilidir (bkz. Fautrier, 2006). Sartre sinemayı edebiyattan daha yüksek bir ifade aracı olarak kabul eder (bkz. Beauvoir, 1960:59). Sinemadaki baŒarısızlığiyi Sartre'ı tiyatroya iter. Sartre, Kendi Dilinden Sartre (Sartre par lui- meme) adlı filmde sinemaya olan tutkusunu Œyle ifade eder:

“Sinemaya dair, bunun dıŒındakilerinin hepsinin, hayal kırıklığıyla sonulandığiyi pek çok dŒm vardı. Her zaman filmler yapmak istedim, senaryolar yazdım. Bazıları da çevrildi, fakat istediğiyim gibi değildi.”³⁰

³⁰ <http://www.fabula.org/lht/2/Fautrier.html> EriŒim Tarihi:25.10.2013

Romanın Tıkanıklığına Şifa: Sinemasal Dil

“Anıların dev binasını canlandırırım.”³¹

Marcel Proust

“Olağanüstü derecede karmaşık, sık örülmüş, Proust’ta da görülen, denizdeki akıntılara benzer karşıt akımlar barındıran, tamamen kendi içine dönük bir bütün, ki bunun bir benzeri filme de uygun düşer.”³²

Robert Bresson

“Kafka beni derinden etkiledi: şeylerin gizemli yanlarına, çözülemezliklerine kafa tutma, günlük olayları büyü haline getirebilme tarzı beni çarpmıştı.”³³

Federico Fellini

Sinemanın icadı yaklaştığında roman da tiyatro gibi kendine ait olan her şeyi bitirmişti. Başlı başına bir ön sinemasal türe dönmüştü. Nihai olarak hedefi de oydu. Nitekim romancıların yakalamak istedikleri devinim ancak sinemayla yakalanabilirdi. Bunun için klasizm, romantizm, realizm gibi akımlarla seyrine devam etmiş roman, artık yeni bir biçimi zorluyor ve arzuluyordu. Sinemayla çağdaş olan roman yazarının romanı bundan dolayı klasik romana hiç benzemiyordu. Proust, Joyce gibi yazarların eserleri post-roman türüne işaret ediyordu. Roman türü dağılmış ve bütün çizgileri silinmişti. Proust zamanı montaj türleriyle ele alıyordu, görüntüleri kesip birleştirerek eserini yazıyordu. Kâğıt üzerinde sinemasal bir tarza ulaşmıştı. Joyce, gerçekliğin insan bilincine ve duygularına düzgünce ve bozularak yansımalarının sınırlarına varmıştı. Olayların akışının sergilenmesini, bu olayların aynı zamanda romanın başkahramanlarından birinin bilincinden, duygularından, çağrışımlarından ve coşkularından, kendine özgü geçişiyle birlikte veriyordu. Edebiyat, elle dokunur

³¹ Tarkovski, 2000:67

³² Bresson, 2012:66

³³ Fellini, 2006:40

kadar fizyolojik bir durum arz ediyor, öyle bir etki oluştuyordu ki, bu etki edebiyatın sınırlarını oldukça aşıyordu. Bu etki aynı zamanda edebiyatın tümüyle çöküşü, sınırlarının çözülüşü ve yazınsal yöntemin tamamen dağılışı pahasına elde ediliyordu (bkz. Eisenstein 1984:250). Çünkü bu bir gereklilikti, sonuna gelmiş roman türü, artık gelişme olanağı ortadan kalktığına göre, daha mükemmel bir biçimin içinde yerini alarak, bir bütünün ögesi olarak varlığını sürdürecekti. İşte böylece roman sinemaya evrimleşti.

Bir Roman Yönetmeni: James Joyce

“Roman artık sinemanın estetik açıdan yerçekimi kuvvetinin etkisi altına girmiştir.”³⁴

Andre Bazin

James Joyce’un, yazın türünün sinemaya geçiş yaptığı noktada yer alan bir yazar olması yanında, kendisi de doğrudan sinemaya geçiş yapan bir yazardır. İrlanda’nın ilk sineması olan Volta Sinematografiyi o kurar. Joyce’un eserlerindeki sinemasallık ise üzere örtülemeyecek derecede yoğun ve aşikârdır. Sinemayı kâğıda aktaran yazar, aynı zamanda bir tür yönetmen sayılır. O *Ulysses*’i bitirdiğinde, avantgardı bilinçli bir sinema hareketi olarak doğar. Çünkü Joyce’un yaptığı, avantgard film yapımcılarının yapmayı amaçladığı şeydi: Eski yapıyı yeni bir dille biçimlendirmek (Üsterman: 1998:37).

Joyce’un avantgard filme yaptığı öncelik dışında, neredeyse bütün eserleri kurgu ve sinema sahneleriyle doludur:

“Kâhyanın kızı Lily, tam anlamıyla ayağına çabuktu, giriş katındaki küçük vestiyer odasına bir beyefendiyi buyur edip, paltosunu almıştı ki, kapı zili ıslık çalar gibi yine çaldı ve bir başka misafiri karşılamak üzere koridoru koşa koşa geçti. Hanımefendileri başkası karşıladığı için şanslıydı. Bayan Kate ve Bayan Julia, bunu düşünmüş ve üst kat banyosunu

³⁴ Bazin, 2011:70

hanımlar için vestiyer haline dönüştürmüşlerdi. Bayan Kate ve Bayan Julia, birbirlerinin peşi sıra merdivenlerden inerken, bir yandan Lily'ye kimin geldiğini soruyor, bir yandan da dedikodu yapıyor, gülüyorlardı.”³⁵

James Joyce'un *Ölü* adlı öyküsünden alınan bu sahneler, görüldüğü gibi tamamen sinemaya aittir. Bunun için öykünün yazıldığı tarihten yıllar sonra John Huston tarafından yönetilen bu öykünün filmi (*The Dead*, 1987), hikâyesiyle aynı mükemmeliyeti paylaşır. Adeta kâğıda çekilmiş filmi, film şeridine aktarır Huston. Joyce'un yazdığı tamamen sinemanın ön tarihine ait bir filmidir:

“Lilly, Gabriel'e kapıyı açınca, “Ah, Bay Conroy! Bayan Kate ve Bayan Julia sizin gelmeyeceğinizi sanıyorlardı, iyi geceler Bay Conroy.” dedi.

“Tahmin ederim, fakat karımın üç saatte giyindiğini unutuyorlar”

“Bayan Kate, Bayan Conroy teşekkür etti”

Kate ve Julia karanlık merdivenlerden indiler, ikisi de Gabriel'in eşini öptüler ve Gabriel'i sordular.

“Buradayım Kate Hala! Tam zamanında!

“Siz çıkın, ben geliyorum...”

Gabriel, tüm gücüyle ayakkabılarının üzerine giydiği galoş denen lastik 'karlık'ları çıkarmaya başlarken, üç kadın kahkahalar atarak bayanların vestiyerine gitmek üzere merdivenleri çıkmaya başladılar. Gabriel'in paltosunun ve galoşlarının üzerinde ince bir kar tabakası vardı ve paltosunun düğmelerini açarken, dondurucu, buz gibi soğuk hava tıslayarak iliklerden dışarı kaçtı.

Lilly, “Kar hala yağıyor mu Bay Conroy?” diye sordu.

³⁵ <http://shortstorydunyasi.blogcu.com/olu-james-joyce-1-bolum/3463942>, Erişim Tarihi: 03.10.2013

Adamın paltosunu asmak için vestiyere kadar ona eşlik etmişti. Gabriel gülümsedi ve kıza baktı, ince, solgun yüzlü, saman sarısı saçlı, yetişme çağında bir kızdı.

Odadaki gaz lambası yüzünü daha da solgun gösteriyordu. Gabriel kızı çocukluğundan beri tanıyordu, elinde bez bebeğiyle merdivenin en alt basamağında oturur, bebeğine mama yedirirdi.

“Evet, Lilly, galiba tüm gece yağacak” diye cevap verdi.

Vestiyerin tavanına baktı, dans edenlerin ayak patırtılarıyla sarsılıyordu, bir an piyanonun sesini dinledi sonra özenle paltoyu katlamakta olan kıza baktı ve dostane bir tavırla,

“Söylesene Lilly hala okula gidiyor musun?” diye sordu.

“Ah, hayır efendim. Bu yıl okulu bıraktım.”

“Oo..o halde bu yakınlarda senin ve genç bir beyin düğününe mi geleceğiz?”

Kız, omuzunun üzerinden acı bir yüz ifadesiyle bakarak

“Şimdiki gençlerin hepsi yağ çekiyor ve senden ne alacağına bakıyor”³⁶

Görüldüğü üzere kitap okunurken, bütün görüntüleri görünür kılmaktadır Joyce. Kameranın nerelere yerleştirildiği bile belirgindir sahnelerde. Yazar görüntülerin oluşturulmasını okura bırakmamakta, sizi bir yerden bakmaya zorlamaktadır. Tamamen bir kamera kullanımudur bu. Kapının açılış esnası, karanlık merdivenler, karların silkelenmesi, kahkahalar, buz gibi soğuk, solgun yüzlü kız, gaz lambası, tavan, piyano sesi tamamen sinemasal bir dille anlatılmıştır. Yazar başta görme duyusu olmak üzere bütün duylara hitap eder. Yarattığı hava, verdiği izlenim tamamıyla bir sinema sahneleme tekniğine göre yazılmıştır. Kızın omzunun üzerinden acı bir yüz ifadesiyle tam bir omuz çekimidir!

³⁶ <http://shortstorydunyasi.blogcu.com/olu-james-joyce-1-bolum/3463942>, Erişim Tarihi: 03.10.2013

“Gabriel hata yapmış gibi kızardı ve kıza bakmadan galoşlarını fırlattı, bir keçe parçasıyla markalı, deri ayakkabılarını parlattı.

Uzun boylu, iri yarı biriydi. Yanaklarının kırmızılığı alnına dek yayılıyor, orada soluk pembe lekeler oluşturuyordu, güzel gözlerinde parlak camlı, altın çerçeveli gözlükler vardı. Biryantinli, siyah saçları ortadan ikiye ayrılmıştı ve kulaklarının arkasında uzun bir kıvrım yapmıştı.

Ayakkabılarını parlattıktan sonra, ayağa kalktı ve ceketini biraz aşağı çekerek düzeltti, sonra cebinden bir bozukluk çıkartıp, kızın eline sıkıştırdı.”³⁷

Görüldüğü gibi eksiksiz sinemasal sahneler şeklinde yazılmıştır. Bütün olay bir sinema perdesindeymiş gibi gözünüzde canlanır. Garbiel’in kızarmış yüzünü görürsünüz, galoşlarını fırlatışından çıkan sesi duyarsınız, deri ayakkabıları birebir canlandırabilirsiniz. Bu sinemasal bir tecrübedir. Bütün sahneler çekimlere bölünmüştür. Kalem kamera vazifesi görür. Genel plandan Gabriel’i gösterir. Uzun boylu, iri yarı olduğu görülür. Sonra yakına girer, yanaklarının kırmızılığının alnına dek yayıldığı, oradaki soluk pembe lekeler oluşturduğu, güzel gözlerindeki parlak camlı, altın çerçeveli gözlükleri görülür. Yakın çekim devam eder. Biryantinli siyah saçları ortadan ikiye ayrılmış şekildedir ve kulaklarının arkasında yarattığı uzun kıvrım görülür. Sonra genel çekime dönülür. Ayağa kalkışı, ceketini düzeltişi, cebinden para çıkarıp kızın eline sıkıştırışı görülür. Bütün bunlar sinemanın deneyimleridir. Sinemanın, sinematografik aletlere kavuşmadan önce kâğıt üzerindeki denemeleridir.

Joyce özelinde örneklenen bu durum dönemin diğer yazarlarında da görülür. Dahası çok daha öncesinde Balzac gibi klasik romancıların da ulaşmaya çalıştığı yetkinlik, sinema aygıtı kameranın yaptığı gibi gerçeği doğrudan tasvir edebilme gücüdür. Bu konuya aşağıda tekrar değinilecektir.

³⁷ <http://shortstorydunyasi.blogcu.com/olu-james-joyce-1-bolum/3463942>, Erişim Tarihi: 03.10.2013

Heykeltıraşlığın Sinemasal Üslup Sayesinde Devinime Ermesi

Sinemanın icadının yaklaştığı yıllarda heykel de diğer sanatlar gibi kendini aşmıştı, Eisenstein'a göre Rodin'in Balzac heykelinden rahatlıkla anlaşılabilirdi bu aşkınlık. Çünkü Rodin, bu heykeli yaparken taştan bir suret inşa etmiyordu. Derin görüşe sahip yazar, geceleri uykusuz saatler geçirerek eserini, izleyicilerin gözü önünde canlandırmak istiyordu. İstiyordu ki, bu heykeli bakan herkes, odanın düzensizliğini, yatağın dağınıklığını, yerlerdeki karalanmış kâğıtları görebilsin (Eisenstein, 1984:249). İşte bu doğrudan, heykeltıraşlığın sinemanın kıyasına dayandığının ve kendinden öte bir şeye dönüştüğünün göstergesiydi. Bu sanat da artık kendi kendine yetmiyor ve yeni biçimleri zorluyordu. Onun için kendi içindeki tıkanıklığı yeni yataklar edinerek aşmaya çalışıyordu. Nihayetinde varacağı yer de tabii ki sinema oldu.



Rodin, Balzac heykeli³⁸

³⁸ http://fr.wikipedia.org/wiki/Monument_%C3%A0_Balzac_%28Rodin%29 Erişim Tarihi:20.10.2013

Resmin Canlanma Arzusu

“Bir bakıma bir ressam gibi görüntü yaratıyorum, böylece hayali-
mi bir tuvale yansıtıyorum.”³⁹

Theo Angelopoulos

“Her hâlükârda çekim yaparken bu meselelere bir ressam gibi
yaklaştık.”⁴⁰

Andrey Tarkovski

“Resim yaptığımda
şeylerin dinini
yeniden hissediyorum.”⁴¹

Pier Paolo Pasolini

“Sonunda resim yapma tutkumu yitirdim.”⁴²

Akira Kurosowa

“Filmler canlı, yaşayan resimler olmalıdır.”⁴³

Herman Warm

Resim sanatının bunalımı ve krizi öyle bir noktaya varmıştır ki, Bazin fotoğraf ve sinemayı modern resim alanında meydana gelen ruhsal ve teknik krizin doğal bir sonucu olarak kabul eder. Andre Malraux'nun, sinemayı plastik gerçekliğin ileri evrimi olarak tanımlamasına atıfta bulunarak, başlangıç noktası olarak onun gibi barok resmini ve Rönesans dönemini ele alır. Bu başlangıç ressamın yetersizliğinden kaynaklanır. Ressam ne kadar yetenekli olursa olsun belli sınırları öteye geçemez. İnsan eli işin içine girince, görüntü bozulur. Bunun için insanın hiçbir dahli olmadığı mekanik yeniden üretim ancak insanoğlunun açlığını giderebilir (Bazin, 2011:16-18). Bu da sinemadır.

³⁹ Angelopoulos, 2001:143

⁴⁰ Tarkovski, 2009:75

⁴¹ Pasolini, 2012:40

⁴² Kurosowa, 2006:77

⁴³ Gerard, (?):15

Bazin ve Malraux'nun sinemayı Rönesans resmine dayandırmaları boşuna değildir, dönemin tabloları incelendiğinde resmin nasıl da kendisinden başka bir şey olma hevesine kapıldığı rahatlıkla anlaşılabilir:



Baba Pieter Bruegel, The Fight Between Carnival And Lent adlı tablosu, 1559⁴⁴

Tablo görüldüğü gibi, bir resimden öte bir film. İçinde değişik sahneler olan, çok iyi bir kurguya sahip, bir öyküye bağlı bir film. Resmin devinime ulaşma yolundaki çabası onu Rönesans döneminde sinemasal çözümler üretmeye iter. Tablo ne kadar okunsa eksik kalacak bir anlama sahip. İçinde ise pek çok sahne mevcut. Karnaval ve perhiz figürleri arasındaki kavga konu ediliyor. Karnaval bir fıçının üstüne ata biner gibi oturmuş ve elindeki şiş halinde eti rakibine doğrultan şişman bir adam olarak resmediliyor. Perhiz ise rahip ve rahibe tarafından çekilen el arabasına binmiş, üzerinde balık bulunan fırıncı küreğini rakibine çevirmiş yaşlı bir kadın. Bu ana sahnenin etrafında pek çok başka sahne mevcut. Tablonun sol tarafında meyhaneden çıkan bir gurubun

⁴⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pieter_Bruegel_d._%C3%84_066.jpg Erişim Tarihi: 11.10.2013

zevk-ü sefaya olan düşkünlüğü resmediliyor. Sol alt köşede ise kumar oynayanlar, fıçının üzerine sızmış bir adam, düşkünlere yardım etmekten imtina eden insanlar, hanın üst katında tabelaya yakın pencerede öpüşen çiftler var. Sağ tarafta ise kiliseden çıkan cemaat yardımsever olduklarını gösteriyor. Ölüler için dua edenler, kilisenin kapısında bağış toplayan görevli var. Tablonun ortasında ise iki gruptan da ayrı bir grup var. Onların hangi tarafa ait olduğu meçhul.⁴⁵

Rönesans dönemine ait olan bu tablo bir resimden çok daha ötedir. Akıllıca planlanmış bir kurgu sayesinde pek çok sahnenin birbirine bağlandığı yadsınamaz. Resme sadece bakmak hiçbir şey ifade etmez, bir film şeridi gibi sahnelerin sırasıyla okunarak zekâyla değerlendirilmesi gerekir. Bütün bunların sonunda, bu tablonun sinemanın tarih öncesine ait bir ön sinema ürünü olduğunu kabul etmek gerekir

Sanatçıların Devinim Karşısında Çaresizliği

“Sıkıştırarak ifade etmek. Edebiyatçının on sayfada anlatacağı şeyi, tek bir görüntüye sığdırmak.”⁴⁶

Robert Bresson

“Kollarında tuttuğu çocuğunun mini minnacık elini öpen anneyi düşünün. Kamera bütün bunları görmemize nasıl da yardımcı olur!”⁴⁷

Charlie Chaplin

Sanatların devinim karşısındaki çaresizliği çok önceleri kimi şairler tarafından da konu alınmıştır. Nejat Özön ressamın ve yontucunun her türlü çabaya rağmen devinime ulaşamama dramına şairlerden aldığı dizelerle ortaya koyar, zira

⁴⁵ http://tr.wikipedia.org/wiki/Karnaval_ve_Perhiz_Aras%C4%B1ndaki_Sava%C5%9F Erişim Tarihi: 11.10.2013

⁴⁶ Bresson, 2012:52

⁴⁷ Chaplin, 2009:99

ressamın ve yontucunun devinime ulaşma gayesi ve bunu bir türlü gerçekleştirememeleri yazarların ve ozanların da dikkatini çekmiştir. 15. Yüzyılın ünlü devlet adamı, ozan, yazar ve dilci Ali Şir Nevai (1440-1501) bu durumu şöyle ifade etmiştir: ‘Ey musavvir tutgalım ol servi tasvir itesin – Füsun-i işveye geldikte ey Bihzad neylersin’ (Ey ressam, tutalım ki o selvi boylu güzeli resimleyeceksin – yürüyüşündeki edayı ne yapacaksın?)¹⁷. Yüzyılın ozanlarından Şeyhülislam Bahayi (1595-1654) yine aynı ressam Bihzad’a aynı şekilde seslenir: ‘Güzel tasvir edersin hal ü hatt-i dilberi amma – Füsun-i işveye geldikte ey Bihzad neylersin’. 17. Yüzyılın ünlü gezgini Evliya Çelebi de (1611-1684), Dubrovnik’teyken, bir gece yarısı müzikli, danslı, ayinli uzun bir alaya şahitlik eder. Alayın bir yerinde, Hz. İsa ile Meryem Ana’nın süslü ve devinimli bir çeşit kuklası vardır ve çeşit çeşit çarklarla değişik biçimlerde devinirler. Evliya Çelebi buna şahitlik edince, Bahayi’nin dizelelerini anarak şöyle der: ‘Sihri-asa (büyüyü andırır) suretlerdir (biçimlerdir). Hemen vücud-i adem (tıpkı insan bedeni) gibi günün (çeşit çeşit) çarhlar (çarklar) ile hareket ve sekenatta (devinimlerde ve duruşlarda) bulunur. ‘Güzel tasvir edersin hal ü hatt-i dilbelir amma – Füsun-i işveye geldikte ey Bihzad neylersin’ mazmununca (anlamınca) yine bi-can ve bi nutkuttur (yine de cansız ve konuşmaz) (bkz. Özön, 2008:6).

Mayakovsky’de bu şairlerden asırlarca sonra, sinematografinin icadından sonra aynı konuya değinir. Savaş karşısında sanatçıların durumunu ele alır. Şairler mermi atışlarının kakofonisinde, hayatın ve ölümün uyumsuzluğunda, ölüm ve merhametle ilgili çay saatimişçesine sakince bir iş yaparlar. Ressamlar savaşı sakın bir maskeli baloya çevirirler. Parçalanmış görüntüler yerine, açık görüntüler üretirler. Yaratıcılıktaki bu kötürümlüğün kökenini sorar Mayakovsky. Oysa savaş o dönem çağdaş yaşantının en açık ifadesidir, hareketin hayatı, fırtınası, ilerleyişidir. Bütün ilerlemeleri doğuran savaştır. Bu devingenlik karşısında geleneksel sanatın ça-

resizliğini gören Mayakovsky, eski sanatın statik ve durağan olan üzerine kurulu olduğuna karar verir ve sinemanın duruma artık el koyduğunu söyler. Bir devinime dönüşen hayatı, ancak devinimi dize getirmiş olan sinema ifade edebilir. Bir parça perde üzerinde bütün hayat farklı bir hakikat eşliğinde canlanır ve işte devasa savaşçılar, kahramanlıklar, alçaklıklar, olduğu gibi sinema ekranındadır. Sadece sinema bunu yapmaya muktedirdir. Hayatın bütün etkisini sinema sayesinde hissedersiniz. Koltuğunuza oturduğunuzda, savaşçıların kahramanlıkları özdeşleşebilir, acı ve ıstıraplara yoldaşlık edebilirsiniz. İşte sinema böylesine onurlu bir görevi hiç zorlanmadan yerine getirebilir (bkz. Mayakovsky, 1914-1915).

Şiir Ütopyasının Gerçekleşmesi Olarak Sinema

“Demek ki şair gerçekten de bir ateş hırsızdır.

(...) icatlarını hissettirmeli, dinletmeli, onlara dokundurtmalıdır; eğer öte dünyadan getirdiklerinin bir biçimi varsa şair biçimi verir; eğer biçimsizse, biçimsizi verir. Bir dil bulmak – Zaten, her söz düşünce olduğuna göre, bir gün evrensel bir dil oluşacaktır.”⁴⁸

Arthur Rimbaud

“Bana sorarsanız sinema daha şiirsel olmalı ve daha geniş anlamda şiirsel, ayrıca şiirin kendisine de genişlik kazandırmalı.”⁴⁹

Jean-Luc Godard

“(Kitara’ya Yolculuk) filminin kökeni bir zamanlar yazdığım bir şiirdir.”⁵⁰

Theo Angelopoulos

“İyi bir yönetmen aslında iyi bir şairdir.”⁵¹

Mesut Uçakan

⁴⁸ Rimbaud, 1993:32

⁴⁹ Godard, 2008:103

⁵⁰ Angelopoulos, 2001:54

⁵¹ Uçakan, 2004

“Rüyalarım şiirle doluydu.
Her şey şiirde bir çözüme kavuşabiliyordu.”⁵²

Pieor Paolo Pasolini

Şiir alanındaki zirve ve tikanıklık öyküsü diğer sanatlardan farklı değildi. Şiir türü, esasında, yüzyıllar öncesinden yeni şekillere zorlanmaya başlamıştı. Özellikle Çin ve Japon şiir türleri sinemaya çok erken dönemlerde geçiş yapmışlardı. Avrupa’da da Lamartine, Baudelaire ve Rimbaud gibi şairler şiirin ötesinde bir şiir yazıyorlardı. Neredeyse tüm şiirlerinde sinemaya bir çağrı vardı. İmgeleri, bir kamera kullanır gibi yaklaşmayı büyük bir ustalıklarla başarıyordu bu şairler. Sesleri, jest ve mimikleri, devinimi, renkleri kelimededen bir kamerayla yakalar gibi yakalıyorlar ve kâğıda aktarıyorlardı. Bunun için sinemanın icadı, dönem şairlerinde büyük bir heyecana neden oldu. Sinemaya, sanat payesini veren ilk kişi bir şairdir.

1912 yılında, sinemayı ilk olarak yedinci sanat olarak adlandıran ünlü şair Apollinaire’in arkadaşı olan, İtalyan şair Ricciotto Canudo olur. Canudo bütün sanatlar estetikleri doğduktan sonra endüstrileşirken; sinemanın ilk önce endüstriyel bir faaliyet olarak doğduğunu ama sanata dönüşeceğini, dönüştürülmesinin hızlandırılması için çaba sarf edilmesi gerektiğini ifade eder. Canudo bununla da kalmaz, Yedinci Sanatın Doğuşu (la Naissance d’un sixième art) ve Yedinci Sanatın Manifestosunu yazar. Canudo sinemayı yedinci sanat olarak adlandırırken, onu tamamlanmış bir sanat ve altı sanatı içeren bir sanat olarak kabul eder. Bu sanat diğer tüm sanatlardan beslenir ve onların bütününe ifade eder. Ayrıca sanatla bilimin evliliğinden doğar, bütün sanatları uzlaştırır, biçim ve ritim onda mükemmeliyete kavuşur.⁵³

Canudo’nun arkadaşı Apollinaire, sinemanın yedinci sanat olduğunu ilk kabul edenlerden biri olarak dönemindeki

⁵² Pasolini, 2012:9

⁵³ http://fgimello.free.fr/enseignements/metz/textes_theoriques/canudo.htm Erişim Tarihi:24.10.2013

etkinliğini de kullanarak, sinemayı bir bakıma koruması altına alır, ona öncülük ve peygamberlik etmek ister. Ayrıca, şairi ve müzisyeni hemen sinemanın emrine vermekten imtina etmez. Bu sanat ona göre şairin lirizm aşkından ve olayların dramatik gerçekliğinden doğmuştur. Bütün sanatları içine alan bu sanata, bütün sanatçılar hizmet etmelidir. 1917 gibi erken bir tarihte, daha da ileri giderek, edebiyatın artık işlevini yerine getirdiğini, sonuna geldiğini ve bir veya iki asır içinde öleceğini söyler. Edebiyatın mirasçısı olarak da sinemayı atar. Artık okumaya ve yazmaya ihtiyaç kalınmadığını belirtir. Sinema sayesinde şairlerin hiç olmadıkları kadar büyük bir özgürlük edindiklerini ifade eder ve şairleri bu yeni sanat için hazırlık yapmaya çağırır. Sinemayı görülen kitap olarak tanımlar. Sinema, bütün sanatlar gibi şiirin de vaat edilmiş topraklarıdır. Apollinaire'i sinema karşısında böylesine büyük bir coşkuya kapılmasının nedeni de budur. Bundan dolayı, Apollinaire'in bütün eserleri sinemasaldır, dilini sinemasal bir ağıza dönüştürerek kullanır; şiirleri bir kameranın şiirselliğinden alıntılanmıştır, Apollinaire bununla da kalmaz, öylesine erken bir dönemde film çekmeye de çalışır ve iki senaryo yazar (bkz. Ramirez, 1995).

Aynı tiyatrodaki olduğu gibi, şiirden de sinemaya geçiş yapılırken Cine-dram, şiirsel roman, sinematografik şiir gibi melez türler ortaya çıkar. Sinemanın modern bir dizeleme türü olduğunu kabul edenler oldukça fazladır. Şiirler sinemasallaşır. Şiirin ulaşmak istediği büyüklüğe etkiye sinemayla varılır. Böylece Apollinaire gibi pek çok şair sinema tarafından cezbedilerek yoldan çıkartılır ve şiiri bırakıp sinemaya çalışmaya başlarlar. Şiir, kendini sinemada sinemayla yenileyerek can çekişmesine bir son vermek ister. Dönem şairleri, Romaine, Apollinaire, Cendrars sinemasal bir şiir yazmaya başlarlar. Metinler içerik bakımından sinemasallaşır. Şiirler tıpkı sinema gibi çerçevelenmeye başlar. Sinema, şiiri yeniler. Edimsel, görsel ve tekstüel yeni bir tür ortaya çıkar. Şiirlerde bir sine-

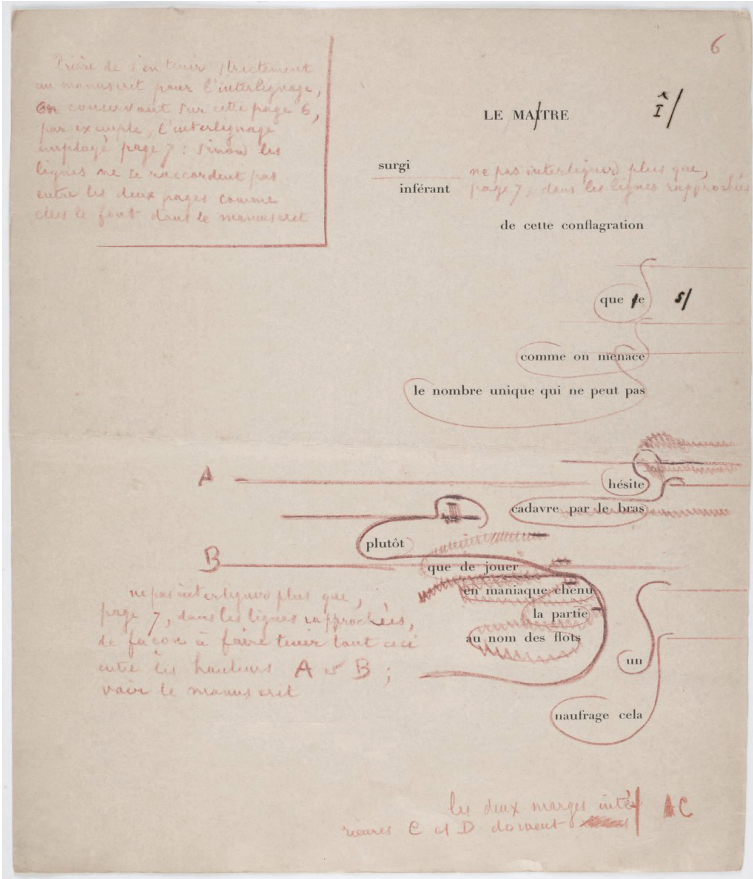
masallaşma eğilimi baş gösterir. Picasso, Jacop, Apollinaire gibi pek çok şair sinemayı şiirin avantgardı olarak ele alır ve sinemanın avantgardının temsilcisi olur. Edebi duyarlılık sinemalaşma eğilimi baş gösterir. Bütün duyularda bir gör-selleşme yaşanır. İzleyici ya da okuyucu pek çok duyuyu bir anda yaşayan büyük bir göze dönüşür.

Böyle bir ortamda, Epstein'in Rimbaud dayandırdığı 'ortalama her saniyeye bir imaj' teorisi bütün şiirlerde kendini gösterir. Rimbaud'nun en başta yaptığımız alıntısındaki aradığı dil bulunmuştur, bu dil sinemadır. İmajların hareketi ve görsellik, şiiri ve edebiyatı ele geçirir. Böylece, Epstein'in vurguladığı gibi, çok zor durumda olan edebiyatın ve şiirin imdadına sinemasal görüş yetişir ve şiir bu daldan beslenme olanağı bulur (bkz. Wall-Romana, 2009).

1920'li yıllarda bütün sanatçıların paylaştığı yeni sanat coşkusu, en çok şairler arasında yer bulur. Sinemanın cazibesi onları kolayca ele geçirir. Sinemayı yeni bir şiir türü olarak kabul eden bu şairler, ona teslim olur. "Şimdiye kadar ihmal edilmiş olan bu gücün ve zenginliğin (sinema) kullanımı yaratıcıya yani şaire aittir, zira yeni bir yardımcı onun hayal gücünün hizmetine girmiştir" diyen Philippe Soupault 1918'de 'sinematografik şiirler' (poèmes cinématographique) yayınlattır. Aynı dönemde, Jules Romains 'Donogoo-Tonka' eserini sinematografik bir masal (conte cinématographique) biçiminde yazar. Blaise Cendrars 'La Fin du monde filmée par l'Ange N. D.' Adlı eserini sinematografik roman (roman cinématographié) olarak yayınlattır. Antonin Artaud'un 'Nouvelle Reveu Française'da 'La Coquille et le Clergyman, la Révolte du Boucher' isimli senaryoları yayınlattır. Robert Desnos farklı yerlerde senaryolar yayınlattır. O dönem, şairler tiyatro yazarları gibi senaryolarını yazar, yayınlattır ve birileri tarafından filme çekilmesini ümit ederler. Jean Cocteau, grafikli şiirler yazıp şiiri sinemaya yaklaştırmasının yanında, kendisi bizzat sinemaya geçer, senaryolar yazmakla da kalmayıp film yönetmenliği

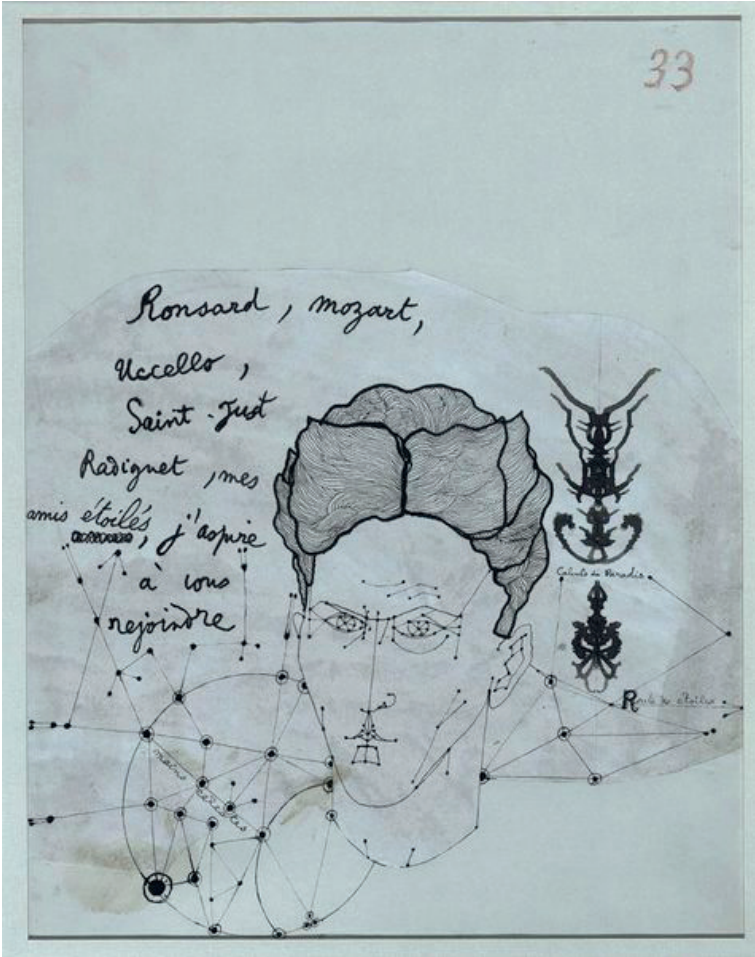
yapar. 'Sang d'un Poète au Testament d'Orphée' isimli filmiyle oldukça da başarılı olur. (bkz. Virmaux, 1968)

Görselliğin şiiri nasıl ele geçirdiğini göstermek için, sinemanın ilk yıllarından birkaç örneğe başvurabiliriz. Şiirlere baktığında şiirle resmin sinemasal ruhu yakalamak için nasıl bir araya geldiği rahatlıkla görülebilir:



Sine-şir türünün ilk örneklerinden biri, (cine-poesie) Mallarmé'ye ait 1897 yılına ait, *Jamais un coup de dés n'abolira le hasard* adlı şiirden⁵⁴

⁵⁴ Mallarmé, 1897



Jean Cocteau grafik şiirlerinden biri, otoportre⁵⁵

⁵⁵ http://www.liberation.fr/culture/2013/10/11/cocteau-le-cercle-du-poete-disparu_938939 Erişim Tarihi:25.10.2013

IL PLEUT

il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
 écoute s'il pleut tandis que le regret et le dard pleurent une ancienne musique
 écoute tomber les liens qui retiennent haut et en bas

Apollinaire'in caligramme'larından biri, yağmuru anlatırken yağmur şekli kullanılıyor, 1916⁵⁶

⁵⁶ <http://perso.univ-lyon2.fr/~edbreuil/litterature/Apollinaire/La-pluie/sic.html>
Erişim Tarihi:25.10.2013

Bir Tür Şiirdir Sinema

“Şiir benim için bir dünya görüşü, hakikatle olan ilişkimin özel bir biçimidir.”⁵⁷

Andrey Tarkovski

“Bence bir film her şeyden önce şiirsel bir olay olmalıdır, aksi halde yok edilmelidir.”⁵⁸

Theo Angelopoulos

“Şiirsel bir deyişle, bütün sokak fotoğrafçıları iyi kötü birer ozandır... tüfekle resim, görüntü avlayanlar da öyle... Sinema başlangıçta bütün sanatların bir birleşimi sayılırken de, ilkesi Rönesans’la ortaya çıkan, son anlatım sınırını ‘barok’ resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönü’ sayılırken de şiir en çok ağırlığını duyuran olmuştur.”⁵⁹

Ece Ayhan

“Şimdi eskisinden daha çok film izliyorum, belki de ‘sinema, günümüzün şiiri’ diye düşünüp, hatta biraz da buna inandığımdan olsa gerek.”⁶⁰

Haydar Ergülen

“Kamera bir şairin gözü gibi kullanılmadığı sürece, bir film asla yeterince iyi olamaz.”⁶¹

Orson Welles

“Sinema, modern yaşamın şiiridir.”⁶²

Jean-Paul Sartre

Sinemanın ilk dönemlerindeki, şairlerin sinema heyecanı dışında, sinemanın şiirin gelişkin bir formu olduğunu savunan pek çok şair ve yönetmen çıkar. Türler arasındaki sınır-

⁵⁷ Tarkovski, 2000:23

⁵⁸ Angelopoulos, 2001:84

⁵⁹ Ayhan, 1967:18-19

⁶⁰ Ergülen, 2004

⁶¹ Edgar-Hunt, 2012:25

⁶² Sartre, 1964

ları silen sinema, aynı zamanda şiir olmaya da taliptir. Daha sonraki bölümlerde incelediğimiz gibi, sanatların sentezi olan sinema zaten bütün sanatçıları hizmetine almış ve her biri ona kendini adamıştır. Bu adanmışlık öyle bir hale gelir ki, her sanatçı sinemayı kendine mal etmek ister. Bundan dolayı, yer yer değindiğimiz gibi, esasında her sanattan çıkmış olan ve her sanatı temsil eden sinema, aynı zamanda teker teker her sanat anlamına da gelir. Sinema hem tiyatrodur hem şiirdir, hem resimdir, hem müziktir, hem heykeldir, hem de teknik gelişmelerdir. Çağın en gelişkin ve en yetkin hem dili hem sanatı olan sinemayı seçen şairlerin de, bu yetkin dili kendilerine mal etmeye çalışmaları doğaldır.

Sinemanın ilk dönemlerindeki şairler için verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, neredeyse her şairin kafasında, gönlünde bir film tasarısı mevcuttur. Mayakovsky, Nazım Hikmet, Jean Cocteau, Jacques Prevert ve daha önce bahsettiğimiz ve bahsedemediğimiz neredeyse tüm şairler sinemayla tanışır tanışmaz sanatını sinemaya taşımanın yollarını arar.

Bütün bunların ötesinde sinema başlı başına bir şiir türü olarak kabul edilebilir. Bu kabul bazı paradokslara neden olsa da, daha önce belirttiğimiz gibi paradoksun sanatı olan sinema paradokstan beslenir ve paradoks olmazsa ilerleyemez. Bunun için her ne kadar aynı anda başka şeyler olabilme yetisine sahip olsa da, sinema aynı zamanda bir tür şiirdir. Şiir sinemada kendini gerçekleştirir ve şiir ne zaman ki artık kendine sığmaz bir duruma gelir, o zaman şiirin bir avangardı olarak sinema doğar. Şiir, sinemayla kendini sürdürür. Pasolini sinemanın doğuşundan itibaren bütün hamlelerini, bütün gelişimlerini, bütün anlarını şiirsel kabul eder:

“Bir sinema sekansı ve bir anı ya da düş sekansı derinlemesine şiirseldir: fotoğrafı çekilen bir ağaç şiirseldir, fotoğrafı çekilen bir insan yüzü şiirseldir, çünkü şiirsellik kendiliğinden şiirseldir...

Bu nedenle, nesnelere fiziksel olarak doğrudan yeniden üreten sinema, özünde şiirseldir...

(...)

Nasıl edebiyatın düzyazı için bir dili, şiir için bir dili varsa, sinemanın da öyle... Eğer çekilmiş en bayağı bir westernin ya da herhangi eski bir ticari filmin bir parçasını görüp, ona geleneksel olmayan bir gözle bakarsınız, böyle bir filmin bile, sinemada doğal ve fiziksel olarak var olan, düşsel ve şiirsel bir nitelik sunar" (Pasolini, 2012:94).

Bütün sokak fotoğrafçıları, tüfekte resim avlayanları, aygıt geliştirenleri, sinematografik aygıt mucitlerini birer ozan kabul eden Ece Ayhan da Pasolini'yle aynı fikirdedir. Kâğıt üzerindeki şiir kendini tükettince, ortaya tek makaralı şiirler çıkar. İster bilerek ister bilmeyerek yapmış olsun; bir kusurdan bir sanat türü yaratmış olan bütün Lumiere'ler, Melies'ler elbette şair olacaktır. Bu durumda, sinemadaki akımlar, dalgalar, okullar ve görüşler de aynı zamanda şiire aittirler. İsterse ilhamını şiirden almamış olsun, sonuç böyledir. Bütün sanatların bir biresimi sayılan, Rönesans'la ilkesi ortaya çıkmış olan, son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin en gelişmiş yönü sayılırken de, sinemada en çok ağırlığını duyuran sanat şiir olmuştur. Sinema bir sanat türü olarak ortaya çıkmamış olsaydı, pek çok yönetmen ozan olacaktı, alıcı (kamera) yerini kaleme, görüntüler yerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire. Bunun için, Ece Ayhan şiiri üç çeşit sinemanın varlığını (şiir sinema, şiir-düzyazı sinema, düzyazı sinema) kabul eder ve sinemanın başyapıtlarının şiir sinema türünden çıktığını söyler (bkz. Ayhan, 1967:18-19).

Sinematografinin icadından sonraki dönemlerde de bu kitabın müktesebatına sığdıramayacağımız kadar çok sayıda dev yönetmen sinemayı bir şiir olarak kabul ettiklerini söylerler. Başta verdiğimiz alıntılarda görüldüğü gibi, Welles

ile Angelopoulos şiirsel olmayan filmin olamayacağını yok edilmesi gerektiğini söyler. Tarkovsky “sinema yüksek bir sanattır, derinden şiirsel bir sanattır” der (Tarkovsky, 2009:81). Pasolini nerdeyse aynı ifadeyi kullanır:

“Benim düşünceme göre
Sinema özü ve doğası gereği şiirselidir...
Çünkü o düş gibidir, düşlere yakındır...
Bütün hayat... Bir doğal ve yaşayan sinemadır” (Pasolini,
2012:90).

