

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

DRAMATİZME BİR KARŞI DURUŞ
SİNEMADA LİRİZM
“SOKAK”

Yüksek Lisans Tezi

Özge Sayılğan

İstanbul – 2009

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANASANAT DALI

DRAMATİZME BİR KARŞI DURUŞ
SİNEMADA LİRİZM
“SOKAK”

Yüksek Lisans Tezi

Özge Sayılğan

Tez Danışmanı

Prof. Bülent VARDAR

İstanbul – 2009

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 1)

4 Haziran 2009

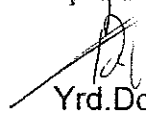
Sinema Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10120639 no.'lu öğrencisi Özge BAYDAŞ SAYILGAN Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "SOKAK" DRAMATİZME BİR KARŞI DURUŞ: SİNEMADA LİRİZM" adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 28 Nisan 2009 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince60..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

A) Yüksek Lisans öğrencisi Özge BAYDAŞ SAYILGAN' ın tez savunmasında BASARILILI olduğu ...OY BİRLİĞİ... ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

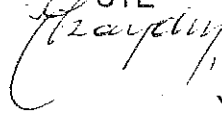
İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof. Bülent ARDAR
DANIŞMAN

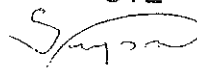


Yrd.Doç.Özge YALIN
YEDEK ÜYE

Prof.Sabri ÖZAYDIN
ÜYE



Prof. Ömer Saydam UYSAL
ÜYE



Yrd.Doç.Nigar ÇAPAN KAVRUK
YEDEK ÜYE

MADDE 15. :

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yüksek öğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı: Tanzim Eden

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



ÖNSÖZ

Sinema dili ve dramaturjisine ilişkin araştırma yapma ve doğasını çözümlene tutkusu, bir sinema okulu öğrencisi olduğum zamanlarda, özellikle ilk senaryolarımı yazmaya başladığımda ortaya çıkmıştı. Okul öncesindeki, yazma tutkumla şekillenen ve yapıtın, yaratıcısının kendi yaşamının öznelliğinden kaynaklamadığı sürece eşsiz doğasını yitireceği hakkında oluşturduğum ve içten içe biriktirdiğim düşünceler, “kendime ait” kısa filmler çekme aşamasına geldiğim zaman, dramatik yapı ile çelişimin de başlangıcını oluşturdu. Aslında, o zamanlarda içinde bulunduğum ve nedenini duyumsadığım ama bilimsel bir ifadeyle açıklayamadığım çelişki, sinema sanatının doğumundan beri içinde bulunduğu kuramsal çelişkilerin merkezindeydi. Dayatılan dramatik yapı anlayışı geleneği, sinema endüstrisinin ürünü ve bir ideolojinin parçasıydı. Sinemanın belirli bir biçim ve belirli bir dramaturjik yapının matematiği içinde gerçekleştirildiği ölçüde, belirli eller tarafından alkışlanıyor olmasındaki tuhaflığın nedeni neydi? Bir sinema filmi, dramatik bir öyküyü kusursuzca verme amacını gerçekleştirdiği ölçüde başarılı sayılıyor, eğer öykü aktarımında veya karakterle özdeşleşmede bir aksaklık, bir duraksama, bir kopukluk oluyorsa yargılanmaya başlanıyordu. Oysa sinema tarihi, bu “klasik” dayatmayı sorgulamış, defalarca, usanmadan farklı biçimlerde, farklı söylemlerde karşı çıkmış, manifestolar yazmış, “başka” filmler çekmiş kişilerin isyanlarıyla doluydu. Henüz sinemanın doğumundan on beş-yirmi yıl geçmişken, bu yüzleşme çoktan yaşanmış ve sinema tarihi boyunca tekrarlanarak eskimişti. Gerçeküstücüler... Yeni Dalga... Tarkovski... Antonioni... ve diğerleri... Sinema, endüstrinin içine sıkıştırdığı doğasını çoktan bu sınırlardan kurtarmıştı. Örneğin, neden bazı sinema okulları bu yüzleşmelerin tarihini, klasik sinema tarihi içinde anlatmıyor da, bu karşı duruşları, tarihin alternatif akımları veya ayrıntılarına indirgiyordu? Sinema tarihi, bugün klasik veya ana akım sineması adını verdiğimiz dramatik yapılı öykü sinemasının tarihi olarak yazılmıştı. Aslında, başka bir sinema tarihi vardı. Bu yazılı tarihin içindeki “gelenekselleştirilmiş” sinema anlayışına

karşı, birbirini tetikleyen veya tamamlayan, zaman içine yayılmış karşı duruşların tarihi...

Bu çalışmanın özünü oluşturan, “Sinemada Lirizm” konusunun tarafımdan ele alınmasının, birincil ve oldukça kişisel nedeninin yanında, bu türden bir kuramsal boşluğun varlığını fark etmiş olmam da önemlidir. Kişisel olarak, dramatik yapı ile yaşadığım iç savaşım ile kurumlaşmış dramatik yapıyı geleneksel öykü sinemasının dayatmasıyla karşı karşıya olan sinema sanatının içinde bulunduğu savaş birbirlerini tamamlar nitelikteydi. Başlangıçta beni bu çalışmayı yapmaya iten bu nedenler, araştırmalarım ilerledikçe defalarca doğrulandı.

Yola çıkış amacım içinde, sinema dramaturjisi ve dramaturjik türleri “biçimsel” olarak irdelemek ve masaya yatırmak vardı. Sinema tarihini ön plana çıkarmak gibi bir amacım yoktu. Fakat, biçimsel bir ameliyata girişmeden önce, sinema tarihinde, daha önce kimler, nasıl “karşı durmuş”tu, direnç noktaları ve önermeleri nelerdi; bunları toplamak, bir araya getirmek ve incelemek gerekiyordu. Ne yazık ki, dramatik yapıyı öykü sinemasına ait birçok kuramsal, tarihsel ve biçimsel yazı, makale, çalışma, kitap bulmama rağmen, lirik sinema üzerine, genellikle yönetmen otobiyografileriyle sınırlı ve birbirinden kopuk yazılı kaynaklar karşıma çıkıyordu. Üstelik dramatik kavramı, kaynaklarda sinema sanatı ile özdeşleşmiş ve defalarca tanımlanarak sinemaya hediye edilmişti. Fakat lirik kavramı, böyle bir türün var olmasına rağmen, bir-iki kısa değinme dışında, “yazılmamıştı.” Üstelik, lirizm başlığı altına alınabilecek sinema akım ve türleri, biçimleri ve çoğunlukla yönetmen sinemalarının ortak paydasını tartışmaya açan ve onları “lirik sinema” başlığı altında toplayan kapsamlı bir çalışmayla da karşılaşmamıştım. Çekilmiş filmler ve yazılmış biyografiler ile akım bazında dönemsel incelemeler dışında, bana yol gösteren iki temel kaynaktan birincisi, Tarkovski'nin , “kuram” yaratma amacıyla yazmadığını belirttiği ama kendi sinemasını gerçekleştirirken izlediği yol ile sinema anlayışı ve sinema sanatının özgün doğasını

açıkladığı –Türkçe baskısı tükenmiş, “Mühürlenmiş Zaman” adlı yapıtı oldu. Bir diğeri ise, dilimizde çevirisi yapılmamış olan, bununla birlikte, sinema ve şiir sanatlarını kuramsal düzeyde kapsamlı bir şekilde bir araya getiren Pier Paolo Pasolini’nin, içinde “Şiir Sineması” adlı makalesinin de olduğu ve tüm yazı ve makalelerinin toplamı olan “Heretical Empiricism” adlı kitabıdır. Bu kitabı yurtdışı kaynaklarda bulmak, almak, gelmesini beklemek ve kapsamlı yapısını ve dilini çözümllemek de karşılaşılan zorluklar içinde sayılabilir.