İzleyici sinemada şiiri görebilir. Pek çok şair gibi Haydar Ergülen de bunu doğrular. Sinema, seyredilebilen bir şiirdir. İyi film, şiir gibi insana yaşadığını hissettirir. Şiir nasıl imgeler ve sözcüklerle yapılan bir yolculuksa, nasıl insanı hayatın değişik iklimlerine, geçmişe ve geleceğe doğru sürüklüyorsa, film de aynı yolculuğu yaşatır. Sinema, modern çağın şiiridir (bkz. Ergülen, 2004). Bunun için Ergülen devamında Yılmaz Güney’i şöyle yorumlar:

“Yılmaz Güney’i yalnızca ‘Sinemanın Şairleri’ne benzetebilirim, onların arasında sayabilirim: Siyah-beyaz bir şair olan Bresson’a, özgürlüğün ve devrimin şairi Pasolini’ye, ve benim için yalnızca bir filmiyle bile, “Love Streams” (Aşk Irmakları), sinemanın en ‘aykırı’ şairlerinden olan John Cassavetes’e. Luis Bunuel’i, Abbas Kiorastami’yi, vb... elbette unutmuyorum. Yalnızca uzatmak istemediğimden bir ‘saygı duruşu’ olarak burada kesiyorum... İsteyen Yılmaz Güney’in hayatındaki, eylemindeki ve filmlerindeki şiiri açık bir yürekle ve gönül gözüyle görebilir” (Ergülen, 2004)

Fellini’nin Ford’a yaptığı yorumda buna benzer:

“Ford, sinemayı gerçekten çok sevmiş, sinema için yaşamış, sinemadan herkes adına bir şiir yaratmış, ancak bu şiiri her şeyden önce kendisinin duyması için yaratmış biriydi” (Fellini, 2006:56).

Şiirle, sinemanın ortaklığı; şiirin sinemaya devrettikleri bununla kalmaz. Görsellik şiirden sinemaya geçiş yapar. Şiirin imgeleri ve sözcükleri başka bir bağlamda kurgulayarak yeni bir anlam vermek için kullanırken, sinema da anlaksal fotoğrafları, diyalogları ve müzikleri kullanır. Esasında her şeyde şiir vardır. Evren şiirin imgeleri ve ritmiyle çalkalanır. Nasıl ki şiirin en yetkin olduğu zamanlarda sanatın zirvesi şiirken, Rimbaud imgeyi ve ritmi dizelerle yakalamaya çalışmışsa; modern insanı bu imge ve ritme ulaştıran kameradır. Bunun için Angelopoulos'un her zaman kendine sorduğu şu soruyu her yönetmen kendine sormalıdır: "Sürekli olarak kendi kendime sorduğum bir soru var: kişisel deneyimlerimi şiire nasıl dönüştürebilirim?" (Angelopoulos, 2001:143).

Müziğin Sinemayla Surete Bürünmesi

"Müziğe duyduğum aşk tamamen karşılıksızdır. Yapıtlarım müziğin içinden çıkar. Başka hiçbir yöne gidemem."⁶³

Ingmar Bergman

"Müzik, tıpkı alkol gibi, uyuşturucu gibi, gerçeği değiştiren, hatta yok eden bir güçtür."⁶⁴

Robert Bresson

"Bence sessizlik bile adeta müzikal olmalıdır."⁶⁵

Theo Angelopoulos

"Sizi terk etmeden önce,
bir sırrımı emanet edeceğim size:
müzik kompozitörü olmak...
enstrümanlarla yaşamak istiyorum..."⁶⁶

Pier Paolo Pasolini

⁶³ Bergman, 2007:195

⁶⁴ Bresson, 2012:48

⁶⁵ Angelopoulos, 2001:87

⁶⁶ Pasolini, 2012:8

Sinemanın icadına yaklaşıldığında, müzik de yorgun-du diğer sanatlar gibi. Artık yeni bir çıkış arıyordu. Sadece ses az geliyordu, daha mükemmel bir biçim sevdasında- ydı. Müziğin ereği de buydu; sesle bütün bir devinimi taşımak. Bunun için görüntüye de muhtaçtı. Her sanat bir eksiklik has- talığının mağduruydu. Müzik tıkanıklığını, opera gibi görsel ve işitsel ittifaklarla aşmaya çalıştı. Fakat bu geçici bir çözüm- dü. Bu çözüm, hastalığı iyileştirmedi erteledi, nihai olarak sinema bütün sanat hastalıklarını iyileştirecekti. Müzik, si- nemanın icadıyla kendini tekrar kabullendi ve bu yeni sana- tın kendine verdiği rolü büyük bir istekle benimsedi. Bunun için sinema, sanatların her biri için, olanaklarını ve özlemle- rini gerçekleştirmenin en üst derecesidir. Bunun yanında sine- ma, bütün sanat çalışmalarının gerçek ve en son bireşimidir (Eisenstein, 1984:245).

Her Derdin Devası Sinema

“Sinemanın yalnız kendi kanıyla, gereçleriyle beslenmesi varolu- şuna aykırı düşer ve tıkanıp kalırdı bir yerde zaten.”⁶⁷

Ece Ayhan

“Çünkü sinema müziğin, başka bütün sanat dallarının yapamadı- ğını yapar.”⁶⁸

Andrey Tarkovski

“Sinema söyleyecek hiçbir şey olmadan her şeyi söyleyebilir.”⁶⁹

Virginia Woolf

“Size sinemanın benim babam olduğunu söylemek istiyorum. Ben ona yaşamı borçluyum, ona aşığım. Sinema edebiyattaki bütün hastalıkların ilacıdır, edebiyata kan ve renk verir.”⁷⁰

Joseph Delteil

⁶⁷ Ayhan, 1967:18

⁶⁸ Tarkovski, 2009:167

⁶⁹ <http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full> Erişim Tarihi: 10.10.2013

⁷⁰ Virmaux, 1968:258

Heykeltraş için sinema devinimsizlikte bir delik açarak biçimlerin işleniş zincirini sağlar. Resim için, sinema, yalnız resimdeki görüntülerin devinimi sorununu çözmekle kalmaz, aynı zamanda çizisel sanatın yeni ve benzersiz biçimini ortaya çıkarır. Değişen, dönüşen, kaynaşan biçimlerin, resimlerin, düzenlemelerin özgürce akışından doğan bir sanattır bu. Müzik için, müziğin ezgisel ve dizemsel akışı, görsel, elle dokunulabilir, somut imgeler alanında yeni güçler kazandı. Edebiyat için, sinema, şiirin ve düzyazının başarmış olduğu dar söylemin, istenilen görüntünün görsel-işitsel algılamalarda doğrudan doğruya gerçekleştirildiği yeni bir alana doğru genişletilmesidir. Nihayet, tiyatronun yüzyıllar boyunca kaynaştırmak için çabaladığı bütün bu öğeler gerçek birliğe ancak sinemada kavuşmuştur. İşte gerçek birlik budur (bkz. Eisenstein, 1984:245-248).

Bunalım ve Yıkım Akımları

“Her sanat biçiminin geçmişinde bunalımlı dönemler vardır; bu dönemlerde söz konusu biçim, zorlamasız olarak ancak değişik bir teknik konumunda, başka deyişle yeni bir sanat biçimi içerisinde ortaya çıkabilecek etkilerin gerçekleşmesi için zorlamada bulunur. Sanatta özellikle bu türden çöküş dönemlerinde görülen taşkınlıklar ve kalabalıklar, kaynaklarını gerçekte sanatın en zengin tarihsel güçlerinin odak noktasında bulurlar.”⁷¹

Walter Benjamin

Sanatın zirvesi ve bunalımı teorisi sanat akımlarında da kendini gösterir. Dadaizm, sürrealizm, kübizm, ekspresyonizm, fovizm sanat dünyasındaki bunalımı aşmaya çalışan, fakat sanatı daha da parçalamaktan öteye gitmeyen sanat akımlarıdır. Zira sanatın içinde bulunduğu bunalım ve tıkanıklığa sanatın içinde bir çözüm yoktur. Bunun için Arnold Hauser izlenimcilik-sonrası döneme kübizm, ekspresyonizm,

⁷¹ Bkz. Benjamin, 1992

sürrealizmi de dahil ederek sinema çağı adını verir. Modern sanatın zaman kategorileri sinemasal biçimin ruhundan çıkmıştır (bkz. Armes, 2011:191)

Bir Yıkım Akımı Olarak Dada

“Bütün sanatlarda, kendilerine karşı işleyen ve onları yıkmaya çalışan şeytani bir ilke vardır. Benzer bir ilke belki de sinematografin büsbütün aleyhine değıldir.”⁷²

Robert Bresson

Dadacılar yeni bir biçim elde etme pahasına bütün sanatı yıkmayı göze alırlar. İşte onun için dil, uyak, kafiye, biçim gibi sanata ait ne varsa reddederler. Nihai varacakları yer sanatı ortadan kaldırmaktır. Akla ve bütün kuramlara savaş açan dadacıların istikameti, görüntü ve görüntünün insan dimağında ve gönlünde uyandırdığı ve uyandırabileceğı histir. Dada, sinema için sanatta bir yol temizliğı yapar.

Dada, savaşın doğurduğu anlamsızlık duygusunun sanatçılarda doğurduğu amansız isyandır. Bunun için Dadaizm’in kurucularından Tzara uyarlığın iflasını ilan eder. Dadaistler, günün geçerli ve tükenmiş tüm anlatım biçimlerini ortadan kaldırmak ister (bkz. Coşkun, 2011:110). Dadaizm, hiçbir fayda görmediğı insanlık kadar eski sanat düşüncesi ve birikimini parçalayıp çöpe atar. Sinema, bu parçalanmışlığın küllerinden doğar ve Dadaizm klasik sanatta hem kendine hem de sanata son verirken sinemanın içerisinde kendine bir yaşam alanı bulur.

Dadaizmin 1918 yılında yayınladığı manifesto da, geleneksel fikirleri ve metotları tamamıyla bir kenara bırakarak gidilecek yeni bir yol bulunması gerektiğini vaaz eder. “Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum”⁷³ yazar ma-

⁷² Bresson, 2012:27

⁷³ <http://www.hayhuy.com/tahta/3673/dada-manifestosu-dadaizmin-manifestosu>
Erişim Tarihi: 05.10.2013

nifestoda. İstememenin ve reddin manifestosudur bu. Bütün sanat geleneğini hiçe sayar. Hiçbir kuram tanımaz dada, hiçbir kural da. “Enerjiden sarhoş olmuş hayaletleriz”⁷⁴ der manifesto. Enerji, yeni bir enerji, sanatın artık sanat olarak devam edemeyeceğinin delilidir. Yeni sanatçı tanımı bir yönetime işaret eder: “Yeni sanatçı karşı çıkar: artık resim (simgesel ve yanılsamaya dayalı bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taştan, ahşaptan, demirden, kalaydan kayalar, anlık duygulanımın saydam rüzgârıyla her yöne döndürülebilir hareketli organizmalar yaratır.”⁷⁵ Bu organizma ancak film-sel bir sunum olabilir, bundan dolayı sanat sinemaya dümen kırar. Ressam resminden, yazar eserinden sinema için vazgeçer. Bunun için artık “resimsel ya da plastik her tür yapıt gereksizdir”. “Bu dünya yapıtta belirtilmiş ya da tanımlanmış değildir, sayısız çeşitlemeleriyle seyirciye aittir.”⁷⁶ Bu seyirci elbette sinema seyircisi olacaktır. Fakat yeni bir şeylerin inşa edilebilmesi için, eskilerin yıkılması gerekir.

Dada işte bunu hedefler, yüzyılları parçalayıp yok eden haydutların eline bırakılmış bir dünyanın saldırgan, eksiksiz deliliğinden sonra, her insanın bitirilmesi gereken koca bir yıkma ve yadsıma işi olduğunu haykırmasını ister. İlkelerinden biri belleği ortadan kaldırmaktır. Geleceği de ortadan kaldırmak ister. Nihai olarak da karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine sarılmasını ister dada.⁷⁷ Bütün bunlarla bir bitişe ve bir başlangıca işaret eder. Bu da geleneksel sanatın yerini sinemaya bırakmasının öyküsüdür. Bunun için Benjamin, Dadaistlerin sinemadan önce çeşitli düzenlemelerle devinin konusunda çalışmalar yaptığını kabul etmekle birlikte, ancak Chaplin’in bunu doğal bir biçimde yaratabildiğini vurgular. Bunun için, Dadaizm akımının yazı ve resim sanatının araçla-

⁷⁴ A.g.e.

⁷⁵ A.g.e.

⁷⁶ <http://www.hayhuy.com/tahta/3673/dada-manifestosu-dadaizmin-manifestosu>
Erişim Tarihi: 05.10.2013

⁷⁷ A.g.e.

rıyla seyircinin sinemada aradığı etkileri üretmeye çalıştıkları ve Dadaistlerin ilke olarak kullandıkları malzeme aracılığıyla yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmak istedikleri gözlenir. Dadacı sanat, Benjamin'in belirttiği gibi filme duyulan istemi destekler (bkz. Kirel, 2010:290).



Hannah Höch, 1919 yılında yaptığı sanat ürünü⁷⁸

Bu 'şeye' bakıldığında bunun sanatın ötesinde bir şey olduğu dikkatle görülebilir. Sanatı yıkmayı hedefleyen dada, bunu bu tür ürünlerle yapmaya çalışır. Sanatın sinemaya evrildiği noktada bu tür eserler yer alır. Dada, sinemaya geçiş

⁷⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoch-Cut_With_the_Kitchen_Knife.jpg

öğelerinden biridir. Arada yer tutar ve ne birine ne ötekisine aittir. Bu tür ürünler sanatın artık geleneksel yöntemlerle bir şeyler anlatmayacağını ve yeni yollar ve yöntemler bulacağını sinemaya taşınır sanat.

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretebildiği Çağda Sanat Yapıtı adlı makalesinde Walter Benjamin, dadayı sinemaya yol açan bir akım kabul ederek aynı görüşleri paylaşır. Dada akımı ona göre de sinema lehine edebiyatı yıkmayı hedefler. Sanatın dönüm noktasındaki bu akım, ereğinin dışına taşar. Sinemanın öz yapısına uygun ticari hedefler, ilkin dadacıların gündemini meşgul eder. Kullandıkları malzemeyi aşıyorlar. Şiirleri 'sözcük salatası' olup, dile ilişkin her türlü kötü kullanımı içerir. Böylece dadacılar, Benjamin'in sanatın biricikliğine atfen en önemli bulduğu ilke olan 'sanat aura'sını yıkarlar. Sanat yapıtını bir skandalın odak noktasına dönüştürürler. Sanat yapıtı, ikna edici tonunu terkedip bir mermiye dönüşür. İzleyiciye çarpar, dokunsal bir nitelik edinir. Böylece dadacı sanat, filme duyulan istemi destekler, dokunsal ögesi sinemasaldır. Olayların geçtiği yerlerin ve bakış açılarının değişimini temel alarak sanatın biricikliğinden doğan atmosferi dağıtır (bkz. Benjamin, 1992).

Sanatın Ötesine Duyulan Arzu Sürrealizm

"Edebiyat çöküşte, bir veya iki asır içinde ölecek. Onun tek mirasçısı sinema olacak. Artık okumaya ve yazmaya ihtiyacımız yok."⁷⁹

Guillaume Apollinaire

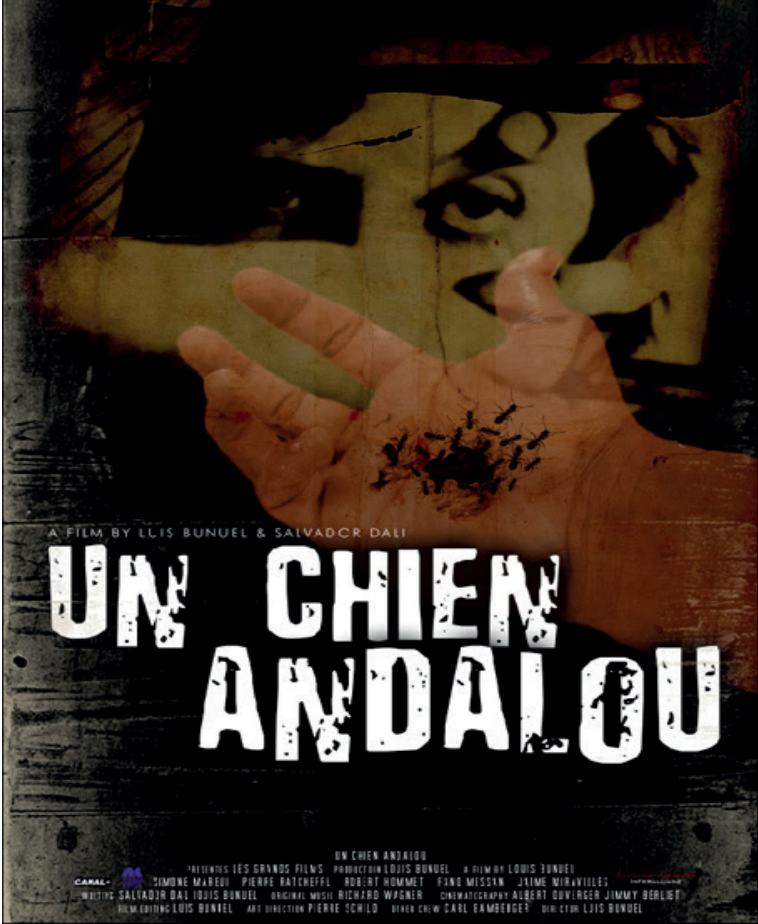
Sürrealistler, kelimelerle şiirden ötesini yakalamaya çalışır. Sözcüklerin mantıksal sıralanmasını reddederler. Bilinçdışıyı yakalayabilmek için her şeyden ödün verirler. Akımın sözcüsü Andre Breton sürrealizmi, "gerçeküstücülük rüyaların düşüncenin denetiminden bağımsız sınırsız gücü

⁷⁹ Ramirez, 1995:374

içinde, şimdiye kadar ihmal edilen çağrışımın belirli biçimlerinin üstün gerçekliğine inanmak” olarak tanımlar. Otomatik yazı ve resim, çağrışımsal tasvir, rasyonellikten kaçınma sürrealizmin temel özellikleridir. Gerçeküstücüler sinemayla çok ilgilidiler. Breton, kendini bir şair olarak görmez ve edebiyatın sonunun geldiğine inanır (bkz. Ahmet, 2011: 67-68). Sürrealizm bir sanat akımından ziyade, sanatta sinema lehine yapılmış bir devrimdir. Var olan nesnel gerçekliği yıkar. İşte tam da orada sinemaya evrilir şiir. Görüntü, kelimeyi içine alır. Bunun için, sürrealizm en iyi örneklerini sinemada verir. Edebiyattan daha çok sinema tarafına düşen bir akımdır bu. Yapısı da sinemaya uygundur.

Aragon ve Breton bunu kabul ederler. O dönem (1929) yayınladıkları dergide, sinemadan daha sürrealist ve daha şiirsel bir şey olmadığını kabul ederler. Bütün insani değerleri tartışmaya açan sürrealistler için sinema, hayatı değiştirmek anlamına gelir (bkz. Virmaux, 1968).

Sürrealizmin en büyük başyapıtı da Luis Bunuel’in çektiği *Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği)* filmi olur. Filmin senaryosu Bunuel ve Ressam Dalí'nin düşlerinden alıntılar yaparak yazılır.



Un Chien Andalou Filminin Afififli⁸⁰

Parçalanma ve Kübizm

Kübizm, gerçekliğe ulaşabilmek için nesneleri parçalamayı seçer. Onlara göre, sanat dâhil her Şey paralanmifliştır. Bu paralanmifliğı sanata yansıtılmak isterler. Bu parçaları birleştirip yeni dünyanın hizmetine sunacak olan sinemadır. Kübizmin nesneleri göreli grfifli, tamamen sinemasal bir kullanım arz eder. Kübizm, resme zaman boyutunun eklen-

⁸⁰ <http://www.filimadami.com/film/725/un-chien-andalou/> Erişim Tarihi: 08.10.2013

mesidir. Zamanı kullanma sanatı ise sinemadır. Kübist ressam, sadece bir kameranın yapabileceği şeyi, nesnelere birden fazla bakış açısıyla alttan, üstten, yandan yani her yönden göstermeyi hedefler. Nesnelere üzerinde gezinir, onları inceler. Böylece, yüzyıllar boyunca Rönesans'ın üç boyutluluğuna dördüncü boyut olan zaman eklenir (bkz. Armes, 2011:192) Bu sanattaki eş zamanlılık, nesnelere değişik yönlerden gösterimi sinemaya yapılmış bir çağrıdır.

“Hem kübistler hem de sinemacılar gerçekliği algılayışın yeni bir tarzını yaratmaya ve tek bakış açısını (resimde perspektif; filmde en avantajlı noktaya yerleştirilmiş kamera) yıkararak sanatsal etki elde etmeye çalışırlar. Duygulara ve nesnelere eşzamanlı olarak birkaç farklı açıdan yaklaşır, parçalı imgeleri yeni bir sentez içinde birleştirerek (nesneyi aynı resim içinde hem önden hem de profilden resmetme; tek bir film sahnesini çözümlenmek için genel çekim, orta çekim ve yakın çekimi kullanma) zaman ve uzam arasında, nesnelere kendileri arasında ve nesnelere ortaya çıkan yapıta (resim ya da film) yeni bir tarzda bakması istenen izleyiciler arasında yeni ilişkiler kurdular” (Armes, 2011:192).



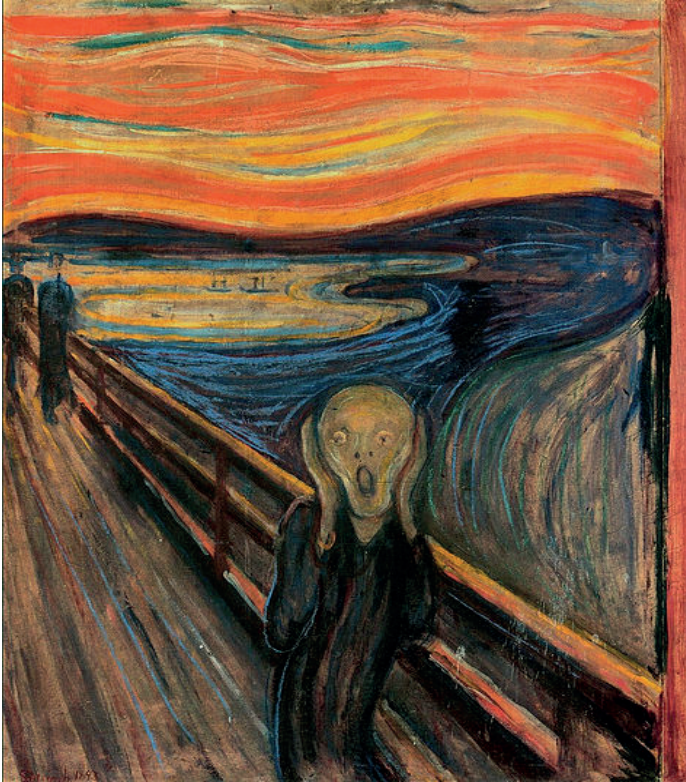
Pablo Picasso'nun 1907 tarihli *Les Demoiselles d'Avignon* isimli sürrealist resmi⁸¹

Kübizmin en önemli eseri kabul edilen bu resim, artık geleneksel sanatın bir son bulunduğunu ve yeni dillerle konuşmak gerektiğini resmeder. Bu resim, sonu gelmiş bir sanat dünyasının sonu geldiğinin mührüdür. Terkedilecek alana yapılan nostaljik bir güzellemedir. Sinemaya taşınacak olan sanat dehasının geçmişe karşı doğacak özleminin bir ön söylencesidir. Yeni dünyanın habercisi olması dışında ve yeni dünyanın sanatı olan sinemaya geçiş için geçmişini bir kenara koyma çabası dışında tablo, bizzat zamanı içinde barındırır ve hareketi kayda alır. Sinemadan sonra bütün sanatlar sinemaya göre hizalanır.

⁸¹ http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766 Erişim Tarihi: 0810.2013

Ekspresyonizm Görüntü Sevdası

Ekspresyonizm, hayatın gerçekliğiyle doğrudan yüzleşir. Bir fotoğraf karesindeki her şeyi sanatın konusu kılar. Sanatı, bir görüntü kesitine yaklaştırır. Ekspresyonist ressamlar, doğanın görüldüğü gibi resmedilmesi gerektiğini söylerler. Atölyelerini terk ederek sokaklara çıkarlar, anlık görüntüleri yakalamaya çalışırlar. Resmin yapıldığı yerde bitirilmesini savunurlar. Bu hem sanattaki hem akımdaki tıkanıklığı aşmak için bulunmuş sinemasal bir çözümden başka bir şey değildir. Ayrıca, sinemada da karşılığını bulan dışavurumcu sinema, Alman romantizmi ve romantizm akımının devamından başka bir şey değildir (bkz. Bazin, 2011: 202)



Edvard Munch'un 1893 tarihli Çığlık adlı ekspresyonist tablosu⁸²

⁸² http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Scream.jpg Erişim Tarihi: 08.10.2013

Her sanat akımı sinemayı çağırır. Sinema bölük pörçük olmuş, dağılmış sanat kollarının hem içsel meselelerine hem de genel olarak sanatın meselelerine can suyu verir. Bütün bu son tikanıklık akımlarının tamamı kendini sinemada sürdürür. “Çünkü sinema bir bütün olarak tüm sanat biçimlerinin biresimini içerdiği gibi, film oyunluğu da bütün yazınsal biçimlerin böyle bir biresimini içerir” (Eisenstein, 1984:58). Bütün sanatlar sinemanın içerisinde birleşir. Sinema, tüm sanatların altın oranıdır. Cansız olan sanatlara üflenen sinema ruhu, onları bir bedende birleştirmiş ve canlı kılmıştır.

Zirvelerin Verdiği İlham

“Yönetmen ancak en dar anlamıyla bir filozoftur.”⁸³

Andrey Tarkovski

“Şimdiye kadar yapılmış tek sanat eleştirisini Fransızlar yapmıştır; Baudelaire’dir bu, Malraux’dur ve biz onların, zamanımızın sanatıyla birlikte sinemadaki mirasçılarız.”⁸⁴

Jean-Luc Godard

“Sinema üç evrensel dilden biridir; diğer ikisi matematik ve müziktir.”⁸⁵

Frank Capra

19. yy. insanının bir düşü vardı. Tıpkı 18. yy. insanın olduğu gibi. 18. Yüzyıl insanı eşitlik, kardeşlik, adalet demişti; tüm çağın aydınları bu rüyanın ardından gitmişti. 19. yy da ise düş kâbusa dönüşünce, insan elindeki emaneti makineye devretmeye girişti. 19. yy. birçok alanda zirvelerin gözüktüğü yüzyıldı. Dostoyevski, Tolstoy, Gogol, Dickens, Hugo, Balzac, Flaubert, Stendhal gibi dev roman yazarları roman türünün sınırlarını zorlamış, hatta bazen aşmışlar ve bu türün bütün

⁸³ Tarkovsky, 2000:68

⁸⁴ Godard, 2008:211

⁸⁵ Edgar-Hunt, 2012:8

zirvelerini keşfederek, onu tarihteki mütemayiz yerine davet etmişlerdi. Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Edgar Alan Poe, Alphonse de Lamartine, Verlaine gibi şairler ise şiirin bir daha hiç erişilemeyecek doruklarına erişmişlerdi. Van Gogh gibi ressamın resmin sonunda, yeni zirveler telaşındaydılar. Felsefe ise artık kendini yenilemektense kendinden vazgeçmişti. Bunun en somut temsilcisi Friedrich Nietzsche'ydi. Nietzsche "tanrı öldü" derken, tanrı üstüne düşünme öldü diyordu aynı zamanda. Bu felsefenin düşünceden, yani kendinden vazgeçişinin ilanıydı. Böylece 'büyük anlatılar' devri kapanmıştı. 19. yy. da bütün sanat aynı tıkanıklığın kurbanıydı. Makine ise bu yüzyılın en büyük düşü ve hevesi olarak her gün yeni alanları hükmü altına alıyordu. Sanat yeni alanlar ve ufuklar ararken, makine krallığını ilan etmiş ve bunu herkese kabul ettirmişti. Bunu belki en son kabul eden sanat oldu. Sinema, sanatın makineye teslim oluşunun fermanıydı.

19. yy. da farklı farklı ülkelerde yüzlerce insan bir şeyin uğraşını veriyordu. Elleri anlık görüntüler vardı ve görüntüye can vermeye çalışıyorlardı. Bütün sanat düşüncesinin temelinde var olduğu kabul edilen 'taklit' (mimesis) düşüncesinin ötesinde, bizzat nesneyi yeniden ortaya koymak amacını güdüyorlardı. Gerçekliği ele geçirme düşüncesi, mistik bir dinin gizli ayini gibi herkesin içine müthiş bir heves ve haz üfürüyordu. Herkesin meselesi aynıydı; görüntüyü hareketli hale getireceklerdi. Bu, bütün sanat birikiminin alt üst edilmesi anlamına geliyordu. Zira en fazla gerçekliğin tasvirine yahut imasına varabilmişti önceki kuşaklar. Şimdi gerçekleşen, nesnenin bizzat görüntüsünün nesnenin yerine geçirilmesi idi. Bu yeni bir gerçekliğin habercisiydi. İşte bu gerçekliğin taşıyıcısı, koruyucusu ve eviydi sinema.

Ortaklaşa Yapılan Bir İcat: Sinema

“Sinematograf: Yeni yazma biçimi, yani yeni hissetme biçimi.”⁸⁶

Robert Bresson

“Ve sinema tiyatroya, edebiyata, müziğe, resme, başka hiçbir şeye benzemeyen, ancak bütün bu sanatsal ifadelerin tek bir sanatsal ifadede toplandığı gösteri boyutuna ulaşır.”⁸⁷

Federico Fellini

“Hiç kuşku yok ki, sinema doğuştan melezdır.”⁸⁸

Andre Bazin

“İşte böylece kolektif sanat doğdu.”

Mayakovski⁸⁹

Sinema bütün diğer sanatların zirvelerinin bileşiminden doğdu. İcadı bile bir kişiye atfedilemeyecek kadar kapsamlıydı. Sinemayı icat eden bir topluluktu. Tam da yüzyılın ruhuna uygun olacak bir şekilde, yüzyılın sanatı toplulukların ortak üretimiydi. Dünyanın değişik yerlerinde farklı farklı insanlar, farklı zaman dilimlerinde bu yeni sanatı kurgulamak için uğraşıyorlardı. Bazılarının birbirlerinden hiç haberi yoktu. Birbirlerinden haberi olanlar ise, diğerlerinin birikimini kullanarak keşfi sonuca yaklaşıyordu. Nihayetinde farklı farklı yerlerde kaydedilen ilerlemeler, zaman zaman aynı buluşun farklı yerlerde tekrar yapılması, zaman zaman üst üste koyulan bilgi birikimi, yüzyılın sanatını gerçekleştirebildi. Mucit ne bazılarının kabul ettiği gibi Edison, ne çoğunluğun kabul ettiği gibi Lumiere kardeşler ne de farklı iddialarda ortaya koyulan herhangi belirli bir kişiydi. Sadece sinematografinin icadı için bile Varley, Friese-Greene, Dickson, Le Roy, Robert Paul, Donisthorpe, Le Prince, Lathan, Birt Acres, Demeny gibi

⁸⁶ Bresson, 2012:27

⁸⁷ Fellini, 2006:152

⁸⁸ Bazin, 2011:182

⁸⁹ Mayakovski, 1914-1915

sayısız eş mucit sayılabilir, fakat nihayetinde sinema bir ortak icattır, hatta ilk ortak icattır. Sinema yüzyıl ortamının ve eğiliminin, eski birikim ve hevesleri kullanması sonucu ortaya çıkmış çok gelişkin bir sanat senteziydi. Sinema, mükemmel ve çağlar üzeri bir sanat olarak bütün diğer sanatların, özellikle de edebiyatın ruhundan doğdu.

Sinemanın müşterekliği bitmiş bir olgu da değildir, nasıl ki icat ortaklaşa yapılmıştır, filmlerde de ister istemez bir ortaklık kurulur. Sinema hala bir ürün verirken hem pek çok sanatçıyı hem bütün bilimi kullanır. Bir film; yazar, finansör, yapımcı, kurgucu, besteci, yönetmen, yönetmen yardımcıları, görüntü yönetmeni, ses süpervizörü, yapım tasarımcısı, mekan amiri, prodüksiyon amiri, görsel efekt süpervizörü, kamera operatörü, boom operatörü, sanat yönetmeni, kamera asistanı, ses asistanı gibi pek çok meslek grubuna ait insanın birlikte çalışması sonucu ortaya çıkar. Sinema hala ortaklaşa yapılan bir sanattır, her ne kadar yönetmen filmin hâkimi olsa da diğerleri olmadan bir yönetmenin film yapması olanaksızdır. Her film bir tür devlet gibi, pek çok kurum ve kuruluşun ortaklaşa çalışarak ulaştıkları bir hedeftir.

Tam Tekmil Giyinik Doğan Bir Sanat: Sinema

“Hiçbir insan gözünün yakalayamadığı, hiçbir kalemin, fırçanın kaydedemediği şeyi kamera ne olduğunu bilmeden yakalar ve bir makinenin titiz kayıtsızlığıyla kaydeder.”⁹⁰

Robert Bresson

“Sinemaya yardım etmeye hazır o kadar sanat var ki sırada bekleyen”⁹¹

Virginia Woolf

Sinema, diğer sanatlar gibi çırılçıplak değil de tam tekmil kıyafetleri giyinik bir sanat olarak doğdu. Sinema, eski ku-

⁹⁰ Bresson, 2012:25

⁹¹ <http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full> Erişim Tarihi: 10.10.2013

şakların hissettiği fakat akıllarına sığdıramadıkları için tam olarak tanımlayamadıkları bir düştü. 1895'li yıllarda pek çok farklı yerde, bazıları birbirinden habersiz olmak üzere sinema deneyleri yapıldı. Sinema binlerce farklı katkıyla başarıldı. Sinemanın sonraki dönemlerde yaşadığı tökezlemeler insanların geçmiş yüzyıllarla bağlantılarını koparamamasının bir sonucuydu. Sinemaya yavru bir bebek gibi davranan bazıları, onun tam tek mil bir dünyanın, bütün olanaklarını barındıran büyümlü bir evren taşıdığını görememişlerdi henüz. Oysa sinema parçalara bölündüğünde ortaya tüm sanat tarihi çıkıyordu.

Fotoğraflama tekniği resimden gelmeyi, öykülemeyi romandan almıştı, müziği bin yılların birikimi olan musiki sanatının eseri idi, oyunculuk tiyatrunun bir erdemiydi, fotoğraflarını fotoğraf sanatına borçlu ydu; bu yeni sanattaki tek sinemasal olan şey bütün bu sanat öğelerinin birleştirilmesi idi. İşte sinema bütün büyüklüğünü ve biricikliğini buna borçlu ydu. O zirvelerdeki kesişimin sanatı ydu. Bütün formlar kendilerini gerçekleştirdiklerinde sinemanın potasında birbirlerine karışmışlar ve ortaya sanattan öte bir sanat, büyümlü bir dünya çıkarmışlardı. Sinemayı sanat, telefonu alet kılan işte buydu.

Sinemanın bütün olanaklarıyla birlikte, giyinik bir şekilde doğduğunu fark eden de döneminin en önemli yazarlarından biri olan Virginia Woolf olur. Woolf'un 1926 gibi erken bir tarihte sinema üzerine yazdığı yazı, o tarihte her şeyin farkında olduğunu gösterir. Herkes uygarlığın sonunun geldiğini, her şeyin sonunun geldiğini ve artık hevesli olmak için çok geç olduğunu söylerken, Woolf dikkatleri sinemaya çekmek ister. Ekranları karşısında oturmuş hareketli görüntülere seyretme tutkusunun gelecek dönemler için belirleyici olacağını o zamandan fark eder. Her şey karmaşa, yığın ve kaosa dönüşmüştür. Bir kaza olmuş, bütün parçalar ve bütün lezzetler dağılmıştır, bu kazanın kıyılarından bakılan şeyler arasında,

kaosun dışına taşmaya yüz tutmuş yeni biçimler görülmektedir. İşte sinema bu kaosun ardından yeni dünyaya sarkacak ve yeni dünyanın sesi olacak sanattır. Woolf bu yeni ve süper güçlü sese methiyeler düzmekten kendini alamaz ve bu sesin ne olursa olsun büyüyeceğini ve her şeyi içine alacağını kabul eder.

Sanatlar, daha yeni yeni kendi aygıtına kavuşmuş olan bu sanatın hizmetindedir ve ona yardımcı olabilmek için sıra beklemektedir. Bu yeni dil, eski sanatların hiçbirinin tam anlamıyla başaramadığı bir şeyi başarır. Çünkü hissettiğimiz, gördüğümüz fakat asla ifade edemeyeceğimiz bir dil mevcuttur ve bu dil ancak göze görülebilir kılınabilir. Kelimeler olmadan görüntüler hem duyguyu hem düşünceyi taşıyabilir. Bu yüzden, film yönetmeninin emrinde çok kapsamlı bir zenginlik vardır. Sinemanın kendisinde, öyle bir olanak vardı ki, söyleyecek hiçbir şey olmasa bile her şeyi söyleyebiliyordu. Zira bütün sanatlar çıplak doğarken, sinema giyinik doğmuştu.⁹² Giysileri ise ihtiyaca göre ve estetiğe göre diğer sanatların ve bilimin kesilip dikilmesiyle oluşturulmuştu.

Görüntü Çağının Dili

“Sinema zamanın mumyanmasıdır, çürümeye ancak böyle karşı koyar.”⁹³

Andre Bazin

“Bugünün sanatı Jean-Luc Godard’dır... çünkü hiç kimse düzensizliğin düzenini ondan daha iyi tanımlayamaz.”⁹⁴

Louis Aragon

“Ben, Werther’in ya da Baudelaire’in yaşadığı gibi yaşadım.”⁹⁵

Jean-Luc Godard

⁹² <http://www.woolfonline.com/?q=essays/cinema/full> Erişim Tarihi: 10.10.2013

⁹³ Andre Bazin, 2011:20

⁹⁴ Gögercin, 2012:51

⁹⁵ Godard, 2008:23

Sinemanın ilk yıllarında eski zihinsel alışkanlıklarla kafası bulanmış insanoğlu, çağın en mükemmel diliyle kekeleyemeden öteye gidemedi. Fakat bu dili kullanmaktaki başarısızlık bile – sinemasal dilin tekâmülünü ertelese de – sinemanın devrimsel gücüne bir eksiklik getiremedi. Zira sinemada dilden öte bir dil vardı. Bu görüntüydü. Görüntülenen ve canlandırılmış her fotoğraf karesi insanın beynini, o hiç farkında bile değilken yeni bir dünyanın uçsuz bucaksız okyanuslarında gezdiriyordu. Görüntü, başlı başına bir dildi ve yönetmen ne kadar beceriksiz ve birikimsiz olursa olsun, her görüntü yönetmeninin ona söyletmek istediği dışında kendi öyküsünü de izleyicilere aktarıyordu.

Görmek ya da şahitlik etmek düşünmekten daha derin ve daha mükemmel bir biçimdi. Onun için sinema kâğıda aktarılamaz. Konuşulabilir olanın bittiği yerde sinema başlar. Sinemanın, edebiyat kendi sonuna doğru yol alırken onun küllerinden doğması işte bundandır. Bu bir reenkarnasyon olayıdır, fakat sonraki can bulunun vücut, eski olan hiçbir şeye olanak tanımaz. Sinemanın icadından sonraki bütün yolculuklar sinemadır. Bir kere görüntülerin dünyasına giren, asla eski gerçekliğe dönemez. İnsan, dışardan baktığı şeyin içerisinde yaşamaya başlar, bunun için anlamlandırma çabaları boşa gider. Düşünce tükenince, görüntü hüküm sürer. Artık sadece görüntülenebilen paylaşılabilir. Üç bin yıl süren düşünce toplumu, sinemayla birlikte görüntü toplumuna dönüşmüştür.

Sinema, çağdaş insanın iletişim dilidir. Bazı harfleri eksik, bazı imgeleri oturmamış olsa da, 20. Yüzyıl ve sonrasında harfleri görüntülerden oluşur. Anlatmak göstermektir. Her şeyin her şey anlamına gelebildiği bir çağın çocuklarının kurguladıkları bir dildir bu. Fransız devriminde özgürlük, eşitlik, kardeşlik diye bağırان dönem aydını, iki büyük savaş esnasında sesini kısmış ve görüntüleri depolama yolunu seçmiştir. Bu tarihe ve insana olan inançsızlığın ifadesidir.

Binlerce yıldır, insanı daha iyi kılmak için düşünen, eylemde bulunan ve her türlü fedakârlığı göze alan entelektüel zekâ, 20 yy. da güzel olanı mumlayarak korumayı tercih etmiştir. Sinema, bir kaçış sanatıdır. İki bin yıldan fazla süredir ilerlemenin ıstırabını çeken batı aydınınının artık bu düştten vazgeçmiş olduğunun bildirisidir. Postmodern zamanlar denilen kavram karmaşıklığının ilk basamağıdır. Bir şey neden kendisi oluyor da başkası olamıyor sorgulaması sonucu her şeyin her şey olabileceği bir dünyanın yaratıcılarındandır.

İnsanlık Tarihinde Herhangi Bir Gün

“Sinema izlenen kitap, beklenen gelecektir.”⁹⁶

Guillaume Apollinaire

“Modern zamanlarda sinemanın icat edilmesi 15. Yüzyıldaki matbaanın icadına denk düşer.”⁹⁷

Dominique Braga

“Lumiere’in icadının bilimsel önemi hakkında pek bir şey söylemem, fakat hiç şüphesiz, bu icat bilimin ortak hedefine ulaşmak için yardımcı olurken, insan hayatını iyileştirecek ve insan ruhunu geliştirecektir.”⁹⁸

Maksim Gorki, 1896

1985’te 28 Aralık bir pazar günü, insanlar Paris’te bir kafede toplanmışlardı. Hepsi geleceğin dünyasından fırlayıp gelmiş olan bir aygıtta gizli bir teşhircilikle yaklaşmanın heyecanını duyuyordu. Herkes sandalyesine kuruldu, ışıklar kapatıldı, film makinesi dönmeye başladı; kalabalık, önlerindeki perdeye bakmaktan başka bir şey yapmıyordu. Fakat sonrasında o perde, bir dünyaya dönüştü. Olan şey perde üzerinde bir dünyanın sergilenmesi değildi; tam aksine bir

⁹⁶ Ramirez, 1995:374

⁹⁷ Virmaux, 1968:258

⁹⁸ Pozner, 1895:108

dünyanın perdeden izleyicilerin içlerine indirilmesiydi. İnsan ilk kez orada gerçekliğin daha önce hiç tırmanmadığı büyüğü yamaçlarına tırmandı. Bu yeni gerçeklik, ister gerçek olsun ister olmasın, insan için yeni bir dünyaya taşınmayı ifade ediyordu. Düşünen insanın sonu gelmişti, artık dillendirilemeyen görüntülenebilecekti. Perdeden akıp giden tren sıradan bir tren değildi, o insan soyunun bütün gerçeklik algısının üzerinden geçmiş, her şeyi yerle bir etmişti.

Bundan dolayı Tarkovski o anı, bir estetik ilkenin doğuşu olarak adlandırır. Zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıkta yeniden yansıtma olanağına, yani istediği an istediği zamana geri dönme olanağı ortaya çıkmıştır ona göre (bkz. Tarkovski, 2009:71). Bu zamanı dondurabilme ilkesinden doğan sanat da ancak 21. yüzyıl gelişmişliği ve karmaşasına yakışan bir ilerilik ifade ediyordu.



Lumiere kardeşlerin *Bir Trenin Gara Girişi* filminden bir sahne⁹⁹

⁹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/File:L%27Arriv%C3%A9_d%27un_train_en_gare_de_La_Ciotat.jpg Erişim Tarihi: 10.10.2013

Afişte görülen trenin perdeden insanlara yaklaşmasına verilen seyirci tepkisi kaçışmak olur. Trenin gelişinin verdiği korkunun kaynağı, bir gerçeklik anlayışına yapılan saldırıdır. Dondurulmuş zaman canlanmış bir şekilde insanın bütün nostaljik yapılanmalarına karşı taarruza geçer. Edilgen bir şekilde yavaş yavaş insana işleyen sanat tarz değiştirir, etkisini hızlandırır ve bütün hâkimiyeti ele geçirir. Canlanan görüntüler karşısında insanın bütün geçmişi zavallı ve korumasızdır. Bu yeni dünyada, gerçekliğin el değiştirdiği yeni sistemde, neyin ne olduğunu gelecek kuşaklar ancak anlayabilecektir. Nihayetinde, o tren iki çağın arasından geçer. Sinematograf pek çok şeye muktedir bir alet olarak ortaya çıkar, onunla neredeyse her şey yapılabilir, Vertov'un kamera yaptığı şu güzelleme, aynı zamanda onun olanaklarını da ortaya koymaktadır:

“Ben gözüm, ben mekanik bir gözüm.

Ben bir makineyim. Sizlere yalnızca kendi görebildiğime benzer bir dünya gösteriyorum. Kendimi bugünden ve sonsuzluktan, insanın durağanlığından özgürleştiriyorum. Ben sürekli hareket halindeyim, nesnelere yaklaşır ve onlardan uzaklaşıyorum. Onların altında sürünürüm, koşan bir atın ağızına doğru girer, kalabalığı tam hız yararım, koşan askerlerin önünden koşar, arkama dönerim, bir uçakla birlikte uçar, düşen ve yükselen bedenlerle birlikte ben de düşer ve süzülerek yükselirim.

Bu benim; bir devinimi bir sonrakiyle en karmaşık biçimde birleştirir ve kaydedirim; ben devinimlerin kaosunda manevra yapan bir makineyim.”¹⁰⁰

Bütün bu olanaklara sahip olan sinema, zamanın dondurucusu olur. Zamanı hem yeniden inşa edilebilir hem de yapısı bozulabilir bir biçim ve tarzda değiştirir. Bakışın hareketliliği gereksiz hale gelirken, göz sadece gösterileni gö-

¹⁰⁰ Bazin, 2011:44

rür. Bakış, görme eyleminin nesnelere üzerindeki kontrolünü kaybeder, böylece insan sanata maruz kalır. Sanat kontrolü ele geçirirken, insan eskiden işgal ettiği ve hükmü altında bulunduğu bütün alanlardan çekilir. Hayal ve gerçeklik, geçmiş ve şimdiki zaman, yani modern söylemin eski zıtlıkları arasındaki fark kaybolur (bkz. Şentürk, 2011:79).

Bu sayede, nesneleştirilmiş makine kendisini özne kabul eden insandan intikamını alır. Nesneyle özne yer değiştirir, nesnenin hükümlerliği özneyi bireysel özelliklerinden uzaklaştırır (Horkheimer-Max 1986:165).

Çağın Sanatı Sinema

“Gözlerim ressam oldu senin güzelliğine,
Kalbimin levhasına nakşetti görüntünü
Bedenimde çerçeve oldu senin resmine
Derinlikle güçlendi sanatın en üstünü”¹⁰¹
Shakespeare

“İnsanoğlunun gelecek kuşaklara bırakmak amacıyla yarattığı
anıtlardan hiçbirini onunla kıyaslanmayacak.”¹⁰²

Gilgamiş Destanı

“Cocteau eline ilk kalem alanlardan biri oldu. Kalem burada video anlamına geliyor.”¹⁰³

Jean-Luc Godard

“Çünkü filmler dünyanın geri kalan yarısının hayatlarına uzanan yola, görmediğiniz insanlara, tarzlara, adetlere, harcananlara ve biriktirilene, zarafetlere ve kepezeliklere, bilinmedik yürüklere açılan anahtar delikleridir.”¹⁰⁴

Charlie Chaplin

¹⁰¹ Shakespeare, 2000

¹⁰² Gilgamiş, 1973:122

¹⁰³ Godard, 2008:219

¹⁰⁴ Chaplin, 2009:100

Sinemada Lumière kardeşlerin icadı, bir başlangıca ihtiyacımız olduğu için önemlidir. Teknik aygıtların birleşimi olarak sinematografi, büyük oranda 19. yüzyılda yapılan keşif ve icatların bir toplamıdır (bkz. Ceram, 2007:3).

İnsan sanatı ve bilimi sürekli daha ileriye ve daha farklıya zorlamanın mükâfatını böyle almıştı. Biçimler üstü bir biçim, diller üzeri bir dil, toplu bir iddialar yığını bir arada barındırabilen büyümlü dünyanın kapıları böylece açılmıştı. Sinema bir aygıt olarak icat edilmiş bir nesne değildi, bir telefon, ampul, daktilo hiç değildi. Sinema bizzat insanın sonraki yüzyıllarda mesken edinebileceği paralel bir evrene işaret ediyordu. İnsanın kendine inşa ettiği gelecekçilik mağarasıydı bu. İnsan, dıştaki gerçekliği bin yıllar süren uğraşlara rağmen değiştiremeyince, kendine değiştirebileceği bir gerçeklik yarattı ve orada ikamet etmeye başladı. Sinema, zamanın kaosundan ve iflah olmaz akışından kaçırılmış olan paralel bir zamandı. 20. yüzyılda savaşların, acının, merhametsizliğin, her türlü zulmün ve karanlığın girdabından insan saklanılabilecek bir yer-zaman bulmuştu ve burada her türlü kuralı kendi koyabiliyordu. Sinema, yapay bir cennetti.

20. yüzyılın sanatı sinemaydı. Artık en dahi olan sanatçı, ancak sinema dünyasından çıkabilirdi. Çünkü her yüzyılın bir sanatı vardır. Dahi sanatçı, o yüzyılın sanat türünde eserini verir. Sinema da 20. yüzyılın sanat ve iletişim dilidir. André Bazin Chaplin üzerinden duruma şöyle açıklık getirir:

“Chaplin, kelimenin en güçlü anlamıyla bir sanatçıdır ve sanatla ilişkisini eşit koşullarda sürdürmektedir. Anlatmak istediklerini sinemayla anlatması, yeteneği ve becerisi itibarıyla örneğin edebiyattan çok, sinemaya yatkın olduğu, dolaşısıyla da bu anlatım biçimine özel bir eğilim gösterdiği için değerlidir kesinlikle. Bunun sebebi sanat dalları içinde, onun ileteceği mesaj açısından en etkili sanat dalının sinema olmasıdır. On altıncı yüzyıl sonlarının büyük sanatçıları, her

şeyden önce ressamlar ve mimarlardı. Zira resim ve mimarlık dönemin sanat dallarıydı. Ancak bu belirli bir sanat dalına hizmet etmenin değil, sanatçı olmanın en iyi yoluuydu. Bununla birlikte, sanat karşısında değil fakat sanatın bugün artık iyice belirlenmiş uzmanlık dalları karşısında bu tür bir bağımlılık olmayışı sayesinde ki, o üstün Rönesans sanatı, resmi kastediyorum, bunca gelişim gösterebilmiştir. Vinci ressam değildir, Mikelanj da heykeltıraş. Sadece sanatçıdır onlar... Chaplin'in beste yapması, felsefeyle şöyle böyle uğraşması; hatta biraz resimle ilgilenmesi, vasat bir müzisyen, sırandan bir filozof olsa da vakit geçirmek için resim çizse de, hiç önemli değildir. Temel nokta, Chaplin'in sinemadan yana yaptığı seçimin objektif özgürlüğü değil; daha çok, yirminci yüzyılın o üstün sanatıyla –film- olan ilişkilerdeki sübjektif özgürlüktür" (Bazin, 2011:276).

Chaplin hiç konuşmadan her şeyi anlatmayı başarır, insan ilişkilerine dair yüzlerce farklı durumu gösterir, çağının sanatı sinema olmasa elbette o da büyük bir şair olacaktır, "Bayağı bir yazım çizdim. Şiir ve benzeri şeyler. Yazılarımın çoğu yarım kaldı" şeklinde kendini ifade eder (Chaplin, 2009:73). Çağın sanatı sinema olduğu için Chaplin her şeyi kameraya anlatmayı seçer:

"Birkaç hoş kızın kendisini ziyarete gelmesine sevindiğini söylemez, çatallara saplanmış iki ekmek topağını masanın üzerinde dans eden ayaklar gibi hareket ettirdiği sessiz bir dans gösterisi sunar (Altına Hücum). Tartışmaz, kavga eder. Sevgisini gülümseyerek, omuzlarını sallayarak ve şapkasını kımlatarak gösterir. Kilisede sözlerle vaaz vermez, Davut ve Golyat'ın öyküsünü canlandırır (Hacı). Yoksul bir kız için üzülduğünde çantasını parayla doldurur. Terk ettiğini yalnızca arkasını dönüp yürüyerek gösterir (Sirk). Chaplin'in sanatının büyük bölümünü her bir sahnenin inanılmaz görsel somutluğu oluşturur." (Arnheim, 2010:89)

Chaplin gibi pek çok yönetmen sinemayı, çağın en mükemmel ifade aracı olduğu için seçer. Bunun için, büyük yönetmenlerin sinema dışında en az bir sanatta daha, en çok da edebiyatta yetkin oldukları görülür. Sinema, doğrudan edebiyata mirasçılık ettiği için, yetkin yönetmenler aynı zamanda yetkin birer yazardırlar. Bu yazılı eserlerinin de doğruladığı bir gerçektir. Eisenstein'in Film Duyumu, Film Biçimi, Film Sanatı gibi kitapları aynı zamanda birer edebi eserlerdir. Tarkovsky'nin gerek kitapları gerek şiirleri edebi ve felsefi eser olarak kabul edilmektedir. Bergman'ın Büyülü Fener'i çağdaş edebiyatın bir eseridir, Sartre'ın Bulantı'sına eş değer bir derinlik ve üsluba sahiptir. Pasolini aynı zamanda 20. Yüzyıl İtalya'sının en büyük şairidir. Griffith'in bütün arzusu Amerikalı bir Shakespeare olmaktır, fakat başta bunu yazın yoluyla gerçekleştirmeye çalışarak yanılır, Shakespeare çağının dilini kullanan komple bir sanatçıdır. Her çağ kendi diliyle gelir, mademki 20. yüzyıl sinema diliyle konuşmaktadır, komple bir sanatçı da sinemayı seçmelidir. Griffith sonraları bunu anlar, sinemaya güçlü bir öykü anlatma aracı ve etkili bir sanat biçimi olarak öz bilinç kazandırarak sinemanın Shakespeare'i olur (bkz. Armes, 2011:115). Neredeyse her yönetmenin bir kitabı vardır ve bu kitaplar edebi değerleri açısından hafife alınamazlar. Bu, sinemanın edebiyatın mirasçısı olduğunu da göstermektedir. Sinemadaki Auteur kuramı da, yönetmene yazar gibi her şeyi tek başına kontrol etmesini tavsiye eder. Nihayetinde büyük yazarların erken gelen yönetmenler, büyük yönetmenlerin ise geç kalan yazarlar olduğu kabul edilebilir. Klasik romancıların romanları onları yönetmen yaparken, çağdaş yönetmenlerin kitapları onları aynı zamanda yazar yapar, filmler ise aynı zamanda birer edebiyat ürünüdürler.

Çağın sanatı olan sinema, her şeyi büyük bir ustalıklarla içine almayı başarır. Bütün birikimleri kendi bünyesinde tekrardan harmanlayarak insanlığa sunar. Gerek kullanımlar

gerekse somut olarak tecrübe ve bilgiler yeni bir dille insanlığın önüne getirilir. Bunun için, ilk önemli iki yönetmen olan Lumière ve Méliès yeryüzünde ne varsa filmini çekmeye çalışırlar. Her şeyi bu yeni dile taşıyarak yeni insana ulaştırmak arzusundadırlar. Daha sonraki dönemlerde Godard sineması, bütün felsefe, yazın, sanat her ne varsa, hepsinin sinemanın emrinde olduğunu iyice ortaya koyar. Bir Godard filmi izlemek iyi bir edebiyat bilgisi, Fransız tarihi, sinema tarihi ya da daha pek çok şey gerektirir (Önal ve Eşli, 2011:49).

Resnais, Picasso'nun, Van Gogh'un tablolarını filme dönüştürür. Çağın sanatı olan sinema hem yağmalar hem geliştirir hem yeniden doğuşa olanak sağlar. Güç ve hâkimiyet onun elindedir. "Büyük İskender'in Sezar'ın ve Napolyon'un ordularıyla yapamadığını, Hitchcock klasik anlatı filmleriyle yapmış: böylece Holywood evreni ele geçirmiştir" (Gönen, 2004:42). Yeni insanın sadece dili değil, her türlü deneyiminin anahtarıdır sinema, bunun için çağın temel sorusunu şöyle sorar ve cevaplar Pasolini:

"Edebiyattan sinemaya neden geçtim?

Bu soruyu sürekli teknik değiştirme amacıyla,
yeni bir şey söylemek için
yeni bir tekniğe ihtiyaç duyduğum
biçiminde cevapladım.

(...)

Çünkü sinema yalnızca

Dilsel bir deneyim değil, fakat,

Bunun yanı sıra bir felsefi deneyimdir" (Pasolini, 2012:5-6).

III. BÖLÜM

ÖN SINEMA TARİHİ

Erken - Ön Sinema Ayrımı

"Artık görsel gösteriler çağı gelmiştir"¹⁰⁵

Théophile Gautier

"Sinemaya eklenen her yeni gelişme onu, paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır. Kısacası sinema henüz keşfedilmemiştir."¹⁰⁶

André Bazin

"Biz aslında sinemanın daha tarihöncesindeyiz."¹⁰⁷

Jean-Luc Godard

"İmgeler şiirden, dramatik yapı kısa öyküden, oyunculuk yetenekleri ve olayın gelişiminin drama ilkeleri tiyatrodan ve betimleyici öyküleme romandan."¹⁰⁸

Janice Etkowitz

Sinemanın öğelerinin sinemadan önce icat edildiğini ifade ettik. Sinema, sinemadan önce gelir. Biz buna ön sinema dedik. Zira erken sinema sinematografin icadından sonraki ilk dönemlere verilen addı. Ön sinemadan kastımız, sinema-

¹⁰⁵ Bkz. Gautier, 1859

¹⁰⁶ Andre Bazin 28

¹⁰⁷ Godard, 2008:343

¹⁰⁸ Etkowitz, 1983:7

toğraf icat edilmeden (ille de bir tarih gerektiği için, 1895 olarak kabul edilebilir) var olan sinemasal pratikler ve sinema öğeleridir.

Hiç şüphesiz sinema düşünün tarihi, sanatın tarihine eş değerdir. Sanatların her birinin idealinde sinemasal yetkinliğe ulaşmak vardır. Tarih boyunca, hayatı yeniden üretmek sinemanın başardığı, bütün sanatların ise amaçladığı bir durumdur. Fakat sanat tarihinin bazı dönemlerinde sinemasal öğelerin çok somut bir şekilde netleştikleri ve ortaya çıktıkları görülür. Bu türden sinemasal unsurların en yaygın kullanıldığı ve yoğunlaştığı dönem 19. yüzyıldır. Yine de çok erken sanatsal dönemlerde ortaya çıkan sinemasal unsurlar vardır (bkz. Hasan, 1968). Sinemasal öğelerin tarihine doğru bir yolculuk yapıldığı takdirde, sanat tarihinin çeşitli dönemlerinde ve kollarında bu öğelerin gelişim evreleri keşfedilebilir. Bu bölümde bu evreler incelenerek, sinemanın sürpriz ve baba-sız bir sanat olmadığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Özön'e başvuracak olursak Özön durumu şöyle özetler:

“Gerçekten de İ.Ö. 20.000 yıllarında Fransa’daki Lascaux, İspanya’daki Altamira mağaralarının duvarlarındaki resimlerden İsveç’te Tunç Çağı’ndan kalma Kivik anıtı üzerindeki resimlere; kimilerine göre İ.Ö. 5.000 kimilerine göre 2.000 yıllarına uzanan –‘Karagöz’ün atası – gölge oyunlarına; 2.000 yıllarında firavunlar dönemindeki Ölüler Kitabı’nda yer alan, çağdaş bir resimle romanı andıran dizi resimlerden Hitit kabartmalarına ya da eski Yunan vazo resimlerine dek tüm çabalar hep bu özlemi yansıtmaktaydı. Bu çabalar yeneden-doğuş’ta da (Rönesans), yeni ve yakınçağlarda da sürdü; çünkü bu özlem bir türlü tümüyle gerçekleşemiyordu. İnsanların, tüm canlıların ya da cansızların devinimi, yer değiştirmeleri büyük bir titizlikle inceleniyor; kâğıda, beze, tahtaya, cama, taş, madene saptanıyor; devinimin belli bir anını büyük bir ustalıklarla yansıtan bu yapıtlar büyük bir coşkuyla izleniyor, ama sonunda yine de bir eksiklik kalıyordu. Çünkü bu

alandaki en usta çalışma bile ortaya ‘donmuş’ bir devinim görünüşü koymaktan öteye gidemiyordu. Sanki insanların, canlıların en devingen anlarında birileri çıkıp, oyundaki gibi ‘espeta!’ demekte, onlar da donup kalmakta, taş kesilmekteydiler. Sinemanın çok sonraları ancak özel bir etki yaratmak ereğiyle arada bir başvuracağı ‘dondurulmuş görüntü’, devinimi saptama çabasındaki bu yapıtların bir türlü kurtulamadığı açmazdı. Devinimi içeren sanatlar olarak, insanlığın öyküsünün ilk dönemlerine dek uzanan dans ve tiyatro vardı ama bunlar doğadaki tüm devinimi aktaramıyordu. Üstelik bunlardaki devinim de ancak bir kez yaratılıyor, ikinci kez yaratılması yeni bir çabayı gerektiriyor ve hiçbir vakit bir öncekinin tıpkısı olmuyor, ilk devinimin aynısı olarak geleceğe aktarılamıyordu. Aynı durum, görüntülükteki görünüşü bakımından sinemanın görüntülerini andıran tüm gölge oyunları için de söylenebilir” (Özön, 2008:5).

Ön sinema neden var ya da neden var olmalı?

Sinema ne zaman icat edildiğini sormak yanıltır. Yalnızca şu söylenebilir, sinema icat edilmiştir. Sinema ise aygıtlardan daha fazla bir şey olup, icat edilmemiştir, ‘geliştirilmiştir.’¹⁰⁹

C. W. Ceram

“Esasında, doğum ve ölüm kelimeleri zaman içerisinde bir kere gerçekleşen şeylerde kullanılır, farklı zaman ve mekânlara yayılmış olan sosyal pratikler için kullanılmaz. Doğrusunu söylemek gerekirse, sinema asla doğmamıştır. Tek başına hiçbir olay onun doğuşuna işaret etmez.”¹¹⁰

Rockhill

Her şeyden önce, ön sinema olarak tanımladığımız dönemin neden var olması gerektiğine değinmek gerekir. Sinema, sinematograf denilen aletten ibaret değildir. Sinematograf, sinemada edebiyattaki kalemin yerini tutar. Diğer bütün

¹⁰⁹ Arkeoloji, 2007:3

¹¹⁰ Rockhill, 2008:9

öğeler sinemanın icadından önce zaten sanatın kullanım alanındadır. Ayrıca sinematografin da bir ön tarihi vardır. İcat geriye doğru getirildiğinde M.Ö. 3000'lere kadar geriye getirilebilir (bkz. Ceram, 2007). "M.Ö. 4. Yüzyıldan başlayarak, M.S. 19. Yüzyıl sonuna kadar süren çalışmaların sonucunda, adım adım günümüz sinemasının başlangıcı sayılan sinematografa ulaşılmıştır" (Esen, 2010:3). Lumière'in icat ettiği sinematograf dışında; lampaskop, kaleydoskop, diorama, fenakistikop, zoetrop, viviskop gibi çok sayıda sinemasal aygıt icat edilmiştir. Hepsinin tarihi sinemadan eskidir ve hepsi ön sinemasal aygıtlardır. Sinema aletinin icadının bile tarihi tam belli değilken ve sinematografin icadından çok daha öncelere dayandırılabilen, sinemanın diğer öğeleri olan görüntü, ses, devinim, öykü gibi diğer sanatların çoktan kullanımında olan öğelerin sinemasal kullanımının daha eski olduğunu yadsımak olanaksızdır. Her ne kadar mucit olarak Lumière'in adı geçse de sinemanın gerek teknik açıdan gerekse deneyim açısından çok sayıda eş mucidi vardır.

Ön sinemasal tecrübeler konuyla ilgili olan yazar ve bilim adamlarını o kadar etkilemiştir ki, *Firavunlar Zamanında Sinema* başlıklı makaleler bile yazılmıştır. 1955 yılında Sorbonne'da yapılan Uluslararası Filmoloji Kongre'sinde ise ön sinemanın varlığı resmi olarak kabul edilir. Nasıl ki yazıdan önce de bir tarih vardır ve tarih öncesi çağlar da tarihe aittir; sinemanın da sinemasal aletlerle kayda geçirilmemiş olsa da tarih öncesi vardır ve bu da sinemaya aittir. Özellikle bazı edebi eserlerin filmsel karakterleri çok şaşırtıcıdır. Değişik ifade araçlarını kullanan insanların doğal imgeleri birbirine birleştirilerek canlı bir görünüm elde etmeye çalışmalarının tarihi elbette sinemadan çok eski olacaktır (bkz. Hasan, 1968).

Ön sinemanın tarihi sanatların tarihsel gelişimine öylesine içkindir ki, asla net olarak tarihler saptanamaz. Sözel imaj ile optik imaj arasında bir sınır olsa da hedefler aynıdır. Sözel imajlarla dertlerini anlatmaya çalışanlar optik bir algı yarat-

mak isterler; her zaman hedef, mümkün olduğunca canlı bir şekilde devinimi yakalamaktır. Aristo'nun şeyleri gerçekleşirken görmek metaforu da sinemaya o dönemden yapılmış bir övgüdür. Nihayetinde, sözel imajlarla kendini ifade ederken, edebiyat daima içsel sinematografik bir amaç taşımıştır (bkz. Cléder, 2012). Eisenstein'in ön sinemaya yaptığı güzellmeler ne kadar sahici ve ne kadar da hakkaniyetlidir:

“Okurlarımın bu konuda ne duyduklarını bilmiyorum, ama ben kendi hesabıma, sinemamızın hiç de ana babasız olmasından, soy soptan yoksun bulunmamasından, geçmişten yoksun kalmamasından, geçmiş çağların geleneklerinden ve varsıl ekin kalıtından eksik kalmamasından her zaman memnunluk duymuşumdur. Bu sanatın bir güvercinden, sudan ya da Kutsal Ruhtan yaratıldığı gibi inanılmaz önsellerden yola çıkarak sinema için yasalar ve bir estetik kurabillerenler yalnızca son derece düşüncesiz ve küstah kimselerdir! Dickens'in ve ta eski Yunanlılara, Shakespeare'e dek uzanan bütün ataların, bu gibi kimselere Griffith'in de sinemamızın da özerk varlıklarının zamandizinine, kendi kendileriyle başlamadıklarını, uçsuz bucaksız bir ekin geçmişine sahip olduklarını anımsatabilmesini dileyelim.” (Eisenstein, 1985: 308)

Sinematografik aygıtların gelişimi

“Gözler daha sağlam tanıklardır kulaklardan”¹¹¹

Heraklitos

Sinema düşünün tarih öncesi çağlara kadar uzuyor olması, sinema tekniğinin o dönemde edinildiği anlamına gelmez. Düş çok eski bir düşür, teknik boyutu ise önceki zamanlardaki Mozi, Aristo, Leonardo gibi çok büyük dâhilerin planları arasındaydı, fakat sinema teknik yönünden esas sıçramasını modern zamanlara borçludur.

¹¹¹ Heraklitos, 2003:124

“Bu bağlamda, bütünün vazgeçilmez parçaları olan ve sonucunda sinematografinin ortaya çıkmasını sağlayan keşifler, 1792-1888 yılları arasında yapılandırır. Mühendis Rudolph Thun bu keşifleri, temellerinde yatan teknik ilkelere göre sınıflandırmıştı:

- Evre resimlerinin peşi sıra dizilerek hareketin yeniden üretimi;
- Bir çember üzerindeki küçük pencerelerin hızla döndürülmesiyle, durmaksızın hareket eden resimlerin elde edilmesi;
- Hareketi oluşturan evre resimlerinin bir bütün olarak ya da kısmi aralıklarla birbiri ardına gelişi;
- Mercekler ve ayna aracılığıyla evre resimlerinin optik düzenlenmesi;
- Uzun resim şeritleri;
- Hareketli resimlerin yansıtılması” (Ceram, 2007:4)

Sinematografik aygıtların icadı ağtabakadaki bir özelliğe daha doğrusu bir kusura bağlıdır. Bütün sinema bu kusura yönelik olarak geliştirilir. Ağtabaka görüntüleri oluşturan maddi nedenler ortadan kaldırıldıktan sonra da onları çok kısa bir süreliğine de olsa görmeye devam eder. Hemen sonrasında gelen görüntüyle çakıştığında, durağan resimler devinim halindeymiş gibi hareketli izlenimi verir. Bu ilkenin bilinmesi antik zamanlara kadar varır ve sinema bu ilkeye yönelik olarak gösterilen çabaların sonucunda icat edilir.

Sinemanın insanlığın tarihine ne kadar içkin olduğunu 2008’de İran’da yapılan bir keşif ortaya koyar. Sinemanın tarihi insanlığın tarihi kadar eskidir diyerek olayın bu boyutuna işaret ettik. Bu düş insanlığın en kadim düşlerinden biridir ve insanlığın en erken dönemlerinden itibaren hareketli görüntüyü yakalayabilmek için uğraşlar ve kaydedilmiş başarılar vardır. Bunun en güzel örneği, dediğimiz gibi 2008 yılında

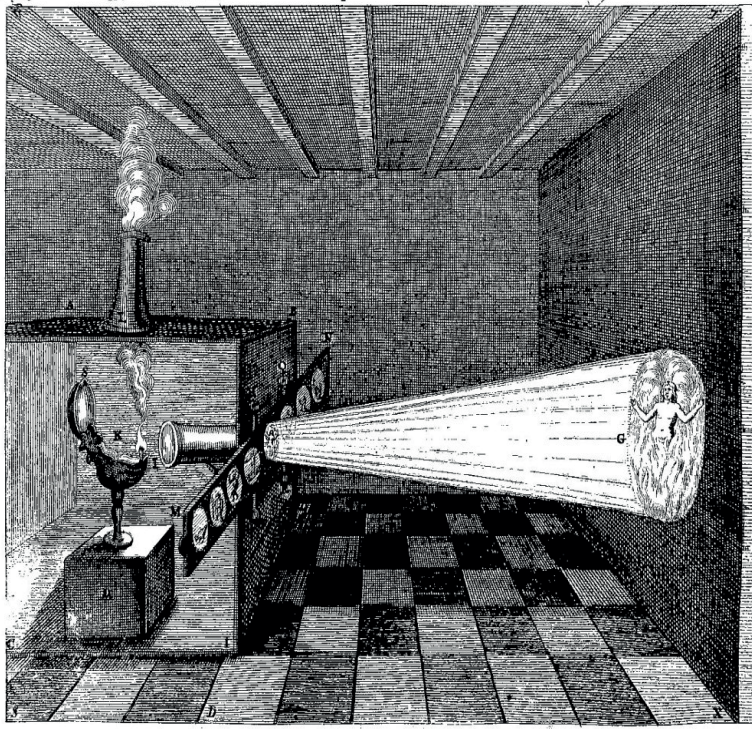
İran'da keşfedilen 5200 yıllık geçmişe sahip olan çömlektir, çömleğin etrafına yapılmış olan hayvan figürü çömlek döndürülünce hareketlenmiş gibi bir görünüm kazanır. Ne kadar eski bir resim olursa olsun, aşağıya koyacağımız fotoğraf, bu çömleğin devinimini yakalamaya yetmeyecektir. Çünkü sinemanın en ilkel hali bile yazıdan ve resimden ileridedir.



İran'da bulunan 5200 yıllık ilk animasyon¹¹²

Cizvit papaz Athanasius Kircher sinemanın erken mucitlerindedir. Büyülü fenerin ilkelerini, 1646 yılında *Ars magna lucis et umbrae* (Işık ve Gölge Büyütme Sanatı) adlı eserinde ortaya koyar.

¹¹² <http://irandiscovery.blogspot.com/2009/08/dakhme-tower-of-silence.html> Erişim Tarihi: 10.10.2013



Kircher'in Işık ve Gölge Büyütme Sanatı'ndaki büyü fener çizimi, 1646¹¹³

Bu alet, ışık kaynağı, mercek sistemi ve yansıtma için cam üzerine yapılmış resimlerden oluşur. Bunlara ek olarak, yansıtıcı bir yüzey işlevi görecektir perde veya beyaz bir duvar gereklidir. Fenerin dışarıya ışık veren deliğinin önüne bir mercek sistemi yerleştirildiğinde, fenerden dışarıya yayılan ışık küçük resmi büyütürken karşıdaki yüzey üzerine düşürürdü. Kircher'in 1653'te geliştirdiği alet on iki resim yansıtılabiliyordu.

¹¹³ http://www.stanford.edu/group/kircher/cgi-bin/site/?attachment_id=555 Erişim Tarihi:21.09.2013



Büyülü Fener'in içinin görünüşü¹¹⁴

¹¹⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Magic_lantern Erişim Tarihi:21.09.2013

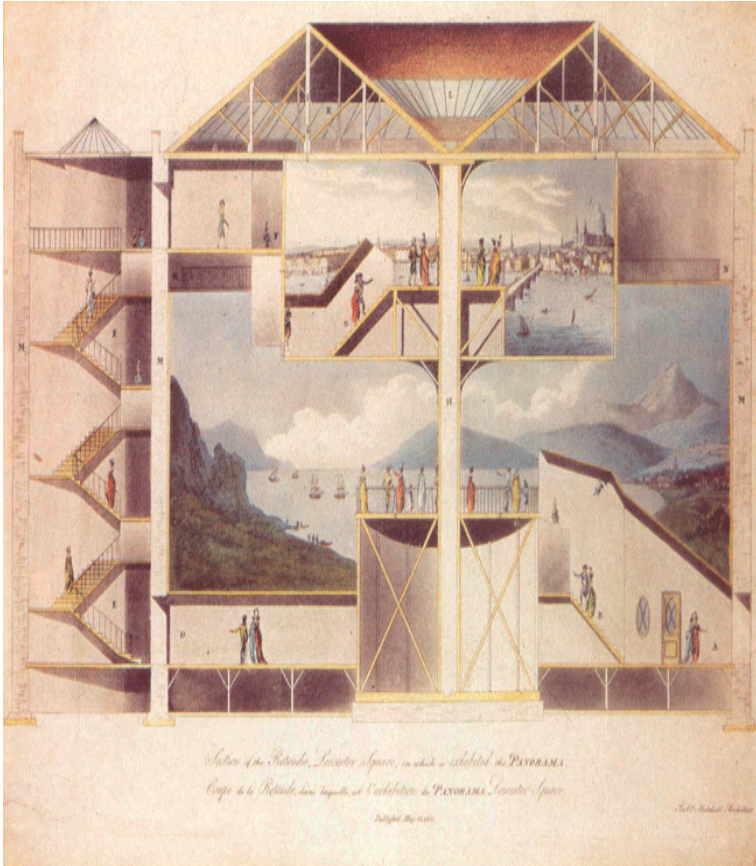


Eski doneme ait bir buyl fenerin dıştan gornř¹¹⁵

Bir alet olarak panoramanın 1792'de Robert Barker tarafından keşfi ve halka açık gosterimleri sinema seyircisini daha o günden sinemaya hazırlar. Ortasında seyircilerin oturduğu salonun etrafına dev bir branda çepeçevre gerilir ve seyircilerin etrafında dondrlr. Loş ortamda, yuvarlak platformun ortasında oturan izleyiciler, yaklaşık 6 metre mesafedeki, yu-

¹¹⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Magic-lantern.jpg> Erişim Tarihi: 21.09.2013

karıdan sürekli aydınlatılan ve sürekli hareket halindeki resme bakarlar. Bu icat kısa sürede Avrupa'nın bütün şehirlerine yayılır (bkz. Ceram, 2007).

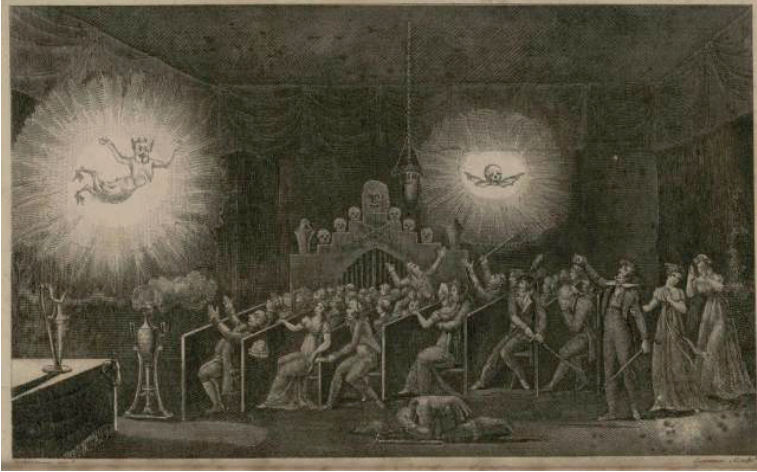


Robert Barker panorama gösterimi¹¹⁶

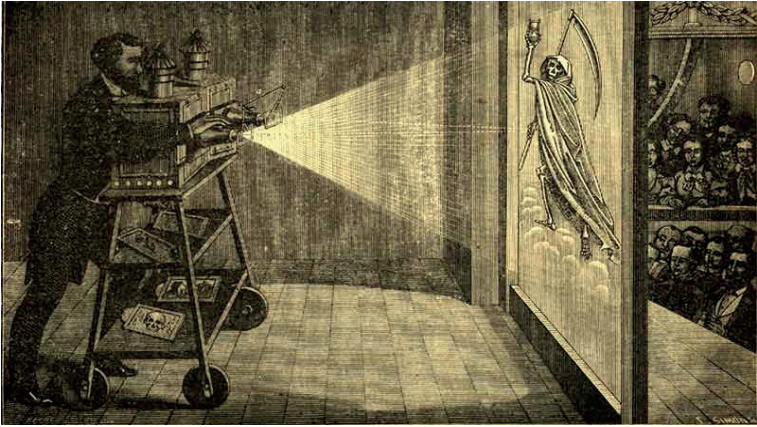
Etienne Gaspar Robert büyülü feneri biraz geliştirilerek 18. yüzyılda Paris'ten başlayarak bütün Avrupa'yı korkuya boğmayı başarır. Belki sonrasında çekilmiş hiçbir film, Robert'in icadı kadar ürpertici olmamıştır. Robert, projektörü seyircilere döndürerek, bizzat seyircilerin üzerinden, aralarından hareketli görüntülerin geçmesini, onlara temas

¹¹⁶ http://www.panoramaonview.org/panorama_history.html Erişim Tarihi: 21.09.2013

etmelerini sağlar. Bu durum karşısında seyirciler, dinsel bir ritüelin ortasında meleklerin ve diğer göksel yaratıkların kendilerine görünür olmaları gibi bir hissi yaşarlar.



Gaspar Robert'in Fantazmagorya'sını, 1797¹¹⁷



¹¹⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Gaspard_Robert Erişim Tarihi: 21.09.2013



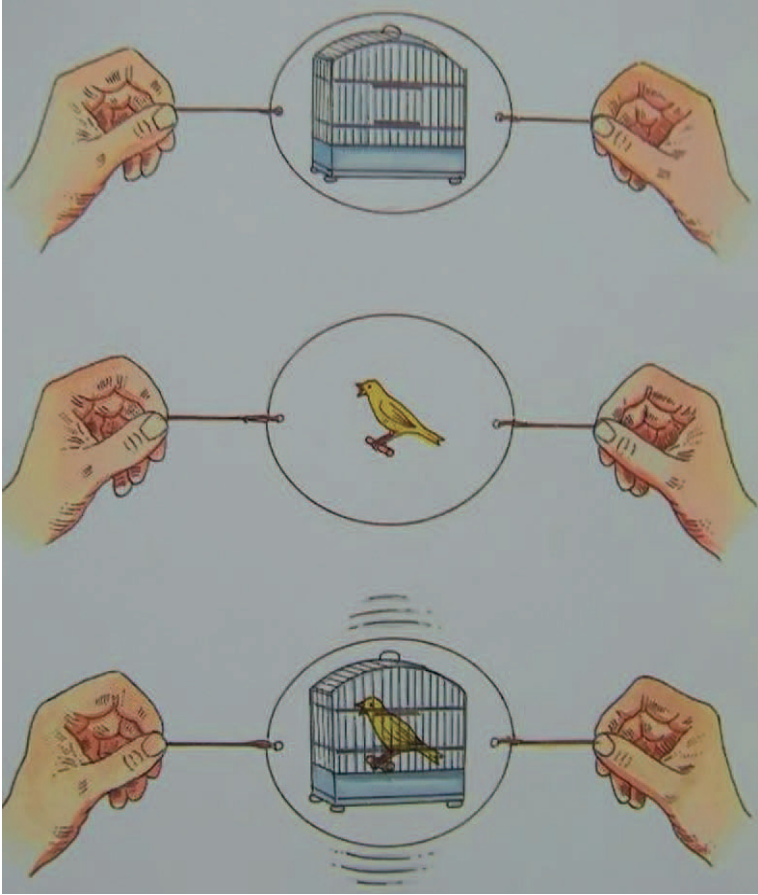
Gaspar Robert'in Fantazmagorya'sını gösterileri, 1797¹¹⁸

19. yüzyılda bu icatlar bir sıçrama yapar. 16 görüntünün arka arkaya hızlıca gösterildiğinde, hareketin tamamıyla yansıtılabildiği ortaya çıkar. Bu özelliğe yönelik çalışmalar sonucu pek çok optik oyuncak ortaya çıkar. Bunların ilki, thaumotrope'tir.



John Aryton 1825 tarihli thaumoptrope aletleri (Küçükcan, 2013:8)

¹¹⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Gaspard_Robert Erişim Tarihi: 21.09.2013



Bir yüzünde boş kafes, bir yüzünde kuş olan thamautrop hareket ettirildiğinde alt şekildeki gibi kuş kafesteymiş görüntüsü ortaya çıkar.

Her ne kadar bütün bu aletler sinematografinin gelişim aşamasında hem izleme kültü oluşturması açısından hem de teknik gelişim açısından gerekli olmuş olsa da sinematografi ile aralarında uzun bir mesafe vardır. Bu mesafe 19. yüzyılda yapılan icatlarla kapatılır, yüzyıl sonunda da ilk yetkin sinematografik aletler ortaya çıkar. 19. yüzyılda geliştirilen ilk önemli aygıt, Belçikalı fizikçi Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883) tarafından geliştirilir.



Plateau'nun 1832 tarihli fenakistikop'u¹¹⁹

İlk sinemasal sinematografik aygıtlardan biri olan bu aletle, aynı ardışık çizimlerin hızlıca artarda değiştirilmesi sayesinde devinim yakalanabilmiştir. Bu sayede kurbağa zıplıyormuş gibi görünür. Joseph Antoine Ferdinand Plateau görüntünün kalıcılığı üzerine araştırmalar yaptı. Keşfettiği gerçek, bir saniye içinde on altı resim bir hareketi oluşturursa ve bu resimler bir saniye içinde ardışık şekilde göze gösterilebilse, bakışın tembel duyusu bunları bir araya getirir ve gerçekçi bir hareket olarak algılar. Plateau'nun keşfettiği şekildeki aygıt on iki ya da daha fazla evre resminin peşi sıra yerleştirildiği, üzerinde ince aralıklar bulunan ve dönen bir diskten oluşuyordu. Aşağıdaki şekildeki gibi aralıklarından bakıldığında hareket yanılsaması yaratılıyordu (2007:6)

¹¹⁹ <http://museumvictoria.com.au/collections/items/395847/phenakistoscope-disc-jumping-frogs-post-1832>, Erişim Tarihi: 20.09.2013



Fenakistikopun kullanımı¹²⁰

Bu aygıtlarla, sinematografinin geliştirilmesi için gereken iki ilke iyice netleşir: Göz için durağan resimler arasında görüntünün olmayacağı bir boşluk ve bir saniye içerisinde belirli bir sayıda resmin gösterilmesi (bkz. Küçükcan ve d. 2013).

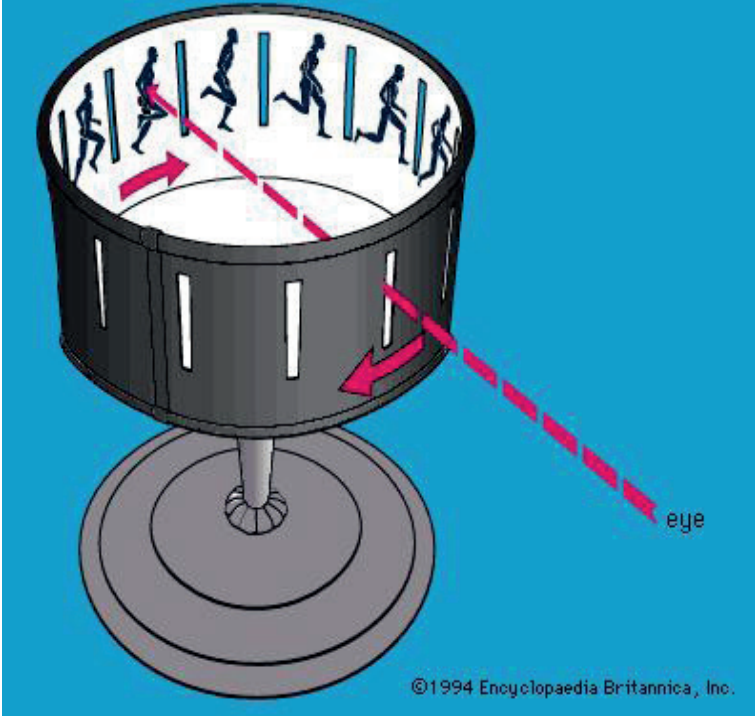
Bu aygıttan hemen sonra bunun biraz daha geliştirilmiş örneği olarak zoetroop icat edilir.

¹²⁰ <http://www.mhsgent.ugent.be/engl-plat5.html> Erişim Tarihi: 20.09.2013



William George Horner tarafından 1833 tarihinde icat edilmiş Zoetrop¹²¹

¹²¹ <http://www.stageninedesign.com/3d-zoetrope/> Erişim Tarihi: 21.09.2013



Aletin kullanımı:¹²²

Zoetropun ilkel şekli Ching Huan tarafından M.S. 180 civarında icat edilmiştir. Ching Huan'ın icat ettiği alet, 'fantezileri görülür kılan boru' olarak adlandırılmıştı.¹²³ Modern hali ise binlerce yıl sonra, Horner tarafından icat edilir. Şekillerde görüldüğü şekilde, resim dizisi dönen bir tekerin içine yerleştirilir ve tekerin küçük aralıklarından izlenir, artarda gelen resimler devinim izlenimi yaratır.

Bu aletten sonra, Emile Reynaud'un 1877'de geliştirdiği Praksinoskop önemlidir. Bu alette yerleştirilen aynalar sayesinde resimler arası geçişler daha yumuşaktı ve hareket daha gerçekçi bir görünüm kazanmıştı. Görüntünün netliği de artmıştı.