Başka bir zorluk da, lirik sinema kavramını ve “lirik” sözcüğünü şimdiye kadar üzerine yapışmış tüm “şiirsel” anlamlardan arındırıp, kristalleştirme gerekliliği oldu. “Sinemada Lirizm” başlığı bilimsel ortamlarda bile, “şiirsel gerçekçi Fransız sineması”nı çağırıştırıyordu. Halbuki; şiirsel gerçekçiliğin çoğu yapıtının, lirizmden çok, psikolojik dram sinemasına temel oluşturduğu bilimsel ve tarihsel bir gerçektir. Bu nedenle, şiir-sinema ile şiirsel sinema kavramlarını birbirinden ayırmak ve netleştirmek, zihinlerde oluşan ve oluşacak bu kavramsal karmaşayı aydınlatmak açısından önem taşıyordu.

Bu nedenle çalışmanın kapsamı, biçimsel bir takım çıkarımlara ulaşmadan önce, tarihsel bir incelemeyi zorunlu kıldı. Dramatik yapılı öykü sinemasının geleneksel biçim ve içerik yapısı ile dramaturjik kural ile bileşenlerinin ne zaman ve ne koşullarda geliştiğinin ortaya konması, ardından “lirik karşı duruş”ların diğer karşı duruş alan ve türlerinden ayrıştırılarak, tarihsel diyalektik içinde sıralanması, bu karşı duruşların birbirlerinden farkları, ortak ve lirik paydaları, ortaya çıktıkları zaman, koşul ve yaratıcılarının belirlenmesi yoluyla, bir “lirik sinema tarihi” yazmak gerekli oldu. Çalışma boyunca, biçimsel inceleme alanları da, kavramların netleştirilmesi ve tümüyle gözden geçirilen tarihsel sürecin sonunda ulaşılan biçimsel sonuçların ortaya konması amacıyla oluşturuldu. Bunlardan ilki, sinema dramaturjisinin, edebiyattan ödünç aldığı, epik, lirik ve dramatik kavramlarının hem edebiyat, hem de sinema bağlamında ele

alınmalarından oluşan ve Semir Aslanyürek'in, VGIK'te Senaryo Kürsüsü Başkanı İlya Weissfeld'in senaryo derlerinde tuttuğu notlardan yararlanarak oluşturduğu Senaryo Kuramı temel alınarak incelendi. Hemen ardından, dünya sinemasında egemen konuma gelen dramatik yapının “yapıtaşlarının” ele alınması, bu bileşenlerin sinema sanatında nasıl kullanıldığının ortaya konulması yoluyla dram sinemasının gelişme neden ve koşulları ile buna karşı duran veya duracak sinemaların, hangi noktalardan, dramatik yapıyı zayıflatmaya çalıştığı, bu sinemaların özellikle de lirik sinema türlerinin amaçlarına paralel bir şekilde çözümlenerek belirginleştirildi. Tarihsel süreçle ilgili araştırmanın ortaya konmasından sonra, lirik sinemanın yaratım süreci, biçimsel ve içeriksel estetiği ile izleyici üzerinde oluşturduğu etki eksenlerinde biçim incelemesi yapıldı.

Tüm bu kuramsal ve uzun çabanın ürünü olan “Dramatizme Bir Karşı Duruş: Sinemada Lirizm” adlı çalışmamın, uygulamadaki meyvesi “Sokak” adlı kısa filmin yapım süreçleri ve filmin kendisi de öne sürdüğüm “tez”in canlı ve özgün bir örneği olarak ele alınabilir.

Bu kapsamlı çalışmanın sonucu olan filmin çıkış noktası olan fikrin ilhamını bana veren, kurumsal dramatik dayatma ve kuşatmadan çıkış yolunda beni desteklemiş olan ve beni yalnız bırakmayan hocam Metin Erksan'a, tez danışmanım olan ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı'nın bünyesinde, “inandığım filmleri” çekmeme ve bu konuyu ele almama olanak tanıyan hocam Prof. Bülent Vardar'a, tez çalışması boyunca yaşadığım kaynak sıkıntısı karşısında benden bilgisini ve desteğini esirgemeyen hocam Ömer Saydam Uysal'a, Sinemaya Eleştirel Bakış derslerinde, “eleştirel bakışımı” keskinleştiren ve farkında olmadan bana kuramıyla cesaret veren hocam Engin Ayça'ya, sadece filmlerini çekmekle kalmayıp, aynı zamanda sinema üzerine düşündüklerini yazma zahmetini zamanında göstermiş olan ve bu yazılarıyla bana ışık tutan Andrei Tarkovski'ye, Robert

Bresson'a ve Pier Paolo Pasolini'ye bana verdikleri manevi destek nedeniyle teşekkür borçluyum. Ayrıca, filmin çekim aşamasında büyük katkısı olan ailemi ve her aşamasında yanımda olan Yüce Sayılğan'ı bana verdikleri maddi ve manevi destek nedeniyle saygı ve sevgiyle anıyorum.

Sinemada Lirizmin tarihi ve sinema dramaturjisinin kullandığı kavramların netleştirilmesi üzerine yapılmış böyle bir çalışmanın, lirik sinemanın ve diğer “karşı” sinemaların biçimsel - tarihsel gelişim ve oluşumları yönünde ışık tutacağını, bundan sonra sinema sanatını şiirle ilişkilendiren ve özgün bir sinema dili yaratımının doğasına ilgi duyan herkesin önünü açacağını umuyorum. Tarihsel sürecin incelenmesinin ardından ‘6. Bölüm’de Geleneksel Dramatizme Bir Karşı Duruş Olarak Lirizmin Çözümlemesi başlığı altında, en baştan beri çalışmanın ulaşmak istediği temel amacı ortaya koyan karşılaştırmalı biçimsel çözümleme yöntem önerisinin, ileride bu konuda yoğunlaşmak isteyen kuramcılar için giriş niteliğinde kuramsal bir çalışma olduğunu düşünüyorum.

Özge SAYILGAN

İstanbul –Nisan’09

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	IX
SUMMARY.....	X
GİRİŞ.....	1
1. SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE İLK YILLARI.....	6
2. SİNEMANIN BİR ANLATIM DİLİ OLARAK GELİŞME DÖNEMİ.....	15
2.1. Sinemaya Düş Gücünün Girmesi: Georges Méliès.....	16
2.2. Sinema Dilinin Keşfi: Edwin S. Porter ve David W. Griffith.....	18
3. SİNEMANIN YARARLANDIĞI EDEBİ ANLATIM BİÇİMLERİ.....	21
3.1. Epik.....	28
3.2. Dramatik.....	33
3.3. Lirik.....	40
4. SİNEMADA DRAMIN GELİŞİMİ, YAYGINLAŞMASI VE İLK TEPKİLER.....	54
4.1. Sinemada Dramın Gelişimi Ve Yaygınlaşması.....	55
4.1.1. Sanatında Bir Anlatım Biçimi Olarak “Dram”ın Bileşenleri.....	56
4.1.1.1. Mimesis, Katharsis.....	56
4.1.1.2. Karakter Ve Özdeşleşme.....	58
4.1.1.3. Eylem Ve Mücadele.....	61
4.1.1.4. Diyalektik Yapı.....	63
4.1.2. Dramın Amerikan Sineması İçinde Gelişme Nedenleri Ve Yaygınlaşması....	65
4.2. I. Dünya Savaşı Ve Sonrasında Tepki Olarak Ortaya Çıkan Akımlar Ve Farklı Yaklaşımlar.....	70
4.2.1. Fransa’da “Lirik Sinema” nın Ortaya Çıkışı.....	71
4.2.1.1. Dada, Sine-şiiir Ve Gerçeküstücü Sinema.....	73
4.2.1.2. Sinemada Fransız İzlenimciliği Ve Şiirsel Gerçekçilik.....	87
4.2.1.3. Sinemada Şiirsel Olan İle “Şiir”in Ayırıştırılması Bağlamında Sinemada Lirizm.....	104

5. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN AKIM VE YAKLAŞIMLARIN SİNEMADA LİRİZM OLGUSUNA ETKİLERİ.....	115
5.1. II. Dünya Savaşı Sonrasında Sanatta Ve Sanata Bakışta Sinemada Lirizm Olgusunu Etkileyecek Değişimler.....	115
5.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Sinemada Lirizm.....	118
5.2.1. Yeni Dalga, “Auteur Kuramı” ve Jean-Luc Godard.....	119
5.2.2. Robert Bresson Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	122
5.2.3. Akira Kurosawa Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	124
5.2.4. Ingmar Bergman Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	124
5.2.5. Michelangelo Antonioni Sinemasının Sinemada Lirizm Etkileri.....	125
5.2.6. Federico Fellini Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	129
5.2.7. Andrei Tarkovski Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	131
5.2.8. P. Paolo Pasolini Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri.....	134
6. SİNEMADA GELENEKSEL DRAMATİK YAPIYA BİR KARŞI DURUŞ OLARAK LİRİK YAPININ ÇÖZÜMLENMESİ.....	141
6.1. Günümüz Geleneksel Dram Sinemasının İşlevi Ve Sinemada Lirizmin Bir Alternatif Olarak Sunumu.....	141
6.2. Geleneksel Dramatik Yapılı Anlatı Sineması İle Lirik Sinemanın Bileşenlerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi.....	144
6.2.1. Öykü Sineması / Şiir Sineması.....	144
6.2.2. Dramatik Karakter / Lirik Karakter.....	146
6.2.3. Dramatik Eylem / Lirik Eylem Veya Eylemsizlik.....	147
6.2.4. Dramatik Dizge / Lirik Dizge.....	148
6.2.5. Öykü Odaklılık / Ana Duygu Ve Fikir Odaklılık.....	152
6.2.6. Karakterle Özdeşleşme / Yaratıcı İle Özdeşleşme.....	155
6.2.7. Konu Bağlantıları / Lirik Bağlantılar.....	156
6.2.8. Planlı Yaratım Süreci / Doğaçlama Ve Esneklik.....	157
7. “SOKAK” FİLMİNİN YAPIM SÜRECİ.....	160
7.1. Ön Yapım Aşaması.....	160
7.1.1. Sokak Kavramı, Metaforlar, Kişiler Ve Ana Duygu.....	160
7.1.2. Sinopsis.....	171

7.1.3. Geliştirme Senaryosu.....	172
7.1.4. Senaryo.....	176
7.1.5. Oyuncu Seçimi.....	183
7.1.6. Mekan Seçimi.....	185
7.1.7. Sokak Filminin Künyesi, Teknik Ekip Ve Ekipman Listesi.....	200
7.1.8. Yapım Giderleri.....	201
7.2. Yapım Aşamasında Çekim Süreci, Çekim Tarihleri Ve Çekim Planı.....	202
7.3. Yapım Sonrası Aşaması.....	204
7.3.1. Filmin Kaba Kurgu Aşaması Ve Lirik Kurgu Süreci.....	204
7.3.2. Animasyon Yapım Süreci.....	205
7.3.3. Ses İzi, Renk Düzeltmeleri Ve Jenerik Yapımı.....	207
SONUÇ.....	210
KAYNAKÇA.....	212

ÖZET

Sinema on dokuzuncu yüzyılın sonunda yükselen kapitalizm çağında bir teknik olarak ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra, bu yeni tekniğin kendi doğasının olanakları üzerine fazla düşünülmeden, eski sanatların estetik ve biçimleriyle özdeşleştirilerek bir sanat metası haline getirilmiştir. Bunun sonucunda ortaya çıkan sinema sanatının geleneksel estetiği, önce tiyatro sanatının içinde şekillenmiş dramatik yapının içine dökülebileceği yeni bir kalıp, daha sonra gelişen kurgu tekniklerinin de etkisi ile edebiyat sanatının düz yazın biçiminin etkisinde dramatik bir öykü anlatma aracına dönüşmüştür. Oysa, sinemanın, yaşamın ve gerçeğin bir simgesi değil, özgün ve tekrar edilemez imgelerinin dolaysız gözlemine kaydedebilme potansiyelinin, diğer tüm sanat dallarının bu yeni sanatın üzerinde oluşturduğu ve onun özünü saklayan katmanların altında yattığı unutulmamalıdır. Öykü anlatımının geleneksel biçimi ve formüllerinin uygulama alanı olmanın ötesinde; yaşamı, yaşamla anlatma sanatı olan sinema, yaşamın sözdiziminin kuralsız estetiğini gösterebilme yetisiyle de donatılmıştır.

Lirik sinemanın tarihi, yaratıcıları, filmleri ve elbette biçimsel araştırması bu çalışmanın kapsamı içinde, geleneksel dramatik yapıyı öykü sinemasına bir karşı duruş yaratması bağlamında ele alınmıştır.

Dramatik yapıya ve onun getirdiği estetik yapılanmanın düzyazısal yaratım ve uygulama biçimine karşın, şiirin yaratım sürecinin “özgür” ve “yaşamsal” etkinliğinin sinemaya uygulanması yoluyla; sinema sanatçısının ve sinema sanatının yaratım aşamasında “özgünleşmesi” ve “özgürleşmesi” yolunun açılmasının “lirik” yöntemini önermekteyim.

SUMMARY

Shortly after its birth as a new technique which's original resources were unexplored, at the end of the rising capitalist age, cinema became an art-meta identical with the forms and the esthetics of the old art forms. Thus, conventional form of the cinema esthetic, was transformed firstly to a form which includes easily the dramatic structure developed in the theatrical arts and then to the literary narration instrument with the influences of the developments in montage techniques. Whereas, it should be borne in mind that, cinema's original potential of recording the life's direct observation still exists under the layers constituted by the other old art esthetics hiding its essence. Beyond to be an application field of narrative conventional forms and recipes, cinema, as an art to express life with life's itself, is full-armed with the possibility to show the esthetics of the real life's irregular syntax.

History, creators, films and finally qualitative research of lyrical cinema is approached in the context of being an appeal against the conventional dramatic narrative cinema form.

I suggest the "lyric" method giving way to "originality" and to becoming "free" of cinema art and artist, during the creation process; by application of the poetry's "free" and "vital" creation process to the cinema against the prosaic creation and application forms of dramatic structure and its esthetical structuring.

*“Sizin için sinema bir gösteridir.
Benim içinse hemen hemen bir dünya görüşü
Sinema devinimin iletimidir.
Sinema edebiyatın yol açıcısıdır.
Sinema kabul görmüş estetiğin yıkıcısıdır.
Sinema yürekliliktir.
Sinema amatör ruhtur.
Sinema işlevsel olarak düşünceler yaratır.
Lakin sinema artık hastadır.
Gözleri “kapitalizmin” altın tozu ile kör edilmiştir.
Kumarbaz yapımcılar sinemayı istedikleri şekilde yönlendirirken,
Sıradan ve acıklı öykülerle yürekleri sızlatarak
üst üste para desteleri yığmaktalar.
Artık sona ermeli bu!”*

V. MAYAKOVSKI

GİRİŞ

“Sinema “türünden” söz edildiğinde, genelde ticari yapımlar, durum komedileri, kovboy filmleri, psikolojik dramlar, polisliyeler, müzikaller, korku ve felaket filmleri, melodramlar vs kastedilmektedir. Ama bütün bunların sanatla yakından uzaktan bir ilgisi var mıdır? Bunlar “kitlesele iletişim”dir, tüketim malları demek belki de daha doğru. Ama ne yazık ki her yerde rastlanılan bu biçimler sinemaya, dışarıdan, ticari çıkarlar tarafından zorla dayatılmaya çalışılmaktadır. Ancak esas anlamıyla sinema, düşünmenin ancak bir biçimini tanır: Birleştirilemezi ve çelişkiyi birleştiren, sinema sanatını yazarının düşünce ve duygularıyla özdeşleştiren şiirsel düşünce tarzı.”¹