¹²² <http://www.animasyongastesi.com/?p=1046> Erişim Tarihi: 21.09.2013

¹²³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Zoetrope> Erişim Tarihi: 21.09.2013

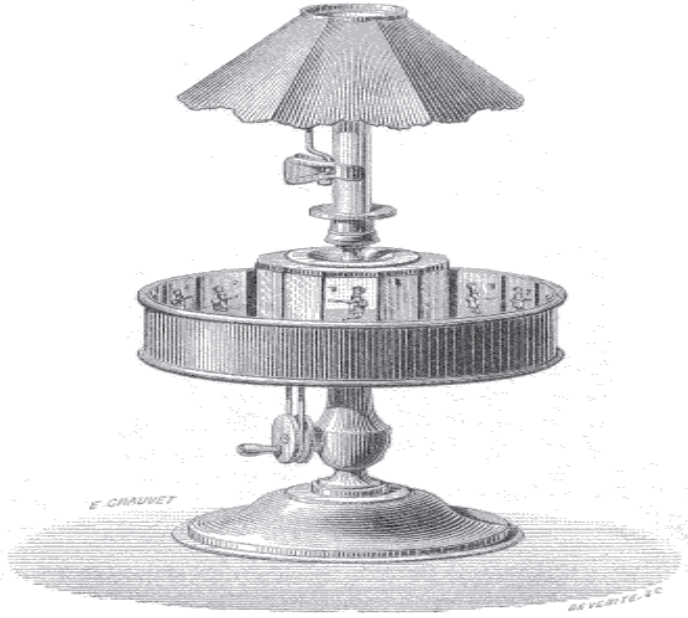


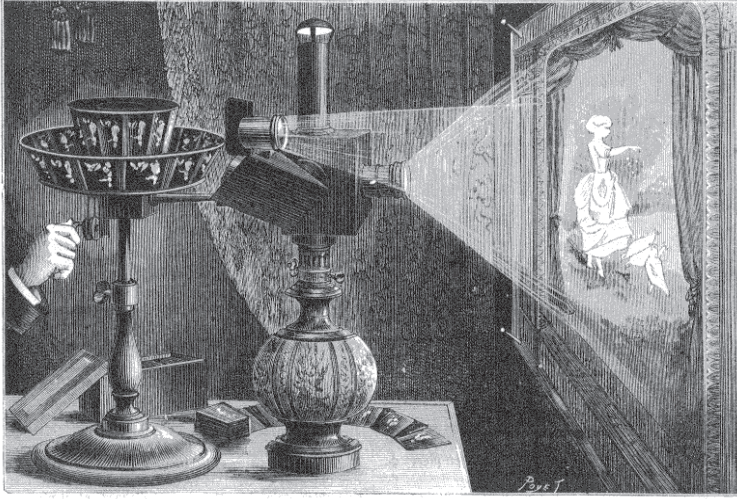
Fig. 2. — Le Praxinoscope.

Emile Reynaud'un praksinoskop'u¹²⁴

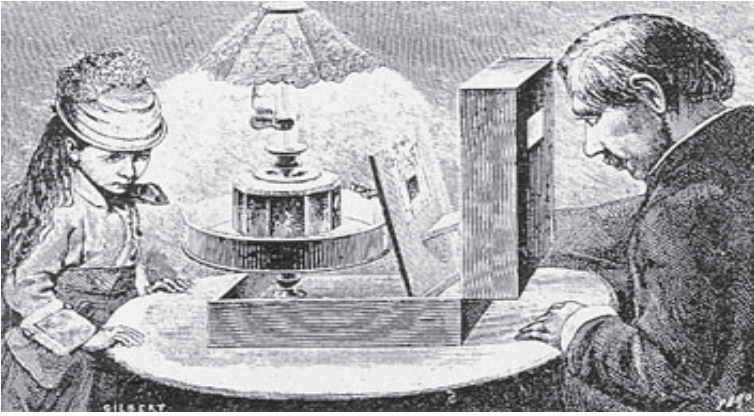
¹²⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope> Erişim Tarihi: 21.09.2013



11 aynalı bir praksinoskop (Küçükcan ve d., 2013:11)



Nouveau praxinoscope à projection de M. Reynaud.

Praksinoskop kullanımları¹²⁵

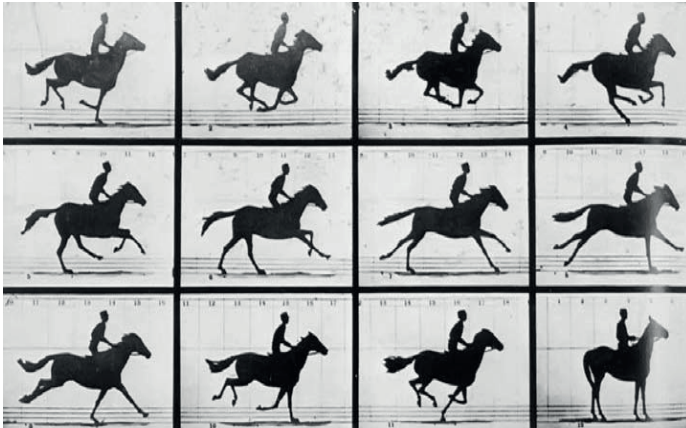
Reynaud, praksinoskopun tiyatrosunu da yapar. Hemen sinemadan önceki son evrelerde gerçekleşen bu tiyatrolarda, projeksiyon ile birleştirilen praksinoskopla bir perdeye yansıtılan gösteriler gerçekleşti. 1892'ye geldiğinde sinemanın erken çocukluğu diyebileceğimiz bir tür ortaya çıktı: Optik tiyatro. Yine Reynaud tarafından gerçekleştirilmişti, büyük müzelerde gösteriler yapılıyor ve binlerce insan akın akın bu

¹²⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Praxinoscope> Erişim Tarihi: 21.09.2013

gösterilere gidiyordu. En erken müzik kullanımı da o sırada, görüntüye eşlik eden müzisyenler tarafından gerçekleştiriyordu. Büyük ölçekli ilk sinemasal gösteriler olarak kabul edilebilecek bu ilk gösteriler, sinema büyüsunün herkesi kuşatmasında büyük rol oynadı.

Sinematografinin tam olarak yetkin aletlere kavuşabilmesi için resmin yerine fotoğrafın kullanılması gerekiyordu. Ayrıca bu fotoğrafların da kısa pozlama süreleri ile çekilerek, devinimin yansıtılmasına imkân tanmaları gerekiyordu. Bu gelişmeler de çok geçmeden gerçekleşti.

Hareketin doğasını fotoğraflamaya çalışan İngiliz peyzaj fotoğrafçısı Edward Muybridge (1830-1904) 'hareketli görüntüler'i ilk kullanan oldu. Bu başarı, bir atın koşarken dört bacağına da yere değip değmediğini iddiası sonucunda ortaya çıktı. Muybridge'nin ihtiyacı olan şey çok kısa pozla süresi olan bir fotoğraf makinesi icat etmektir. Saniyenin 1/500 pozlama yapabilen bir örtücü sayesinde bunu başardı. 12 kamerayı atın koşacağı güzergâha sırasıyla yerleştirdi. Her kameranın deklanşörüne bağlı olan bir ipin koşu pistini karşıdan karşıya geçecek şekilde olmasını sağladı. At her makinenin yanından geçtiğinde ip kopuyor, makine pozluyor ve hareket kaydediliyordu.



Muybridge'nin hareketli görüntüler serisi (Küçükcan ve d., 2013)

Muybridge, icadını bir projeksiyonla perdeye yansıttığı fotoğraflarla pekiştirdi. Böylece hareketli fotoğrafların perde-deki görüntüsü ortaya çıkmış oldu.

Sinematografinin geliştirilmesi görevini Muybridge'den devralan, Fransız bilim adamı Etienne-Jules Marey (1830-1904), Muybridge'nin çalışmalarından ilhamla bir fotoğraf tüfeği icat etti.



Muybridge'nin fotoğraf tüfeği, 1882 (Küçükcan ve d., 2013:16)

Bu tüfek sayesinde, saniyede on iki fotoğraf karesi yakalayabilir hale gelir. Selüloit filmi kullanmaya başlamasından sonra ise bu sayı yüzlere kadar çıkar. Muybridge seri fotoğrafları, film kameralarının temel yapısını ve temel ilkesini ortaya koyar.



Muybridge'nin seri fotoğrafları (Küçükcan ve d., 2013:16)

1880'li yıllarda sinematografi çalışmaları bütün Avrupa ülkelerinde büyük bir hızla devam ediyordu. Artık binlerce yıllık uğraşın bir dönüm noktasına geldiği herkesçe hissedilebiliyordu. Bundan dolayı, film şeridinin keşfini ikisi de Amerikalı olan fotoğrafçı George Eastman'ın (1854-1932) mı, yoksa papaz Hannibal Goodwin'in (1822-1900) mi icat ettiği hala tartışmalıdır. Bununla birlikte, kodak isimli rulo filmleri kullanan ilk fotoğraf kamerasını Eastman piyasaya sürer, daha sonra da kâğıt rulo yerine selüloidi kullanıma sokar.



George Eastman film şeridi ve makinesi¹²⁶

Eastman her ne kadar gerekli ham maddeyi ve altyapıyı hazırlamış olsa da hareketli görüntülerle ilgili değildi, tamamen fotoğrafa adanmıştı kendini. Eastman'ın icadını ele alıp değerlendirecek ve sinemasal kullanıma sokacak pek çok icadın mucidi olan Thomas Alva Edison (1847-1931) oldu. Eastman'dan gerekli hammaddeyi sağlayan ve o zamana kadar ki birikimi inceleyen Edison ve yardımcısı, bir hareketli görüntü makinesi icat etmeye çalıştı ve görüntü kamerası olan kinetograf (1890) ve filmlerin gösterimini sağlayan kine-toskop (1891) icat ettiler. Hareketli görüntüleri kaydeden kara bir kutu olan kinetograf, fotoğraf makinesinden farklı olarak bir elektrik motoruna ve içinde filmin ilerlemesini sağlayan bir mekanizmaya sahipti. Hareketli görüntülerin izlenmesini sağlayan kinetoskop ise sadece tek bir kişinin izlemesine olanak tanıyacak şekilde geliştirilmişti, aynı zamanda bir iş adamı olan Edison bunun daha kârlı bir yatırım olacağını düşünüyordu (Küçükcan ve d., 2013:19). Kinetoskop, tek bir kişiye 15 metrelik film izleme imkânı sunan bir dikiz gösterisiydi.

¹²⁶ http://www.eastmanhouse.org/media/press_room/east-ed.jpg, Erişim Tarihi: 21.09.2013



Edison'un kinetoskop'u (Küçükcan ve d., 2013:19).

Kinetoskop o kadar ilgi görür ki, Avrupa ve Amerika'da büyük bir hızla yayılır. Edison New York'da 1894'te ilk kinetoskop salonu açar. Salonunda 10 kinetoskop makinesi ve her birinde farklı bir film vardır. Halkın ilgisi karşısında Chicago ve San Francisco'da da salonlar açılır. Paris ve Londra'ya da aynı yıl içerisinde ulaşır kinetoskop ve ilk gösterimler yapılır (Küçükcan ve d., 2013:19).

İlk film stüdyosu da Edison tarafından kurulur. İki odaya bölünmüş, Kara Maria (Black Maria) adlı stüdyoda Edison her türlü film çalışması yapar. Edison, bu stüdyoda ilk sesle görüntüyü bir araya getirme çalışmalarını yapar.



İlk film stüdyosu, Edison'un Kara Maria'sı¹²⁷

¹²⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Edison%27s_Black_Maria Erişim Tarihi: 01.09.2013



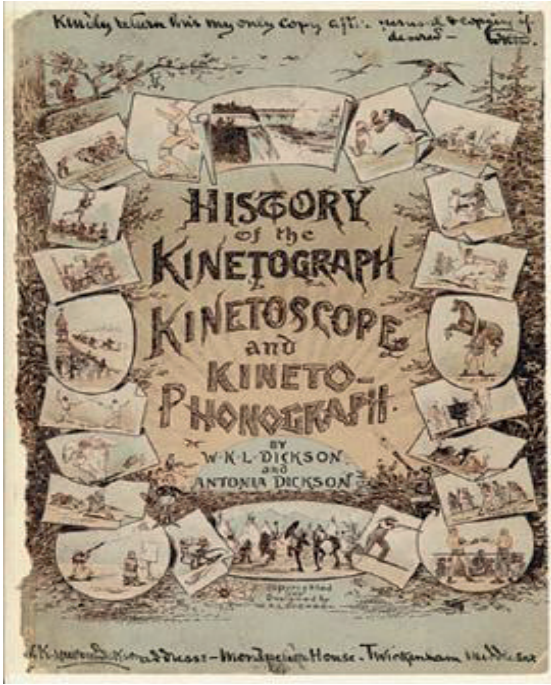
Edison'un film Şeridi Kelebek Dansı (1894-95, Butterfly Dance) adlı filmin 35 mm.
Film Şeridi (Küçükcan ve d., 2013:20)

Edison'u filmin mucidi olarak kabul etmemek için belki tek sebep ileri sürülebilir, filmlerin tek kişilik seyretmeye imkân tanınması. Buna rağmen, Edison'u sinemanın sayısız eş mucidinden biri olarak kabul etmek kaçınılmazdır.

Görüldüğü gibi sinemanın en somut alanı olan sinematografik aygıtların tarihi bile spekülattır ve tarihin içine serpiştirilmiştir. Sinema yapılan bir icattan çok zamanla gelişen bir tür sanat dalıdır.

Sinema Hakkındaki İlk Kitap

Sinema hakkında yazılan ilk kitabın tarihi 1895'tir. Edison'un yaptığı çalışmalarda bu kitaptan esinlendiği söylenir (bkz. Ceram, 2007). Bu tarih tam da Lumière'in icadını yaptığı tarihe denk düşer. O halde, bilinen sinema icat tarihinden önce sinema hakkında yazılmış eser mevcuttur. Bu durumda, sinema icat edilmeden icat edilmiştir. Olmayan bir şey hakkında kitap yazılamaz. Yazılan kitabın adı da oldukça tıraji-komiktir: 'Kinetograph, kinetoscope ve kineto-phonograph'ın Tarihi'. Bizim sinemanın icadı olarak kabul ettiğimiz zamandan önce sinemanın tarihi hakkında kitap bile yazılabılmıştır. O halde sinemanın icadı sınırlama kabul etmez. Farklı sanat dalları içinde gizli bir şekilde tarih boyunca varlığını sürdürür sinema.



Sinema tarihi üzerine yazılmış ilk kitabın kapağı¹²⁸

¹²⁸ <http://www.betterworldbooks.com/history-of-the-kinetograph-kinetoscope-and-kinetophonograph-id-0870700383.aspx> Erişim Tarihi: 21.09.2013

Sınırları Kaldıran Sanat

“(Gezgin Oyuncular) film yakın dönem Yunan tarihinin analizinden çok bir halk destanıdır.”¹²⁹

Theo Angelopoulos

“Yazmak, film yapmak demektir.”¹³⁰

Jean-Luc Godard

“Bilerek isteyerek ozan diyorum ben sinemacılara... yani yönetmenlere.”¹³¹

Ece Ayhan

“Şiiri sinemada görüyorum. Şiiri seyrediyorum.”¹³²

Haydar Ergülen

“Estetik duygusuna sahip olanlar kamerayla da şiir yazabilirler. Resim söz konusu olsa kameranızı bir fırça gibi kullanarak bir filmi mükemmel bir tabloya dönüştürebilirsiniz derdim.”¹³³

Mesut Uçakan

“Sinema müzik ile şiir arasında bir yerde durur.”¹³⁴

Andrey Tarkovski

“Başlarda yazar olmayı düşündüm. Gallimard’dan ilk kitabımı çiksin istiyordum. Yazmayı denedim: ‘Gece oldu...’. İlk cümlemin sonunu bile getiremedim. Sonrasında ressam olmak istedim. Ve işte nihayetinde, film yapıyorum.”¹³⁵

Jean-Luc Godard

Sinemayla birlikte, sanatların arasında olduğu kabul edilen sınır artık tedavülde değildir. Romanın içinde geçen şiir

¹²⁹ Angelopoulos, 2001:22

¹³⁰ Godard, 2008:12

¹³¹ Ayhan, 1968:18

¹³² Ergülen, 2004

¹³³ Uçakan, 2004

¹³⁴ Tarkovski, 2009:99

¹³⁵ Godard, 1997

nasıl şiirliğini koruyorsa, sinemadan önce de olsa sinemaya ait öğeler sinematografinin icadından önce kullanılmış olsalar bile sinemasaldırlar. Aksi halde, sinema gökten indirilmiş köksüz bir sanat hükmüne düşer. Oysa hiç de öyle değildir. Sinema bütün sanatları sürdürür. Daha önce opera gibi bazı sanatların sentezi olan sanat formlarının ortaya çıktığı vaki olmuştur. Sinemanın farkı birkaç sanatın değil bütün sanatların bir araya gelerek oluşturdukları sanat olmasıdır. Bu, sanatların kaybolup gideceği anlamına gelmez. Her biri varlıklarının en mükemmel yanlarını sinemada sürdüreceklerdir. Tam da bir doğal seçim yasasıdır bu. Sinema, sanatın bütün sanatlardaki en seçkin ve en yetkin öğelerini alıp, kendisinde eriterek sanatı canlı ve sürekli kılar. O halde, özellikle de sinemadan sonra sanatlar arasına sınır çekilemez. Sanatların içine gömülü olarak kullanılan sinemasal öğeler, sinemanın icadından sonra esas yetkinliğine ulaşırlar. Kitabın farklı bölümlerinde bu konuya değindik, sinemanın asla kendinden ibaret bir sanat olmadığı ve bir yönetmenin aynı zamanda pek çok başka sanatın da sanatçısı olduğunu yönetmenler ve diğer sanatçılar da kabul eder.

Gözle Yapılan Çekimler

“Kendimi bildim bileli bir şeyler karalarım. Küçük bir çocukken, önüme çıkan her beyaz yüzeye, kâğıda, duvarlara, peçetelere ve lokantaların masa örtülerine kalemlerle, tebeşirle küçük oyuncaklar çizmek için saatlerimi verirdim. Cebimdeki sürücü belgesi bile desenlerle doludur... Her filmin başında desenler çizerim.”¹³⁶

Federico Fellini

Sinematografla yapılan çekimden önce gözle yapılan çekim vardır. Film, bu çekimin film şeridinde aktarılmasıdır. Kalemle, müzik aletleriyle, fırçayla yapılan çekimlerin tarihi çok eskiye dayanır. Film, sadece kamerayla çekilmez, bu en

¹³⁶ Fellini, 2006:6

mükemmel yoludur. Fakat bir roman yazarı kalemiyle yakalamayı çalışır devinimi. Kieslowski'ye, en çok etkilendiğiniz yönetmenler kim diye sorulduğunda: "Etkilendiğim pek çok yönetmen var diyebilirim, Shakespeare, Dostoyevski, Kafka gibi" (Oylum, 2013:84) cevabını verir. Kieslowski'ye hak vermemek elde değildir, nitekim hiç şüphesiz her biri kusursuz yönetmenlerdir bunların, kalemleriyle çekim yapan. Çağdaş bir yönetmenin, üstat ve yol gösterici olarak Shakespeare, Dostoyevski, Kafka, Joyce gibi yazarları kabul etmekten başka çaresi yoktur. Sinemanın kökleri hatta gövdesi orda yatar. Sinemaya giden yol bütün sanatlara serpilmiş bu çekimleri yakalamak ve incelemekten geçer. Bunun için sinema yönetmeninin aynı zamanda diğer sanatlara da vakıf olması gerekir. Sinemanın biriktirdiği bilgiyi kullanmak isteyen yönetmenin, sanat tarihinin değişik dönemlerdeki değişik kollarına gömülü olan bu çekimlerin izinden gitmesi gerekir. Bu konuda yazın sayısız örneklerle doludur:

"Helene, kitabını tekrar almaya hazırlanırken, Paris, aheste aheste gözüktü. Bir tek rüzgâr soluğu esmemiş, şehir, bir hâtırâ gibi ortaya çıkmıştı. Son kalan tül parçası da koptu, yükseldi, havada eridi. Şehir, galebe çalan güneşin altında, hiç gölgesiz, yayıldı. Helene, çenesi eline dayalı, bu dev uyanışın seyrine dalıp kaldı" (Zola, 1964:31).

Zola'nın gözünü bir kamera, kalemini bir kayıt cihazı olarak kullandığı bu sahneler, ne kadar da eksiksiz çekimler barındırmaktadır. Sinemaya ait olan ne varsa, yazar tarafından kâğıt üzerinde kullanılmıştır. Kitabı tekrardan eline almaya hazırlanan bir kadın ve güneşin altında bir hatıra gibi ortaya çıkıp yayılan şehir. Yazar, Helene'nin gözlerine yüklediği kameralık işlevini okuruna-izlerine unutturur ve dev uyanışla seyirciyi baş başa bırakır:

"Yığın halinde binalarla dolu, sosuz, koca bir vâdi. Yamaçların silik çizgisine, dam yığınlarının şekli vuruyor,

evlerin, dalgalar halinde, uzaklara, arazinin tümsekleri arkasına, görülmeyen kırlara doğru yuvarlandığı seziliyordu. Bu, dalgalarının sonsuzluğu ve meçhulü ile, bir engin denizdi. Paris, gökyüzü kadar büyük, yayılıyordu. Bu neşeli sabah vakti, güneşten sapsarı şehir, olgun başaklarla dolu bir tarlaya benziyordu; bu uçsuz bucaksız levhanın bir sadeliği vardı, iki renkten, havanın soluk mavisi ile damların altın yaldızlı pırlıltısından ibaretti. Bu ilkbahar ışıklarının akışı, eşyaya bir çocuk şirinliği veriyordu. Işık kadar temizdi ki, en küçük teferruat bile açıkça fark ediliyordu. Paris, taş binalarının, içinden çıkılmaz karmakarışıklığı ile, bir billûr altındaymış gibi parlıyordu. Bununla beraber, zaman zaman, bu göz kamaştırıcı hareketsiz asudelik içinde, bir soluk geçiriyordu; o zaman, görünmez bir alev in içinden bakılıyormuş gibi, çizgileri gevşeyen ve titreyen mahalleler görülüyordu” (Zola, 1964:31).

Kamera-göz şehrin üzerinde gezinmeye başlar, yığın halinde binalar, koca bir vadi görünür. Nasıl ki kameranın görüşünün bir sınırı vardır, öyle de yazar kendi görüşünü sınırlar. Arazinin tümsekleri arkasında olanları göstermez. Oysa öyle bir gücü vardır, fakat gözle yapılan bir çekim olduğu için bu, görüşüne bir sınır belirler. Paris’in yayılmışlığını, büyüklüğünü panoramik bir şekilde verir. Işıkları yerleştirir. Havanın soluk mavisi, damların altın yaldızlı pırlıltısı görülür, sonra kamera-göz hareket eder:

“Helene, önce pencerelerinin altında uzanan geniş sahaları, Trocadero yokuşunu ve rıhtımların yayılışını seyretti. Dip tarafı, askerlik okulunun teşkil ettiği koyu renkli çizgi ile kapalı dört köşe, çıplak Champ-de-Mars meydanını görebilmek için eğilmek zorunda kalıyordu. Aşağıda, Seine nehrinin iki tarafında, geniş meydandan ve kaldırımlardan geçenleri, bir karınca yuvası kaynaşması içinde sürüklenip giden, kara noktalardan mürekkep telaşlı kalabalığı seçiyordu; makine parçalarına benzeyen narin beygirlerin çektiği yük ve kira arabaları, çocuk oyuncakları iriliğinde, köprüden geçiyorlar-

di; çimenli yamaçlar boyunca, daha başka gezinenlerin arasında, beyaz prostelâh bir dadı, otların üze rinde aydınlık bir leke bırakıyordu. Sonra, Helene, gözlerini yukarı kaldırdı; fakat kalabalık dağılıyor, kayboluyordu, arabalar bile kum taneleri gibi ufalıyordu; yalnız, şehrin boş ve ıssız gibi duran, sırf, için için ürpertisi ile yaşayan azametli iskeleti kalmıştı. Orada, birinci plânda, sol tarafta, kırmızı damlar pırıldıyor, Manutention'un (Tayin ekmeği fırını) yüksek bacaları, ağır ağır tütüyordu; nehrin öte tarafında, Esplanade'la, Champ-de-Mars arasında da, iri karaağaçlardan bir küme, bir bahçe köşesi vücuda getiriyor, ağaçların benek benek yeşillenmeye başlayan çıplak dalları, yuvarlak tepeleri gözüküyordu. Ortada, Seine nehri, kül rengi rıhtımlarının arasına sıkışmış, enine boyuna akıyor, boşaltılan fıçılar, buharlı maçunalar, sıralanmış çöp arabaları, bir deniz limanı manzarası veriyordu. Helene'in gözleri, hep, üzerinden, kuzguni kuşlara benzeyen kayıkların geçtiği, pırıltılı su yüzüne dönüp geliyor; elinde olmadan, uzun bir bakışla, onun muhteşem akıntısı boyunca yükseliyordu. Bu, Paris'i ikiye biçen, gümüş kılaptandan bir şerit gibi idi. O sabah, su, bir güneş seli sürüklüyordu. Ufku rengi kadar parlaktı. Genç kadının bakışları önce Invalides köprüsünü, sonra Concorde köprüsünü, sonra Royal köprüsünü görüyordu. Köprüler devam ediyor, birbirine yaklaşır gibi oluyor; her biçimde ayaklarla oyulmuş, kat kat, acayip, kemerli köprüler vücuda getiriyor; nehir, bu hafif yapıların arasında, gitgide daha silik ve daha dar, mavi fistanının uçlarını gösteriyordu" (Zola, 1964:31).

Helene'in gözleriyle yaptığı hareket tam kamerasal bir işleyiş taşır. Kamera-göz önce yakınları çeker, geniş sahraları, Trocadero yokuşunu, rıhtımları sırasıyla gösterir. Sonra kamera eğilir, Champ-de-Mars meydanı görülür. Seine'in iki tarafındaki geniş meydan ve kaldırımlar üzerindeki insanlar, yük arabaları uzaktan oyuncak kadar küçük bir şekilde görülür. Kamerasal bir görünüşe ne kadar uygundur bu! Kamera-

göz bütün bu insan yığını ortasında beyaz prostelah dadıyı ayırt eder. Sonra göz yukarı kalkar ve dağılmaya başlayan kalabalık görülür. Kamera-göz soldan dönmeye başlar, kırmızı damlar pırıldar, fırının yüksek bacalarından yükselen duman görülür, ağaçların oluşturduğu bahçe köşesi kamera-göze takılır. Kamera-göz kül rengi rıhtımların arasından akan Seine'e odaklanır, boşaltılan fıçılar, buharlı maçunalar, sıralanmış çöp arabaları gösterilerek bir deniz limanı manzarası verilir. Helene'in bakışları kamerasal bir düzenle çalışır, Invalides köprüsüne, Concorde köprüsüne, Royal köprüsüne sırasıyla çekim yapar, her şey görsel, her şey sinemasal bir sahneye uygundur:

"Helene gözlerini daha yukarı kaldırıyordu; ta ötede, nehir, evlerin karmakarışık dağınıklığı ortasında, ayrılıyordu; Site'nin iki tarafında, köprüler, bir kıyıdan ötekine uzatılmış iplikler haline geliyordu; Nötre – Dame'ın altın pırıltılı kuleleri, ufkun sınırları gibi dikiliyor, onların ötesinde, nehir, binalar, ağaç kümeleri, güneş zerrelerinden ibaret kalıyordu. O zaman, Helene, gözleri kamaşarak, içinde şehrin bütün parlaklığı tutuşur gibi olan Paris'in bu debdebeli göbeğinden ayrıldı. Sağ kıyıda, Champs – Elysees ağaçlıklarının ortasında, Palais de L'Industrie'nin büyük camekânları kar beyazlığı saçıyordu; daha uzakta, Madeleine'in bir mezar taşına benzeyen basık damı gerisinde, Operanın muazzam cüssesi yükseliyordu; sonra, daha başka binalar, kubbeler, kuleler, Vendôme sütunu, Saint – Vincent – de – Paul, Saint – Jacques kulesi, daha yakında, yeni Louvre'un ve Tuileries pavyonlarının, bir atkestanesi korusuna yarı yarıya gömülü ağır mikâpları geliyordu. Sol kıyıda, altın yıldızlar içinde şakır şakır yanan Invalides kubbesi; daha ötede, Saint – Sulpice'in, birbirinden başka iki kulesi, ışık ortasında soluklaşıyordu; onlardan da geride, Saint – Clotilde'in yeni kulelerinin sağında, bir tepeye çöküp oturmuş mavimtırak Pantheon, şehre tepeden bakıyor, seyyar bir balonun ipek rengiyle, havada hareketsiz, zarif sütunlarını gökyüzünün ta ortasına seriyordu.

Helene, şimdi, tembel tembel dolaşan bir bakışla, bütün Paris'i kucaklıyordu. Orada alçaklı yüksekli damlar arasından seçilen düzlükler açılıyordu; Moulines tepesi, köhne arduvaz damların kaynaşan dalgasıyla yukarı doğru yükseliyor, büyük bulvarların teşkil ettiği çizgi, bir nehir gibi aşağı doğru akıyor; kiremitleri bile gözükmeyen evler, karmakarışık, oraya dalıp kayboluyordu. O sabah saatinde, yandan vuran güneş, Trocadero'ya bakan cepheleri aydınlatmıyordu. Hiçbir pencere ışıldamıyordu. Yalnız, damların üzerindeki camekânlar aydınlık saçıyor, civardaki kiremitlerin pişmiş toprak rengi arasında, keskin mika kıvılcımlarıyla pırıldıyordu. Evler, ışık akisleriyle ısınan bir kül rengi muhafaza ediyordu; fakat, mahalleleri, aydınlıklar deliyor, Helene'in karşısında, uzun yollar, dümdüz dalarak, gölgeleri, güneşten huzmeleriyle biçiyorlardı. Yalnız solda, Montmartre tepeleriyle Pere – Bachaise tepeleri, hiçbir girintisi olmayan yuvarlak, muazzam, düz ufku kamburlaştırıyordu. Ön plânlarda çok parlak görünen detaylar, bacaların sayısız oymaları, binlerce pencerenin küçük, siyah taramaları siliniyor, sarılı mavili alaca renkler alıyor, sonsuz şehrin karmakarışıklığı içinde eriyor, göz erişmeyen dış mahalleler, gökyüzünden yayılan titrek, bol ışık altında, morumsu bir pusa gömülü, yassı çakıllı kıyılar gibi uzanıyordu.

Helene, gayet ciddi, baktığı sırada, Jeanne, neşeyle içeri girdi" (Zola, 1964:31-32).

Sinemaya ait her şeyi içinde barındıran bu uzun sekans sadece göze yerleştirilmiş bir kamerayla, eli kamera gibi kullanmakla mümkün olabilir. Zola ışığı, çekim açılarını, çekim tekniklerini bütün sinemasal kullanımları kâğıt üzerinde uygulamaya koyar. Dziga-Vertov'un daha önce alıntılıdığımız, 'ben bir mekanik gözüm, her şeyi görürüm' manifestosuna ne kadar da uygun düşer. Zola'nın kalemi bir mekanik göz gibi bütün ayrıntıları yaklaşıp, uzaklaşıp, içine girerek, üstünden-altından çekerek kâğıda aktarır. Kameranın gösterdi-

ği bütün görsellik yolu, kâğıt üzerinde açılır. Daha önce bahsi geçen Joyce da olduğu gibi Zola'nın kalemi kamera olamadığı için kalemdir. Bütün bunlara bakıldığında, çekimin, kameradan önce bir ön tarihi olduğunu yadsımak olanaksızdır.

Sinema Teorilerinin Öncüleri

Sinemanın, sinematografiden önce icat edildiğini kanıtlayan bir sürü şeyden bir tanesi de sinemadan önceki sinema teorileridir. Hem teknik hem düşünsel anlamda sinemasal teoriler çok eski tarihlere dayanır. Sinema görüntüsünün tarihi 'camera obscura' teorisiyle milattan önceki tarihlere kadar uzar.¹³⁷ Düşünsel anlamdaki teorilerin ise en belirgin olanlara örnek olarak Diderot'un "dördüncü duvar" teorisiyle, Stendhal'in "ayna roman" teorisi verilebilir.

Camera Obscura

Güneşli bir günde karanlık bir odaya girildiğinde, eğer pencereden bir aralık yapılır ve karanlık duvara penceredeki delikten gelen ışık yansıtıldığında renkli ve hareketli görüntü elde edilir. Bu ışığın düz bir çizgide ilerlemesiyle alakalı fiziksel bir kuraldır. Bu teorinin keşfi çok eskiye dayanır.

'Camera obscura' teorisi İsa'dan önce 4. yüzyılda yaşamış olan moizmin kurucusu, Çinli filozof Mozi'ye kadar gider. Mozi'nin bu alete verdiği isim ise oldukça moderndir ve o zamandan bugüne ışık tutacak kadar etkilidir. Mozi bu alete 'kapalı hazine odası' anlamına gelen bir isim verir. Mozi, iğne deliklerinden geçen ışıkla karanlık bir odada dönüşen imajları gerçekleştirir. Aristo ise bu teoriyi ele alarak geliştiren filozof olur. Leonardo Da Vinci bu teoriyi sonradan tekrar ele alır. Sinema bu ilk teoriden de yararlanarak geliştirilir.¹³⁸

¹³⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Precursors_of_film#cite_note-Crombie-1

¹³⁸ <http://brightbytes.com/cosite/what.html> Erişim Tarihi: 10.10.2013

Diderot Sinemadan Bahsetmişti
"Artık ekranlardan okuyoruz."
Louis-Sébastien Mercier, 1783

Diderot'un "dördüncü duvar" teorisi doğrudan sinemaya işaret eder. Teori tiyatrodaki seyirciyle oyuncu arasında bir duvar olduğu varsayımına dayanır. Doğrudan sinema ekranı düşüncesinin icadıdır bu. Diderot, oyuncuya seyirciyi düşünmeden, ortamda hiç seyirci yokmuş gibi oynamasını tavsiye ediyordu. Oyuncu, tiyatro sahnesinin kenarında kendini seyirciden ayıran büyük bir duvar olduğunu düşünmeli ve perde hiç kalkmamış gibi rolünü yapmalıdır. Burada bahsedilen duvar tam da sinema kamerasının camıdır. Oyuncu kameralara oynarken, seyirci canlı olarak orda bulunmaz. Bunun için, sinema oyuncusunun film setinde yaptığı ve yapması gereken şeyi tiyatro oyuncusuna tavsiye eder Diderot. Böylelikle, asırlar öncesinden asırlar sonrasının kurallarını koyar. Aynı anda iki sahneyi vermek gibi tiyatro için imkânsız fikirleri ta o zamandan tartışmaya başlatır. Böylece, tiyatrodaki montaj yaparak tiyatroların olanaklarını zenginleştirmeyi amaçlıyordu. Amaçları tiyatro için çok gelişmiş, sinema için ise basit şeylerdi.

Yazdığı eserlerin içeriği incelendiğinde ise, Diderot'un kâğıt üzerindeki ekranı kullandığı gerçeği yadsınamaz. Bunun için, Eisenstein Diderot'un sinemadan bahsetmiş olduğunu anlattığı 'Diderot sinemadan bahsetti' adlı makalesini yazar (bkz. Bonnet, 1995).

Sinemanın çok sonraları tartışma olanağı bulduğu ses ve görüntü birlikteliğini, Diderot çok erken bir tarihte gündemine almıştır. Göze ve kulağa aynı ölçüde hitap eden bir tiyatro amaçlıyordu Diderot. Sınırları kaldırmak, bütün biçimlerin kombinasyonunu yapmak istiyordu. Hedeflediği ideal tiyatro sahneleri bir sinema filminin çekimlerinden başka bir şey değildi. Diderot körler ve sağırklar hakkında çalışmalar yaparken aslında yedinci sanata davetiye çıkartıyordu. Kahramanlarını

kafasındaki devasa bir tualden alıp düzenliyormuş gibi bir hisse sahip olduğunu söylüyordu (bkz. Bonnet, 1995).

Diderot'dan hemen sonra, onun takipçisi olan Fransız Louis Sebastian Mercier *Paris'in Tablosu* isimli kitabında, 1783 gibi bir erken tarihte "artık bütün yaptığımız ekranlardan okumak" diye ilan etmişti. Anlatmaya çalıştığı şey, izleyicinin artık iyice tembelleşen ruhu ve görüntünün sözün yerini almaya meyletmesiydi (bkz. Bonnet, 1995).

Stendhal Kameraya İşaret Eder

"Daha çok bir romancı gibi yazmak benim kendi yaratım zevkimdi..."¹³⁹

Jean-Luc Godard

Stendhal, bakış rejiminin tarihinde ya da gerçekliğin tarihinde bir değişikliğe gider. Onun gerçekçiliği tamamen kamerasal bir gerçekçiliktir. Stendhal bir yazı-sinema alanı geliştirir. Böylece, Stendhal'in gerçekçiliği sinemaya yapılmış bir davettir. Stendhal, sanatı aşarak bizzat hayata dönüşecek olan sinemanın öncülüğünü yapar. Stendhal 'Kırmızı ve Siyah' kitabında romanı "yol boyunca gezdirilen bir ayna" olarak tanımlar. Stendhal'in bu tanımdaki ayna kaleminden çok bir kameraya işaret eder. Böylece açları çoğaltır, gerçekliği yakalamaya çalışır Stendhal. Kalemin gücünün yetmeyeceği şeyleri kalemle yakalamaya çalışır. Kaleme bir kamera vazifesi yükler. Kendisini ilk seyirci olarak atar. Kalemi vasıtasıyla izlediğini okuyucusuna aktararak izlettirmek ister. Alan sınırlandırılması (la restriction de champ phénoménologique) gibi tamamen sinemaya ait olguları işleme koyar. Bir romancı olarak her şeyi gören ve bilen (omnipresent, omnipotent) bir bakışa sahip olmasına rağmen, kendisini bir kameraya sahip yönetmen gibi sınırlar. Belli bir yerden ötesini görmüyormuş

¹³⁹ Godard, 2008:14

gibi anlatır öyküsünü. Onun nesnel sahneleri, bir kameranın çekimlerine denk düşer. Kalemimi görselliği yakalamak için kullanır. Muhakkak ki bir kitap yönetmenidir. Bütün yapmaya çalıştığı şey, henüz sinematograf icat edilmediğinden, kalemle kameranın gücüne erişmektir. Ayrıca, dönemin sinemasal aygıtı olan diorama karşısındaki heyecan ve coşkusu- nu gizleyemez Stendhal (bkz. El Mala, 1840) Erken gelmiş bir yönetmendir.

Astruc'un Kamera-Kalem'i

“Benim için sinemada önemli olan ontolojiktir, dil değildir. Ontolojik olarak sinema diğer sanatların söylemediğini söyler.”¹⁴⁰

Eric Rohmer

“Edebiyatın peşinden gidecek olduktan sonra sinema ne işe yarar.”¹⁴¹

Jean-Luc Godard

“Edebiyat bitti, sinemaya geçiyoruz.”¹⁴²

Alexandre Astruc

“Marguerite Duras az parayla çok iyi bir film yaptı. Fakat bu sadece bir film değil, kelimenin en hakiki manasıyla, aynı zamanda, katıksız bir edebiyattı.”¹⁴³

Jean-Luc Godard

Tam da burada Alexandre Astruc'ten bahsetmemek olmaz. Stendhal'in kaleme yüklediği kamera görevine, Astruc kameraya kalem görevi yükleyerek karşılık verir. Farklı yollarla aynı yere varırlar.

¹⁴⁰ Rohmer, 1989:21

¹⁴¹ Godard, 2008:59

¹⁴² <http://www.causeur.fr/alexandre-astruc-le-C2%AB-tonton-reac-C2%BB-de-la-C2%AB-nouvelle-vague-C2%BB,10767> Erişim Tarihi: 25.10.2013

¹⁴³ Godard, 1997

Astruc “Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem” adlı makalesinde, bütün imkânları sinemanın emrine vererek, çağın sanatını layık olduğu esnekliğe ve yüksekliğe erişirmek ister. Sinema, ne kadar soyut olursa olsun bütün düşünceleri aktarabilme potansiyeline sahip tıpkı roman gibi bir dildir. Ayrıca, çağın tek yetkin ve kullanışlı dilidir. Bunun için, Descartes sinemanın yetkin bir dile kavuşmasından sonra yaşamış olsaydı, “Yöntem Üzerine Konuşma” adlı eserini bir kamerayla yazardı. Çünkü sinemanın icadından sonra, ancak sinema tam olarak hakkını vererek eserdeki düşünceleri ifade edebilir. Zira, Astruc çağın sinemasının her türlü gerçekliği ifade potansiyeline sahip olduğunu düşünür (bkz. Karadoğan, 2010:26). Elbette, bu düşüncede haklıdır. Sinema, bir ifade aracı olarak da bütün sanatları hizmetine alan çok sesli bir sanat olduğu için her şeyi söyleyebilecek güce sahiptir.

Bütün Sanatçları Hizmetine Alan Sinema

Benim gönlümde yatan, tiyatro ve ağırlıklı olarak edebiyattı.
Sinemayla tanışmam oldukça geç oldu.¹⁴⁴

Aleksandr Sukorov

“Sokaklarda ressamlık yaptım. Öyküler yazmayı her zaman çok sevdim.”¹⁴⁵

Kim ki-duk

“Sinema işine girmeyi hiç ama hiç düşünmemiştim, böyle bir iş de yoktu aslında. Sinemayı tiyatrocular ek bir iş olarak yapıyorlardı. Sinema meslek değildi.”¹⁴⁶

Ömer L. Akad

¹⁴⁴ Oylum, 2013:112

¹⁴⁵ Oylum, 2013:130

¹⁴⁶ Akad, 2004:12

“Sinema olmasaydı, büyük bir olasılıkla ikinci bir
Oscar Wilde olurdu.”¹⁴⁷

Sergei Eisenstein

“Sinema ortadan kalkacak olsa,
yeniden kaleme kâğıda dönerdim.”¹⁴⁸

Jean-Luc Godard

“Şiir ve hikâye yazmaya başladım,
ancak ondan sonra film çekmeye geçtim.”¹⁴⁹

Theo Angelopoulos

“Sorgularken kendimi şu
Manhattan çölünde
Ağustos güneşinin ışığında
Farkına vardım ki,
(yalnızca edebiyat üzerinden
şair olabilen ben)
artık edebiyatçı değilim...”¹⁵⁰

Pier Paolo Pasolini

Ön sinema, yönetmenlerin sinemayla uğraşmadan önceki hayatlarında da kendini gösterir. Sinematograftan önce her biri başka sanat dallarında sanat eseri veren sanatçılar, sinematografinin icadıyla ya da sinemasal aletleri kullanma olanağına kavuştuklarında sinemaya geçiş yaparlar. Çünkü sanatçıların kendi sanat dallarında gerçekleştirmek istedikleri hedefler tamamen sinematografiktir. Kendi dallarında kalarak bunu başaramazlar. Bunun en belirgin örneği ünlü Rus yönetmen ve kuramcı Eisenstein'dır. Eisenstein işe bir tiyatro yazarı ve yönetmeni olarak başlar. Bir müddet bu türden çalışmalar yürütür. Sinemasal olanı tiyatroya taşıma-

¹⁴⁷ Eisenstein, 1985:CXII

¹⁴⁸ Godard, 2008:44

¹⁴⁹ Angelopoulos, 2001:87

¹⁵⁰ Pasolini, 2012:6

ya çalışır. Gerçek sahneleri dener, devinimi sahnede kurgular. Nihayetinde doğal ortamlarda tiyatro çevirmeye çalışır. Seyircileri, doğal ortamlara taşımaya karar verir. Böylece tiyatronun sınırlarına varır ve sinemaya geçmek zorunda kalır. Yaptığı şey, tiyatrodaki sinemayı gerçekleştirmektir (bkz. Eisenstein, 1984:XL). Fakat sinematograf kullanabilme olanağına erişince, tiyatroyu sinema için terk eder.

Sinematografinin icadından önce, Eisenstein gibi çokları kendi dallarında ancak sinemayla gerçekleştirebilecekleri amaçlara erişmeye çalıştılar ve sinemanın tarihini farklı sanat dallarında farklı zaman dilimlerinde yazmaya başladılar. Sinematografinin icadını görebilen şanslılardan biri de Méliès'dır. Méliès, sinemayı sanata dönüştüren adam olarak tiyatro asıllıdır ve tiyatrodaki biriktirdiği sinema tecrübesini hemen sinemada kullanmaya başlar.

Ünlü yönetmen Ingmar Bergman da işe tiyatrocu olarak başlar, tiyatro yönetmenliği yapar, çok sayıda oyunu sahneye taşır. Sonrasında, kaçınılmaz olarak sinemaya itilir. Andrzej Wajda da sinemadan önce resim eğitimi alır. Arjantinli yönetmen Solanas'ı sinemaya taşıyan vasıta, aldığı tiyatro eğitimidir. Ken Loach aynı şekilde tiyatro asistanlığından sinemaya geçiş yapar. Michael Haneke, tiyatro eğitimi alır. Alman yönetmen Fassbinder deneysel tiyatro çalışmaları yapar, daha sonra tiyatroyu sinemaya uyarlamaya başlar, sonrasında ise film yapmaya başlar. Kim ki-duk, yönetmenlikten önce resamlık yapar (bkz. Oylum, 2013:21,33,60,66,104,127). Ünlü Fransız fotoğrafçı Man Ray da sinemanın büyümesine kapılarak fotoğrafa ihanet edenlerdendir (bkz. Kıracı, 2012:38). David Lynch ise resim çalışırken kendini sinemada bulur (bkz. Aydın, 2005:137). İlk büyük Türk yönetmeni kabul edilen Ömer Lütfi Akad, lise yıllarında tiyatroya ilgi duymuş, tiyatro çalışmalarına katılmış, daha sonra sinemaya geçmiştir (bkz. Esen, 2010:80). Büyük Türk yönetmenlerden olan Atıf Yılmaz Batıbeki (1926-2006), mimarlık bölümünü bitirir,

sonrasında resim çalışmaları yaparak resim sergileri açar, nihai olarak da kendini sinemada bulur (bkz. Esen, 2010:100). Dünya çapında en büyük Türk yönetmen diyebileceğimiz Nuri Bilge Ceylan da her şeyden önce fotoğrafçıdır, sinemaya geçtikten sonra da her film karesini bir fotoğraf şeklinde kurgular.¹⁵¹ Orson Welles avangard bir sinema topluluğu olan Mercury Theatre'yla yaptığı ileri denemeler sonrasında sinemaya geçer. Max Ophuls, sözlerini tiyatroya siktirmediği için sinemaya seçenlerdir. Polonya'nın en büyük yönetmeni Kieslowski ilk gençliğinde tiyatroyla ilgilenir, sonrasında film yapmaya başlar. Elia Kazan'ın da ilk tutkusu tiyatroya dairdir, sonrasında sinemanın daha yetkin bir sanat olduğunu görünce sinemayı seçer. Ünlü Fransız yönetmen Abel Gance de tiyatro oyunculuğundan sinemaya sıçrar (bkz. Gögercin, 2012:18,125,131,138,156). Angelopoulos ise şiir ve hikâye yazmakla işe başlar, ancak ondan sonra filme geçer (bkz. Angelopoulos, 2001:87). İlk film kuramcılarında olan ve sinema-gerçek (kino-pravda) teorisinin sahibi Rus yönetmen Vertov gençliğinde şiirler ve skeçler yazar, sonrasında sesle ilgilenir. Doğal seslerin sözcüklere dönüşebilmesi onu büyütledi. Sonrasında tabi ki bütün olanakları elinde tutan sinemaya geçti (bkz. Armes, 2011:42). Sinemayı bir öykü anlatma aracına dönüştüren, David W. Griffith, başlangıçta Amerikalı Shakespeare olmayı amaçlar, yazdıkları yayıncılar tarafından kabul edilmeyince başka işlerle ilgilenmeye başlar, sahne oyunculuğu ve tiyatro yazarlığı yapar, en sonunda tabi ki o da kendini sinemada bulacaktır (bkz. Armes, 2011:107-108). Alain Robbe-Grillet de sinemanın baştan çıkardığı yazarlardandır. Sinemanın göz ve kulağa aynı anda hitap edebiliyor olması, edebiyatta bulunmayan bir lükstür. Yazdığı pek çok romandan sonra, Grillet de daha gelişkin bir tür olan sinemayı seçer (bkz. Armes, 2011: 238). İtalyan yeni gerçekçi sinemasının en büyük yönetmenlerinden biri olan Vittorio de Sica'da

¹⁵¹ <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-turkish.php> Erişim Tarihi: 10.10.2013

tiyatro oyuncusu olarak sanat dünyasına adımını atar, tiyatro onu sinemaya sürükler (bkz. İri, 2011: 38). Kurusowa uzun bir süre ressamlık yaptıktan sonra, resim yapma tutkusunu yitirir ve sinemaya geçer (bkz. Kurusowa, 2006:75,95). Bütün sanatlar, sinemanın icadından sonra, kendisine giren herkesi sinema ırmağına sürükleyen bir ırmağa dönüşür. Sinema bütün sanatların sanatçıları çalar ve onları bir bakıma çocuksuz bırakır. Ece Ayhan bu durumu şöyle ifade eder:

“Sinema bir sanat türü olarak gerçekleşmeseydi, herhangi bir aksi rastlantıyla gelişmeseydi, bugüne dek yapıtlarını (filmlerini) vermiş bütün bu yaratıcı kişilerin büyük çoğunluğu ozan olurdu... Hiç kuşkunuz olmasın... Alıcı (kamera) yerini kaleme, görüntüler yerlerini sözcüklere ve imgeye bırakacaktı, yani şiire.. ya da hiç değilse düzyazıyı seçerler, yazı makinesinin başına otururlardı.

Söz gelişi ‘Visconti’yi kim bir romancı olmanın ötesinde düşünebilir? Söz gelişi şu ‘Almerayda’nın Oğlu ‘Jean Vigo’ bir ozan değildir de nedir? ‘Albert Lamorisse’, ‘Bunuel’, ‘Godard’, ‘Resnais’, ‘Antonioni’, ‘Truffaut’, ‘Demy’, ‘Dovçenko’?” (Ece Ayhan, 1967:19)

Ülke Sinemalarının Kurucu Babaları

“Oysa, Holywood’u Hollywood yapanların hepsi şairdi, neredeyse birer zorbaydılar, Hollywood’u zorla ele geçirip kendi şiir yasalarını zorla kabul ettiren birer zorba.”¹⁵²

Jean-Luc Godard

Pek çok ülkenin sineması, tiyatrocuların sinemaya geçişiyle kurulur. Alman sinemasını, başlangıcında Max Reinhardt tiyatro kumpanyasından ayrılan Paul Wegener sağlamlaştırdı. Wegener gibi çeşitli tiyatro gruplarından gelen ve sonraları sinemaya geçerek Alman sinemasının doğmasına katkıda bu-

¹⁵² Godard, 2008:142

lunan aktörler, yapımcılar ve dekorcular büyük ölçüde daha önceki tiyatro anlayışlarından etkilenirler. Sinemadaki ekspresyonist akım da bu tiyatrocuların sinemaya taşıdığı bir akımdır (bkz. Çoşkun, 2011:80).

Türk sinemasının kurucusu olan Muhsin Ertuğrul da bir tiyatro yönetmeni ve oyuncusudur. Türk sinemasının başlangıç yıllarında 20 yıla yakın Muhsin Ertuğrul tek başına hüküm sürmüştü ve tiyatro imkânlarını sinemada kullanmıştır. Ertuğrul gibi Türk sinemasının neredeyse tüm elemanları tiyatro kökenlidir. Buna benzer şekilde, Mısır sinemasının kurulmasına ön ayak olan kişi Vedat Örfi de bir tiyatro oyuncusudur. Diğer ülkelerde de durum farklı değildir. Amerikan sinemasının, Elizabeth dönemi oyun yazarlarından ve Shakespeare'den gelen etkinin, bunların yapıtlarından 19. yüzyılın başında İngiliz melodramında halka yaygınlaştırılması yoluyla Dickens'e ve onun aracılığıyla Griffith'e dek ulaştığı görülür. Eisenstein tiyatronun bir yerden sonra sinemaya dönüşmek zorunda olduğunu söyler. Kendisinin sinemaya geçişini, tiyatronun sinemaya zaruri olarak evrilmesi olarak kabul eder (bkz. Eisenstein, 1985). Sinemanın Japon tiyatrosu Kabukiye neredeyse her şeyini borçlu olduğunu söyler. Sinema diğer sanatların birikimini kullandığı gibi, onların hizmetkârlarını kendi emri altına alır ve kullanır (bkz Kıracı, 2012:61).

Ön Sinemasal Bir Tür Gölge Oyunları

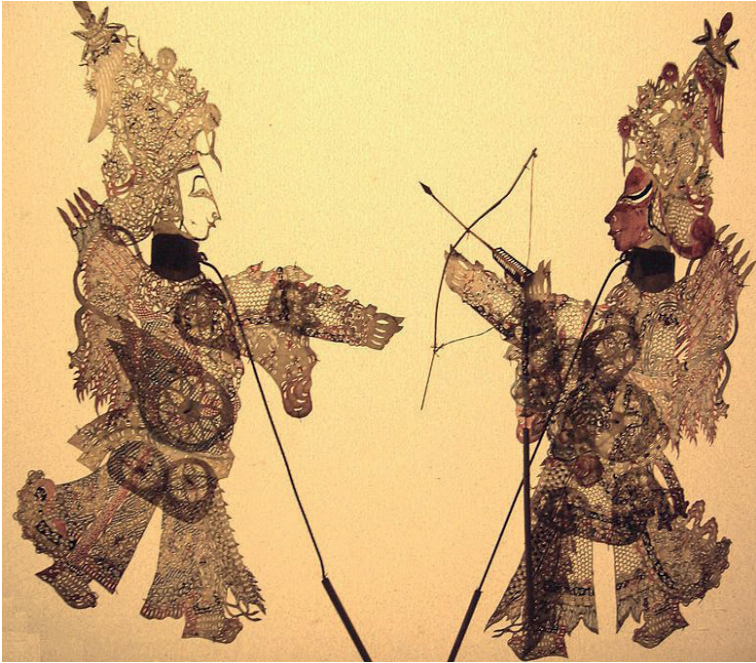
“Seri halde üretilmeye başlanan filmler, eski masal ve öykü biçimlerinden popüler bir teknik ve tarzda yeniden üretim niteliği taşımaktadır.”¹⁵³

André Bazin

Bütün bunların ötesinde tamamen sinemanın öncülü olan, tümüyle ön sinemaya ait olan gölge oyunu gibi sanat

¹⁵³ Bazin, 2011:67

türleri de vardır. Gölge oyunu tüm yönleriyle ön sinemaya ait bir sanat türüdür. Öyle ki, sinemasal türler alışıldık sisteme göre tasnif edildiğinde gölge oyununu sinemanın önüne yazmak elzemdir. Gölge oyunundaki yansıtma, perde, seyirci, öykü, ses tamamen sinemasaldır. Gölge oyunu ile sinema arasında çok küçük teknik bir çizgi vardır. Bundan dolayı, gölge oyunlarının insanlar üzerindeki yarattığı derin etkilenme ve coşkunluk hissi tamamen sinemanınkiyle eşdeğerdir (bkz. Ceram, 2007). Gölge oyunu, teknik imkânlar ancak bu kadar sinemasal olanağa müsaade ettiği için ortaya çıkmıştır. Sinema, bunun geliştirilmiş halidir. Gölge oyunu, devinimi yakalamak ve yansıtmakta sinemasal olan pek çok şeyi başarmıştır, sinemaya kalan bunun tekrardan izlenilebilir kılınmasıdır.



Çin gölge oyunundan bir örnek¹⁵⁴

¹⁵⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Shadow_play Erişim Tarihi: 21.09.2013



Türk gölge oyunu¹⁵⁵

Gölge oyunları, sinemaya öncülük yapmalarının yanında, film izleme kültürünün geliştirilmesine yardımcı olur. Gölge oyunlarında kullanılan perde ve yansıtma düşüncesi aynıyla sinemaya devrolur. Perdeye yansıyan görüntü merakı, Batıya Türklerin etkisiyle girer (bkz. Ceram, 2007). Sinemaya çeşitli oyunlar ve sihirbazlıklarla can suyu veren Méliès de, sinemadan önce bir gölge oyunu icracısıdır. Gölge oyunu geleneğini sinemaya taşımıştır.

Romanın Öncülüğü

“Yazmak ile film yapmak arasındaki fark nitelik değil nicelik farkıdır... Roman biçiminde denemeler, deneme biçiminde romanlar yapıyorum; ancak kaleme almak yerine filme alıyorum onları.”¹⁵⁶

Jean-Luc Godard

¹⁵⁵ <http://www.milliyetsanat.com/haberler/her-gune-bir-sanat-terimi/golge-oyunu/243/16#.Uj3aXidaZj8> Erişim Tarihi:21.09.2013

¹⁵⁶ Godard, 2008:44

“Roman içindeki romanın ilk aşamalarındayız.”¹⁵⁷

Theo Angelopoulos

“Gerçekten de sinemanın başlangıç materyali, romanlara veya yorumlara dayanmaktadır.”¹⁵⁸

Andre Bazin

Roman da sinemaya giden yolda bir basamaktır. Ayrıca, daha önce değişik vesilelerle ifade edildiği üzere 19. yüzyıl romanı da ön sinemaya ait bir türdür. Romandaki kompozisyon, montaj, öyküsel zaman, bakış açılarının çokluğu, eş zamanlılık, tamamen sinemasaldır ve en yetkin biçimlerine sinemada ulaşırlar. Bir roman yazarının film çekebilmek için tek eksiği kameradır, diğer bütün öğeleri yetkin bir şekilde kullanım alanına almıştır, kamera bulamadığı için kaleme kâğıtla film yapar. Balzac, Maupassant gibi yazarlar kelimeselleştirmeye değil her şeyi görselleştirmeye çalışır. Bunun için özellikle, 19. yüzyılın romanı tamamen ön sinemaya aittir ve kamerasızlıktan doğmuş olan bir türdür. Zira 19. yüzyıl yazarının bütün yapmaya çalıştığı dünyanın görüntüsünü eksiksiz bir biçimde tekrardan üretebilmektir (bkz. Hasan, 2005). Roman, kamera yerine insan gözünü kullanan sinemadır. Roman, insanın hayal gücü üretim gücünden daha hızlı olduğu için, sinemanın geç kalması sebebiyle elle yazılan filmidir. Roman, erken gelmiş sinemadır. Aygıtı icat edilmediği için elle yazılır ve sinemaya dâhildir.

“James Joyce ve Dos Passos olmasaydı Thomas Garner ve Citizen Kane’in hiçbir zaman ortaya çıkmamış olacağı kesindir” (Bazin, 2011:72). Sinematografinin icadından sonra romanların çekilmeye başlamış olması romanın başlangıçta sinemanın avangardı iken, sinemanın icadıyla birlikte sinemaya taşındığını gösterir.

¹⁵⁷ Angelopoulos, 2001:55

¹⁵⁸ Bazin, 2011:63

Dickens'tan Griffith'e

"Dickens da sinemaya özgü olan 'optik niteliği', 'görüntü düzenlemesi', 'omuz çekimi' ve özel mercekler yardımıyla, üzerine basılan noktaları değiştirme nitelikleri vardır."¹⁵⁹

Sergei Eisenstein

"Filme o melon şapkayı taktığında Dickens romanlarından fırlayıp çıkmış biri gibi görüldüğünü, çocukların belki de bu yüzden ona karşı tavır aldığını söylüyor."¹⁶⁰

François Truffaut

Eisenstein sinemanın romanda sinematografiden önce başladığına kanıt olarak Griffith'in sinemasının Charles Dickens'a dayandığını gösterir, Griffith bütün dehasını Dickens'a borçludur, Dickens sinemalık sürprizlerle doludur:

"... Dickens'ten, Victoria dönemi romanından David Wark Griffith'in adına sonsuza dek bağlı Amerikan film estetiğinden ilk çekimleri doğdu.

(...) Bu ilişki organik ve soyun kalımsal çizgisi bütünüyle bağdaştır.

(...) Griffith'in kendi yaratıcı yöntemini Dickens'inkine bağlayan sözleri, yaşamöyküsünü yazarlarca ve sinema tarihçilerince saptanmıştır.

(...) Çaydanlık fokurdamaya başladı... (Dickens'ın Ocak Çekirgesi başlangıç cümlesi)

Bu çaydanlığı tipik bir omuz çekimi olarak gördüğümüz anda bağıırırız: 'Neden daha önce fark etmedik! Açıkça ortada, su katılmamış Griffith bu! Onun çevirdiği bir bölümün, ayırımın, hatta bütün bir filmin başında böyle bir omuz çekimini kaç kez görmüşüzdür!' (...) Hiç kuşkusuz, bu çaydanlık örnek bir Griffith'lik bir omuz çekimidir. Artık anlarız ki, bu omuz çekimi örneksel Dickens'lık havayla doymuştur.

¹⁵⁹ Eisenstein, 1985:281

¹⁶⁰ Truffaut, 2010:103

Griffith bu havayı aynı ustalıklı Doğuya Giden Yol'daki (Way Down East) yaşamın sert yüzünü ve suçlu Anna'yı (Lillian Gish) fır dönen buzların kaygan yüzeyine iten özyapıların buz gibi soğuk törel yüzlerini çevrelemekte kullanır.

Dickens'in örneğin 'Dombey ile Oğlu' (Dombey and Son) romanında verdiği de bu aynı amansız soğuk hava değil midir? Mr. Dombey'nin görüntüsü, soğukluk ve aşırı erdemlilik yoluyla ortaya konmuştur. Ve soğuğun izi herkeste, her şeyde ve her yerdedir: Küçük oğlunun vaftizi soğuktur, donuk çağrılıların karşılanması soğuktur. Kitaplar raflar üzerinde buz tutmuş gibi katı, donmuş biçimde sıralanmıştır. Kilisede her şey soğuktur, şampanya buz gibidir, kızartma buz gibidir. Her zaman ve her yerdeki hava, doğrudan doğruya özyapıların iç dünyalarını ve törel yüzlerini açığa vurmanın en etkili yollarından biridir.

Dickens'in bu özel yöntemini, Griffith'in doğrudan doğruya günlük yaşamdan görüntülüğe geçmişe benzeyen öykünülmez küçük özyapılarında bulabiliriz" (Eisenstein, 1985:260).

Eisenstein'ın Griffith'ten yaptığı bir alıntı ise onun Dickens'ın yolunu nasıl da tamamıyla takip ettiğini anlamak için çok etkileyicidir:

"Mr. Griffith, kocasının dönüşünü bekleyen Annie Lee'yi gösteren görünçlüğü, ıssız bir adaya düşün Enoch'u gösteren görünçlüğü izlemesini önerince hepsinin aklı karıştı.

- Böylesine oradan oraya atlayan bir öyküyü nasıl anlatabilirsiniz? İzleyici ne olup bittğini anlamayacak.

Mr. Griffith:

- Canım, Dickens de böyle yazmıyor mu? Dedi.
 - Öyle ama, Dickens o; roman yazıyor; bu başka.
 - Yoo, hiç de başka değil. Bunlar resimli öykülerdir; büyük bir başkalık yoktur aralarında" (bkz. Eisenstein, 1985:266)"

Eisenstein Dickens'ın yöntemde, deyişte, özellikle de görüş noktası ve sergilemede sinemanın niteliklilerine yakınlığını şaşırtıcı bulur. Ona göre, sinemanın nitelikleri ile Dickens'ın niteliklerindeki ortaklık onları başarılı kılar. Filmler zamanımızda aynı katlarla hangi ilişkiyi kurmuşsa; Dickens'ın romanlarının, okurlarıyla ilişkisi de odur. Bu romanlar okurları aynı tutkularla yaşamaya itmişlerdir, filmlerdeki aynı iyi ve duygusal öğelere başvurmuşlardır. Bu romanlarda filmler gibi kötülük karşısında ürperiyor, filmler gibi yaşamın her günkü can sıkıcılığından, yavanlığından olağanüstüyü, alışılmadığı, fantastiği öğütüyorlardır. Böylece, Dickens'ın romanlarına bağlılık ve Dickens'ın romanlarının nitelikleri aynen sinemaya aktarılır ve sinemayı da başarılı kılan özellik budur (bkz. Eisenstein, 1985:266-267).

Eisenstein'ın da işaret ettiği gibi, Dickens yorumcularının Dickens'ın başarısını açıklarken yaptıkları yorumlar onun bütün başarısını kamera gibi optik, her şeyi görebilen bir göze sahip olmasında bulurlar. Dickens bunun için etkilidir, bütün ayrıntıları bir kamera-göz gibi yakalar:

“...Göz bakımından, hatta kulak ve burun bakımından, görünen, işitilen, tadılan, koklanan, duyulan her şeyin ayrıntılarını bir mikroskop keskinliğiyle anımsamasını yetisi bakımından Tanrı vergisine sahip bir insan var, bu Charles Dickses'tır. Bütün tablo, tıpkı gerçek yaşamdaki gibi, hem de gerçekten tekin olmayan bir canlılıkla, gözlerimizin önünde görmeye, sesle, dokunmayla, tatmayla ve kokuyla doğuverir. Gerçek şudur ki, Dickens gördüğü her şeyi hemen görüverir ve en ufak, en geride, en kuytadaki ayrıntıda bile görülmesi gereken her şeyi görür” (Eisenstein, 1985:276).

Zweig de Dickens'ı anlatırken, onun kamerasal bir gözü kameradan önce kullanıyor olduğunu itiraf eder:

“Dickens'ın bakışı, yanılmaz, olağanüstü, eşine rastlanmadık kesinlikte bir araçtır. Dickens bir görsellik dehasıdır.

(...) Ne zaman olursa olsun, dün ya da yıllarca önce, dış dünyadan kendisine verilmiş her şeyi, yangından ya da herhangi bir kayıptan koruyan, havadan etkilenmez çelik bir kasadır sanki: en önemlisinden en önemsizine dek her şey; beş yaşındayken Londra'da görmüş olduğu bir dükkânın cicili biçili levhasından, penceresinin tam karşısında çiçek açan bir ağaca dek her şey. Bu göz bir kez bir şeyi saptamaya görsün, bir daha hiç yitmiyordu. Zamandan daha güçlüydü o; izlenim üstüne izlenimleri, yazar ortaya çıkıp da geri isteyinceye dek, belleğinin kilerine biriktiyordu. Hiçbir şeyi unutulmuyordu, solmuyordu, rengi atmıyordu. Her şey orada, kokusu ve tadıyla, rengi ve parlaklığıyla bozulmadan, kurumadan olduğu gibi bekler.

Dickens'te gözün belliği eşsizdir. (...) Betimlemelerdeki gücü, okurun düş gücüne hiçbir özgürlük tanımaz. (...) Dickens'ın önemsiz dış görünüşleri bulup çıkarmakta tekin olmayan keskin bir gözü vardır, hiçbir şeyi kaçırmaz; belli ve algısındaki keskinlik, saniyenin yüzde birinde en ufak yüz anlatımını, en ufak devinimi saptayan ve çok eksiksiz bir negatif veren iyi bir fotoğraf makinesinin merceğini andırır. Dikkatinden hiçbir şey kaçmaz. (...) Bu olağanüstü optik yetenek Dickens'te dâhilik düzeyine varır" (bkz. Eisenstein, 1985:278).

Görüldüğü gibi Zweig, Dickens'ı fotoğraf makinesine benzetmekten kendini alamaz. Fakat Dickens'ın fotoğrafları canlıdır, yani tamamıyla sinemadır. Dickens, sinemaya sinematografiden önce varmıştır. Dickens'ın görsel imgeleri, işitsel olanlardan ayrılamaz.

Sinemaya Doğru Atılan Son Adım Fotoğraf

“Sıradan fotoğrafçılık esas olarak sinemadan düşünül­düğü kadar uzak değildir.”¹⁶¹

Rudolf Anheim

Pek çok sanat türünden sonra ortaya çıkmış olan fotoğraf da tamamen sanatın sinemaya evrilmesinin bir sonucudur. Sinema, fotoğraf görüntüsünü kendi filmini oluşturmak için birebir kullanır. O halde, fotoğraf sinemasal bir sanat olarak, sinemanın bir ögesidir, sinemaya göm­lüdür. Bu gerçeklik­ten ilham alan André Bazin, fotoğrafik sinemanın başlangıcı­nı on altıncı yüzyıla dayandırır ve sinemanın daha erken or­ta­ya çıkmamış olmasını çeşitli gelişmelerin sağlanamamasına bağlar (bkz. Bazin, 2011:25). Fotoğraf henüz canlanmamış gö­rüntülerdir, canlanınca sinemaya dönüşür.

Bütün Sanatların Sanatçısı: Film Yönetmeni

“Sinema ancak şairler sayesinde var olacaktır.”¹⁶²

Andrey Tarkovski

“Kütüphaneme gidiyor ve büyük soyut düşünürlerle yaşıyorum – Spinoza, Schopenhauer, Nietzsche ve Walter Pater.”¹⁶³

Charlie Chaplin

“Bütün filmleri şair olarak yaptım.”¹⁶⁴

Pier Paolo Pasolini

“Mühendis de, amiral de olmayacaktım. Peki, öyleyse yazar mı, ressam mı olacaktım?”¹⁶⁵

Federico Fellini

¹⁶¹ Arnheim, 2010:97

¹⁶² Tarkovski, 1992:98

¹⁶³ Chaplin, 2009:57

¹⁶⁴ Pasolini, 2012:99

¹⁶⁵ Fellini, 2006:32

Sinemanın diğer sanat dallarının özellikle de edebiyatın devamı olduğu pek çok yönetmen tarafından da kabul edilir. Tüm yönetmenlerin ilham kaynağı olarak yönelebilecekleri yer sanat ve edebiyattır. Sinema, edebiyatın devamıdır. Yönetmen bütün sanatların en çok da edebiyatın mirasını devralmıştır ve bunun farkındadır. Eisenstein sinemayı bütün sanatların sentezi ve nihai şekli olarak kabul eder. Bunun için sık sık roman sahneleriyle film çekimleri arasında benzerlikler bulur ve ön sinemasal sahneleri tespit eder. Kurusowa iyi bir senaryo yazabilmek için büyük yazarların roman ve oyunlarının okunması gerektiğini söyler. Kendisinin de senaryo yazımında, daha önceden roman okurken aldığı notlardan faydalandığını söyler (bkz. Oylum, 2013). Andrzej Wajda film diyalogunun yazımı için gerçek bir yazar gerektiğini söyler. Tarkovsky sinemada onu çeken şeyin alışılmamış şiirsel bağlantıların ve şiirselliğin mantığı olduğunu söyler ve sinemayı en şiirsel sanat olarak kabul eder (bkz. Tarkovski, 1992:22). Kieslowski, Shakespeare, Dostoyevski ve Kafka'yı etkilendiği büyük yönetmenler olarak tanımlar. Herzog, yönetmek olmak isteyenlere tek tavsiyede bulunur: Okuyun, okuyun, okuyun. Kim Ki Duk her şeyden önce bir öykü yazarıdır. Wong Kar Wai, edebiyatın beslenmek için çok önemli bir kaynak olduğunu söyler (bkz. Oylum, 2013). Andre Bazin, sinemanın edebiyat ve tiyatro dallarının mirasçısı olduğunu kabul eder (bkz. Bazin, 2011:63). Angelopoulos özgün ustalarının şairler olduğunu ifade eder (bkz. Angelopoulos, 2001:146). Fellini ona ışık tutanlar olarak Dickens, Poe, Verne, Simenon'u gösterir (bkz. Fellini, 2006:34) Kurusowa film yönetmenin aslında bütün sanatların sanatçısı olduğu gerçekliğini şu ifadelerle ortaya koyar: "Resim, edebiyat, tiyatro, müzik ve diğer sanatlarla o kadar doluydum ki, sinema sanatına rahatlıkla adım atabilirdim. Aslında bilgi dağarcığıma attığım bütün bu birikimlere ihtiyaç duyacağım tek dalın sinema olduğunun farkında değildim" (Kurusowa, 2006:95).

IV. BÖLÜM

SİNEMANIN TEMEL ÖĞELERİ ve SİNEMADAN ÖNCEKİ KULLANIMLARI

“Eğer sinema iki ya da üç bin yaşında olsaydı, sanatların evrimlerinin genel kanunlarını kuşkusuz daha iyi görebilme imkânına sahip olacaktık.”¹⁶⁶

André Bazin

Sinemanın sahip olmuş olduğu biçimlerin çoğu diğer sanatların içinde zaten var olan biçimlerin uzantıları ve düzenlenmiş halleridir.¹⁶⁷

Roy Armes

Sinemanın, sinematografik aletlerin nihai hali olan sinematograf dışındaki tüm öğelerinin sinemadan önce icat edildiğini ifade ettik. Bu öğeler teker teker ele alındığında bu hakikat daha iyi ortaya çıkar. Görüntü, kurgusal zaman, ışık, set, canlı hareket, kurgu, senaryo, oyuncu gibi öğeler sinemanın başlıca öğeleridir. Her birinin sanat tarihinde farklı zamanlarda çeşitli kullanımları zaten mevcuttur ve her biri değişik sanat dalları içinde değişik zaman dilimlerinde gelişip dönüşerek sinemasal kullanıma hazır hale gelmiştir.

¹⁶⁶ Bazin, 2011:65

¹⁶⁷ Bazin, 2011:158

Sinematografik Görüntü

“Görme sözcüklerden önce gelmiştir.”¹⁶⁸

John Berger

“Yeterince görüldü. Bütün kılıklara girdi gizli görüntü.

Yeterince oldu. Kentin uğultuları,
akşamleyin ve güneşte ve her zaman.

Yeterince yaşandı. Yaşamın durakları. –
Ey uğultular ve Gizli Görüntüler!

Yola çıkış, yeni sevgi ve yeni görüntüler içinde.”¹⁶⁹

Arthur Rimbaud

“Sinematografik görüş her zaman vardı, hatta farklı iletişim im-
kânlarından çok önce vardı...”

Profesör Ragghianti

“Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin
yerini devingen görüntüler aldı.”¹⁷⁰

Georges Duhamel

Sözün, tarihin ilk dönemlerinden itibaren mutlak bir gücü vardır. İfade aracı olarak eşsiz ve benzersizdir. İncil’de bunun için başlangıçta hiçbir şey yoktu, söz vardı, söz tanıydı der. Sözün krallığı asırlarca sürer. Tanrı insanla konuşur. Sözlerle aktarır düşüncelerini insan. Bütün anlamlar sözle seyahat eder. Uzun asırlar boyunca sözün yanı başında devam eden görüntü ise, ilk başlarda sözle savaşılamayacak güçsüzlüktedir. Rönesans’a gelindiğinde ise işler değişir. Rönesans insanı bu savaşta görselliğin yanında yer alır. Anlamları görüntüye yüklemeye başlarlar. Kutsal kitapların gözden düşmesiyle birlikte sözün krallığı da yıkılır. Görme edimi günah olmaksızın çıkar. Her şey görselliğe sığdırılmaya çalışılır. Festivaller, eğlenceler, görsel tiyatrolar türer. İnsani olan her şey sanata

¹⁶⁸ Berger, 1986:7

¹⁶⁹ http://siir.gen.tr/siir/a/arthur_rimbaud/yola_cikis.htm Erişim Tarihi:24.10.2013

¹⁷⁰ Duhamel, 1930:52

konu edinmeye başlar (bkz. Hassan, 1968). Artık sanat için insan ormanında zararlı hiçbir dal yoktur. Vücudun azalarından, güdülerden, derin düşüncelerden sakınmaktan vazgeçer insan. Görselliği, sözün tahtına çıkarır. Böylece, insanlığın sinema düşüne ulaşmak için çalışmalar daha da hızlanır. Her şeyi gösterilebilir kılmaya çalışan insan, sonunda arzuladığı yere varacaktır.

Sinemanın icadı ortaya yapay bir göz olan kamerayı çıkarır. Kamera, bir görüntü ve ses avcısıdır. Aynı durum kalem için de mümkündür. Kalemini, kamera olarak yapay bir göz gibi kullanan pek çok yazar vardır. Yazarların yakalamaya çalıştıkları canlı devinim kalemin kameraya olan özentisidir. Pek çok yazar kalemi, kamera olarak kullanır. Stendhal, Flaubert, Balzac, Gogol, Maupassant gibi 19. yüzyılın en etkili yazarlarının başarısı ve etkili olmaları bundan kaynaklanmaktadır. Tamamına yakını kameraya yetişemedikleri için kalem kullanırlar. Kalemlerini kullanarak çekimlerini insan zihninde gerçekleştirirler.

Sinemasal görüntünün, sinematograftan çok daha önce kullanımda olduğu tartışılmayacak kadar açık bir hakikattir. Bu görüntü, fotoğrafın icadından önce bile sanatın kullanım alanı içerisindeydi. Fotoğraf bunu yetkinleştirir, canlandırır ve sinemaya devreder.

Şiirdeki Sinema: Haiku

“Haiku şiirlerinden ‘Genç Yapraklar’, ‘Parlak Rüzgar’, ‘Çam Kokan Esinti’ gibi şiirlerde bulabileceğiniz bir bahar kokusu vardı (Yomamoto’nun) filmlerinde.”¹⁷¹

Akira Kurusowa

Sinemasal görüntünün en erken biçimlerine şiirde ulaşılabilir. Bu şiirlerin en belirgin örneği ise Japon şiirinde özellikle de Haiku türünde görülür. Haiku hem kurgusal anlamında, hem devinimin korunup taşınması anlamında sinemasal

¹⁷¹ Fellini, 2006:98

bir işlev görür. Her haiku erken bir kısa filmdir. Haiku'nun gözlem gücü ancak bir kamera çekimiyle karşılaştırılabilir. Haiku, bir görüntüyü yakalayabilmek adına sinematografiden sonra en yetkin sanat biçimidir. Bir haikunun dolaysız gözlemine ancak bir film çekimi ulaşabilir. "Haiku, görüntülerini öyle bir tarz da besler ki, hem kendinden başka hiçbir şey değildir hem de birden çok anlam barındırır, öyle ki en sonuncusunu yakalamak olanaksızdır" (Tarkovski, 1992:123). Sinemaya ait olan bu potansiyeli, haiku çok daha eski bir tarihte kullanıma açar. Tarkovsky, şiirde açılan bu yolun sinemada takip edilmemesine teessüf eder ve şiirsel sinemayı savunur (bkz. Tarkovski, 1992:23). Bütün yapmaya çalıştığı şiirsel somutluğu yakalayabilecek yetkinliğe erişmektir. Bütün birikimini buna yönelik olarak kullanılır (bkz. Tarkovski, 1992:36). Şiirsel sinema, şiirin imge ve görüntülerini sinemada devam ettirir ve görüntülerle şiir yazar.

Haiku bir şiir biçimi olarak hem sinemasal kurgu hem sinemasal görüntü içerir. Eisenstein kurgu boyutuyla ilgilenirken, Tarkovski'yi etkileyen sinemasal görüntülerdir. Haikunun okurunu uzayın derinliğine sürükleyerek, bahsettiklerinde eritmesi Tarkovski'yi çok etkiler. Şiirin bu kadar eski dönemlerinde, yetkin bir sinemasal görüntüyle karşılaşmak büyüleyicidir:

"Ay ışığı içine işliyor
Boş bambu büyüyor
Bir guguk kuşu ağlıyor."¹⁷²
Matsuo Basho

"Eski havuz ya
Kurbağa atlayıverir
Suyun sesi"¹⁷³
Matsuo Basho
"Çatıları örtmek için kamışlar kesildi
Unutulmuş otların üstüne
Sessizce düşen karlar" (Tarkovski, 1992:124)

¹⁷² <http://www.antoloji.com/haiku-lar-matsuo-basho-siiri/> Erişim Tarihi:20.10.2013

¹⁷³ Bkz. Aruoba, 1998

Gözlemin basitliği ve kusursuzluğu karşısında bahsedileni bizzat seyretmemek imkânsızdır. Tarkovski bunun için bu dizeleri sinemasal görüntüler olarak kabul eder. Bu şiirler sonsuzluğa karışmadan önce yakalanabilen anın güzelliğini taşır (bkz. Tarkovski, 1992:124). Şair, okurla doğa arasından çekilir. Şiirselliği yakalayabilmek için çaba sarf etmez. Zamana tabi tutarak doğayı dinler, dürbününü bir ana ve mekâna sabitler, içinden hiçbir şey eklemeyen doğanın zamana ve mekâna bürünmüş bir 'an'ını kaydeder. Ortaya öyle saf bir gözlem çıkar ki, sanki onu hiç kimse yazmamıştır, öylece doğanın bir parçasıdır! Görüntü, izleyenle baş başa kalır. Bu şiirler, bir kameranın bütün erdemini taşır. Doğa çıplak ve eklentisizdir. Bir zaman dilimi bir mekâna çarpar, kimi nesnelere orada hazır bulunur ve işte ortaya zamandan koparılmış kutsal kesit böyle çıkar. Bu kesit ise, sinemanın nüvesini teşkil eder ve sinema onsuz herhangi bir teknolojik alete döner.

Resimde Sinemaya Doğru Atılan Adımlar: Perspektif ve Panorama

Perspektifin icadı filmsel görüntüye giden yolda bir dönemeçtir. Perspektifin icadıyla birlikte gerçekliğe ve dolayısıyla filmsel görüntüye doğru devasa adım atar sanat. Perspektif, filmsel görüntünün büyüünün ilk keşfidir. "Aynı zamanda batı resminin ilk günahı olma özelliğini taşır" (Bazin, 2011:18). Perspektif, görüntüdeki derinliği çizime mal ederek sanatı dolaysız görüntülere yaklaşıtıyordu. Perspektif kullanımında renklerin etkin kullanılmasının gerekliliği de, sinemadaki diğer önemli bir öğe olan renk kullanımının gelişimini sağladı. Perspektif, filmsel görüntünün gelişiminin bir parçası olarak tarihte yerini alır.

Perspektifin bir sistem olarak ortaya çıkışıyla birlikte sanatçılar artık üçüncü boyutu yakalama yolunda önemli bir adım atmıştır. Bu, gözümüzün gördüğü dünyanın resmedilmesidir. Sonra sanat iki dala ayrılır. Biri ruhsal gerçekliği yansıtmayı seçer, diğeri dış dünyayı psikolojik açıdan tekrar

etmeyi. Kısa süre sonra ise, perspektifin biçim sorunlarını çözerken, hareket sorunlarını çözemediği ortaya çıkar. Bu da bizi sinemaya daha da yaklaştıracak olan fiziğin dördüncü boyutu olan hareketlilik üzerine çalışmaların yoğunlaşmasına sebep olur (Bazin, 2011:16).

Perspektif, göz merkezli bir anlayış olarak mekân ve uzam karşısında izleyene bir konum verir. Artık nesne üzerinde egemen olan, merkezdeki gözün iktidarındır. Resimde yer alan her şey izleyicinin bakışına göre düzenlenmeye başlanır. Göz, rasyonel bir şekilde çizilmiş dünyanın efendisidir. Göz gerekli ayrıntıları seçerek anlamlandırma sürecine dâhil eder, gereksiz ayrıntılar kaybolur. Perspektif sayesinde göz resimdekiler arasında tercih yaparak bakar (bkz. Önal-Eşli, 2011:16). Böylece, sonrasında TV düşüncesine kadar varacak olan sinemasal özne doğmuş olur.



Jan van Eyck, 'La Vierge du Chancelier Rolin' isimli tablosu, 1435¹⁷⁴

¹⁷⁴ http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/221/files/2011/03/vanEyck-Vierge_Rolin-1435.jpg Erişim Tarihi:24.10.2013

Perspektifin erken kullanımın örnek olan bu tablo, aynı zamanda perspektifin sinemasal görüntünün temel ilkesi olduğunu açıklar. Ressam, tabloyu yaparken her şeyi gözün görüşüne göre düzenler. Bu aynı zamanda kameranın ilkesidir. Her şey uzaklığa göre boyut kazanır. Yakında olan nesnelere ve insanlar büyük uzakta olanlar küçüktür, uzaklaştıkça boyut küçülür. Öndeki iki yetişkin ve bebek oldukça büyük bir şekilde çizilmişken, arkadaki gemi bile öndeki bebekten küçüktür. Bu gözün ve kameranın görüşüne birebir uygunluk sağlar. Böylece kameranın temel ilkelerinden biri olan perspektif, fotoğrafta kullanılmadan önce çok erken diyebileceğimiz bir dönemde resimde kullanılmaya başlar. Öyle ki, ressamın tablosunu yaptığı yere bir kamera yerleştirilirse, ortaya ressamın yaptığı resimden farklı bir şey çıkmaz. Nesnelere boyutları, renkler, simetri ve derinlik birebir kamera görüşüne uygundur.

Panoramanın icadı filmsel görüntüye giden yolda başka bir evredir. Panorama, olay, olgu ve nesnelere olabildiğince geniş bir açıdan görünümünü resim sanatının kullanımına açtı. Bu kullanım daha sonra roman yazarları tarafından da benimsendi. Panoramik görüş pek çok yazarın romanında kullanıldı. Görüntülerin geniş bir açıdan konu alınması daha sonra sinema görüntüsünün temelini oluşturacaktır. Görüntülerin genişliğinin sanatta kullanılabilmesinin keşfi, insanları sinema görüntüsüne bir adım daha yaklaştırır. İşte, sinema gibi mükemmel bir sanat çok sesli ve meşakkatli bir süreç içinde inşa edilmiştir.



Jacob Grimmer, 'Winter Landscape with people skating on a frozen river and hunters in the foreground' adlı tablosu, 1600 (?)¹⁷⁵

Tablodaki panoramik görüntü sinemasal görüntüyle örtüşür. Tamamen kamera perspektifini yansıtmaması yanında, kameranın genel bir çekimine denk düşen bir görüntü sunar. Perspektif boyutu daha önce belirttiğimiz şekilde, mesafenin boyutu belirlediği açıkça gözlenir. Ayrıca resimdeki kurgu öğeleri çok net bir şekilde görülebilir. Panorama ise genel çekimi verir. Bir genel çekime uygun düşecek şekilde her şey yerli yerindedir. Böylece genel çekimin sanatta kullanılması kameradan önce resimde geliştirilmiştir. Bu açıdan, kalemle kamera arasında yapılan çekim arasında hiçbir fark yoktur. Romanda tasvir yoluyla, şiirde imgeler yardımıyla geliştiri-

¹⁷⁵ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Grimmer_-_Winterlandschap_met_schaatsers_op_een_bevroren_rivier_en_jagers_op_de_voorgond.jpg
Erişim Tarihi:23.10.2013

len genel çekim, resimde bizzat sinemada olduğu gibi görsel bir bütünlük arz eder ve sinemaya has bir görüş sunar. Sinemanın bu ön kullanımlarını dikkate almak ve bunları sinema tarihi içinde değerlendirmek elzemdir.

Leanordo'nun Tufan'ı ve Diderot'un Tablosu

"Bir ressam gibi çalışmayı deniyorum."¹⁷⁶

Jean-Luc Godard

Sinemasal görüntünün özellikleri, sinematografik aletlerin icadından çok önce bazı düşünür ve yazarlar tarafından ortaya koyulur. En yetkinleri Leanordo Vinci ile Diderot'un yaptıkları tablo tasvirleridir.

Leanardo'nun Tufan isimli tablosunun çiziminde tuttuğu notlar – Eisenstein'ın da işaret ettiği gibi – tam bir çekime işaret eder. Bir tablonun senaryosunu yazar Leonardo. Dış çerçeveyi çizer, ortamı tasvir eder. Ağaçların, yağmurun, rüzgârın durumunu tam bir senarist gibi betimler. Suların karmasını, ovaları basmasını canlı bir hareket olarak tabloda göstermek ister. Ağlaşan insanları, insan cesetlerini filmsel bir dizgede anlatır. Çılgınlığın, gök gürültüsünün duyulmasını ister. Alabora olmuş kayıkları, korkudan kendilerini kayalıklardan atan insanların kahrını yaşıyormuşçasına insana yansıtmak ister. Kuşların ölen insanların üzerine konup kalkmasını, ölmüş hayvan sürülerini bütün kokularıyla, sesleriyle, görüntüleriyle vermek ister (bkz. Eisenstein, 1984:40). Leonardo'nun yaptığı bir tablo, yazılmış senaryodur. Hiç şüphesiz sinemasal aygıtlar gelişmiş olsaydı, Leonardo bu senaryoyu filme çekebilirdi. Ancak bir film bu tablonun hakkını verebilir. Ses, koku, görüntü, atmosferin doğrudan yansıtılmasında, ancak filmsel görüntü bu kadar yetkin olabilir ve Leonardo'nun izleyicide uyandırmak istediği etki ancak bir

¹⁷⁶ Godard, 2008:219

film görüntüsüyle uyandırılabilir. Leonardo, filmsel bir çekime dair bütün öğelere ulaşır, hatta sinematografinin gelişimi için de büyük katkı sağlar. Fakat tam ve yetkin sinematografik araçların kullanımına erişemediği için, sinemanın öğelerini resim ve diğer sanatlarda kullanmak zorunda kalır.