“Dramatizme Bir Karşı Duruş” üst başlığı altında “Sinemada Lirizm” in kuramsal ve uygulamalı olarak irdeleneceği bu çalışma Tarkovski’ye bu sözlerini yazdıran ana düşünce ve duygular içinde ele alınmıştır. Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar geçirdiği evreler boyunca, çalışma içinde yer verilecek olan birçok sosyal ve ticari nedenle; sinemada hakimiyeti açıkça görülen, öyle ki büyük kitlelerce ve hatta azımsanamayacak kadar fazla sayıda sinema kuramcı ve sanatçılarınca da “sinema” kavramı ile neredeyse özdeşleşen “dram”ın hakimiyetine karşı bir duruş gerçekten de var mıdır? Sinema tarihi bu soruya net cevaplar vermektedir. Genelde sinema tarihi kitaplarında veya temelinde sinema türlerine ve dramatizme yer veren kuramsal çalışmalarda, “karşı duruşlar” a ayrılan satırlarda Dziga Vertov’dan, Brecht’ten ve bazen de Godard’ı merkeze alarak Yeni Dalga’dan söz edildiği görülmektedir. Bütün bunlar doğrudur. Gerçekten de Vertov, “Dram halkların afyonudur” demiş ve halkları uykusundan uyandıracak bir çözüm olarak “belgesel” tabir edilen bir tür ile çıkış kapısı bulmuştur. Brecht’in ünlü tiyatro kuramı ise daha sonra ayrıntılı bir biçimde anlatacağımız gibi, dramatizme karşı epik kuramını ortaya atmış

¹ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.174

ve bu kuramla sinemayı da etkilemiştir. Yeni Dalga ve önde gelen yönetmenlerinden Godard da sinemaya öncelikle kurgu bağlamında olmak üzere, senaryo- çekim aşamalarını da kapsayan yeni bir soluk getirerek, geleneksel dram sinemasına bir karşı duruş yaratmıştır diyebiliriz.

Bununla birlikte geleneksel dram sinemasına, hem kuramsal olarak, hem de çektikleri filmlerin farklı aşamalarında ve filmlerin bütünlükleri ile dramatizmin belli kalıplarına karşı kendi kişiliklerini ortaya koyan birçok kuramcı-yönetmen vardır. Bugün bu “yönetmen sinemaları” bazı kaynaklarda “modernist” sinema olarak bir başlık altına sokulmaya çalışılmış olsa da, bu tanımlama yeterli değildir.

Buna ek olarak edebiyat, tiyatro veya sinema içinde temel anlatı biçimleri olan dram ve epos a ait tanımlamalara birçok kez yer verilmesine rağmen, lirizmin sinemadaki etkisi konusunda, en azından kuramsal anlamda bir boşluk görülmektedir.

Lirizm bağlamında çalışma boyunca ele alınacak bazı yönetmenler ve filmler olduğu ve bu yaratıcı ve yaratıların; bugüne dek, genel olarak “yönetmen (auteur) sineması” geleneği içinde ele alındığı ve her birinin birey sineması olarak görüldüğü gözlemlenmektedir. Bu tanımlama bir açıdan bakıldığında doğaldır. Çünkü lirizmin tanımına da uygun olarak, lirik sinema yaratıcısının öznel yaşantısı ve kimliğinin bir ürünü olarak karşımıza çıkar. Tarkovski, kendi sinema anlayışını derinlemesine anlattığı yapıtı “Mühürlenmiş Zaman” da ilginç bir tespitte bulunur: “Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir. Uygulamaya geçirme aşamasında yönetmen tarafından seçilmiş, yani yönetmenin konumunun bireyselliğinden doğmuş özellikleri gözler önüne seren bir düştün, bir arzudan başka bir şey değildir. *Kendi gerçeğine ulaşmaya çalışmak (zaten başka “genel” bir gerçek de olamaz.) demek, özgün*

fikirlerini şekillendirmek için *özgün* bir dil aramak demektir. ² Geleneksel dramatiğe ve her türlü kalıplaşmış ve simgeselleşmiş sinemasal anlatım biçimlerine karşı duruşunu açıkça ortaya koyan Andrei Tarkovski'den, çalışma boyunca sıkça söz edilmesinin nedeni, bu yönetmenin, tıpkı Pasolini gibi, düşüncelerini yaptığı filmlere destek yaratacak biçimde yazmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı bir biçimde tanımlanacak olan “dramatizm” ifadesine de şimdiden bir açıklık getirmek yerinde olacaktır. Farklı kaynaklarda ve güncel yaşamda, “klasik sinema”, “konvansiyonel sinema”, “klasik anlatı sineması”, “öykü sineması”, “geleneksel dramatik film/sinema”, “klasik dramatuji” gibi her biri aşağı yukarı aynı sinemasal anlatım biçimini tanımlayan terimler bulunmaktadır. Çalışma boyunca “Geleneksel dramatiğe”, “Dramatik yapı” veya “dramatizm” ifadeleriyle anlatılmak istenen, sinemadaki kökenleri Griffith'e ve hatta daha da eskilere inen ve bugün Hollywood sineması olarak tanıdığımız, fakat esasında tüm dünyada eski mitoslardan, dini öykülere, halk hikayelerinden, tiyatroya ve en sonunda da sinemaya girmiş olan; matematiksel anlatım biçimleriyle sinemanın belirli kalıplar içinde anlaşılmasını yaygınlaştıran bir anlayıştır. Burada, amaç bir anlatım biçimi olan dramatiği dışlamak, inkar etmek veya yok olmasını savunmak kesinlikle değildir. Zaten en saf anlamıyla “dramatizm”, temellerindeki diyalektik düşünce tarzını yaşamın kendisinden almıştır ve hatta bu anlamdaki dramatik yapıyı soluduğumuz havadan, içinde bulunduğumuz toplumsal yapıya, iç dünyamızdan, atomun yapısına kadar yayılan ve yaşamı oluşturan geniş bir yelpazede ve lirik anlatım biçiminin derinliklerinde de bulmak mümkündür. Karşısında durulan kavram, yaşamın özünü oluşturan binlerce çatışmanın, sinemada da yer alması değildir ve olamaz da; fakat bu çatışmaların kurulma biçiminin belirli kalıplar içinde hem seyircisini koşullandıran, hem sanat eserini metalaştıran ve kendi dilini oluşturmasını kısıtlayan, hem de yaratıcı

² Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.103

konumundaki insanın ifade biçimi bağlamında özgürleşmesinin yolunu tıkayan bir kalıplar sistemidir.

Bu amaçla; çalışmanın iskeleti “lirizm bağlamında” sinema tarihinin ele alınışı ile başlamaktadır. Öncelikle sinemada bir anlatım biçimi olarak dramatizmin neden ve nasıl yaygınlaşarak diğer anlatım biçimlerine üstünlük kazandığı incelenmektedir. Sözü geçen anlatım biçimlerinin (dram, epos ve lyrikos) tarihsel ve etimolojik kökenlerine de yer verilerek hangi temeller üzerinde günümüze ulaştıkları anlaşılmaya çalışılacaktır. Sinemada dramatizmin kalıplaşarak yaygınlaştığı erken dönemlerden itibaren birer başkaldırı gibi ortaya çıkan farklı sinemasal bakış açılarına yer verilerek, ardından çokça karıştırılan “şiirsel sinema” ile “lirik sinema” kavramlarının arasındaki farklılıklar göz önüne serilecektir. Bununla birlikte bölümlerin ana başlıkları yüzyılın dönüm noktalarını oluşturan Dünya Savaşları ve bölümlerin içerikleri bu savaşların sonrasında farklı ülkelerde ve farklı sanatsal alanlarda, özellikle de şiir ve sinemada olmak üzere ortaya çıkan belli başlı akım ve yeni bakış açılarına yer verilerek düşünülmüştür. Bunun başlıca nedeni, savaş ve devrim gibi, toplumların ve bu toplumların içlerinde buldukları sistemlerin tıkanma ve dönüm noktalarında, sanatta da hareketlenmelerin ve başkaldırıların meydana geldiğinin açıkça gözlemlenmiş olmasıdır. Sinemanın tarihsel gelişimi içinde farklı sanatsal akımlarla birlikte veya onlardan bağımsız olarak sinema sanatında ortaya çıkan özgün anlatım dilleri ve türler incelendikten ve tüm biçimler içinde “lirizm”in yeri netleştirildikten sonra; “lirik” sinemanın yapıtaşlarına ve hangi noktalarda, sinemanın hangi yöntemlerini kullanarak “dramatizm”e karşı bir duruş yaratabileceğinin yönlemsel araştırmasına yer verilmiştir. Sinemada lirizmin belli kurallar içine alınmasına imkan olmamasına rağmen; -çünkü lirizm, yaratıcı sinemacının kendi öznel diliyle kendi özgün bakışını ortaya koymasındadır ve her hangi bir kuralla belirlenemez, - bol kural ve formüllerle yapılandırılan “geleneksel dramatik yapının” nın belirli klişe ve kurallarından uzak durmakla işe başlanabilir düşüncesiyle, bu “yöntem önermesi” bölümünde (VI. bölüm), dramatizmin yapıtaşlarına da sıklıkla yer verilmiştir.