Diderot'nun da tablo tasviri filmsel görüntüden başka bir şeyi işaret etmez. Sinemaya diğer alanlardaki katkısı dışında, filmsel görüntünün de ilk tanımlarından birini Diderot yapar. Diderot, bir tabloyu sahneleme olarak kabul eder. Bir tablo edebi, teatral veya müzikal olabilir. Tablo düşünsel öğeler barındırmalı, görsel ve işitsel özelliklerden yararlanmalı ve tamamen canlı olmalıdır. Kendi kendine yetebilmeli, kendini nasıl ifade edebileceğini bilmelidir. Tablo, bir zaman dilimindeki olayın doğrudan alıntılanması olmalıdır. İnsanlar, olay ve çevre birbiriyle ilişkili bir şekilde ele alınır. Kamerasal bir bakış mevcuttur ve seyirci hedef alınır. Bütün bunlar bir film çekimine işaret eder (bkz. Chemartin). Diderot, nasıl tiyatroyu filmsel çekime doğru itmişse, görüntüyü de aynı şekilde filmsel görüntüye iter.

Cansız Sinema: Fotoğraf

*"Düşünce kısa ömürlü, görüntü ise mutlakdır."*¹⁷⁷

Andrey Tarkovsky

*"Filmin eski bir fotoğraf albümü gibi görünmesini istedim."*¹⁷⁸

François Truffaut

Sinema görüntüsünün ham maddesi fotoğraftır. Hızlandırılmış fotoğraflar serisi devinimi birebir yansıtır. Bunu sağlayan, gözün bir kusurudur. Gözde bulunan görme noktasına düşen görüntüler, bunları oluşturan somut ne-

¹⁷⁷ Tarkovski, 2000:46

¹⁷⁸ Truffaut, 2010:92

denler sona erdikten hemen sonra kaybolmaz, bir süre daha devam eder. Böylece, göz kendisine iletilen önceki fotoğraf kaybolmadan üzerine bindirilen diğer fotoğrafı birleştirerek devinime şahitlik eder. Demek ki, görüntü alıcının düzenli aralıklarla saptamış olduğu bir dizi resmin, gösterici yardımıyla yine düzenli aralıklarla sahneye yansıtılması sayesinde ortaya çıkar. Görüntüyü oluşturan, fotoğraf serileridir (Özön, 2008:27).

Daha önce sinemaya varmadan önceki adımın fotoğraf olduğunu söylemiştik. Zira bütün bu filmsel görüntüye giden yoldaki uğraşların dışında, 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde ilk yetkin fotoğraf makineleri icat edildiğinde film görüntüsünün gelişimi büyük oranda tamamlanmıştı. Sinemasal kullanımına gelmeden önce, fotoğraf alanındaki görüntü çalışmaları, sinema görüntüsünü pek çok açıdan yetkinleştirdi ve sinemanın kullanımına hazır hale getirdi. Fotoğraf, hareketin evrelerinin çözümlenmesi ve yeniden oluşturulma yöntemlerinin keşfi, sinematografinin gelişiminde temel oluşturdu. Devinimin fotoğrafta yansıtılması çalışmaları tamamen fotoğraf alanının uğraşydı. Sinemaya varabilmek için sayısız fotoğraf sanatçısı ve bilim adamı yüzlerce deney yaptı. En sonunda hareketli görüntünün yansıtılmasını başardıklarında, sinemanın en temel ögesine ulaştılar.

Fotoğrafın diğer sanatlardan farkı artık görüntüye insan müdahalesinin kaldırılmasıydı. Fotoğraf diğer sanatların aksine, insan varlığı ile hayat bulan bir sanat değildir. Fotoğraf, sinemaya giden yolda nesnenin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşımı üreten ilk sanattır. Fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir. Nesne zamandan ve uzaydan soyutlanarak fotoğraflanır. Bu yeniden üretiminden daha ziyade, modelin bizzat kendisidir (Bazin, 2011:20). Bu ise sinemasal görüntünün emekleme adımı olarak kabul edilebilir. Fotoğraf, sinematografinin icadından önce mekanik görüntüye ulaşır. Sinema dili teknik ve diğer imkânlarıyla ortaya çıktığında

en önemli harfi olan görüntü çoktan yetkinliğine ulaşmıştır. Öyle ki, sinemanın ilk yılları fotoğrafik sinema diye adlandırılır (Bazin 2011:24).

Filmsel Zaman ve Mekân

Bir filmin yönetmeni zamanda ve mekânda gerek kurgu aracılığıyla gerekse de fiziki imkânlarla istediği oynamayı yapabilir. Bunları da bir bütünlük arz edecek şekilde sunabilir. Yönetmen zamanı istediği gibi şekillendirebilir. İsterse zamanı doğal akışı içerisinde verir, isterse zamanda atlama-lar yapar, durdurur, tersine döndürür, yavaşlatır. Aynı şekilde bütün bunlar mekân içinde geçerlidir. Yönetmen, zamanı hızlandırarak uzun bir ömrü birkaç saate sığdırma imkânına sahiptir. Bu izleyici açısından da, herhangi bir kopukluğa neden olmaz.

Sinemanın öğelerinden olan kurgulanan zaman, sinematografinin icadından önce kullanımdadır. Özellikle roman ve tiyatrodaki bütün yönleriyle kullanılır. Bir roman yazarı, kalemiyle zamanın istediği dilimine girer ve istediği gibi geri ileri oynamalar yapabilir. Sinemanın çok sonraları “flashback” ve “flashforward”lar ile kullanmaya başladığı bu nitelik, roman ve tiyatrodaki çok yaygın bir şekilde uzun zaman kullanılır. Roman yazarı, romana başlarken bir tarih verir. Bir olay anlatır. Belki bir olayın bir saatlik kısmını anlatır. Sonrasında üç yıl sonraya atlayabilir. Zamanı hızlandırıp yavaşlatabilir. Bir saniyeyi bir saate, bir günü bir saniyeye sıkıştırabilir. Tiyatrodaki yine aynı şekilde, zaman kurgusal bir nitelik gösterir. Sinemadaki zaman kullanımının romandakinden hiçbir farkı yoktur. Birinde kalemin gördüğü işi, diğerinde kamera görür. Yönetmen ya da yazar zaman üzerinde istediği gibi sıçramalar yapma potansiyeline sahiptir. Zamanın bu şekilde sinemasal kurgusunu romandan başlatmak gerekir. Sinemanın romandan farkı, bu sıçramaları yaparken bilimden büyük oranda yararlanıyor olmasıdır.

Sinemadaki zaman kullanımının öncülleri rahatlıkla yazın dünyasında bulunabilir. Rastgele bir klasik ele alındığında, yetkinleşmiş zaman kullanımının öncülleri bulunabilir:

“Aradan iki yıl geçti. Bir gün Skvortsov, tiyatro bilet gişesi önünde aldığı biletin parasını verirken yanında duran kısa boylu, kuzu derisi yakalı, eski kunduz derisi şapkalı bir adam gördü. Adam, çekingen bir sesle gişe memurundan bir parodi bileti istedi, biletin parasını da beşer kapiklik mangırlarla ödedi” (Cehov, 1949:182)

Cehov’un ‘Dilenci’ adlı öyküsünden alıntılanan bu bölüm, nasıl da bir film geçişine yakındır. Bir sahne bitişinden sonra, diğer sahneye geçerken, ekranda ‘iki yıl sonra’ yazısı görülür, işte tam da sinemasal bir geçiştir bu. Yazar zamanla istediği gibi oynar, zamanın üzerinde ileri geri hareket eder. Burada yönetmenin yazarı taklit etmekten başka yapacağı hiçbir şey yoktur. Zaman üzerindeki bu sıçramalar, yazın dünyasında sinemadan çok önceleri kullanıma açılmıştır:

“Sividrigaylov sakın sakın:

- Hayır, pek de öyle fazla hoşlanmam, dedi. Marfa Petrovna’ya gelince, onunla hemen hemen hiç kavga etmedik. Kendisiyle çok iyi anlaşıyorduk. Bundan pek hoşnuttu. Yedi yıllık beraber yaşayışımızda (tamamıyla şüpheli olan üçüncüsünü hesaba katmazsak) topu topu iki sefer kırbaç kullandım. İlki, evlendiğimiz ikinci ayında, çiftliğe henüz geldiğimiz sıralarda olmuştu; ikincisi de işte, şu son günlerde olanıdır. Herhalde siz beni canavar ruhlu, geri kafalı, esirliğe taraftar biri sanmıştınız, değil mi? Hah, hah, hah! İyi hatırıma geldi Rodyon Romanoviç, bundan birkaç yıl önce henüz muhakemelerin açık görüldüğü o mübarek devirde, bir Alman karısını vagonda kırbaçlayan, adını unuttuğum, bir asilzadenin gerek halk, gerek basın tarafından nasıl rezil edildiğini bilmem hatırlıyor musunuz? Yanılmıyorsam ‘çağımızın çirkin hareketi’ adlı vaka da yine o zamanlar, aynı yıl içinde olmuştu” (Dostoyevski, 1954:84).

Dostoyevski'nin *'Suç ve Ceza'*sından yapılan bu alıntı, yazarın zamanla nasıl oynadığının başka bir örneğidir. Yazar sonsuzluktan yedi yılı koparır alır, onun içinden de iki an seçer. Kamerasını onlara odaklar, zaman evliliklerinin ikinci ayıdır, mekân çiftliktir. Sonra kamerasını başka bir zamana odaklar, şimdiki zamana yaklaştırır. Sonrasında ise birkaç yıl önceki başka bir olaya tutar kamerayı. Yazar hem zamanda hem mekânda sıçramalar yapar, bir kurgu masasında oturmuş gibi zamanı keser, biçer, seçer, yapıştırır ve ortaya bir sahne çıkar. İşte bu filmsel bir kullanım örneğidir. Geri dönüşler ve ileri gidişler (flashback-flashforward) kullanımı kusursuzdur. Evliliğin ikinci ayında geçmişe gidilir, son günlere gidilir ve birkaç yıl önceye gidilir. Yazın böyle kullanım örnekleriyle doludur:

"(...)

Garasim durup ona baktı, eliyle bir hareket yaptı, gülmüsed, oradan çıkıp ağır adımlarla odasına gitti. Bütün gün çıkmadı.

Sonradan arabacı yamağı Antipka'nın anlattığına bakılırsa, güya, Garasim'in yatağında oturup elini yanağına koyduğunu, ara sıra böğürür gibi şarkı söylediğini, yani, arabacıların yahut da gemi yedekçilerinin o pek yanık şarkılarını söylerken yaptıkları gibi sallandığını, gözlerini yumarak başını sarstığını bir aralıktan görmüş. Antipka'nın tüyleri ürpererek oradan çekilip gitmiş. Ertesi gün, Garasim odasından dışarı çıktığı zaman onda fevkalâde bir değişiklik görünmüyordu. Yalnız suratı biraz daha asıktı. Tatiana'ya Kapiton'a ise hiç alıdışı etmiyordu.

Bunların her ikisi de aynı günün akşamı hanımın huzuruna çıkmışlar ve bir hafta sonra da evlenmişlerdi. Düğün günü Garasim'in hal ve hareketlerinde hiçbir değişiklik olmamıştı. Yalnız, nehirden susuz dönmüştü, çünkü her nasılsa yolda

fıçıyı kırıştı. Gecesi ise, atını öyle bir gayretle temizlemiş, ovmuştu ki, hayvancağz rüzgâra tutulmuş bir küçük ot gibi sallanmış ve onun demir gibi yumruklarının altında boyuna ayak değiştirmiş durmuştu.

Bütün bunlar ilkbaharda olmuştu. Aradan bir yıl daha geçti; bu arada Kapiton da sarhoşluğu adamakıllı azıttı, bütün bütün işe yaramaz bir adam olduğu iyice anlaşılacak, karısıyla birlikte, kervanla uzak bir köye gönderildi. Yola çıktıkları gün önce pek fazla yiğitlik taslıyor, kendini Kaf dağının ardına da gönderseler yine de mahvolmayacağını temin ediyordu; fakat sonradan bezginlik getirdi, tahsilsiz insanların arasına götürüldüğü için dert yanmaya başladı ve nihayet o kadar zayıfladı ki, kendi kasketini bile başına geçirmeye mecali kalmadı. Onu, merhametli bir insan eli alınına bastırır, siperini düzeltir, başına yerleştirirdi. Her şey hazır olup da köylüler dizginleri ellerine aldıkları ve yalnız bir “Allah’a ısmarladık” sözünü bekledikleri anda, Garasim odasından çıkarak Tatiana’ya yaklaştı, bir yıl önce onun için satın aldığı pamuklu kumaştan kırmızı bir başörtüsünü hatıra olarak hediye etti. O ana kadar hayatının bütün değişikliklerine büyük bir kayıtsızlıkla katlanan Tatiana, burada dayanamadı, gözleri yaşardı ve arabaya binerken, Hıristiyan âdeti üzere Garasim’le üç defa öpüştü. Garasim onu karakola kadar geçirmek istedi ve önce arabanın yanı sıra yürüdü, fakat “Kırım Geçidi” denen yerde birden durdu, vazgeçerek nehir boyunca ilerledi.

Vakit akşama yaklaşıyordu. Garasim sakın sakın yürüyor ve suları seyrediyordu (...)” (Turgenyev, 1950:56)

Turgenyev’den yapılan bu alıntıdaki zamanın kurgulanması da pek çok klasikte olduğu gibi sinemasal bir nitelik taşır. Yazar zaman şeridini bir film şeridi gibi önüne koyar. Nasıl ki bir kurgu yönetmeninin önünde saatlerce uzunlukta çekimler vardır ve onların bazı yerlerini kesecek, birbirleriyle birleştirecek, anlamlı bir hikâye ortaya koyacaksa; yazar da

zamanı ve olayları önüne serer. Sonra seçmeye başlar, önce bir başlangıç noktası koyar, bu bizim alıntılamadığımız hikâyenin başlarına denk gelir. Sonra onun üzerinden hikâyeyi inşa etmeye başlar, bu zamanın işlenişi tam da Eisenstein'in 'vida yanına vida, tuğla üstüne tuğla' kurgu düşüncesine denk gelir. Yazar olayı anlatır. Zamanı netleştirir. O zaman üstüne inşaaya başlar. 'Bütün gün çıkmadı' ifadesinden sonra, 'ertesi gün' ifadesi gelir. Sonrasında 'aynı günün akşamı' ifadesi kullanılır. Buna 'gecesi' eklenir. Yazar, zamandan alıntılar yapar ve olayları alıntıladığı bu zaman dilimlerine yerleştirir. Zamandan kesip alıntıladığı, birbirine yapıştırarak anlamlı bütünler elde ettiği bu parçalardan sonra, yazar zamanda büyük bir sıçrama yapar ve ekranda 'bir yıl sonra' ifadesi belirir. Bir yıl sonrasına olaylar yüklenmeye başlar, yazar makasıyla film şeridini keserken, bir yılı atlamış olur. Sonrasına odaklanır. Yola çıktıkları gündeki çekimler titizlikle filme yerleştirilir. Yazar o sıra bir geri dönüş ihtiyacı hissederek, araya başörtüsünün hikayesini ekler. Ne müthiş bir geri dönüştür (flashback) bu. Sonrasında eski zaman dilimine dönülür ve olay kaldığı yerden devam eder. Yazın dünyasında çok yaygın ve yetkin bir şekilde kullanılan geri dönüşler ve ileriye gidişleri (flashback-flashforward) sinema çok sonraları kullanmayı başarır. İşte bunun için, edebiyat bütün güzelliklerini sinemaya devretmeye hazırdır, buna yazarlar bile dâhildir.

Bütün bu filmsel özellikler elbette, yazında kurulmuş olan sinemaya işaret eder. Sinematografik aletler dışındaki neredeyse her şey zaten yazın dünyasında kullanılır durumdadır, sinematografik aletler sayesinde bu özellikler kâğıda değil film şeridine işlenmeye başlar.

Işık

Sinemada ışık kullanımı görüntülerin oluşumunda temel oluşturur. Sinema, ışıkla resim yapmaktır. Aynı zamanda bir ressam da olan, bir resim-film yapan Fellini bunun için ışığı filmin özü olarak kabul eder:

“Işık filmin özüdür. Ve bu yüzden sinemada ışık ideolojidir, duygudur, renktir, tondur, derinliktir, havadır, öyküdür. Işık, fantastiğe düşe eklenen yok eden, sınırlayan, coşturan, zenginleştiren, nüanslandıran, altını çizen, benzeten şeydir, bu şeylere itibar kazandırır, kabul edilebilir hale getirir. Ya da tam tersine gerçeği fantastik hale getirir, en gri günlük olayı mucizeye dönüştürür, şeffaflık katar, gerilimler, titreşimler önerir. Işık bir yüzü oyar ya da parlatır, olmayan ifadeyi ekler, donukluğa zekâ pırlıltısı, yavanlığa çekicilik katar. Işık, bir yüzün zarafetini ortaya çıkarır, bir manzarayı yüceltir, onu öyle olmaktan çekip çıkarır, bir manzarayı yüceltir onu yok olmaktan çekip çıkartır, bir dekorun fonuna büyü kadar. Işık, film hileleri vb. gibi özel efektlerin birincisidir. En basit, en kabaca gerçekleştirilmiş dekor, ışık sayesinde beklenmedik, hiç akla gelmedik perspektifler yaratabilir ve konuyu muğlak, endişe verici bir atmosfere sürükleyebilir; ya da yalnızca güçlü bir projektörü yakarak ya da bir başkasını devreye sokarak, kasvetli hava yok edilebilir ve her şey ferah, bildik, güven verici bir hale girer. Film denen şey, ışıkla yazılır, form ışıkla ortaya dökülür.”

Fakat diğer özellikler gibi ışık kullanımının yetkinlik kazanması sinematografinin icadından öncedir. Özellikle resim sanatında ışığın kullanımı, ressamın aydınlatmayı seçtiği kısım, daha sonra kamera ve ışık ilişkisinde belirleyici olmuştur. Sinema resmin yetkinleştirdiği, romanda da mevcut olan ışık kullanımını içselleştirir ve kullanır. Sinemanın başka sanat dallarında yüzyıllar boyunca yetkinleşmiş öğeleri kendinin kılarak kullanması onu sanatların en mükemmeli ve en eksiksizi kılar. Resimde, ışık kaynağını ve yoğunluğun belirleyen

ressamdır. Aynı şeyi, sinemada kameraman yapar. Ressam istediği nesneyi ışıklı çizer ve ön plana çeker. İstemediği nesneyi ise gölgede ve karanlıkta bırakarak geri plana iter. Ayrıca ışık ve renklerin ilişkisi resim sanatı için önemli bir meseledir. Uzun uğraşlar sonucunda ressamlar ışık, renk, gölge kullanımı konusunda önemli bir yetkinliğe ulaşır. Bu yetkinlik doğrudan sinemaya aktarılacaktır. Film görüntüsünde fon kullanımını da, resimdeki fon kullanımının devamıdır.

Romanda da, resimdekine eş bir ışık kullanımı vardır. Roman yazarları bir sahneyi tasvire başladıklarında, hayali bir ışık kaynağı kullanırlar. Eşyaları ona göre aydınlatırlar. Hiç aydınlatmadıkları ya da gölgede bıraktıkları yerler olur. Arka plana çeşitli fonlar yerleştirirler.

Sinema önünde hazır bulduğu bütün bu sanatsal yetileri kullanır. Eğer sinema sıfırdan başlayarak kendine gereken öğeleri icat etmek durumunda kalan bir sanat olsaydı, şüphesiz sinemanın bugünkü duruma gelmesi bin yıllar alacaktı.



Baba Pieter Bruegel 'Landscape with the Fall of Icarus' adlı tablosu, 1558¹⁷⁹

¹⁷⁹ <http://www.theartroomonline.net/> Erişim Tarihi: 10.10.2013

Tabloya bakıldığında ışığın kullanımına mükemmel bir örnek olduğu gözlenebilir. Bu tür ışıksal düzenleme için bir sinema yönetmeni ne çok çaba sarf eder. Bir filmsel ön sahnedir bu tablo. Işığın ve nesnelerin çizimi tamamen kurgusaldır ve bir yönetmenin çalışma tarzının birebir aynıdır. Ressam önce ışığı yerleştirir, doğal ışıkta yapılan bir çekim gibi güneşi denizin üstüne asar. Sonrasında, diğer nesnelere ışığın ruhundan yaratır. Bütün nesnelere ışıkla bir karakter ve somutluk kazanır. Doğrudan ışığa maruz kalan yerler daha ışıklıken, diğer bölgeler hafif karanlıkta kalır. Ağaçların altı karanlık, güneş bakan yamaçlar ise sarımsı bir ışıkla renklenir. Denizin ortasında gökteki ışığın bir yansıması vardır. Her şey ışığa göre düzenlenmiştir. Ressamın resmi yaptığı açıya bir kamera yerleştirildiğinde, bu tablodan farklı bir çekim ortaya çıkmaz. Ressam, filmsel bir sahnenin bir fotoğraf karesini yakalar.

Sinematografinin icadından önceki dönemlerde sinemasal ışık kullanımına romanda da pek çok örnek vardır. Özellikle 19. yüzyıl romanı bu tür örneklerle doludur. Emile Zola'nın 'Bir Aşk Sayfası' adlı eserinin girişinde, ışık kullanımının sinemasal kullanımının eksiksiz bir örneği vardır. Sahne ışığın yerleştirilmesiyle başlar:

"Kandil, şöminenin üstünde, bir kitabın arkasında, mavimtirak bir fanusun içinde yanıyor, kitabın gölgesi, odanın yarısını tamamıyla loşlukta bırakıyordu. Bu, geridonla şezlongu sıyırtıp geçen kadife perdelerin kalın katmerlerini dolduran, iki pencere arasına yerleştirilmiş pelesenk ağacından elbise dolabının aynasını gök rengine boyayan, sakin bir ışık-tı. Odanın kibar düzeni, perdelerin, mobilyanın ve halının o mavi rengi, gecenin bu saatinde, belli belirsiz bir bu lut yumuşaklığı alıyordu. Pencerelerin karşısın da, gölge tarafında da, yine kadife perdeli olan karyola, yalnız, çarşafkların soluk beyazlığı ile ışılan siyah bir yığın teşkil ediyordu. Helene, ellerini kavuşturmuş, o sakin ana ve dul kadın haliyle hafif hafif soluk alıyordu" (Zola, 1964:6)

Yazar önce ışığı yerleştirir, sonrasında ışığa göre nesnelerin konumlarını ve durumlarını anlatmaya başlar. Her şey sinemasal bir çekim kadar kusursuz ve mükemmeldir. Kandil şöminenin üstünde ve bir kitabın arkasında, mavimtrak bir fanusun için yanmakta ve kitabın gölgesine vuran ışık odanın yarısını bir loşluğa boğmaktadır. Görüntünün eksiksiz hiçbir boyutu yoktur. Herhangi biri nesnelere yerleştirmeye ve sahneyi olduğu gibi düzenlemeye kalkışsa hiç zorlanmaz. Mavimtrak bir fanusun içindeki ışık, loş bir ortam. Kadife perdeleri kendine, pelesenk ağacından yapılan elbise dolabını gök mavisine boyayan bir ışık. Zola öylesine mükemmel ve eksiksiz bir şekilde kalemi kamera gibi kullanır ki, ışığın karakterini bile belirtir: sakın bir ışık! Saldırgan değil ya da iddialı değil, konuşkan ya da kavgacı değil; mavi ve sakın bir ışık. İki pencere arasındaki gök rengini yansıtan elbise dolabı. Mavinin kibarlığı bütün odaya perdeler, mobilyalara ve halıya yansiyarak derin bir yumuşaklık yaratır. Sahne, okuru içine çeker, onu sinemasal bir benzetim (simülasyon) yaşama-ya zorlar. Bir ışık altındaki bu oda düzeni olduğu gibi canlanır. Pencerelerin karşısında kadife perdeli olan bir karyola vardır, çarşafın soluk beyazlığı ile ışılan siyah bir yığın oluşmaktadır. Hafif mavimtrak loşluğun ortasında siyah bir yığın ve ellerini kavuşturmuş hafif hafif soluk alan bir kadın, Helene. Her şey eksiksizdir. Işığın odanın bütün karakterini belirlemesi, bütün nesnelere yeniden farklı bir biçimde canlandırması, okuyucunun bu değişim karşısında bizzat hazır bulunuşu, sinemanın bütün güzelliklerine dair ne çok şey barındırır! Henüz başlamakta olan bir çekim öncesinde yapılmış olan dekor ve ışık düzenlemesinin dökümünün bundan daha iyi olması olanaksızdır. Sahne düzenlemesi biter ve çekim başlar:

“Sessizliğin ortasında, saat, biri çaldı. Mahalledeki gürültüler dinmişti. Trocadero’nun bu yüksek kısımlarına, Paris’in, yalnız, uzaktan duyulan uğultusu geliyordu. Helene’in nefesi

o kadar hafifti ki, göğsünün saf çizgisini bile kabartmıyordu. Bir şeye kulak verdiği sırada kendinden geçmiş gibi başı eğik; düzgün profili, sımsıkı tutturulmuş kestane rengi saçlarıyla, sakin ve derin bir uykuya dalmıştı. Odanın dip tarafında, ardına kadar açık, küçük bir oda kapısı, duvarda karaltılarla dolu dört köşe bir oyuk halinde duruyor.

Hiçbir gürültü duyulmuyordu. Saat bir buçuğu çaldı. Bütün odayı yokluğa gömen bu derin uykunun ortasında, rakkas, hafifleyen bir sesle işliyordu. Kandil uyukluyordu, eşya uyukluyordu; geridonun üstünde, sönük bir lâmbanın yanında bir el işi uyukluyordu. Helene, uykuda, ciddî ve halim halini muhafaza ediyordu. Saat ikiyi çalınca, bu sessizlik bozuldu, yandaki küçük odanın karanlıklarından bir iniltisi işitildi. Sonra, bir çarşaf hışırtısı oldu, sessizlik tekrar başladı. Şimdi, daralmış bir nefes işitiliyordu. Helene kımıldamamıştı. Fakat birdenbire doğruldu. İstirap çeken bir çocuğun belli belirsiz kekeleyişle uyanmıştı. Hâlâ uyku sersemi, ellerini şakaklarına götürdüğü sırada, boğuk bir feryat duyup halının üzerine atladı.

— Jeanne!... Jeanne!... Nen var? Cevap ver! Diye seslendi.

Çocuk ses çıkarmayınca, söylendi, bir yanından da koştu, kandili aldı :

— Eyvahlar olsun! Çocuk iyi değildi, yatmamalıydım” (Zola, 1964:6).

Odanın mavimtırak ışığının derin sessizliğini saatin biri çalan sesi bozar. Ses kullanımı devreye girer. Işığın altındaki odayı tasvir eden yazar, ses kullanımına başlar. Gecenin derin sessizliğini iyice ete kemiğe büründürmek için saate biri çaldırır ve mahallede hiçbir gürültü olmadığını söyler. Böylesi canlı bir sahne karşısında, okurun bütün duyularını kullanmama gibi bir lüksü yoktur. Böylece yazar duyularını eşitler. Sinemada kullanılan bütün duyu organlarını kullanır. Görmeye, duymayı da ekler. Daha önce odayı görme-

ye başlamış olan okur, sesleri de işitmeye başlar. Bir şehrin uğultusu uzaklardan kulaklara iner. O sessizliğin ortasında, Helene'nin hafif nefes alışverişleri bile rahatlıkla duyulur. Helene'nin uykusundaki hali canlıymışçasına okurun-izle-rin karşısında dikilir. Helene, bir şeyi dinler gibi başı eğik, sıkı tutturulmuş kestane rengi saçlarıyla, sakin ve derin bir uykudadır. Her şey ışığın gösterdiği kadar görülür, ses ka-dar duyulur. Odanın dip tarafındaki oda kapısını ışık karal-tılarla dolu dört köşe bir oyuğa dönüştürür. Işığı, çekimlerin karakterini belirlemek için öylesine mükemmel kullanır ki Zola, o atmosferden hiçbir şey kaçamaz. Okurun ses duyu-su asla ihmal edilmez, sessizliğin ortasında saat bu sefer bir buçuğu çalar. Sarkacın sesinin bütün odayı yokluğa gömen derin uykunun ortasında kaybolup gittiği duyulur. Yazar uy-kuyu öylesine canlandırır ki, uykunun ruhu canlanır ve ışığa bürünüp bütün odayı kaplar. Yazar kandilin, eşyanın, el işi-nin uyuduğunu anlatarak çekimleri uzatır. Kerasasını uzun uzun odada gezdirerek, bu uykuyu okurun bizzat karşısına çıkartır. Bu uykunun ortasında her şeyin uyuduğu odada, ışığın hükümranlığında yumuşak ve ılık bir zaman dilimi uzunca sürer. Okur bütün bu uzun çekime bizzat şahit olur, odanın içindeki her eşyayla birlikte bu hali yaşar.

Saat ikiyi çalınca sessizlik bozulur, bir inilti sessizliğe müdahale eder. Çarşaf hışırdar ve tekrar sessizlik. Bu cansız hareketin doğurduğu sesin gücü, o derin uykunun derin ses-sizliğini bozamaz. Daralmış bir nefes sessizliği tırmalar ama bölemez. Fakat ortama dolan huzursuzluk Helene'yi yerinden fırlatır ve sessizliğin iki kıyısı arasına huzursuz bir telaş yer-leşir. Helene'in kalkışı, çocuğun belirsiz kekeleyişi duyum-larımızı canlı tutmayı devam ederken, yeni bir çekim başlar, Helene telaşla çocuğun ismini söyler ve ışık (kandil) yine çe-kimin bütün karakterini belirlemeye ve değiştirmeye devam eder. Sahnenin değişikliğine, ışığın yerinin değişikliğiyle başlanır. Sahnenin kralı, hükümranı ışıktır. Bütün görseelliği

o düzenler, eşyaya yeni bir biçim ve yeni bir boyut kazandır-
mak için fazlalık ışık yer değiştirir:

“Tekrar ağır bir sessizliğe gömülen bitişik odaya hızla girdi. Fakat yağ dolu kandil, yalnız tavanı yuvarlak bir benekle aydınlatan bir ışık veriyordu. Helene demir karyolanın üstüne eğildi, önce hiçbir şey seçemedi. Sonra, mavim tırak ışıkta, fırlatılmış çarşafların ortasında, Jeanne’ı, kaskatı kesilmiş, başı arkaya devrilmiş, boynunun adaleleri gerilmiş ve sertleşmiş bir halde buldu. Zavallı sevgili yüzü, bir gerilme çirkinleştiriyordu. Gözler açık, perdelerin kornişine dikilmişti” (Zola, 1961:6)

Işığın yeri değiştiği için yeni bir sahne tasarımı gerekir. Yine her şeye ışıkla başlanır. Yağ dolu kandilin yalnız tavanı yuvarlak bir benekle aydınlatan bir ışığı vardır. Odanın derin loşluğu devam etmektedir, bundan dolayı Helene önce hiçbir şey seçemez. Sonra yine o mavimtırak ışığın yardımıyla, Jeanne’ı görür. O loşluğun ortasında, Jeanne kaskatı kesilmiş, başı arkaya devrilmiş, boynunun adaleleri gerilmiş bir şekilde durmaktadır. Gözleri ise perdenin kornişlerindedir. Işık, bütün sahneyi belirlemeye devam eder:

“Helene:

— Eyvah! Eyvah! Aman Allah! Evlâdım ölüyor, diye haykırdı.

Sonra kandili bıraktı, titrete elleriyle kızının vücudunu yokladı. Nabızları bulamadı. Kalbi duruyor gibiydi. Ufacık kollar, ufacak bacaklar şiddetle geriliyordu. O zaman, Helene, çılgına döndü, dehşete kapıldı, kekelemeye başladı:

— Evlâdım ölüyor! Yetişin!... Evlâdım! Evlâdım!

Tekrar yatak odasına girdi, nerede oldu ğunu bilemeden, çırpma çırpına, odanın içinde dört döndü; sonra, tekrar çocuğun odasına girdi, yine karyolanın önüne kapandı, boyuna imdat çağırırdı. Jeanne’ı kolları arasına almış, saçlarını öpüyor, ellerini vücudunda dolaştırıyor, cevap vermesi için yal-

varıyordu. Bir kelime, bir kelimecik. Neresinden rahatsızdı? Geçen günkü ilâhtan bir parça istiyor mu idi? Hava alsa acaba düzelir miydi? Soruyor, onun konuştuğunu işitmek istiyor, ısrar ediyordu:

— Söyle bana, Jeanne, ooh! Söyle bana, haydi, söyle, rica ederim!

Aman Yarabbi Ne yapacağım bilemiyordu! Böyle, birdenbire, gece vakti! Işık bile yoktu” (Zola, 1961:6-7)

Sahne değişir, sessizlik çekilir. Loş ışıkta yüzen bütün nesnelere ve boşluğu telaş kaplar. Helene kandili bırakır, kızının vücudunu yoklar. Ortam iyice karanlıklaşır. Helene yatak odasına gittiğinde ise, az önce mavimtrak bir ışıkta huzurla uyuyan her şey derin bir karanlığa gömülmüştür. Yazar, ışığı başka bir odaya taşıyarak, odadaki bütün her şeyi farkı bir şekle büründürür. Karanlık her şeyi kaplar. Her şey ışığa göre konumlanmaya ve gerçekleşmeye devam eder. Helene rastgele karanlığın ortasında dört döner. Telaş bir anda bütün mekânın ruhunu ele geçirir ve bunu ışığı ele geçirmekle başarabilir ancak. Evin bütün odaları hastalığa kapılır. Bir gece vakti gelen derin bir nöbetin çarpıntılı hastalığıdır bu. Okur-izler hiçbir yere kaçamaz, gece vaktini duyar ve halden hale giren o cılız mavimtrak ışığın evi nasıl bir matem yerine çevirdiğine bizzat şahitlik eder. Her şey ışıkta düğümlenir, bunun için geceden ve ışıksızlıktan şikâyetçidir Helene. Sanki gümrük bir ışık odayı doldursa her şey yoluna girecektir! Yazar ışıkla, bir film setindeki ışığın somutluğuyla oynar:

“(…)

Doktor, kendisine yalvaran bu ana bakışını görünce mırıldandı:

— Bir şey değil... Ama çocuğu burada bırakmamak lâzım. Havaya ihtiyacı var.

Helene, kuvvetli bir hamle ile çocuğu omzuna aldı. Teselli veren sözünden dolayı doktorun ellerini öpeceği geliyor, yü-

reğine bir ferahlık yayılıyordu. Fakat Jeanne kendi büyük karyolasına yatırır yatırmaz, bu zavallı küçük kız vücudu, şiddetli titremelerle kıvrandı. Doktor, lâmbanın abajurunu çıkarmıştı, odayı beyaz bir aydınlık kaplıyordu” (Zola, 1961:8).

Helene gecenin karanlığından verdiği uğraşlardan sonra nihayet bir doktoru eve getirmeye başarır. Sahne değişir. Doktor ortamın kesif kasvetini dağıtmak ister. İlk yaptığı şey ışığa müdahale etmektir. Doktor kandilin abajurunu çıkarır, cılız hastalıklı ışık gider ve odayı beyaz bir aydınlık kaplar. Beyaz bir aydınlık bütün her şeyi yeniden farklı bir biçime sokar, ışık değişir her şey yeniden şekillenir. Beyaz ışık her şeyin sona erdiğinin habercisidir, nöbet geçer. Değişen ışıkla birlikte olayların ritmi de değişir. Işık sadece mekân değil, zamanı da düzenler. Okur sahneye şahitlik ederken, beyaz ışığı gördüğü an artık sahnenin, gecenin o derin yitikliğinindeki acınası nöbetin bir son bulduğunu bizzat duyumsar. Işık, ruhsal ve fiziksel ortamı her seferinde farklı bir biçimde yeniden yaratırken, aynı zamanda olayların akışına ve zamanın ritmine de rehberlik eder. Işığın filmsel kullanımının bu ön tarihindeki mükemmeliyet, pek çok filmdeki gelişigüzel ışık kullanımının çok daha ötesinde ve onlardan çok daha sinemasaldır. Denilebilir ki, bu sahnenin sinemasal değeriyle sinema tarihindeki filmlerden pek azı yarışabilir. Kieslowski'nin 'Renk Üçlemesi (Trois Couleurs, 1993,1994)' bu seçkin azınlığın içinde incelenebilecek değerdedir. Oysa her film çekiminde bu şekilde, yönetmen ve ekibi farkında olsun olmasın, ışıklar belirleyicidir. O halde, tereddütsüz, bütün bu ışık kullanımlarındaki başarısızlık, ışığın binlerce yıllık tarihinden habersiz yapılan kullanımlardan ileri geliyor denilebilir. Sinemanın ön tarihi bilinmediği için, aşılmış olan eşikler tekrar tekrar aşılar ve Amerika her yeni yönetmen tarafından keşfedilmeye çalışılır. Oysa sinemanın amerikasını sinemadan önceki sanat tarihinde; edebiyatta, resimde, müzikte, mimaride zaten keş-

fedilmiştir. Film yönetmenine düşen, bu Amerika üzerinde ‘amerikan rüyasına’ dönüşecek olan yapay bir cennet düşlemek ve onun inşasına birkaç tuğla ekleyebilmektir.

Devinim

“Devinen görüntü sanatı diğer sanatlar kadar eskiye dayanır, insanlığın kendisi kadar eskidir; sinema da onun en son emaresinden başka bir şey değildir.”¹⁸⁰

Rudolf Arhneim

Sinemanın en büyük erdemi devinimi yakalayabilmiş olmaktan gelir. Sinema, tam da devinimin kayıt altına alındığı an kendi varlığını ilan eder. O zamana kadar, farklı sanatların içinde parçalanmış bir şekilde, diğer sanatların gelişimi için çalışan sinema, devinim kayıt altına alınabildiği an bağımsızlığını ilan eder. Bu uzun yıllar boyunca başka devletlere hizmet veren dağılmış bir ulus görünümü veren sinemanın, sonunda bütün devletleri kendi hükmü altına almasına denk düşer. Sinema elle tutulur ve yadsınamaz bir biçimde varoluşunu ancak kayıt altına alınmış olmasıyla ortaya koyar.

Her ne kadar sinematografi ile devinim sinema sanatının ana direği ve temel taşı haline dönmüş olsa da, sanattaki devinimin tarihi de sinemayla başlamaz. Daha önce gölge oyunlarında, kukla oyunlarında, tiyatrodan, hatta resimde ve müzikte sanatta devinimin kullanımı başlamıştır. Bu devinimin kullanımı ve geliştirilmesi gölge oyununda yatar. Gölge oyunları doğrudan devinime dayanır. Sinemada olduğu gibi, gölge oyununda da hareket ve devinim esastır. Gölge oyunu da, sinemanın sonrasında sürdüreceği gibi devinimi bir perdeye yansıtarak gösterir.

Esasında, bütün sanatın temelinde devinimi yakalamak arzusu yatar. Çok eski zamanlarda mağara duvarlarına çizilerek anlatılmak istenen olaydan başlayarak insanoğlu devinimi

¹⁸⁰ Arnheim, 2010:171

nimin peşi sıra koşar durur. Sanatçının yaptığı işleri gerçeğe yaklaştırmaya çalışması, ressamın resmiyle olayları anlatmaya çalışması, şairin içsel dünyadaki yolculuklarını kâğıda aktarması, heykeltıraşın her an canlanabileceği gibi duran bir heykel yapma arzusu; insanın devinimi yakalama içgüdüsünden kaynaklanır. Her sanatçı yaşadığını, hissettiğini aynıyla hissettirmek ve göstermek ister. Kendi gerçekliğini okuruna ya da izleyicisine ne kadar mükemmel aktarabilirse kendini o kadar başarılı sayar. Bundan dolayı, sanatta devinim bizzat sanatın varoluşuyla ilgilidir. Bütün sanatları sinemada buluşturan da devinimi yakalamak için gereken ortaklaşa hareket ve enerjidir. Fakat bütün sanatların bir araya gelmesi bile, devinimin yakalanmasına, görüntünün canlanmasına yetmez.

Görüntünün canlandırılmasında sanatın yardımına koşan bilim olur. Gölge oyunu gibi türlerdeki sanatsal kullanımı dışında, orta çağdan itibaren görüntülere hareket kazandırma, görüntüleri canlandırma pek çok bilim adamının uğraşı olur. Bu uğraşlar o kadar yoğundur ve o kadar eskiye dayanır ki, 17. yüzyılda sinema projektörünün atası olan optik fener kullanımdadır. İki resim çeşitli aletler içinde döndürülüyor ve hareket izlenimi yaratabiliyorlardı. Büyük Avrupa şehirlerinde bu türden aletler (lampaskop, seyyar büyü fener, fantazmagorya) çok yaygındı. Hareketi canlandırma tutkusundan ilkel slayt türleri ortaya çıkar. Modern sinemaskop filmlerde basık ve şekli bozulmuş görünüm için kullanımda olan anamorf mercekler, 16. yüzyılda keşfedilmişlerdir. Perspektif hileleri, aynalar ve özel merceklerle yaratılan gerçeklik yanılsaması 17. yüzyılda kullanılmaya başlar. 18. yüzyılın sonuna geldiğinde ise panoroma ve diorama gibi optik gösteriler sinema gibi seyirci çekiyor ve görüntüleri hareket ettiriyorlardı. Görüntüler canlılık kazandıkça, izleyici daha pasif bir duruma geçiyordu. Fotoğraf ve sinemanın keşfinden sonra seyirci, daha da hareketsizleşmiş, sadece ona sunulan gerçekliği algılar konuma geçer (bkz. Şentürk, 2011:78). Bundan sonra,

sinematografinin icadına kadar geçen sürede sayısız alet icat edildi, her biri sinematografiye doğru atılan bir adımdı ve her biri görüntülerin daha iyi ve daha gerçekçi canlandırılmasını sağlıyordu.



Mayalı savaşçılar¹⁸¹

Maya kültürüne ait üstteki fresk, devinim sevdasının ve bu yoldaki uğraşların ne kadar eski zamanlarda başladığının önemli bir göstergesidir. Tabloda birbiriyle tamamıyla aynı olan üç savaşçının figürleri var. Üçü de farklı bir hareket yapıyor, böylece devinim görüntüsü elde ediliyor. Bu tablo sinemanın bütün ön tarihlerini içinde barındıracak kadar kuvvetli bir tablo. Eisenstein'in ünlü aslanlı sahnesi bunun gelişmiş bir versiyonundan başka bir şey değil. Savaşçının hareketleri artarda resmedilerek, savaşçının hareketli görüntüsü elde ediliyor. Böylece nasıl ki artarda hızlı bir şekilde gösterilen fotoğraflar canlıymış izlenimi uyandırıyor, o şekilde bir kareye sıkıştırılmış üç adete resim de aynı sinemasal ilke gereği de-

¹⁸¹http://research.mayavase.com/kerrmaya_list.php?rowstart=10&search=&vase_number=&date_added=&vase_type=&ms_number=&site=&icon_elements=&num_pages=193 Erişim Tarihi:25.10.2013

vinimi yakalıyor. Sinemadan önceki sinemasal devinim böylelikle yakalanmış oluyor. Elbette mükemmeliyetin sanatının tarihi iki binyıllar öncesine dayanacaktır.



Leornado da Vinci'nin Mona Lisa'sı, 1503-1506¹⁸²

İnsanı en sonunda sinemaya vardırarak olan devinimi yakalamaya tutkusu Rönesans dönemini de kasıp kavuran bir tutkuydu. Başka örneklerde, dönemin olaylarını çevreleriyle ilişkileri dâhilinde, canlı bir şekilde yansıtan birkaç tablo verdik.