Son bölüm ise tez çalışmasının diğer önemli bölümünü oluşturan ve tüm bu önermelerin uygulamalı bir biçimde gerçekleştirilme çabasının ürünü olan “SOKAK” adlı filmin yaratım sürecinin dökümüdür. Bu son bölümde, filmin ana düşüncesinin ilk kıvılcımlarından, yapım sonrası aşamasına kadar yapılan çalışmalar bulunmaktadır.

Çalışma boyunca, incelenen dönem ve bu dönemlere ait kavramlar, öncelikle tarihsel boyutları ve toplumsal etkileri üzerinde durularak, ardından sinema dili ve gelişimi açısından ele alındıktan sonra, sinemada lirizm bağlamında tartışılmaktadır. Bu yöntemle ulaşılmak istenen amaç, sinema sanatının anlatım biçimlerinin yapısal özelliklerini ortaya koymak, bu özelliklerin kökenlerini, nedenleri ile sonuçlarını araştırmak ve bu sonuçların toplumsal etkilerine ulaşabilmektir. Ancak bu yolla, var olan geleneksel yapının gerçek bir eleştirisini oluşturmak ve bu eleştiri üzerinden yeni bir önermeyi nedenlerini açıklayarak sunmak mümkün olacaktır.

1. SİNEMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE İLK YILLARI

Bugün bildiğimiz anlamdaki sinemayı ve sinema tarihini, üretim biçimlerinden seyircisiyle ilişkisine kadar, geçirdiği tüm estetik ve içeriksel aşamaları toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel tarihlerden soyutlayarak anlamak mümkün değildir. Sinemanın tarihi esasında dünya genelinde kabul gören şekliyle, Lumière'lerin Paris'teki ünlü gösterimiyle başlar. 1895 yılının Aralık ayının 28. günüdür bu tarih; fakat bu tarihsel noktanın öncesinde sinemanın bilimsel bir teknik olarak keşfedilmesi ile sonrasında bugünkü anlamıyla sanatsal, kitlesele, ekonomik, ticari, toplumsal ve politik bir gösteri haline gelmesi, bu dönemi öncüleyen, oluşturan ve sonrasında değişerek devam ettiren tarihten ayrı düşünülemez.

Sinemanın keşfini hazırlayan dönemde diğer sanat kollarının belirli yönlerde evrimleri ile sinematografin bilimsel ve teknolojik bütün habercilerinin gelişimi 19. yüzyılda gittikçe hız kazanmıştır. Bunun yanında sinemanın var olabilmesi için gerekli sosyal ortamın, yani, sinemanın alıcısı/tüketicisi olacak kitlesele bir toplumun, kentlerin, gerekli üretim biçimlerinin oluşması ve ekonomik anlamda bir pazardan söz edilebilmesi için de 19. yüz yılın sanayi devrimini hazırlaması gerekiyordu.

19. yüzyılda; edebiyat alanında roman ve hikayenin romantizmden, natüralizme doğru geçirdiği evrim, görüntünün kaydedilmesi ve bunun için en uygun malzeme olan fotoğrafin keşfi, resim sanatına empresyonizmin getirdiği devrimci soluğun yüzyıl sonunda kendini göstermeye başlayacak modern resmin temellerini atmaya başlaması, diğer taraftan bilim ve teknik alanında elektrik, ampul, fotoğraf gibi zincirleme keşifler, daha da öncesinde travmatrop, fenatiskiskop, zootrop, praksinoskop gibi basit aletlerle

hareketli görüntüye ait ilk denemeler, hepsi kendi alanlarında sinemanın keşfedileceği zamana doğru ilerlemekteydi.

Hareketli görüntünün kaydedilmesi için yüzyılın ikinci yarısı beklendi ve Lumière'lerin gösterimine kadar birçok buluş bu keşfe katkı sağladı; Muybridge'in koşan atlarla ilgili girdiği 25.000 dolarlık iddia*, kuşları gözlemlemek için dakikada 12 resim çeken tüfek şeklindeki fotoğraf makinesiyle bilim adamı Marey**, 20 yaşındayken fotografik görüntünün oluşumu üzerine çalışmaya başlayıp 1884 yılında rulo film üretmeyi ve 'kodak no1' adlı fotoğraf makinasını yaygınlaştırmayı başaran Eastman, büyülü fener ve fenatiskiskopun çalışma prensiplerini geliştirerek optik tiyatroyu yaratan Reynaud, Skladanowsky Kardeşler'in hareketli görüntüyü üretme çabaları... "1890 yılında, görüntünün tespiti, hareketin bütünlenmesi ve parçalara bölünmesi sağlanmıştı."¹

Bütün bir kıta üzerinde, farklı kollardan bilimin ve tekniğin ilerlemesi hız kazanırken, artık toplumun yapısı da değişmekte ve büyük kentlerde yaşayan kalabalık kitleler oluşmaktaydı. Çoğunluğunu işçi kesiminin oluşturduğu yaşam koşulları kötü, geliri düşük, günün büyük zamanını fabrikalarda çalışmakla geçiren yeni bir kent toplumuydu bu. İnsanlar çalışmaktan ve yorulmaktan zaman bulduklarında o dönemin eğlence kültüründe yeri olan panayır, vodvil, illüzyon gösterileri, sirk gibi "yüksek sınıf"ın ilk başta biraz da küçümseyerek baktığı toplu gösteri mekanlarını dolduruyorlardı. Teknik anlamdaki yenilikler de halkın ilgisine bu tür yerlerde, bazı gösterilerin içinde sunulmaya başlamış ve bilimsel gelişmelere paralel olarak bu ilgi de

* Edward Muybridge,1872'de dört nala giden bir atın ayaklarının tamamen yerden kesilip kesilmediği üzerine girilen 25 bin dolarlık bir iddia üzerine giriştiği deneyler sonucunda 1877 yılında hareketin fotoğrafını çekmeyi başarmıştır.

** Etienne Jules Marey, 1882'de dakikada art arda 12 fotoğraf çekebilen tüfek şeklindeki makinesi ile hayvanların doğadaki hareketlerini izlemek amacıyla seri çekimler yapmıştır.

¹ Prof. Dr. Alev Demirbilek, **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları**, M.S.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bölümü, 1994, s.8

gittikçe artmıştır. 1890-1895 yılları arasında Amerika’da, İngiltere ve Almanya’da aynı amaç için çalışmalar devam ediyordu fakat sinemanın keşfi 1895 yılında Fransa’ya nasip oldu. Edison’un kinetografi, İngiliz Birt Acres’in kinetik lanterne, Alman Skladanowsky’lerin bioskop’u hareketli görüntüyü kaydetmekle beraber projeksiyon aşamasında yetersiz olmalarına ek olarak Lumière’lerin ticari zekaları ve zaten dönemlerinin ünlü fotoğrafçıları olarak tanınmaları nedeniyle halka açık ilk toplu sinema gösterisi Fransa’da Lumière’lerin sinematograf gösterimi olarak kabul edilmiştir.

“Lumière kardeşler, ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna perde üzerinde hareketli resimler gösteren “ilk kişiler” bile olmayabilirler; bu onur büyük olasılıkla, Cinématographe’ın halka açık ünlü gösterisinden iki ay önce Berlin’de aynı şeyi yapmış olan Alman Max Skladanowsky’ye aittir. Fakat bir rakip tarafından ‘geride bırakılma’larına karşın, Lumière kardeşlerin ticari zekaları ve pazarlama becerileri neredeyse bütün Avrupa ve Birleşik Devletler’de aniden tanınmalarını ve sinema tarihinde önemli bir yer edinmelerini sağladı.”²

Sinematograf, hareketi hem kaydedebilen, hem de aynı anda birçok izleyiciye toplu gösterim yapabilen gelişmiş bir cihazdı. İlk gösterim içlerinde o dönemde Robert Houdin Tiyatrosu’nda yaptığı illüzyonlarla halkı büyüleyen Méliès’nin de bulunduğu 35 kişiye yapılmıştı. İlk gösterimde ardı ardına gösterilen 10 filmde 4. s. olan ‘Trenin Ciotat Garı’na Girişi’ izleyici üzerinde büyük bir etki yaratmıştı.* Seyirciler üzerlerine

² Roberta Pearson, “Sinemanın İlk Dönemi”, **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Novell-Smith (ed.), Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, s.34

* Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, 2005 (2. Baskı), s.31’ den alıntılanmış şekliyle: “İlk gösteride şu filmler yer aldı:

1. Sortie de l’Usine Lumière a Lyon (Lyon’daki Lumière Fabrikası’ndan İşçilerin Çıkışı)
2. Querelle de Bébé (Bebegün Kavgası)

doğru gelen trenden kaçarken, salonun arkasında, karanlıkta buldukları yerden, gösteriyi heyecanla izleyen Lumière kardeşler, eninde sonunda ilginin azalacağına, insanların sinematograf gösterimlerine gelmeyeceğine daha o geceden kanaat getirmiş olsalar bile, insanların merakı ve ilgisi gittikçe artmıştı. Yine de Lumière'lerin sinemanın sanatsal geleceğine dair olmasa bile ticari geleceğine dair umutları olduğu söylenebilir. Sinematograf gösterilerinin ünü yayılmaya başladıkça, Capucines Bulvarı'nda gösterimlerin yapıldığı Grand Café'nin önünde oluşan ve gittikçe uzayan sıra, yüzyılın yeniliklerinden belki de en önemlisinin habercisi haline gelecekti. Sinema gösterimlerinin yeni dünya düzeni içinde, bu yeni toplumda büyük bir ticari potansiyeli olduğunu kısa zamanda keşfetmiş olmalılar ki, ilk filmleri kendileri çeken Lumière'ler, 1895 sonbaharından başlayarak görevlendirdikleri kameramanları dünyanın dört bir yanına göndermeyi akıl etmişlerdi. Lumière'lerin endişesinin kaynağında insanların zaten gerçek hayatlarında gördükleri görüntüleri tekrar tekrar beyaz perdede görmekten eninde sonunda sıkılacakları düşüncesi yatıyordu. Bu nedenle, seyirciyi gidip göremeyecekleri uzak diyarlarla buluşturma fikri bu sıkılma sürecini oldukça uzatır diye düşünmüş olmalılar. Dünyanın dört bir yanına kısa sürede ulaşan kameramanlar, aynı zamanda bir döneme ait geniş çapta belge görüntülerini de oluşturmuş oldular. Lumière'ler, ilk sinema fabrikasını da kurarak sinemanın bir endüstriye dönüşmesi yolundaki en önemli adımlardan birini daha atmışlardı.

-
3. Bassin de Tuileries (Tuileries Havuzu)
 4. L'Arrivée d'un Train (Bir Trenin Gelişi)
 5. Le Régiment (Alay)
 6. Maréchal –Ferrant (Nalbant)
 7. Partie d'Ecarté (Kağıt Oyunu)
 8. Mauvaises Herbes (Ayrık Otları)
 9. Le Mur (Duvar)
 10. La Mer (Deniz)"

Kısacası, sinemanın icat edilmesi; hareketli görüntünün herhangi bir yüzeye kaydedilmesi ve bu hareket yansımalarının herhangi bir şekilde gösterilmesi ile değil; kaydedilmiş hareketli görüntünün, aynı anda, çok sayıda insana, toplu bir gösterim biçiminde gösterilmesi ile gerçekleşmiş kabul edildi. Sinema bir “sanat” olmadan çok önce, hatta doğar doğmaz, “toplumsal” ve “ticari” bir olgu, bir “meta” olarak var olmuştu.

Andrei Tarkovski'nin, yıllar sonra sinemanın doğduğu döneme baktığında yaptığı tespitler dikkat çekicidir:

“Manevi yoksulluk, tek taraflı bilgi edinme ve çalışma hayatının içine kapalı düzeninden kaynaklanan tekdüzelik ilkesi baş gösterdi. Deneyim alışverişi giderek azaldı, insanlar arası ilişki zayıfladı. Kısacası: İnsanların hayat çizgileri standartlaştırıldı, hem de sanayileşmenin gereklerine her geçen gün biraz daha terk edilen kişiliklerin bireysel özelliklerini ve ruhlarını mükemmelleştirme uğrunda gösterdikleri çabaları hiç kaale almama pahasına. Ve işte tam da, insanın toplumsal yazgısına doğrudan boyun eğmek zorunda bırakıldığı, standartlaştırılan bireyselliklerin ciddi bir tehlike oluşturmaya başladığı anda sinema imdada yetişti.

Ve sinema, alışılmadık bir sürat ve dinamizmle seyirciyi fethetti, ekonominin en kar getiren kalelerinden biri oldu. Milyonlarca seyircinin sinema salonlarını doldurarak korku dolu beklentiler içinde, sabırsızlıkla ışıkların sönüp perdeye filmin ilk görüntüsünün yansıtacağı o giz dolu anı beklemesine yol açan olay nasıl açıklanabilir?

Seyirci aldığı bir sinema biletiyle kendi deneyimindeki gedikleri kapatmaya çalışır, yani bir anlamda “yitirilmiş” bir zamanın peşini kovalar. Bu sayede, huzursuzluk ve

iletişimsizlikle belirlenen çağdaş yaşamın yarattığı o manevi boşluğu doldurmaya umar.”³

Sinema; 19. yüzyılın sonunda kapitalizmin yükseliş çağında gerçekleşen küçük bir gösteride doğdu ve 20. yüzyılın harika çocuğu olarak bu sistemin kucağında büyüdü. Elbette bir meta olma özelliğini kaybetmeksizin sanata dönüşürken, kendini diğer köklü ve “büyük” sanatlar arasına kabul ettirmesi gerekecekti.

Sinemanın ilk yıllarındaki gelişmeleri sinema dili açısından incelediğimiz takdirde, Lumière filmlerinde kameranın (sinematografin) çekim esnasında “konu”yu, mekanda bulunan ve “olay”a tanıklık eden sabit bir göz gibi izlediğini görmekteyiz.

Çekilen görüntüler, yine sinematograf aracılığı ile perdeye yansıtıldığında herhangi bir açı değişimine veya kesmeye uğramaksızın, izleyicinin önünde hareketli bir fotoğraf olarak akmaktaydı. Bu kısa film parçalarında hayatın içinden her hangi bir olay, durum veya görüntü seçilerek yorumlanmaksızın sunulmasına rağmen perdede hareket eden bu sıradan fotoğraflar seyirci üzerinde olağanüstü bir etki yaratmayı başaramıştır.

“O zamanın seyircisi için bu ‘bulanık’ ve ‘kırpışan’ görüntüler bile, dış dünyaya ‘benzerliği’ dolayısıyla heyecan vericiydi. (...) Bu heyecanı mümkün kılan hala önemli ölçüde ‘teknik’in’ kendisiydi ve perdedeki görüntüler herhangi bir anlatımsallığı, herhangi bir öyküsellığı meydana getirecek bir ‘iç kurguya’ sahip değildi. (...) Dış

³ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.97

dünyanın herhangi bir müdahalede bulunulmaksızın ‘kaydedilmesinin’ nedeni, öncelikle tekniğin hali hazırda sahip olduğu (ve yukarıda sözü edilen) *büyüleyiciliği*.”⁴

Bununla birlikte, Lumière filmlerinin bazılarında sinema dilinin ilk ve ilkel tohumlarının atıldığını fakat bu temel araçları derinlemesine irdelemeyen Lumière’lerin çoğunlukla güncel olayların belge görüntülerinin çekimine ağırlık verdikleri gözlemlenmektedir. Lumière’ler 1895 tarihli “L’Arroseur Arrosé”⁵ adlı filmde olduğu gibi bazı tek çekimlik filmlerinde küçük öykülere yer vermişler veya konu açısından birbiriyle ilgili sahneleri ardı ardına ekleyerek göstermişlerdi.