¹⁸² http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Joconde Erişim Tarihi:25.10.2013

Şimdi sanat tarihinin en kült eserlerinden biri olan, belki en kültü olan Leonardo'nun Mona Lisa'sı, eski adıyla 'La Jaconde'yla karşı karşıyayız. Sanat tarihinin en etkileyici tablosu olan, hakkında sayısız makaleler yazılan, sayısız taklidi yapılan bu tabloyu böylesine etkili kılan nedir? Leonardo diğer ressamların yapamadığı neyi yapmıştır?

Sorular zor olsa da cevap basittir. Leonardo sinemanın bir ilkesini ta o yıllarda tablosunda uygular. Yaptığı diğer çalışmalarda sinemanın ilkelerini ortaya koyan, daha önce bahsettiğimiz gibi 'lanterne magic'in çizimini yapan Leonardo, burda sinemanın en büyük erdemi olan devinimi yakalar. İşte bunun için bu kadar etkin olur ve büyük ses getirir bu tablo! Tabloda hareketli bir ifade vardır. Tablo hareketi yakaladığı için hakkında hiçbir zaman son söz söylenemez. Orada bir devinim vardır, kâğıda sığmayacak olanı göstermiştir Leonardo. Tabloya yerleştirdiği içsel devinim, Leonardo'nun söylediklerinin çok daha fazlasını aktarmaya muktedirdir. Tabloyla yüz yüze oturan biri onunla saatlerce sohbet edebilir. Tablo, bir ifadenin canlanmış şeklidir. Sinemanın büyüü tabloya inmiştir. Hareketli bir gülümseme, ta o çağda insanlara gerçekliğin bizzat ele geçirebileceğini hissettirerek onları büyülemiştir. Tablodaki bakışlar sonsuzdur, devam eder giderler. Gülümseme her an bir ağıda dönüşebilir. Tablo aynı zamanda içinde içsel bir ses bile barındırır. Tablo sıkıştırılmış asırlık bir filmidir. Devinim, sinemadan önce böyle büyük dâhilerce resimde, romanda da ele geçirilmiştir. Mona Lisa'nın gülümsemesi, kâh acıyla dolarak, kâh bir müjdeyi muştalatarak bizi devinimin sinemasal ülkelerine getirir. Saçların hareketini, sükûtun rengini duyabilirsiniz onda. Tabloyu muhteşem kılan devinim, sinemayı sinema kılan devinimdir: tabloda herkesi etkileyen de Mona Lisa'nın 'hareketli bir gülümseme' yani devinim barındırmasıdır. Mona Lisa'yı büyük kılan sinemasallığıdır! Sinemanın tarihöncesinde sinemanın yakın çağlarından daha yetkin böyle ne sinemasal sahneler mevcuttur! Resim, roman, müzik, mimari derinden araştırıl-

dığında, içlerindeki zamanlar üstü sinemasal ilkelerin yolculuğu çok rahat görülebilecektir.

Görüldüğü gibi, sinemanın devinimi yansıtabilme ilkesi sanat ve bilimin çok uzun ve çok meşakkatli uğraşlarından doğdu. Aksi halde, öncülü olmadan ve kendisine ulaşılmak için büyük çabalarla dolu yüzyıllar olmasa, sinema mucizesi asla başarılamazdı.

Gerçeklik

Sinema görüntüsünün ulaştığı doğrudan gerçekliğin yansıtılması olayı sanat tarihi için büyük bir gelişmedir. Fakat bu gerçeklik de sinemanın başlı başına kendisinin elde ettiği bir ilerleme değildir. Eski Yunan beri, görüntünün doğrudan yansıtılması pek çok sanatçının rüyası olmuştur. Gerçekliği dolaysız bir biçimde kusursuzca yakalamak en büyük sanat düşüdüdür. Bunun için gerçekliği yakalamak adına, bütün sanat dallarında realist akımlar ortaya çıkmıştır. Sinema alanında ortaya çıkan gerçeklik akımları da bu akımların devamcısıdır. Gerçekliğe ulaşmak sanat için vazgeçilemez bir idealdir. Sinema bunu gerçekleştirir. 19. yüzyıl romanındaki gerçeklik akımı da sinemasal bir gerçeklik arz eder. Sinema roman ve resim başta olmak üzere sanattan aldığı bu gerçekliği yakalama düşüne devam eder.

İnsanoğlunun gerçekliğe olan tutkusu insanla başlar. Zamanla evrilir, gelişir ve sinemaya dönüşür, gerçeklik tutsak alınır. Gerçekliği yakalama sevdasını gösteren bir öykü Eski Yunan'da şöyle geçer.

Ünlü Yunan ressamlarından olan Zeuksis bir gün elinde üzüm salkımı tutan bir çocuğun resmini yapar ve bu tablo büyük hayranlık uyandırır. Çocuğun elinde tuttuğu üzümler o kadar canlı tecessüm ettirilmişlerdir ki, kuşlar freskin bulunduğu atölyenin penceresinden içeri girerek, gerçek sandıkları bu tablodaki üzümleri gagalamaya çalışırlar. Zeuksis'in bu başarısını kıskanan dönemin başka büyük bir ressamı olan

Parrasius, Zeuksis'den daha usta olduğunu iddia ederek ona bir yarışma teklif eder. Kendine oldukça güvenen Zeuksis'ün yarışmayı kabul ettikten sonra, Parrasius işe koyulur ve bir süre sonra tabloyu bitirerek, Zeuksis'i görmesi için atölyesine davet eder. Bunun üzerine Zeuksis, Parrasius'un atölyesine gelir ve duvarı boydan boya örten bir perde görür. Zeuksis, Parrasius'a 'perdeyi çek de arkasındaki resmi göster, bakalım benden daha usta mısın?' der. Parrasius gülerken, 'bu perde gerçek değil, resim, boyama. Sen üzüm salkımınla kuşları aldatıbdın, bense senin gibi büyük bir ressamı aldatmaya başardım. Yarışmayı kazandım. Hem, o üzüm salkımınla da o kadar böbürlenme. Salkımı tutan çocuk pek canlı resmedilmiş olsaydı kuşlar korkup atölyene giremezlerdi' diye söyler. İşte gerçekliğe yakalama mücadelesi ta o zamandan böylesine yoğundur. Aristo, 'Zeuksis modellerini aşan bir resim yapıyor'¹⁸³ derken, nasıl da sinemasal bir dünyanın tam ortasına düşmüştür. Modellerini aşan, hatta modellerin bizzat yerine alabilen tek sanat dalı sinemadır.



Babil'in Şeytan Figürü¹⁸⁴

¹⁸³ <http://www.universalis.fr/encyclopedie/zeuxis/> Erişim Tarihi: 24.10.2013

¹⁸⁴ <http://www.sacred-texts.com/ane/blc/blc07.htm> Erişim Tarihi:26.10.2013

Eski uygarlıkların gerçeklik sevdasına başka bir örnek yukardaki figürü verebiliriz. Figür, bir şeytanı tasvir ediyor. Şeytanın gerçekliğine hassas bir dokunuşa sahip. İlkel bir portre veya tasvir değil. Canlıymışçasına dikiliyor. Geceleyn karşılaştığı biri onun şeytan olduğundan şüphelenmez bile. Gerçeklik işte insanların içinde yuvasını kurar. Sanat ne kadar gerçekliğe (kurgulanmış gerçeklik de olabilir) yaklaşırsa, o kadar muteberdir. Sanat tarihi, kameranın gerçekliğin yerini alan görüntüler yakalayabilecek bir icat olarak ortaya çıkmasından önce de, böyle tablolarla, romanlarla, şiirlerle gerçekliği kağıda, tabloya, taşa indirmek için çok uğraşır.

Kurgu

“Görüntü, başka görüntülerle yan yana geldiğinde, tıpkı bir rengin başka bir renkle yan yana geldiğinde değişmesi gibi değişmelidir. Mavi, yeşilin, sarının, kırmızının yanında hep aynı mavi değildir. Değişmenin olmadığı yerde sanat da olmaz.”¹⁸⁵

Robert Bresson

“Kurgu aslında her sanat türünde vardı. Hem de sanatçının yapmakla yükümlü olduğu seçimlerin ve yeniden düzenlemelerin bir sonucu olarak.”¹⁸⁶

Andrey Tarkovski

Kurgu tüm sanatları sanat kılan temel ilkedir. Çünkü bütün sanatlar düzenleme ilkesine dayanır. Sanatta düzensizlik bile bir düzenleme bildirir. Müzisyen notaları kurgular, şair imgeleri, romancı mekânı, zamanı ve olayları, ressam çevreyi ve nesneleri, mimari taşı. Bunun için sinemadaki kurgunun tarihinin izleri bütün sanat dallarında izlenebilir. Sinematografik aletlerle kurgu kullanımı sonradan ortaya çıkmış olsa da, kurgunun sinemasal kullanımı sinematografiden önce zaten mevcuttur. Eski Mısır yazısında oldukça yo-

¹⁸⁵ Bresson, 2012:18

¹⁸⁶ Tarkovski, 1992:139

ğun bir şekilde üzerinde durulan daha sonra eski yunan sanatının temeli olan düzenleme düşüncesi, Rönesans'la birlikte zirvesine varır. Klasisizm gibi sanat akımlarında düzen her şeyden önce gelir. Sinema, yüzyılların sonunda yetkinleşen düzenleme tecrübesini alır ve kullanır.

Sinema, bir film mühendisliği olarak görüntüleri ve sesleri düzenler. Yönetmen film çekiminden sonra elde ettiği yüzlerce çekimden kesip biçerek, birbirine ekleyip çıkartarak ortaya anlamlı bir bütün çıkartır. Filme akıcılık vermek için çekimleri belli bir mantığa göre düzenlemek şarttır. Kurgu, çok boyutlu ve karmaşık bir işlemdir. Çünkü filmin esas dayanak noktası çekimler arasındaki ilişkidir, bu da kurguyla sağlanır. Kurgu sayesinde çekimler bir araya getirilerek anlamlı bir bütün oluşturulur.

Kurgu, çekimlerle cümle kurmaktır. Nasıl ki şair ve yazarlar bazı kelimeleri seçip yan yana getirerek ortaya bütünlük arz eden bir anlam koyuyorsa, yönetmenlerin de bütünü yaptığı budur. Kelimeler gibi, çekimler de diğer çekimlerle birleştiklerinde farklı bir anlam kazanırlar ve bir bütünü parçası olurlar.

“Bu konuda, Pudovkin ile Kuleşov’un yaptıkları klasik deneyleri bir kez daha anmak yerinde olur: bir oyuncunun son derece yansız (nötr) yüz anlatımını gösteren bir çekim, bir çorba tabağını, bir tabutu, oyuncağıyla oynayan çocuğu gösteren çekimlerden sonra yinelediğinde başka başka etkiler yapmakta, ayrı ayrı yorumlanmaktadır (sırasıyla açılmış bir kimse, acı çeken bir insan, sevgi belirten bir kişi). Bu deney, bir çekimin anlamının, kendinden sonra gelen çekimin anlamıyla birleşerek, onun etkisiyle değişebildiğini gösterir. İkinci deney, üç ayrı çekimle yapılmıştır. Gülümseyen bir kimse, aynı kimsenin kaygılı yüz anlatımı ve ona tabanca doğrultmuş bir başka kimse. Bu çekimler bir kez gülümseyen – tabanca doğrultulmuş adam – kaygılı kimse; ikinci kez, kaygılı kimse

– tabanca doğrultmuş adam – gülümseyen kimse biçiminde sıralandığında, ortaya çıkan sonuç birbirinin tam tersidir: birincisinde korkak, ikincisinde yürekli bir insanla karşı karşıya bulunduğumuz duygusu uyanır” (Özön, 2008:61).

Görüldüğü gibi, bu tam da bir cümle kurmanın eşdeğeri-
dir. Ayrıca resimler de kurguyla oluşturulur.

Hiyeroglif ve İdeogramda Kurgu

Kurgunun ilkel ve ilk halleri hiyeroglif ve ideogram yazı türlerinde bulanabilir. Mezopotamya’da farklı milletlerin kullandığı hiyeroglif yazısı bir resim yazısıdır ve tamamen kurgusaldır. M.Ö. 4000’lere uzanan varlığı kurgu düşüncesinin ne kadar geçmişe dayandığını gösterir. Hiyeroglif yazıda, resimler ve şekiller kullanılır. Bu resim ve şekillerin karmaşık manaları vardır. Cümleler sembolik, figüratif ve fonetik sistemler barındırır. Soldan sağa doğru, aşağıdan yukarı yazılabilir. Bütün bu özellikleri ile hiyeroglif bir yazıdan çok bir çekime işaret eder. Bir levha üzerinde yapılan bir çekimdir bu yazı.

İdeogram, hiyeroglifle aynı özellikleri taşıyan Japonlara ait yazı türüdür. Şekiller ve sembollerden oluşan ideogramda her bir şekil bir nesneye veya anlama göndermede bulunur. Gösterilemez olan gösterilebilir olanla verilir. Harfleri göstermeden doğrudan görüntüyü ve fikri ortaya koyan bu yazı türü kurgudan başka bir şey olamaz.

Eisenstein, hiyerogliflerin ve ideogramların filmselliğini ilk keşfedenlerdendir. Kaynaşmış hiyerogliflerin ortaya çıkarttığı kavramsal yazı kurguya öncülük eder. Eisenstein kendi kurgu düşüncesini; film parçalarının, çekimlerin çatışmasından, çarpışmasından yeni ve bambaşka bir kavramın doğabileceği düşüncesini Japon-Çin kavramsal yazısına borçludur, gösterilebilir iki hiyeroglifin birleşmesiyle, çizgiyle gösterilemeyecek bir şeyin anlatımı sağlanır (bkz. Eisenstein, 1984:CXXII).

“Örneğin: suyun resmi ile gözün resmi ağlamak anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi = dinlemek

Bir köpek + bir ağız = havlamak;

Bir ağız + bir çocuk = bağırarak;

Bir ağız + bir kuş = ötmek

Bir bıçak + bir yürek = üzüntü

İyi ama bu kurgudur!

Evet. Bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: resmi yapılabilir, anlamı tek, içeriği yansız olan çekimleri, anlaksal (intellectual) birlikler ve diziler biçimine sokmak.

Herhangi bir sinemalık sergilemede kaçınılmaz bir araç ve yöntemdir bu. Ve yoğunlaşmış ve arılaşmış bir biçimde de anlaksal sinemanın çıkış noktası.

Soyut kavramların görsel anlatımında en aşırı özlülüğü (laconism) arayan bir sinemanın.

Çok yıllar, pek çok yıllar önce ölen Ts’ang Chieh’in yönemini biz bu yollardaki ilk adım olarak selamlıyoruz” (bkz. Eisenstein, 1985:44).

Şiirde Kurgu

“Ritim.

Ritmin mutlak gücü.

Ancak bir ritimle ele alınan şeyler kalıcıdır.
Özü biçime tabi tutmalı, anlamı ise ritme.”¹⁸⁷

Robert Bresson

“Film yapmak şair olmaktır.”¹⁸⁸

Pier Paolo Pasolini

¹⁸⁷ Bresson, 2012:40

¹⁸⁸ Pasolini, 2012:95

Pek çok şiirde çeşitli kurgu türleri kullanılmıştır. Şair kurguda ne kadar yetkinse, şiiri o kadar keskin ve etkili olur. Sahnelerin birbirine eklenmesi, sahne içinin düzenlenmesi, nesnelere arasındaki ilişkiler yönetmenlik mesleğinin ortaya çıkmasından önce en çok bir şairin meselesiydiler. Şair, imgeler ve sembolleri kesip biçerek ortaya çeşitli canlı görüntüler çıkarıyordu. Bunun için, bir kurgu ögesi olarak kullanır kelimeleri şair. Bundan dolayı Tarkovsky'nin dediği gibi film derin bir şiirdir. Okuyucuyu bir şiiri anlaması ve ondan etkilenmesi de ancak şiir kurgusunu çözmesi sayesinde olur. Şiirdeki fotoğraflık sahneler de, aynı sinemada olduğu gibi düzenlenir.

Daha önce görüntünün öncülü olarak incelediğimiz Japon şiir türü haiku aynı zamanda içinde kurgu da barındırır. Bunun için, her haiku kısa bir filmidir. Hem görüntüsü hem kurgusu vardır. Çünkü bir Japon şiiri, işitilmeden önce görülmelidir (bkz. Eisenstein, 1985:39). Japon şiir türlerinin pek çoğu bu tür filmsel bir ön yapı oluştururlar. İmgeler ve semboller yan yana getirilerek organik bir görüntü ortaya çıkarılır. Ses, renk, ortam hepsi canlıdır. Haiku, okuyucunun hafızasını ve birikimini kullanarak çekilen filmidir. Şair, filmi okurun kalbinde çeker. Görüntüleri öyle bir kurgular ki, okurun görüntüleri görüyormuşçasına duyumsaması kaçınılmaz olur:

“Sobada
Pırıl pırıl iki nokta:
Büzülmüş bir kedi.”
He-Dai
Eski bir tapınık.
Dondurucu ay.
Uluyan kurt.
Hikko
Kırlarda sessizlik
Uçar kelebek
Uyur kelebek.

Ho-sin
Tek başına bir karga
Yapraksız dalda
Bir güz gecesi
Basho" (Eisenstein, 1985:45)

Şiirlere bakıldığında, Eisenstein'ın bu cümleleri kurgu cümlesi olarak kabul ederken ne kadar haklı olduğu anlaşılır. Hepsi çekim dizelgeleridir. Üç ayrıntı bir araya gelir ve yeni bir biçimin anlaşılmasına olanak sağlar. Anlıksal olarak tanımlanmış kavramların keskince bilenmiş ağız bu şiirlerde, duygusal patlamalara neden olacak yoğunluk taşır (bkz. Eisenstein, 1985:45). Duygusal patlama ise okurun içinde yaşanır. Şair, doğadan kaçırdığı bir zaman diliminde olay kesitini okurun içine kurar ve bu zaman dilimi durmadan genişleyerek yeni olay ve olgular ortaya çıkarır.

Bütününe bakıldığında üç dizelik bu şiir türünde, üç farklı öge bir araya gelerek yeni bir şeye dönüşür ve yeni bir anlam kazanır. Bu, bir film yönetmenin yaptığı çekimleri birleştirirken kullandığı kurgunun birebir aynısıdır. Tıpkı bir kurgucu gibi, şair doğadan bazı parçaları keser, bazılarını atar, seçtiklerini birleştirir ve ortaya seçtiklerinin de ötesini ifade edebilen bir bütün 'çekim' çıkar. Bunun için hem barındırdığı kurgu bakımından hem sinemasal görüntünün öncüsü olması bakımından, haiku ön sinemasal bir sinema türü olarak kabul edilebilir.

Puşkin'den Kurgu Örneği

"Eisenstein film yapması Stalin tarafından yasaklanmamış olan tek lanetli şairdir."¹⁸⁹

Jean-Luc Godard

"Puşkin'in istediğiniz bir şiirini seçin ve dizelere birer çekim numarası verin, tamamen çekime hazır planlar elde edersiniz"¹⁹⁰

Kuleşov

¹⁸⁹ Godard, 2008:180

¹⁹⁰ Asiltürk, 2008:26

Kulevoş gibi, Eisenstein da Puşkin'in şiirlerinin tümüyle kurguyla yoğrulduğunu belirtir. Bunu Puşkin'in 'Poltava'sından yaptığı bir alıntıyla pekiştirir, sahne Puşkin'in büyümlü bir değneklemiş gibi izleyicinin önüne bir kaçışı bütün renkliliği ve duygusal gücüyle serdiği bir sahnedir:

“Nasıl, ne zaman karıştığını kayıplara
Kimse bilemedi. Bir balıkçıydı yalnızca
Duyan karanlıkta seslerini nalların,
Konuşan kazakları, fısıltısını bir kadının’
Üç çekim:
Atların nal sesleri.
Kazakların konuşması.
Bir kadının fısıltısı” (Eisenstein, 1984:62).

Nesnel olarak anlatılmış üç tasarım birleştirici ve duygusal yönden bir araya getirilmişlerdir. Olaylar ayrı ayrı anlatıldığında aynı etkiyi yakalamak olanaksızdır. Puşkin, bu sesli üç tasarıma, dördüncüyü de ekler. Bu Eisenstein'ın ifadesiyle görsel ve yoğrumsal bir omuz çekimdir:

“... Ve sekiz at nalı vurmuştu damgasına
Bataklığıdaki sabah çiyinin üstüne...” (Eisenstein, 1984:62).

Puşkin böylelikle bir sanat yapıtının imgelerini yaratmak için kurguya başvurur. Puşkin'de bir kişinin imgesi ya da bütün bir dram kişisini anlatırken de kurgu kullanımına sıklıkla rastlanır. Puşkin, çeşitli yönleri (alıcı açıları) ve çeşitli öğeleri (çerçevedeeki çekim parçaları) ustaca birleştirir ve muazzam gerçeklikte imgeler yaratır. Puşkin'in şiirlerinden dipdiri insanlar çıkar. Elinde bol sayıda çekim parçaları bulunan Puşkin, kurguyu kullanmakta daha da ileri gider. Birbirini izleyen uzun cümleler ile tek sözcükten oluşan cümlelerden doğan tempo, kişinin canlı niteliğini de taşır. Bu tempo, kişinin bizzat yaratılışını ortaya koyarak, davranışını devimsel biçimde çizer (bkz. Eisenstein, 1984:62). Eisenstein buna örnek olarak Büyük Petro betimlemesini ele alır:

“Nihayet Puşkin’den, bir insanın portresini hangi düzlemlerle çizmek, kişiliğini nasıl ortaya koymak gerektiği de öğrenilebileceğidir. Bu konuda en iyi örnek, ‘Poltava’da Büyük Petro’nun betimlemesidir:

- I. ... O zaman coşkunlukla
- II. Çınladı Petro’nun sesi:
- III. ‘Tanrı bizimle, silah başına’
- IV. Sonra yanında gözdeleri,
- V. Çadırından çıktı Petro. Gözleri
- VI. Çakmak çakmaktı. Korkunçtu yüzü.
- VII. Çevikti alabildiğine ve de görkemli,
- VIII. Tanrı’nın gazabıydı sanki.
- IX. Yürüdü. Çektiler atını altına:
- X. Azgınlığına azgın, uysal da ama;
- XI. Aldı da kokusunu yaklaşan cengin
- XII. Kıprandı şöyle bir, gözleri kayıp gitti,
- XIII. Daldı cenk bulutuna birden doludizgin
- XIV. Kabına sığamıyordu taşımaktan güçlü binicisini.

Yukarıdaki sayılar, şiirin dizelerini göstermektedir. Şimdi bunları Puşkin’in ‘kurgu’sunu sayılayarak, bir kez de sinema çevirim oyunluğu gibi yazalım:

1. O zaman coşkunlukla, çınladı Petro’nun sesi: ‘Tanrı bizimle, silah başına’
2. Sonra yanında gözdeleri,
3. Çadırından çıktı Petro.
4. Gözleri çakmak çakmaktı.
5. Korkunçtu yüzü.
6. Çevikti alabildiğine.
7. Ve de görkemli.
8. Tanrı’nın gazabıydı sanki.

9. Yürüdü.
10. Çektiler atını altına.
11. Azgınlığına azgın, uysal da ama.
12. Aldı da kokusunu yaklaşan cengin, kıprandı şöyle bir.
13. Gözleri kayıp gitti.
14. Daldı cenk bulutuna birden doludizgin, kabına sığmıyordu taşımaktan güçlü binicisini.

Dizelerin sayısı çekimlerin sayısı eşittir, ikisi de on dördür.(...) Puşkin'in yazış tarzı, kurgu yöntemleriyle ve kurgu araçlarıyla başarılan bir anlatım zenginliği örneğidir" (Eisenstein, 1984:62).

Romanda Kurgu

"Turgenev'in 'Buluşma' adlı kitabının başındaki doğa tanımlamalarını defalarca okumuştum. 'Mevsimleri ormandaki ağaçların yaprak seslerinden daha iyi tanımlayabilecek bir şey yoktur'."¹⁹¹

Akira Kurusowa

"Tolstoy ile Puşkin bir arada düşünüldüğünde, sanat dilinin temel aracı kurgunun daha iyi kavranır."¹⁹²

Griffith

Kurgu, romanın da konusudur. Roman yazarı her saheneyi kurgulamak zorundadır. Sahneler arasındaki geçiş ise tamamen kurgusaldır. Kurgu teknikleri, sinemasal kurgunun icadından önce romanda kullanılır. Kurgunun ilk kullanıcılarından olan Griffith gibi yönetmenler sayesinde sinema kurguyu doğrudan romandan alır. Sanatsal kurguyu ilk kullananlardan olan Kuleşov, Lev Tolstoy'un bir mektubundaki bağ sözcüğünü kurgu anlamından kullanmasından etkilenerek Tolstoy'daki kurgusal niteliği kavradığını belir-

¹⁹¹ Fellini, 2006:47

¹⁹² Luda ve Martin 1993:93-94, Akt. Asiltürk, 2008

tir, Puşkin'i ise tamamen kurgusal bulur. (Asiltürk, 2008:34) Yine kurgunun ilk kuramcılarında ve kullanıcılarında olan Eisenstein her şeyini edebiyatta ve sanattan aldığını ifade eder. Edebiyatın kurgu örnekleri ile dolu olduğunu söyler ve edebiyattaki öncül kurgu örneklerini keşfeder. Eisenstein, koşut kurguya öncül örnek olarak, Madame Bovary'deki Emma ve Rodolphe'nin diyalogu ve araya karışan diğer sesleri verir. Okuyucu, âşıkların sesini, öküzlerin sesini, politikacının konuşmasını aynı anda işidir:

“Bay Derozerays kalktı, bir başka söyleve başladı... Hükümetin övgüsü bu söylevde daha az, din ile tarım daha çok yer tutuyordu. Söylevde bu ikisi arasındaki bağlar ve bunların uygarlığa nasıl her zaman yardımcı oldukları görülmüyordu. Rodolphe, Mme. Bovary'ye düşlerden, önseziplerden, manyetizmadan söz açıyordu. Toplumun beşiğine dek uzanan konuşmacı, insanların ormanların göbeğinde meşe palamutlarıyla beslendiği yabanıl zamanları anlatıyordu. Sonra insanlar hayvan postalarını bırakmışlar, sırtlarına kumaşı geçirmişler, toprağı sürmüşler, asmaları dikmişlerdi. Bu bir iyilik miydi, bu buluşta kazançtan çok yok muydu? B. Derozeyars kendine bunu soruyordu. Rodolphe manyetizmadan yavaş yavaş yakınlıklara geçmişti ve Bay Başkan sapanının başındaki Cincinnatus'tan, lahanalarını diken Diocletian'dan ve yeni yılı tohum ekerek açan Çin İmparatorlarından söz ederken, delikanlı da genç kadına bu karşı konulmuş çekiciliklerin nedenlerinin daha önceki varlıklarda bulundauğunu söylüyordu.

Bizi ele alalım örneğin, diyordu. Niçin tanıdık birbirimizi? Hangi rastlantı istedi bunu? Hiç kuşkusuz ta uzaklardan birleşmek için akıp gelen iki ırmak gibi bizim özel eğimlerimiz de birbirimize doğru itti bizi.

- Elini tuttu onun, Emma da çekmedi elini.
- Genellikle iyi çiftçiliği için! Diye bağırdı başkan.
 - Şimdi, örneğin, evinize geldiğim zaman... (Rodolphe)
 - Quincampoix'lı B. Bizat'ya. (Politikacı)
 - Sizinle çıkacağımı biliyor muydum? (Rodolphe)
 - Yetmiş frank! (Politikacı)
 - Yüzlerce kez gitmek istedim, ama sizi izledim, kaldım. (Rodolphe)
 - Gübreler! (Politikacı)
 - Nasıl ki bu akşam, yarın, başka günler, bütün yaşamımca kalacağım. (Rodolphe)" (Eisenstein, 1985:25)

Griffith'i ise kurguya Dickens yoluyla ulaştır, Griffith'i Dickens'tan alıntılıdığı koşut (paralel) kurguyu sinemanın kullanımına sunar: "Griffith kurguya koşut kurgu yoluyla ulaştı ve koşut olgu düşüncesine de Griffith'i Dickens yöneltti!" (Eisenstein,1985:271).

Eisenstein bunu Griffith'in kendisinin de itiraf ettiğini söyler, onu onaylayan A.B. Walkley isimli gazeteciden yaptığı şu alıntıdır:

"Griffith, kendisinin de kabul ettiği gibi, bir bulucudan çok bir öncüdür. Yani o Film Dünyası'na dışarıdan verilen düşüncelerin kılavuzluğuyla, yeni yollar açmıştı. Onun en iyi düşüncelerinin Dickens'tan geldiği görülüyor, zaten Dickens onun her zaman en sevdiği yazar olmuştur... Dickens, B. Griffith'e bir düşünce vermişti, Griffith'in patronları (ki yalnızca iş adamlarıydılar) bu düşünceden yığıya kapılmışlardı; ama B. Griffith diyor ki 'Eve gittim, Dickens'ın romanlarından birini yeniden okudum ve ertesi gün gidip ya benim düşüncemi kullanmalarını ya da bana yol vermelerini kendilerine bildirdim.'

B. Griffith böylesine yiğitçe sarıldığı düşüncüyü Dickens'te buldu. Dickens'te bulması bir rastlandıydı, çünkü Griffith

aynı düşünceyi hemen her yerde bulabilirdi. Newton yerçekimi yasasını bir elmanın düşüşünden çıkarmıştı, ama bir armut ya da bir erik de aynı işi görebilirdi. Bu düşünce, öyküleme bir kesintiden, öykünün bir özyapı topluluğundan öbürüne kaydırılmasından başka bir şey değildi. Dickens gibi uzun ve bol kişili romanlar yazarlar, özellikle bu romanlar bir de parça parça yayımlandığı takdirde, bu çeşit anlatımda bir kolaylık buldular. Bu çeşit anlatıma Thackeray, George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy ve öyle sanıyorum ki, Victoria döneminin herhangi bir romancısında rastlayabilirsiniz... B. Griffith aynı işlemi yalnız biçime pek az önem veren baba Dumas'da değil, Tostoy, Turgenyev ve Balzac gibi büyük sanatçılarda da bulabilirdi. Ama gerçek şu ki, Griffith bunu, saydıklarımızdan hiçbirinde değil de Dickens'te buldu; bütün öykü alanında gerçekten ortak olan bir kullanım için yetkili bir kişi olarak Dickens'in adının anılması da onun büyük etkisi yönünden anlamlıdır" (Eisenstein, 1985:271).

Eisenstein böylece Dickens'in sinemaya yalnızca paralel kurguyu hediye etmekle kalmadığını, başlı başına kılavuzluk ettiğini kabul eder. Eisenstein'ın bu şahitliğine karşı durabilecek hiçbir kanıt ileri sürülemez. Eisenstein'ın kurguya örnek olarak alıntıladığı Oliver Twist'tan şu bölüm kurgudan başka bir şeyle tanımlanamaz:

"Gaz lambaları yanmıştı; Bn. Bedwin açık kapıda kaygıyla beklemekteydi; uşak belki yirmi kez sokağa çıkıp Oliver'den bir iz var mı diye bakmıştı; ve yaşlı iki adam karanlık oturma odasında, aralarında saat, hala bekleyip durmaktaydılar" (Eisenstein, 1985:289).

Eisenstein aynı bölümün öykü yapısındaki kurgu dizelgesini şöyle şekillendirir:

1. Yaşlı adamlar.
2. Oliver'ın yola çıkışı.
3. Yaşlı adamlar ve saat. Ortalık henüz aydınlık.

4. B. Grimwig'in özyapısı konusunda açılan ayraç.
5. Yaşlı adamlar ve saat. Alacakaranlığın başlaması.
6. Fagin, Sikes ve Nancy meyhanede.
7. Sokaktaki sahne.
8. Yaşlı adamlar ve saat. Gaz lambaları yakılmıştır.
9. Oliver zorla Fagin'e götürülür.
10. On yedinci bölümün başındaki arasöz.
11. B. Bumble'un gezisi.
12. Yaşlı adamlar ve B. Brownlow'un Oliver'in tümüyle unutulması için verdiği buyruk" (Eisenstein, 1985:292).

Eisenstein'ın ortaya koyduğu gibi, öykünün iki ana çizgisi paralel kurgu şeklinde gelişir. Ayrımlar da dikkat çekicidir. Amerikan sinemasının babası Griffith'de Dickens'ın tüm bu tekniklerini sinemaya aktarır, sinemasal sorunları Dickens'a başvurarak çözer, Dickens'a olan borcunu da sık sık belirtir (bkz. 1985:293).

Edebiyatın iliklerine kadar işlemiş olan kurgu kullanımını pek çok edebi eserde bulmak hiç de zor değildir. Maupassant'ın 'Güzel Dost'u (Bel Ami) yine sinemaya öncülük eden kurgu kullanımına iyi bir örnektir. Bu örnek diğerlerinden fazlası olarak kurguya sesi de ekler. Su katılmamış bir kurgu örneği olmasının yanında, günlük yaşamdan bir kesiti de işler. Sahne gece yarısı kaçmaya karar veren Suzanne'ın araba içindeki beklemesini anlatır. Maupassant salt gecenin belli bir anını anlatmak yerine, anlamı okurun bilinci ve duyarlılığına yerleştirir. (bkz. Eisenstein, 1984:35)

Suzanne on bire doğru dışarı çıkar. Bir müddet öylece dolaşır, bir arabaya biner, bir alana gider. Saatin kaç olduğunu anlamak için arada bir kibrit çakar. Gece yarasının yaklaştığını görünce sabırsızlığı artar. Kafasını durmadan dışarı çıkarıp bakar. Uzaklardan bir saat on iki kez çalar, sonra daha yakında bir başkası, sonra iki saat birden, en sonunda çok

uzakta bir sonuncusu çalar. Bütün saatlerin sesleri kesilince 'geçti, bitti, gelmeyecek' diye aklından geçirir Suzanne. Yine de ortalık ağırincaya kadar beklemeye karar verir. Saatin çeyreği vurduğunu duyar. Sonra da bütün saatler, gece yarısını nasıl vurmuşlarsa, saat biri de öyle vururlar (bkz. Eisenstein, 1984:36).

Görüldüğü gibi Maupassant okurun bilinç ve duyumlarına gece yarısının duygusal niteliğini yerleştirmek için, saatlerin önce on ikiyi sonra biri vurduğunu söylemekle kalmaz. Çeşitli saatlere çeşitli yerlerde on iki çaldırarak gece yarısı duyumunu okuyucusuna yaşatır. Böylece ayrı ayrı tasarımlar tek bir görüntüyü oluşturur. Bu da tamamen kurgunun sayesinde. Uzak, yakın, çok uzak tabirleriyle, gece yarısının sesli görüntüsü ortaya çıkartılır. Değişik uzaklıklarda saptanan bu saatlerin vuruşları, bir nesnenin değişik alıcı noktalarından filme alınışını ve üç ayrı çekimle (genel çekim, boy çekim, toplu çekim) yenilenmesini andırır. Maupassant'ın saatlere yüklediği anlam sadece zaman ifadesi de değildir, burada 'alın yazısı saati olan gece yarısı'nın duygusal görüntüsü sergilenir. Maupassant böylesine yaratıcı bir kurguya başvurduğu için, böylesine sade araçlarla bu denli yoğun bir etki uyandırabilir (bkz. Eisenstein, 1984:36).

Resimde kurgu

"Bir ressamın gözüne sahip ol. Ressam bakarak yaratır."¹⁹³

Robert Bresson

"Ben Hitchcock'un bir ressam olduğunu anladım."¹⁹⁴

Jean-Luc Godard

¹⁹³ Bresson, 2012:69

¹⁹⁴ Godard, 2008:16

“Fellini için de aynı şey geçerli, yönetmenin ardındaki ressamı
hemen hissediyorsunuz”¹⁹⁵

Emir Kusturica

“İfade, sinema sanatçısının tıpkı bir çizerin beyaz kâğıt üzerine
desenler çizdiği gibi, görüntülerini bir alanda topladığı, gürültülü
ve zorunlu basit bir çerçeveye indirgenmişti.”¹⁹⁶

Federico Fellini

“Filmi bir ressamın tuvali boyadığı gibi boyamak isterim.
Kendimi doğal renklerle sınırlamak yerine, renkler arasındaki
ilişkileri keşfetmeyi arzularım.”¹⁹⁷

Michelangelo Antonioni

Diğer sanatlarda olduğu gibi resimde de kurgu esas belirleyici ilkedir. Işığı, nesnelere, olayları ve çevreyi belli bir düzen içinde resmederek bir tablo elde edilir. Daha önce Rönesans döneminden örneğini verdiğimiz tabloda olduğu gibi, özellikle Rönesans döneminden başlayan kurgu düşüncesi sinemasal kurguya oldukça yaklaşır, pek çok tabloda iki kurgu arasında bir fark kalmaz. Bir ressam tıpkı bir yönetmen gibi, dikkörtgen bir çerçevenin içini kendi iradesine ve arzusuna göre kurgular. Işığı, ışığın nesnelere üstündeki yansımaları, nesnelere, nesnelere çevreyle olan ilişkisinin, olayın anlatımını kurgular. Bütün bunlar bir yönetmenin yaptığından farklı şeyler değildir. Özellikle Rönesans’la birlikte gelen, resimlerdeki devinim ve aynı tablo içerisinde farklı olayların anlatılması, panoramik görüntü ve perspektifin kullanımı, tümüyle sinemasal aktivitelerdir. Bu tür tablolarda, paralel, karşıt gibi sonradan sinemanın alanına girecek olan pek çok kurgu türü kullanılır.

¹⁹⁵ Hasan Aydın, 163

¹⁹⁶ Fellini, 2006:48

¹⁹⁷ Strick, 1963:7



Baba Pieter Bruegel, Çocukların Oyunları, 1560¹⁹⁸

Rönesans dönemine ait bu tabloda neredeyse sinemada kullanılan bütün kurgu türleri kullanılmıştır. Daha önce sinemasal öykü anlatımının resimde sinemadan önce yerini aldığı söylemiştik, bu görüldüğü gibi kurgu için de böyledir.

Tabloda 80 farklı çocuk oyunu betimlenmektedir. Ressam fırçasını daha geniş bir görüntü alabilmek için yukardan tutar. Resim uzunca bir süre izlenilmeyi gerektirmektedir. Saatler süren bir filmsel içeriğin sıkıştırılmış halidir. Resimde kurgu mükemmeldir. Çocuklar 16. yüzyıl kıyafetleri içerisinde betimlenmiştir. Tabloda 168 erkek ve 78 kız çocuğu vardır. Bunların dışında ise iki tane yetişkin vardır. Çocuklar topaç, tahta at, bebek, rüzgâr gülü, oyuncak haline getirilmiş fıçı, halat çekme, körebe gibi her türden oyun oynamaktadırlar.¹⁹⁹

¹⁹⁸ http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/16_Late-Renaissance/Bruegel/Bruegel.htm Erişim Tarihi 11.10.2013

¹⁹⁹ http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Jeux_d%27%80%99enfants Erişim Tarihi:22.10.2013

Bunca oyunu aynı tabloda gösteren ve aynı anda oynadıklarını betimleyen Bruegel'in kullandığının paralel kurgu olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Işıklandırma, çocukların yerleştirilmesi, oyunların tasviri, tablodaki evler ve nesnelere tamamen sinemasal kurgunun öncüsü olabilecek bir kurguyla tasarlanmıştır. Tablodaki kurgu hem çok etkileyici hem de tamamıyla sinemasaldır.



El Greco, Tuleytle'nin Görünüş ve Planı, 1610-1614²⁰⁰

Resimde sinema kurgusuna öncülük eden sayısız örnek vardır. Eisenstein hemen üstteki tabloyu örnek olarak gösterir. Tabloda bir taraftan Tuleytle şehrinin genel görünüşü verilirken, öte yanda tablonun sağında bir delikanlı kentin planını göstermektedir. Planın üzerinde ise şöyle yazmaktadır:

“Don Juan Tavera hastanesini bir maket biçimine sokmak zorunda kalmıştır; çünkü hastane yalnızca Visagra Kapısı'nı

²⁰⁰ <http://mappemonde.mgm.fr/num29/mois/moi11101.html> Erişim Tarihi: 22.10.2013

gözden saklamakla kalmıyor, ayrıca kubbesi öylesine yükseliyor ki, kente tümüyle egemen oluyordu. Böylece maket olarak ele alınıp yerine taşınınca, yapının herhangi bir bölümünden önce önyüzünü göstermem gerektiğini düşündüm; yapının geri kalan bölümünün kentle ilişkisi planda görülecektir.”²⁰¹

Tabloya doğrudan sinemasal bir tarzda müdahale edildiği açıktır. Tabloda gerçekçi orantılar değiştirilmiş, kentin bir bölümü bir yönden diğer bölümü ters yönden gösterilmiştir. Eisenstein, El Greco’yu bunun için film kurgusunun öncülleri arasında kabul eder. Bu tabloyla da, El Greco’nun belgesel filmin bir öncüsü olarak ortaya çıktığını ifade eder (bkz. Eisenstein, 1984:97).

Tiyatroda Kurgu

“Sesli film, kendi temel sorunlarını Japon tiyatrosundan öğrenebilir ve öğrenmelidir. Çünkü Japon tiyatrosu görsel ve işitsel duyumların bir fizyolojik ortak paydaya indirgenmesidir.”²⁰²

Sergei Eisenstein

“Tiyatroya özgü gerçekliği yakalıyorum.”²⁰³

Jean-Luc Godard

Tiyatroda kimi kurgu kullanımları da sinema kurgusunun öncüsü kabul edilebilir. Eisenstein buna Japon tiyatrosundan örnekler verir. Japon oyuncusu mimik geçişleri dışında, yardımcıların yardımıyla kara bir cübbeyle gizlenir ve birden başka bir makyaj ve perukla ortaya çıkar. Oyunun farklı bir duygusal yönünü ortaya koymaya başlar. Böylece sahneler arasında mekanik kesmeler olan kurgular kullanılmış olur. Bu yöntem sinema için de önemlidir. Yapılan makyaj sayesinde yüzün yeni bir görünüm alması ve oyunun bu

²⁰¹ <http://mappemonde.mgm.fr/num29/mois/moi11101.html> Erişim Tarihi:22.10.2013

²⁰² Eisenstein, 1985:59

²⁰³ Godard, 2008:63

şekilde devamı anlatımı kolaylaştırır. Japon tiyatrosundaki, başka bir kurgu örneği ise 'bölünmüş oyun' ilkesidir. Buna göre oyuncu, oyunun parçalarındaki rolünü birbirinden ayrı olarak yapar; yalnız sağ koluyla oynar, yalnız tek ayağıyla oynar ya da yalnız başıyla oynar gibi. Bu bizi doğrudan çekimlere bölünmeye getirir. Böylece izleyicilerin doğalcılık dışındaki; ritim ve vurgu gibi öğelerle etkilenmesi sağlanır. Filmlerdeki genel görünüşü takip eden yakından çekimlerin yarattığı etki tiyatrodaki yaratılır (bkz. Eisenstein, 1985:56-58)

Oyunculuk

"Moliere yorumcularıyla birlikte, hep orada kalmak üzere yüreğime yerleşip oturdu."²⁰⁴

Ingmar Bergman

"Aktör bir müzik aleti gibidir."²⁰⁵

David Lynch

"Başka yapacak bir iş bulamayacakmışım hissine kapıldığımdan sahneye çıktım."²⁰⁶

Charlie Chaplin

"Sinema, doğanın tiyatrosudur."²⁰⁷

Andre Bazin

Sinema filminin temel öğelerinden biri de oyunculuktur. Pek çok film oyuncu ve oyunculuk gerektirir. Oyunculuk ise hiçbir yönüyle sinemaya ait bir olgu değildir. Oyunculuk, insanlığın çok eski tarihlerine kadar uzanan bir sanat eylemidir. Çok eski zamanlarda panayırlar yerleri ve festivallerde oyuncu-

²⁰⁴ Bergman, 2007:146

²⁰⁵ Hasan Aydın, 144

²⁰⁶ Chaplin, 2009:3

²⁰⁷ Bazin, 109

luk yaparak insanları eğlendiren oyuncular vardı. İnsan taklit yeteneğini her zaman oyunculuk yönünde kullanma eğilimi taşıdı. Tiyatro, oyunculuk eyleminin zirve yaptığı sanattı. Tiyatro, oyunculuk demektir. Sinemanın bütün oyunculuk faaliyetleri tiyatro kaynaklıdır. Günümüz dünyasında dahi, tiyatro sinemaya oyuncu hazırlar. Sinemanın ilk icat edildiği zamanlarda ise tiyatrocuların pek çoğu doğrudan sinemaya geçerler. Sinema her sanattan bir Şeyler alıp kendi varoluşunu inşa ederken, tiyatrodan oyuncuları, oyunculuuğu, dekor, sahne tasarımı gibi özellikleri alır ve geliştirir. Tiyatro oyunculuğu sinema oyunculuğunun ilkel halidir. Fakat bilim henüz insanın sırtından bazı yükleri alamamış olduğundan, tiyatrodaki oyuncu daha kusursuz olmak zorundadır. Bilimin, insana hata yapabilme lüksünü bahşettiği sinema da ise, oyuncu kendini daha rahat hisseder. Sonuçta, sinemadaki oyunculuk olgusu tamamen tiyatro kaynaklıdır. Sinema oyuncusu da, her Şeyini bu bin yıldan daha fazla bir zaman içinde bin bir güçlükle gelişmiş olan oyunculuk sanatı olan tiyatroya borçludur. Bunun için, "tiyatro sinemanın babasıdır" (bkz. Bazin, 2011:67) demiştir Bazin.