“1895’te çektikleri ve itfaiyecilerin garajdan çıkışını, yangın yerine varışını, su sıkışını ve bir insanı kurtarışını gösteren dört ayrı film peş peşe oynatıldığında dramatik kurgunun ilk örneğini oluşturur.”⁶

Lumière’lerin, hareketli görüntülerle öykü anlatımı ve bunun araçlarının irdelenmesi ve kullanılmasından çok güncel olaylar ve belge görüntülere önem vermelerinin arkasındaki amaçlarını oluşturan “yaşamı yansıtmak”⁷ güdüsüne, yıllar sonra lirik sinemanın ustası Tarkovski’nin yorumu hem sinema tarihi hem de sinemada lirizm açısından ilginçtir: “Henüz hiçbirimiz, geçtiğimiz yüzyıl gösterilen ve gösterilmesiyle her şeyi başlatan *Tren Geliyor* adlı dahiyane filmi unutmuş değiliz. Auguste Lumière’in bu herkesçe bilinen filminin tek çevrilme nedeni, o günlerde keşfedilen film kamerası, şeridi ve gösterim aygıtıydı. Yarım dakikadan fazla sürmeyen

⁴ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı Ve Sinema, Anlatım Olanakları Ve Sınırlılıkları**, Hayalet Kitap, Haziran 2008, s.154-155

⁵ “*Sulanan Sulayıcı*”. Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi kitabında “*Kendini Sulayan Sulayıcı*” olarak Türkçeye çevrilmiştir.

⁶ Rekin Teksoy, **Sinema Tarihi**, İkinci Basım, Oğlak Bilimsel Kitaplar/Sinema, 2005, s.33

⁷ A.g.k., s.33

bu Őeritte, güneş ışığına bođulmuŐ bir istasyon, bir aşağı bir yukarı gezinen hanımefendiler ve beyefendiler ve nihayet dosdoğru kameranın uestüne gelen bir tren gürmektedir. Ve tren yaklaŐtıđıa o gürnün seyircilerinin paniği daha da artmıŐ, hatta yerlerinden fırlayıp salonu terk edenler bile olmuştu. Film sanatı işte o an doğmuştur. Söz konusu olan yalnızca teknik bir olay ya da gürnür dñnyayı yansıtmanın yeni bir biçimi değildi. Hayır, orada o an, estetiğin yeni bir ilkesi doğmaktaydı.

Bu ilkeyle insan, sanat ve kñltür tarihinde ilk kez, *zamanı* ilk elden *dondurma* ve istediği sıklıkta, aklına estikçe zamana geri dönme olanağına kavuŐmuŐtur. Böylece insana, *gerçek zamanın* bir kalıbı verilmiŐ oldu. Artık gürölmüŐ ve kaydedilmiş zaman, uzun bir süre (hatta teorik olarak sonsuza dek) metal kutularda muhafaza edilebilecekti.

İlk Lumière filmleri işte tam bu anlamda estetiğin yeni ilkesinin özünü içeriyordu. Ama sinematografi hemen ardından, kaçınılmaz olarak, sanat dışı bir yola, küçük burjuva değerlerine ve çıkarlarına en uygun düşen bir yola itilmiŐtir. Tam yirmi yıl içinde, yaklaşık tüm dñnya edebiyatı ve tiyatro oyunları “filme alındı”. Sinema basit ama çekici bir tiyatro buzluğu olarak kullanıldı. O gñnlerde sinema yanlış bir yoldan gidiyordu ve bugün biz, hala bu yanlışın üzücü meyvelerini toplamakta olduğumuzu hiç hatırdan çıkarmamalıyız.

Söz konusu olan, yalnızca resimlendirmekle yetinme felaketi bile değildi. Bence en büyük felaket, sinemada içkin olan, tasavvur bile edilemeyecek kadar değerli, olağanüstü bir olanağın, zamanın gerçekliğini selüoit bir Őeritte dondurma olanağının sanata uygulanırlığını görmezden gelmekti.”⁸

⁸ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.70-71

Sinema, yüzyılın büyük bir teknik buluşu olmaktan bir sanat türü olmaya doğru geçiş sürecinde “fotoğrafın” deneyimsel mirasından da faydalanarak, diğer sanat kollarıyla sürekli karşılaştırılma veya bu sanat biçimlerinin ve estetik yapıları ile temel prensiplerinin gölgeleriyle, öncelikle tanımlanmaya başlanmış, daha sonra da sinemasal ürünlerin daha önceden bilinen bu sanat dilleriyle gerçekleştirilmesi yoluna girmiştir. Bu sanat türlerinden yapısı ve dışavurum biçimleri ile, yani “dil”iyle sinemayı en çok etkisi altına alan ve bir anlamda bu yeni “sanat”ın o ilk büyüleyici etkisini, zamanı sonsuza dek saptayabilme yetisini de geri planda bırakan “edebiyat”ın derin etkisi özellikle de “öykü anlatım biçimleri” ile sinemaya egemen olmuştur.

Bugün de geçmişte olduğu gibi sinemanın asıl sorunu, diğer sanat kollarından tamamen bağımsızlaştırılamaması; başta edebiyat olmak üzere diğer sanat türlerinin etkilerinden bütünüyle arınıp sadece kendi olanaklarını kullanarak kendi anlatım dilini oluşturamamasıdır. Sinemanın ilk yıllarının ve Lumière filmlerinin, sinema sanatının dramatik anlatı sinemasına dönüşme yoluna girmeden hemen önceki durakları oluşturduklarını söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda, bu kısa dönem, geleneksel dramatizme alternatif bir duruş olabilecek her türlü eyleme kaynaklık edebilir.

2. SİNEMANIN BİR ANLATIM DİLİ OLARAK GELİŞME DÖNEMİ

Sinemanın bilimsel bir buluş, ardından ticari bir gösteri malzemesi, bir endüstri ve aynı zamanda kabul gören bir sanat türü olmaya evrimleştiği yolda, dilsel açıdan da belirli bir estetik yöne doğru geliştiği görülmektedir. Tek çekimlik, kısa, sabit ve geçen zamanın görüntüsünü belli bir açıdan kaydedip, tekrar üretmekten başka bir amacı olmayan Lumière filmlerinden; çok çekimli, dolayısıyla içinde basit veya ilkel de olsa montajı barındıran ve bir öykü anlatımını odaklayan daha uzun filmlere doğru evrimleşen bir anlatım biçiminin gelişme dönemi, aynı zamanda sinemada daha sonraları hakimiyet kazanacak olan geleneksel dramatik anlatım kalıplarının da temellerini barındırmaktadır. Bu dönemde “öykü” sinemasının babası sayılan Georges Méliès’in ve Birleşik Devletler’de özellikle de kurgu yoluyla sinema dili oluşturma ve hikaye anlatma bağlamında Edwin Porter ile David W. Griffith’in önemleri yadsınamaz. Elbette bu üç sinemacı dışında birçok yapımcı, sinemacı, hatta seyirci kitlesi sinemanın girdiği bu yolu desteklemiştir. Sinema sanatında hakim olan ve bu sanatı kitle kültürüne ait bir mala dönüştüren estetik yapıya karşı daha sonraları oluşacak tepkileri anlayabilmek için bu geçiş dönemini incelemek önemlidir. Çünkü bu dönemde, sinema sanatının sadece kendisinden kaynaklanan ve onu her türlü tanım ve sanat türünden bağımsız kılan doğası üzerinde yeterince durulmadan, diğer sanat türlerinden beslenerek oluşturulan yapıyla çerçevesi çizilmeye başlanmış ve gelecekte bir sinema yapıtının neye benzeyeceğine ilişkin resmin de taslağı gelişmeye başlamıştır. “Méliès’in “hemen hemen tüm sanatlardan yararlandığı için en baştan çıkarıcı sanat” olarak övdüğü sinemanın melez doğası “saf” ya da “mutlak” film arayışını sorunlu hale getirmekteydi.”⁹