Aynı Şekilde sinemada oyuncular için kullanılan makyaj tamamen tiyatrodan gelmiştir. Oyuncunun belli bir tipi canlandırmasını kolaylaştırmak ve tipi gerçekçi kılmak için yapılan makyaj tiyatrodaki çok eski dönemlerden itibaren kullanılmıştı. Tiyatronun makyajı ile sinemanın makyajı arasında hiçbir fark yoktur. Yaşlandırma, farklı bir kişiye dönüştürme tamamen tiyatronun geliştirdiği yöntemlerdir.

Senaryo

“Film diyalogu gerçek bir yazar gerektirir. Ne yazık ki gerçek yazar bulmak zor.”²⁰⁸

Andrzej Wajda

“Senaristlerin, gerçek bir yazar duyarlılığını gerektiren çok önemli işlevleri var.”²⁰⁹

Andrey Tarkovski

“Senaryo; bir edebiyat, bir yazın türüdür.”²¹⁰

Metin Erksan

“Benim senaryolarımı edebiyat olarak yayınlayabilirsiniz.”²¹¹

Theo Angelopoulos

“Senaryo bittikten sonra, artık filmi çekmesem de olur...”²¹²

Alfred Hitchcock

Senaryosu olmayan bir sinema filmi düşünülemez. Senaryo ise yazılı bir metne dayanır. Yazılı bir form olarak başlı başına edebiyat dünyasına aittir. Bir senaryo yazımının bir roman yazımından nitelik itibarıyla hiçbir farkı yoktur. Yazarlık edimi olamayan biri senaryo yazamaz. Senaryo yazımı da, değişik bir tür edebi yazım olarak kabul edilmek zorundadır. Başlı başına bir senaryoyu okumakla bir kitap okumak arasında hiçbir fark yoktur. Sinema, edebiyatın bütün gelişmişliklerini yağmaladığı gibi bunu da yağmalar ve kendi sınırları içine alır. Bundan dolayı, sinemanın icadından sonra her yazar aynı zamanda bir senariste dönüşür. Günümüz filmlerinin pek çoğunun senaryosu da ya doğrudan bir kitaptan ya da ilhamını bir kitaptan alır.

²⁰⁸ Oylum, 2013: 39

²⁰⁹ Tarkovsky, 1992:87

²¹⁰ ... Ve sinema, 84

²¹¹ Angelopoulos, 2001:87

²¹² Edgar-Hunt, 2012:16

“Senaryo; bir edebiyat, bir yazın türüdür. Roman, hikâye, şiir, tiyatro v.b. nasıl bir edebiyat, bir yazın türüyse, senaryo do kesin ve tartışmasız bir biçimde, bir edebiyat, yazın türüdür (...)

Senaryo; edebiyat sanatına özgü, fakat sinema sanatının niteliklerini özümlemiş, sinema sanatının özelliklerini içeren, bir edebiyat, bir yazın türüdür.” (Erksan, 1985:84)

Erksan’ın *Senaryo Nedir???* İsimli makalesinden yapılan bu alıntılar tamamen bizi destekler. Bu kaçınılmaz bir hakikattir: Senaryo edebiyat sanatına özgüdür, aynı zamanda sinema sanatının bir ögesidir.

Senaryoyu, yeni bir edebi tür olarak kabul etmek gerekir. Bütün türlerin sınırlarını kendi sınırları içine alan sinemanın yaptığı da budur: Her türe kendi için çalışma olanağı sunar aksi halde onları yok olma tehlikesiyle baş başa bırakır.

Senaryo edebi bir türken, sinematografinin icadından önce yazılmış pek çok kitap da aynı zamanda senaryo, hatta çekimi tamamlanmış filmidir. Hitchcock ve Angelopulos’un başta alıntıladığımız sözlerinde söyledikleri gibi, bazı senaryolar filme çekilmese de tamamlanmıştır, film o senaryoları daha yetkin bir şekilde farklı bir dille anlatır. Yazın tarihi böylesine bütün ayrıntılarıyla yazılmış senaryolarla doludur, öyle ki çekimler, çekim acıları, ışık, ses kullanımı her şey yazarlar tarafından anlatılır:

“Bataklıklardan geçerek ormana giren bu uzun patikayı kim mi açtı? O adam, buralara gelen o ilk insan açtı. Ondandır önce bu yol yoktu henüz. Sonraları bazı hayvanlar; bataklıklardan, çamurlu topraklardan geçen bu belli belirsiz izleri takip ettiler ve onları daha görünür hale soktular; aradan zaman geçti, bazı Lâponlar bu keçiyolunun farkına vardılar ve ren geyiklerine bakmak üzere dağdan dağa geçtikleri sırada bu yoldan gittiler. Kimsenin değil, herkesin malı olan bu geniş bataklıktan, bu sahipsiz topraklardan geçen yol; işte böyle ortaya çıktı” (Hamsun, 1964:6).

Hamsun'un '*Dünya Nimeti*' adlı eserinden alıntılanan bu paragraf nasıl da bir çekim senaryosu olarak kullanılabilir! Hemen girişte dekor ve çekim mekânı düzenlenir. Sahneyi filme çekmeye talip olan yönetmenin işi ne kadar da kolaydır! 'Bataklıklardan geçerek ormana giren uzun patika', nasıl da eksiksiz bir çekimdir bu! Fakat yazara bu yetmez, ortamın atmosferini daha da netleştirmek ister. Patikanın oluşumunu da anlatarak mekânın ıssızlığını iyice gün ışığına çıkarır. Çamurlu topraklar, keçiyolu, geyikler, bataklık yolun çevreye ilişkisini belirginleştirir ve yönetmene nasıl bir ortam yaratması gerektiğini hissettirir. Metnin ruhunu biraz yakalayabilen herkes bu bataklığın ortasındaki ıssız patikanın nasıl bir yol olacağını görebilir. Ortamın sahipsizliğini görüntülemek hiç zor değildir!

"Adam, kuzeyden yana yürüyordu. Yanı sıra bir torba, içinde yol azığıyla birkaç alet edevat bulunan bir torba taşıyordu. Adam güçlü kuvvetli ve iri yarıydı, kızıl bir sakalı vardı, ellerinde ve yüzünde ufak ufak yara izleri bulunuyordu. Yara izleri, çalıştığı işten yoksa bir dövüşten mi kalmaydı? Belki hapishaneden kaçmıştı da saklanmak istiyordu, belki bir filozoftu da rahat huzur arıyordu; her neyse, şurası besbelli ki o, bu korkunç ıssızlığın ortasında bir insan, yürüyerek geliyordu. Yürüyor, boyuna yürüyordu; çevre sessizlik içinde, ne bir kuş, ne bir hayvan sesi; zaman zaman kendi kendisiyle birkaç kelime konuşuyordu. "Hey Allah'ım!" diyordu. Yolunun üstünde bataklıklara, barınılabılır yerlere veya ormanın açıklık kesimlerine geldikçe torbasına bırakıyor, etrafı dolaşarak toprağın durumunu gözden geçiriyor, bir süre sonra dönüp yine torbasını omuzluyor, yine yola koyuluyordu. Bu böyle bütün gün sürdü, güneşe bakarak vakti hesap ediyordu, gece oldu. Adam fundaların üstüne uzanıp koluna yaslandı, uyudu (...)" (Hamsun, 1964:6).

Dekor ve mekân düzenlemesinden sonra, yazar olayı anlatmaya geçer. Dekor ve mekân birkaç çekimle kolayca filme

alınabilir. Sonrasında kuzeye doğru yürüyen adam görülür. Yanında bir torba vardır, dışardan ve torbanın duruşundan içinde yol azığı ve alet edevat olduğu belli olmaktadır. Sonrasında yakın çekime geçilir, adam iri yarı, kızıl sakallı bir adamdır, adamın yüzü görülür, yüzünde nerden kaldığı belli olmayan yara izleri vardır. Yazar-senarist çekimin yönü de dâhil her türlü detayı yazar. Adamın çevreyle olan ilişkisini, çevrenin durumunu anlatarak verir. Adamın meşakkatli yolculuğu daha çekim yapılmadan okurun önünde canlanır. Uzun yürüyüş uzun uzun çekilir ve arada sırada 'hey Allah'ım' diye bir sızlanma duyulur, etrafta başka ses yoktur. Adam gün boyu dolanır, durur torbasını bırakır, tekrar alır, tekrar durur. Her şey çekimlere göre düzenlenmiştir:

- 1.Sırtında torba olan bir adam kuzeye doğru yürür. (genel çekim)
- 2.Adam güçlü kuvvetli ve iri yarıdır. (boy çekim)
- 3.Kızıl bir sakal. (omuz çekimi)
- 4.Ellerde ve yüzde yara izleri (ayrıntı çekim)
- 5.Adam ıssızlığın içinde yürümeye devam eder (genel çekim)
- 6.Issızlık (kaydırma yapılır, ortamın sessizliği uzunca kaydedilir.)
- 7.'Hey Allah'ım' diye sızlanan belli belirsiz bir ses.
- 8.Bataklıklar, ormanın açık yerleri boyunca yürüyüş. (genel çekim)
- 9.Adam torbasını bırakarak etrafı kontrol eder. (genel çekim)
10. Adam torbasını tekrardan alarak yürümeye devam eder. (genel çekim)
11. Güneşe bakarak zamanı hesaplar. (ayrıntı çekim)
12. Gece olur. (genel çekim)
13. Adam fundalıklara yaslanır. (boy çekim)
14. Uyumaya başlar. (boy çekim)

Görüldüğü gibi neredeyse yönetmene hiçbir şey bırakmayacak kadar her şeyi düzenler. Çekimler kâğıt üzerinde yapılmaya başlar:

“Birkaç saat sonra yine yola koyuldu (...)

Şimdi çeşitli ağaçlarıyla uzayıp giden bir vadinin batısında bulunuyordu; bu kısımda yapraklı ağaçlar ve otlaklar da göze çarpıyor ve arazi saatlerce bu şekilde uzuyordu. Hava kararıyordu, ama adam hafiften bir ırmak şırıltısı işitti; bu hafif şırıltı, onun üzerinde canlı bir şey etkisi yaptı, ona cesaret verdi. Tepeye çıkınca alacakaranlıkta önüne serili vadiyi ve vadinin üzerinde güneye doğru genişleyen gökyüzünü gördü. Orada yattı, uyudu” (Hamsun, 1964:6).

Yürüyüş adamı farklı bir yere götürür, sahne değişir, dekor tekrar düzenlenir. Çeşitli ağaçlarıyla uzayıp giden bir vadi adamın batısında genel çekimle verilir. Kamera gezdirilerek yapraklı ağaçlar ve otlaklar gösterilir ve uzak bir çekime geçilerek bu ağaç ve otlakların çok geniş bir alan kapladığı gösterilir. Hava alaca karanlık olur, hafiften bir ırmak şırıltısı işitilir, adam bu sesle biraz canlanır. Tepeye çıkar, önüne serili vadi ve vadinin üzerindeki güneye doğru genişleyen gökyüzü görülür. Tepeden önce vadi gösterilir, sonra gökyüzünün genişliği verilir. Sonra adam yatar ve uyur. Sahne sonlanır. Bütün kitap bu şekilde bir senaryo titizliği ve görselliğiyle devam eder:

“Sabahleyin orman ve otlakla örtülü bir arazinin ayaklarının altında uzayıp gittiğini gördü. Aşağı indi: İşte yeşil bir yamaç, ta ilerde ırmaktan bir kısım ve bir sıçrayışta ırmağı aşıp geçen bir tavşan gördü. Adam, ırmağın bir tavşan sıçrayışından daha geniş olmamasına sevinmiş gibi, memnun, başını salladı. Kuluçkada bir karatavuk birdenbire kanatlarını çıkararak ayaklarına doğru atıldı ve adama sert sert tısladı, adam tekrar başını salladı: “Burada hayvanlar da var, kuşlar da; bu da fena değil!” dedi. Çay üzümü fidanlarına, keçiye-

mişi sürgünlerine, yedi uçlu yıldız çiçeklerine ve boyları daha alçak eğrelti otlarına bata çıka ilerliyordu. Arada bir durup da bir demir parçasıyla toprağı eşecek oldu mu bazen orman toprağıyla karşılaşılıyor, bazen yapraklar ve çürümüş dallarla binlerce yıldan bugüne gübreleşmiş bataklık toprağı buluyordu. Adam başını salladı, burada yerleşecekti, evet, burada yerleşecek, kararını vermişti. O civarda iki gün daha gezdi, dolaştı; ama akşamları hep bu yamaca döndü. Geceleri, çam dallarından yaptığı bir yatakta uyuyordu; kendi evindeydi sanki hatta bir kaya çıkıntısı altında kendisine şimdiden bir sığınak bulmuştu” (Hamsun, 1964:6).

Ses ve Müzik

“Sinema her şeyden önce müziktir.”²¹³

Bertrand Blier

“Düş olarak film, müzik olarak film.”²¹⁴

Ingmar Bergman

“Görüntüyle ses birbirine destek olmamalı, bayrak yarışındaki gibi, her biri sırası geldiğinde kendi üstüne düşeni yapmalı.”²¹⁵

Robert Bresson

“Müzik orada anlatım öğelerinden biridir.”²¹⁶

Jean-Luc Godard

“Şimdi normalde itiraf etmeyeceğim bir şeyi söylemek isterim. Karaindrou, beste yaparken, benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynısını konuşur. Onun besteleri, filmin ayrılmaz parçasıdır.

Onun müziğı olmasa film de var olmaz. Bir yönetmen açısından bunu itiraf etmek çok zordur, ama işin aslı bu.”²¹⁷

Theo Angelopoulos

²¹³ Hasan Aydın, 60

²¹⁴ Bergman, 2007:67

²¹⁵ Bresson, 2012:37

²¹⁶ Godard, 2008:102

²¹⁷ Angelopoulos, 2001:186

Diyalog içeren ses sinemaya sonradan girer, sinemanın ilk dönemleri tamamen sessizdir ve sadece bazı filmlere eşlik eden ayrı bir aygıttan çalınan müzik vardır. Yine de, sinema sesine kavuştuktan sonra ondan bir daha vazgeçmez ve ses sinemanın temel bir öğesi olur. Tabi ki, sinema endüstrisinin edindiği bir kazanım değildir ses. Kullanımına teknik ilerleme olanak sağlar, kullanım tecrübesini ise tiyatro, felsefe, edebiyat ve müzik gibi sanat dallarına borçludur. Diyalog ve görüntü işbirliği tiyatronun uzmanlaştığı bir alandır. Kullandığı müzikler, müzik sanatın binlerce yıllık bir birikiminin sonunda ortaya çıkmıştır. Sinema, her sanattan kendine bir şeyler katarak kendini var ederken, müziği kendi içine almayı ihmal etmez. Sinemanın kullandığı dışında müziğe kalan hiçbir şey yoktur. Böylece, sinema, müziğe de kendi içinde varoluşunu sürdürmek için bir yer ayırır. Müzik, bütün varlığıyla sinemaya teslim olmak ve onda eriyerek sinemanın varlığına hizmet etmek zorunda kalır. Sinema müziği çok amaçlı olarak kullanır; fonda şarkı çalınabilir, şarkıya fon görüntüsü eklenebilir, efekt olarak müzik kullanılabilir, jenerik olarak nerdeyse her filmin bir müziği vardır (bkz. Ülkü, 2004:93).

Doğal sesler, müzik gibi sinemadan önce uzun zaman edebiyata hizmet eder. Romanda dolaylı olarak kullanılan bu tür sesler, tiyatrodan doğrudan kullanılır. Bir kapının açılma sesi, bir ayak sesi, su sesi tiyatrodan yaygın bir şekilde sürekli kullanımdadır. Sinema, bu kullanımı kendisine katar. Romanda ise yazılı bir şekilde bu sesler verilmeye çalışılır. Sinema bütün bu tecrübeleri kendi geçmişine ekleyerek kullanır.

“(…)

DONA JOSEFA, yalnız

(Pencerenin koyu, kırmızı perdelerini kapatır, koltukları düzeltir, sağda küçük, gizli bir kapı vurulur. Kulak kabartır. İkinci bir defa daha vurulur.)

Bu bizimki olmasın?

(Kapı tekrar vurulur)

Ses gizli merdivende...

(Kapı dördüncü defa vurulur.)" (Hugo, 1956:10).

Hugo'nun Hernani'sinden yapılan bu alıntı her tiyatro eserinde mecburi yer alan ses kullanımına örnektir. 'Kapı vurulur' diye yazılır, fakat duyulan kapının 'tık-tık' diye vurulma sesidir. Tiyatrodaki bu türden ses kullanımının sinemadan bir farkı yoktur:

"DON CARLOS, *gürültüyle dolabın kapısını açarak*

Amma uzunmuş yahu sizin de hikayeniz!

Dolapta pinekleme ne tatsız şey bilerseniz!

(Hernani hayretle geriler, Dona Sol bir çığlık kopararak onun kollarına sığınır, korkak bakışları Don Carlos'a dikilmiştir.)

HERNANİ, eli kılıcının kabzasında

Nerden çıktı bu adam?

DONA SOL

Aman Allah'ım imdat!..." (Hernani, 1956:22)

Alıntıda anlatılan seslerin tiyatro ve sinemada gerçekleştirilmesi açısından hiçbir fark yoktur. Dolabın kapısının gürültülü açışı duyulur, dolaptan çıkan adam konuşur, Dona Sol bir çığlık koparır, Hernani sözünü söyler, Dona Sol 'imdat' diye tekrar bir çığlık atar.

Yazın, özellikle tiyatro bu türden ses ve diyalog kullanımları ile doludur ve bu kullanımların sinemadaki kullanımlardan farkı yoktur.

Opera, başlı başına sinemadaki müzik kullanımının öncülü kabul edilebilir. O da sinema gibi melez bir türdür, müzik ile tiyatronun birleşmesinden doğar ve müzik bizzat olayı anlatır. Oyuncu, set, müzik pek çok öge birleşerek bu türü ortaya çıkarır. Ses ve ritim belirleyicidir. Müzik öyküyü anlatım öğelerinden biridir, tıpkı filmlerde olduğu gibi...

Söz

“Diyalog bir filmin parmak izidir.”²¹⁸

François Truffaut

Sinemada söz kullanımı çok önemlidir. Her ne kadar ilk zamanlarında sinema sessiz bir dönem yaşamış olsa da, sesine kavuştuktan sonra ondan vazgeçemez. Sinemada sözün çeşitleri edebiyattan gelmez. Nijat Özön’ün sınıflandırmasına göre sinemada söz türleri şunlardır: Söyleşme, içinden konuşma, öyküleme, açıklama, dıştan ses (bkz. Özön, 2008:147).

Söyleşme ya da diyalog, sinemada en çok rastlanan söz çeşididir. Diyalog, birden çok kişi arasında geçer. Sinemadan önce, tiyatro ve edebiyatta diyalog bütün boyutlarıyla yaygın bir şekilde kullanılmıştır.

İçinden konuşma, görüntüde yer alan kişinin aklından geçirdikleri, duygu ve düşüncelerinin seslendirilmesidir. Kişinin dudakları kıpırdamaz, ama sözleri işitilir. Edebiyatta yetkinliğe ulaşmış bu türü de, sinema değerlendirir ve kullanım alanı içerisine çeker, kendine ait kılar.

Öykülemede, filmin kahramanının sesi içten ve dıştan bir konuşma olarak yer alır, bunun dışında filmde hiç görünmeyen üçüncü kişinin sesi yine dıştan konuşma olarak verilir. Öykülemede, filmin konusu ve filmde olup bitenler anlatılır. Bu türden kullanım, özellikle roman ve tiyatro alanında uzun süre kullanılmıştır.

Açıklama, belgesel türlerde kullanılan dıştan kullanımdır. Bu tür ise tarihi kitapların ve ansiklopedilerin kullanımında mevcuttur.

Dıştan ses, kaynağı görülmeyen uzaktaki bir sestir. Sinemadan önce, romanda bu türden bir kullanım da mevcuttur.

²¹⁸ Truffaut, 2010:95

Yapım Tasarımı ve Efektler

“Hayatın makyajını ancak sinema değiştirebilir.”

Mayakovski, 1914

Sinemada yapım tasarımı ve efektlerin iki kaynağı vardır, teknik ve tiyatro. Bundan dolayı sinema bilime doğrudan bağımlıdır. Bilim ilerledikçe sinema da ilerler. Sinema, sanatı yağmaladığı gibi bilimi de kendi yararına yağmalar. Bunun için, sanatsal olarak olduğu kadar bilimseldir de sinema ürünü. Bu alan sinemanın fiziksel ve teknik alanını kapsar. Sinema, diğer sanatların tümünden daha çok teknik gelişime ihtiyaç duyar. Sinemanın bir yarısı bütün sanatları kendi içinde kaynaştırıp yeni bir sanat formu ortaya çıkarırken, diğer yarısı da bilimin pek çok özelliğini bu sanatsal türlerin kaynaşmasında kullanır. Sanat türlerini sinemaya eviren tutkal teknolojidir. Bu teknoloji, bütün sanat biçimlerine bir bedende birleşme olanağı tanır. Sinemayı olanaklı kılan da bilimin gelişmişliğidir. Sinematografi, sanatsal olduğu kadar bilimsel de bir icattır. Teknik, kendi varoluşunun ilk zamanlarından itibaren bir sinema arayışı güder. Nihayetinde, sinematografinin ortaya çıkışı da ‘camera obscura’ denilen aygıtın Çinli filozof Mozu tarafından M.Ö. 4. yüzyılda ortaya koyulduğu dikkate alındığında, iki bin yıldan fazla bir geçmişi vardır. Nasıl ki, sinemanın sanatsal formları tarih içinde değişik zamanlarda tekâmül ederek ortaya çıkmışsa, aynı Şekilde teknik gelişimi de tarih boyunca farklı zamanlarla farklı yerlerdeki değişik icatlarla sağlanmıştır. Bu yüzden, sinema hem bilimin hem de sanatın konusudur. Daha doğru bir tabirle, sinema sanatı da bilimi de kendi bünyesinde barındırabilen, sanat ve bilim üstü bir formdur.

İzleme Kültü

“Roman okuyucusu, psikolojik olarak tıpkı karanlık bir sinema salonundaki birey gibi yalnızdır (...) sinema ve romanda kendi kendine tatmin olgusu söz konusudur. Birey sosyal sorumluluklarından sıyrılmış olarak, yalnızlık içinde bulunmaktadır.”²¹⁹

Andre Bazin

Sinemanın önemli dinamiklerinden biri de izleme kültürüdür. İzleyici olmadan sinema olamaz. Bu bakımdan izlemeye yönelik bir kültürün gelişmiş olması gerekmektedir. Nasıl ki, okuma kültürü yüzyıllar içinde oluşmuş bir kültürse, izleme de öyle bir kültürdür ve tarihi çok eskiye dayanır. Her ne kadar eski medeniyetler görselden daha ziyade okuma ve dinleme kültürüne yaslanıyor olsalar da dinledikleri bütün masal, efsane, öyküler görsellikten beslenir ve görselliğe yaklaştıkça etkileri artar.

İzleme kültürü festival ve panayır yerlerindeki değişik eğlencelerin izlenilmesiyle başlar. Orta çağda dinsel gezici tiyatrolar yaygınlık kazanır. Rönesansta ise, görsellik sözü tamamen tahtından indirir. Böylece, insanlardaki izleme kültürü iyice içselleşir ve yerleşir. Diorama ve panoroma gibi ön sinemasal aygıtlar izleme kültürünün tam olarak yerleşmesinde büyük oranda etkili olur. Tiyatro, izleme kültürünü besleyen önemli kaynaklardan başka biridir. Bin yıldan fazla bir gelişmişlik bildiren tiyatro seyirliği, insanların izlemeye olan tutkusuna kaynaklık yapar. Bu kültürün bilimsel gelişimle birleştiği noktalar insanlarda bir büyüyle karşılaşmış hissi uyandırır. İnsanların tiyatro sayesinde edindiği seyretme kültürü, bilimin görüntülere kazandırdığı canlılıkla harmanlanınca müthiş bir etki yaratır. Bunun için, izleme kültürünün sinemadan çok önce gelişmiş olduğu ve insanların bu tür şeyler için para harcama alışkanlıkları edindiği yadsınamaz bir gerçektir.

²¹⁹ Bazin, 2011:103

19. yüzyılda seyyar büyülü fener gösterileri büyük Avrupa şehirlerinde çok yaygındır. Yüzlerce yıla dayanan izleme kültü, sinematografik aletler icat edildiğinde çoktan oluşmuştur. Resimler salonlarda sergileniyor ve insanlar topluca bu resimleri izlemek için bu salonlara gidiyorlardı. İnsanların izleme kültü ve tecrübesi daha gelişkin bir sanat formunu izlemek için bir araya toplanmaya çok uygundu, dahası böyle bir ihtiyaç hâsıl olmuştu, sinema bu ihtiyaçtan doğdu.

Sinemasal Türler

“Sinemadaki akımlar, dalgalar, okullar ve görüşler bir bakıma şiir akımlarıdır.”²²⁰

Ece Ayhan

“Sinema sanat dünyasının orkstra şefi olacaktır.”

Mayakovski, 1914

Sinema türleri çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, ortak nitelik ve öğeler taşıyan filmlerin kendi aralarında çeşitli kategorilere ayrılmasıyla ortaya çıktı. Sinematografik aletle çekilen filmler yeterli sayıya ulaştıkça sinemasal türlerin kendi aralarında tasnifi yapıldı. Bu tasnif yapılırken sadece sinema filmleri dikkate alındı. Oysa sinemasal türler sanatta özellikle de edebiyatta zaten mevcuttu ve sinema bu türlerin birikimleri üzerinden kendi türlerini yarattı ve bu türlerin çok gelişkin bir devamı niteliğini aldı. Sinemadaki belgesel, tarihsel, biyografik, dinsel, destan, kovboy, drama, melodram, komedi, müzikal, serüven, cinsellik, korku, fantastik, soyut, animasyon film türlerinin tamamının geçmişte bir ön tarihi vardır ve sinema bu ön tarihi üzerine kendi tarihini ekler.

Belgesel tür, doğadaki ve dışımızdaki olayları ele nesnel bir tutumla alan, kurmacaya çok az yahut hiç yer vermeyen

²²⁰ Ayhan, 1967:18

film türüdür. Belgesel tür, konusunu doğadan aldığı gibi malzemesini de dış dünyadan alır. Belgesel tür, araştırma filmi, bilimsel film, haber filmi, gezi filmi gibi alt bölümlere ayrılabilir. Hastalıklı bir hücre hakkında yapılan araştırma, bir silahın kullanımı, mikroskop, teleskop gibi aygıtların çalıştırılması bu tür filmlerde sıkça kullanılır. Herhangi bir şekilde öğretici amaçla hazırlanmış filmler de bu türe dâhildir. Röportaj filmleri, gezi filmleri, haber filmleri de belgesel film olarak kabul edilir. Belgesel filmler, gerçeğe bağlılıktan doğar. Yönetmen yaşadığı çağın en önemli olay ve olgularını konu alır. Bu olayla ilgili bütün belgeleri toplar ve gerçeğe en uygun olacak şekilde olayın geçtiği yerde filmini çeker. Gerçeğe sadece etkileyici bir boyut kazandırmak isteyebilir, bunun için müzik ve çerçeveleme özellikleri gibi araçlardan yardım alabilir. Siyasal filmler, sanat üzerine yapılan filmler belgesel film türüne aittir.

Belgesel film türünün geçmişine bakıldığında sinemayla başlamadığı gözlenebilir. Belgesel film türünün ilk öncüleri resimli ansiklopedilerdir.

Tarihsel film, tarihi olayları ele alır. Geçmişe yolculuk etmeye çalışır. Dekor, mekân ve zamanı geçmişe uyarlamaya çalışır. Tarihsel gerçeği nesnel bir gözle vermeye çalışır. Bu türün de kökü hem edebiyat hem de tarih ilminde yatmaktadır. Tarihi filmin başlangıcı tarihi romanlar ve tiyatro eserleridir.

Biyografik film, bir kişinin hayatını konu alır. Bu kişinin kişiliği, yaradılışı, ruhsal yönleri incelenmiş olabilir. Bu tür de sanatın içinde sinemadan önce kullanımdadır. Biyografik romanlar sanatta epeyce bir birikime sahiptir.

Kovboy filmleri (Western) öncülü kovboy kitaplarıdır.

Dram türü, tiyatrodaki türün devamıdır. Dram türündeki filmler, tiyatronun bin yıllık dramın bütün kazanımlarını kullanır.

Gldr türü, tiyatrodaki komedinin film Şeridine devamıdır. Chaplin, Moliere'nın tiyatrosunun sinema sanatında uygulamasıdır.

Müzikli filmler, müzik sanatının görüntülerle beslenmesidir.

Serüven filmi, macera romanlarının devamıdır.

Polis filmi, polisiye kitapların devamıdır.

Korku filmleri, sanattaki korku geleneğini sürdürür. Korku kitapları korku filmlerinin öncülüdür.

Bilimkurgu filmlerinin öncüsü olan bilimkurgu kitapları mevcuttur.

Fantastik filmler, fantastik kitapların devamıdır. Bu tür filmler, dŐ gücüne dayanır.

Canlandırma (animasyon) filmleri, fotoromanların gelişmiş halidir.

Her türün bir n tarihi vardır ve hepsi örneklerle gösterilmeye açıktır. Türlerin tarihi de, diğer öğeler gibi sinematografinin icadından önceye uzanır.

SONUÇ

Sinema, diğer sanatların birleşimiyle oluşan karma bir sanattır. Kamera aygıtından önce bile sinema için gerekli olan pek çok öğe diğer sanat dallarında mevcuttu. Sinemanın temel öğeleri, resimden gelen fotoğraflama tekniği, öykülemeyi romandan alan hikaye anlatma kabiliyeti, müziği binlerce yılın birikimi olan musiki sanatı, oyunculuk tiyatrodan, dekor mimariden, senaryo edebiyattan gelmiştir. Sinemadaki sinemasal olan tek şey, bütün bu sanat öğelerinin birleştirilmesidir. Sinema, tüm formların bir araya gelerek kendi büyüü dünyasını oluşturduğu bir sanattır.

Bundan dolayı sinema, eski sanatların ışığını taşıyan yeni bir sanattır. 1895 yılında birçok farklı yerde, farklı insanlar tarafından sinema deneyleri yapıldı ve bu deneylerin binlerce katkıyla başarılması sağlandı. Sinema, farklı coğrafiyalarda ve zaman dilimlerinde birçok kişinin uğraşı ve birikimiyle oluşan ortak bir icattır.

Sinema, tıpkı bir devlet gibi, birçok meslek grubuna ait insanların bir araya gelerek ortaklaşa çalıştığı bir sanattır. Film yapım sürecinde yazar, finansör, yapımcı, kurgucu, besteci, yönetmen ve daha pek çok kişi işbirliği yapar. Sinema, diğer sanatların ortaklığını sürdürmektedir ve her film birçok kurum ve kuruluşun katkılarıyla ortaya çıkar.

Sonuç olarak, bu çalışmada sinema kamera aygıtından önce diğer sanatların içinde öğeleriyle icat edildiği ortaya konulmuştur. Sinemanın tarihi, kameranın tarihinden daha eski-

dir ve binlerce yıl süren sanat evriminin sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Sinema, diğer sanat dallarının katkılarıyla oluşturulan karma bir sanattır ve büyülü bir dil olarak duygu ve düşüncenin ifadesini sağlar. Sinema, toplulukların ortak üretimleriyle bütün sanatların bileşkesinden hayat bulan biricik bir sanattır. Büyük gücünün kaynağı da buradan gelmektedir.

KAYNAKÇA

Makale

- Articles inconnus attribués à Vladimir Maïakovski parus dans Kinejournal entre 1914-1915 (repris dans *Voprosy literatury*, 1970, n°8), avec résumé de l'introduction aux articles par B. Miliavskij, R Duganov et V. Radzischevski
- Beals, R. L. , Hojjer, H. & Erginer, G. (1991). *Antropolojinin Konusu Ve Alanı*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi , 35 (2) , 9-34 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dctfdergisi/issue/66756/1043846>
- Bonnet Jean-Claude. Diderot a inventé le cinéma. In: Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, numéro 18-19, 1995. pp. 27-33.
- Chemartin, Pierre (?), Définir le langage cinématographique, Lignes de Fuite
- El Mala, Rachide, Laurent Jullier & Guillaume Soulez, Stendhal. Le désir de cinéma. Suivi des Privilèges du 10 avril 1840 de Stendhal, Paris, Séguier, 2006.
- El Nouty Hassan. Littérature et pré-cinéma au XIXe siècle. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, N°20. pp. 193-206.
- 'Entretien avec Alain Resnais', Image et Son, 196 (juillet 1966), p. 83.
- Entretien avec Jean Cléder à propos de son ouvrage Entre littérature et cinéma. Les affinités électives (échanges, conversions, hybridations), Paris, Armand Colin, 2012, coll. «Cinéma/Arts visuels».
- Éric Rohmer : « Le Temps de la critique », entretien avec Éric Rohmer et Jean Narboni, Le Goût de la beauté, Paris, Flammarion, coll. « champ contre champ », 1989, p. 21
- Gabriel Rockhill, «Le cinéma n'est jamais né», Revue Appareil [En ligne], Revue Appareil - n°1 – 2008
- Janice Etkowitz, Toward a Concept of Cinematic Literature: An Analysis of 'Hiroshima mon amour' (New York: Garland Publishing, 1983), p. 7.
- Jean-Luc Godard: "Heureusement qu'on a les livres et les films" Par Pierre Assouline (Lire), publié le 01/05/1997
- Maiakovskii, Vlademir teatr, kinematograf, futurizm', kine-zhurnal, 27 Temmuz 1913.

Mallarmé / Stéphane / 1842-1898 / 0070. Jamais un coup de dés n'abolira le hasard / poème * [épreuves d'imprimerie] / par Stéphane Mallarmé / [trois lithographies d'Odilon Redon]. [2 juillet 1897].

Ramirez Francis. Apollinaire et le désir de cinéma. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1995, N°47. pp. 371-389.

Valérie Pozner, «Gorki au cinématographe: «J'étais hier au royaume des ombres...», 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 11 octobre 2012. URL: <http://1895.revues.org/1232>

Virmaux Alain, La tentation du cinéma chez les poètes au temps du surréalisme, d'Artaud à Supervielle. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, N°20. pp. 257-274.

...ve sinema, sayı 6, İstanbul: Hil Yayın

Uçakan, Mesut (2004), Ayvakti Dergisi, 48. Sayı

Ergülen, Haydar (2004), İki Defter: Şiir ve Sinema, Le poète travaille, Sayı 9

Kitap

Ahmet, Fidan (2011) Sinemada Rüya, İstanbul: Marjinal Kitap

Akad, L. Akad (2004), Işıklı Karanlık Arasında, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Andrey, Tarkovski (2009), Şiirsel Sinema, Der. John Gianvito, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agaro Kitaplığı

Angelopoulos, Theo (2001), Der. Dan Fainaru, Theo Angelopoulos, Çev. Mehmet Harmancı, İstanbul: Agaro Kitaplığı

Armes, Roy (2001), Sinema ve Gerçeklik Çev. Barkot Z., İstanbul: Doruk Yayınları

Arnheim, Rudolf (2010), Sanat Olarak Sinema, Çev. Rabia Ü. Tamdoğan, İstanbul: Hil Yayın

Aruoba, Oruç (1998), Haiku-Başı, İstanbul: Varlık Yayınları

Asiltürk, Cengiz (2008), Sinemada Diyalektik Kurgu, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınevi

Aydın, Hasan (2005), Sinema Dersleri, İstanbul: İnkılap Yayınevi

Ayhan, Ece (1967), Yeni Sinema Dergisi, s.7

- Baudrillard, Jean (1993), *Baudrillard Live: Selected Interviews*. Mike Gane (ed.). London and New York: Routledge
- Bazin, Andre (2011), *Sinema Nedir?*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul: Doruk Yayınları
- Benjamin, Walter (1992), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berger, John (1986), *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları
- Bergman, Ingmar (2007), *Büyülü Fener*, Çev. Gökçin Taşkın, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Betton, Gerard (?) *Sinema Tarihi*, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul: İletişim Yayınları
- Bresson, Robert (2012), *Sinematograf Üzerine Notlar*, Çev. Nilüfer Güngörmüş, İstanbul: Küre Yayınları
- Ceram, C.W. (2007), *Sinemanın Arkeolojisi*, Çev. Hasan Aydın, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Chaplin, Charlie (2009), *Der. Kevin J. Hayes*, Çev. Hira Doğrul-Ahmet Ergenç, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Collinson D. Wilkinson R. (2000), *Otuz Beş Doğu Filozofu*, Çev. Berke M. ve d., Ankara: Ayraç Yayınevi
- Çehov, Anton (1949), *Hikâyeler*, Çev. Servet Lunel, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Çoşkun, Esen (2011), *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix
- Der. İri, Murat (2011), *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Derin Yayınları
- Doğu Batı, (2002) *(Yeni Düşünce Hareketleri)*, Ankara: Cantekin Matbaacılık
- Dostoyevski, Fiyodor M. (1959), *Suç ve Ceza*, Çev. Hasan A. Ediz, İstanbul: Maarif Basımevi
- Duhamel, Georges (1930), *Scènes de la vie future*, Paris
- Edgar-Hunt, Robert ve d. (2012), *Film Dili*, Çev. Senem Aytaç, İstanbul: Literatür Yayınları
- Eisenstein, Sergey (1984), *Film Duyumu*, Çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel Yayınevi
- Eisenstein, Sergey (1985), *Film Biçimi*, Çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel Yayınevi

- Esen, Şükran Kuyucak (2010), Türk Sinemasında Kilometre Taşları, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Fikret, Hakan (2008), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: İnkılap Yayınevi
- Freud, Sigmund (1999), Sanat ve Edebiyat, Çev. Emre ve Ayşe Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları
- Gautier, Teophile (1859), Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, Paris: Edition Hetzel
- Gılgamış destanı (1973), İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Giovanni Grazzini (2006), Federico Fellini, Çev. Cüneyt Akalın, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Godard, Jean-Luc (2008), Godard Godard'ı Anlatıyor, Çev. Aykut Derman, İstanbul: Metis Yayınları
- Gögercin, Ahmet (2012), Kısa Kısa Sinema Yazıları, Konya: Çizgi Kitabevi
- Gönen, Metin (2004), Paradoksal Sanat, İstanbul: Es Yayınları
- Hamsun, Knut (1964), Dünya Nimeti, Çev. Behçet Necatigil, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Heraklitos (2003), Kırık Taşlar Çev. Alova, İstanbul: Bordo Siyah Yayınları
- Hikmet, Nazım (1967), Nazım Hikmet Yazıları, İstanbul: Koza Yayınları
- Horkheimer, Max (1986) Akıl Tutulması, Çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis Yayınları
- Hugo, Victor (1956), Hernani, Çev. Cemil Meriç, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Joubert, J-L. (1993), Şiir Nedir, Çev. Ece Korkut, Ankara: Öteki Yayınevi
- Karadoğan, Ali (2010), Sanat Sineması Üzerine, Ankara: De ki Basım Yayın Dağıtım
- Kıraç, Rıza (2012), Sinemanın ABC'si, İstanbul: Say Yayınları
- Kırel, Serpil (2010), Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı kedi Yayınevi
- Kurusowa, Akira (2006), Kurbağa Yağı Satıcısı, Çev. Deniz Egemen, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Küçükcan, Ufuk ve d. (2013), Hareketli Görüntünün Tarihi, ed.Feyyaz Bodur, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Luda, J. Schnitzer, M. Martin (1993), Devrim Sineması, Çev. Osman Akınay Ankara: Öteki Yayınevi

- Oylum, Rıza (2013), Sinema Dersleri, İstanbul: Başka Yerler Yayınları
- Önal, Hülya; Eşli, Meral Özçınar (2011), İmgenin Şairi, İzmir: Mungan Kavram
- Özön, Nijat (2008), Sinema Sanatına Giriş, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Sartre, Jean-Paul (1964), Les Mots, Paris: Les Mots
- Shakespeare, (2000), Soneler, Çev. Talat S. Halman, İstanbul: Cem Yayınevi
- Strict, (1963) P. Michelangelo Antonioni, Londra: Motion Publications
- Şentürk, Rıdvan (2011), Postmodern Kaos ve Sinema, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık
- Tarkovski, Andrey (1992), Mühürlenmiş Zaman, İstanbul: AfaSinema
- Truffaut, François (2010), Derleyen. Ronald Bergan, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Turgenyev (1950), Hikâyeler, Çev. Şahin Akalın, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Ülkü, Reha (2004), Sinema ve Kuram Eleştirisi, Ankara: Orient Yayınları
- Yıldırım, Selahattin (2012), Pier Paolo Pasolini, İstanbul: Agaro Kitaplığı
- Zola, Emile (1964), Bir Aşk Sayfası, Çev. Hamdi Varoğlu, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

İnternet Siteleri

- <http://brightbytes.com/>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/>
- <http://fgimello.free.fr/>
- <http://fr.wikipedia.org/>
- <http://incil.info/>
- <http://irandiscovery.blogspot.com/>
- <http://mappemonde.mgm.fr/>
- <http://museumvictoria.com.au/>
- <http://museumvictoria.com.au/>
- <http://perso.univ-lyon2.fr/>
- <http://research.mayavase.com/>
- <http://shortstorydunyasi.blogcu.com/>

<http://siir.gen.tr/>
<http://tr.wikipedia.org>
<http://www.animasyongastesi.com/>
<http://www.antoloji.com/>
<http://www.betterworldbooks.com/>
<http://www.causeur.fr/>
<http://www.eastmanhouse.org/>
<http://www.fabula.org/>
<http://www.filimadami.com/>
<http://www.hayhuy.com/>
<http://www.kingsacademy.com/>
<http://www.liberation.fr/culture/>
<http://www.mhsgent.ugent.be/>
<http://www.milliyetsanat.com/>
<http://www.moma.org/>
<http://www.nuribilgeceylan.com/>
<http://www.panoramaonview.org/>
<http://www.panoramaonview.org/>
<http://www.stanford.edu/>
<http://www.tate.org.uk/>
<http://www.theartroomonline.net/>
<http://www.universalis.fr/>
<http://www.woolfonline.com/>
<http://www.woolfonline.com/>
<http://www.stageninedesign.com/>