⁹ A.L. Rees , “Sinema ve Avangard”, **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Novell-Smith (ed.), Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, s.123

2.1. Sinemaya Düş Gücünün Girmesi: Georges Méliès

Lumière'lerin sinematograf gösterimleri genel sinema tarihinin başlangıcı sayılıyorsa, Georges Méliès'nin (1861-1938) düş gücü ve geliştirdiği teknik hileler ile biçimlendirdiği sineması da günümüz öykü sineması mitini başlatmıştır demek yanlış olmaz. Méliès, Lumière'lerden farklı olarak "olağandışı öykü"nü ve gerçek yaşamda izleyicinin göremeyeceğini sinema aracılığıyla göstermenin büyüsünü keşfetti. O güne kadar izleyiciyi etkileyen "gerçek" yaşamın uzam ve zaman boyutları ile hareketli olarak yeniden üretilebilmesiyle, Méliès, "düşsel" yaşamı perdesine taşıdı. Daha önceden, hatta ilk sinematograf gösterimlerinden itibaren küçük de olsa öykü anlatımı sinemaya girmişti ve Méliès'yle birlikte sinemanın bugünkü anlamda seyirlik serüveninde önemli bir adım atılmış oldu.

Méliès'nin sinemaya getirdiği birçok yenilik vardır. Kendisine sinematografi satmaya yanaşmaya Lumière'lerin cevabıyla yetinmeyen Georges Méliès, İngiliz William Paul'den satın aldığı "bioscop" ile film çekimlerine başlar. Dekor, kostüm, makyaj gibi daha sonra sinemada ayrı birer sektöre dönüşecek öğeleri tiyatrodan sinemaya transfer etmiş, filmlerini kendi inşa ettirdiği stüdyosunda çekmiş, filmlerinde gerek çekim aşamasında gerekse montaj aşamasında gerçekleştirdiği ve kullandığı birçok özel efektin mucidi olmuş, oyuncularını yönetmiş, her ne kadar filmlerinde çekim ve montaj aşamalarında teatral havanın dışına çıkamamış olsa da sinema oyunculuğu ile tiyatro oyunculuğu arasındaki farkı keşfetmiştir. *

* "Méliès daha o günlerde sinema oyunculuğunun ayırımına varmıştı, 'sözün hiçbir değeri yok, ama hareket her şey demektir' diyordu." Oğuz Makal, **Fransız Sineması**, Ankara, Kitle Yayınları (1. Baskı), Nisan 1996, s.17

“Kendine ait yapım şirketi olan Geroges Méliès, kamera kolunu çevirmek dışında her şeyi yapıyordu; senaryo yazıyor, setleri ve kostümleri tasarlıyor, yapay efektleri ayarlıyor ve sık sık oyunculuk yapıyordu.”¹⁰ Yine de Méliès’nin sinema tarihi ve sinemanın bir anlatım dili olarak gelişmesi açısından en önemli getirisi teatral bir bütünlük içinde de olsa “senaryo” yazmış ve konularını olağandışı fantazmalardan seçmekten geri durmamış olmasıdır. Bu öykülü filmlerde kamera hareketlerine, yakın planlara veya bugün kabul ettiğimiz anlamda bir anlatım biçimi olarak “kurgu”ya yer verilmiyor olsa da, günümüz sinemasının çekirdeğini oluşturan ilk adımların atıldığı ve ilk düşüncelerin oluşmaya başladığı görülmektedir. Örneğin Méliès’nin en ünlü ve ilgi çekici filmi olan *Aya Seyahat (Voyage Dans La Lune – 1902)* filminde sahneler, birer tiyatro sahnesi gibi kurularak, sabit bir açıdan tek planda çekilmiş, montajda hikayedeki kronolojik sıraya ve diyalektik gelişime uygun olarak birbirine eklenmiş ve “anlatı” oluşturulmuştur. Film boyunca sahne içindeki eylemi izleyecek bir kamera hareketi veya herhangi bir yakın çekim kullanılmamasına ve planların birbirine “eritme” ile bağlanmasına rağmen, *Aya Seyahat*’in “uzay aracının düşüş” sahnesi üç planda çekilmiş ve düşüş hareketinin yönü ve sürekliliği açısından uzay aracının çerçeveye giriş ve çıkışları, kurguda devamlılığı ve mantıksal dizgeyi sağlayacak biçimde birleştirilmiştir.

Méliès, düş gücüyle birlikte sinemaya iki önemli öge daha sokmuştur. Öncelikle, daha önce de belirtildiği gibi sinemaya dekor, makyaj, kostüm gibi tiyatroya ait unsurları taşımakla kalmamış, stüdyosunun çekim alanının “tümüyle tiyatroya benzer biçimde inşa edilmiş olması ve gizli kapakları, sahne girişleri ve dikey destekleriyle bir tiyatro sahnesini anımsatmasıyla” övünmüştür.¹¹ Tiyatro dışında edebiyat da onun ana malzemelerinden biri olmuştur. Bir Jules Verne uyarlaması olan *Aya Seyahat* dışında diğer filmlerinde de edebiyat yapıtlarından yararlanmıştır. Sadece fantastik filmler

¹⁰ Roberta Pearson , “Sinemanın İlk Dönemi” , **Dünya Sinema Tarihi**, Geoffrey Novell-Smith (ed.), Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, s.34

¹¹Ag.k., s.36

değil, “*Dreyfus Olayı* (1899)”, “*Jeanne d’Arc* (1900)”, “*Jules César’ın Ölümü* (1907)” gibi tarihsel dramlar da Méliès filmlerine konu olmuştur. Öykü anlatımının sinemaya girmesiyle beraber ortalama süresi bir – beş dakika arasında olan filmler yerine içinde kısa bir olay örgüsünü barındıran on beş – yirmi dakikalık filmler çekilmeye başlanmış, böylece bugünkü “öykü sineması” na doğru önemli bir adım atılmıştır.

2.2. Sinema Dilinin Keşfi: Edwin S. Porter Ve David W. Griffith

Amerika kıtasında, Lumière’lerden çok önce 1894 yılında, Edison’un kinetoskop gösterileri başlamış ve çok geçmeden kinetoskop salonları açılmıştı. İlerleyen yıllarda sinema Amerika kıtasında da büyük bir ilgiyle karşılaşacak ve çoğunluğunu fakir göçmenlerin oluşturduğu halkın en büyük eğlencesine dönüşecekti. 1903 yılına kadar sinemalarda egemenliğini sürdüren Fransız yapımlarına ve diğer yerli rakiplerine de üstünlük kurarak ülkesinin yeni oluşmaya başlayan sinema endüstrisinde tröstleşen Edison’un yapım şirketi Edison Manufacturing Company’de 1899 yılında film göstericisi olarak işe giren Edwin S. Porter, kısa bir süre içinde film çekmeye başladı.

O dönemde Amerika’da da büyük ilgi toplayan Méliès filmleriyle olgunlaşan ve Méliès’nin “öykülü” sinemasını örnek alan Porter, 1903 yılında –*Aya Seyahat*’ten bir yıl sonra, çektiği altı dakika uzunluğundaki filmi *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*’nda (*The Life of an American Fireman, 1903*) “bir anne ile kızının yangından kurtarılmasının hikayesini” bir olay örgüsü içinde anlatmıştır. Aynı yıl çektiği *Büyük Tren Soygunu*’nda (*The Great Train Robbery, 1903*) ise kurgu dilini keşfederek, anlatımını daha da akıcı hale getirmiş ve bu dramatik öykülü macera filmi ile Amerikan sinemasının geleceğine yönelik önemli bir ilk örnek oluşturmuştur. Daha önce Méliès

filmlerinde hikaye anlatımında bir sahnede geçen olayın farklı bakış açılarından iki kez çekilip, ardı ardına eklenerek olay örgüsünün kurulduğu görülmüştür. Örneğin *Aya Seyahat* filminde aynı uzay gemisinin aya inişini iki kez izleriz. İlkinde ayın dünyadan bakıldığındaki genel görünümünde gözüne saplanarak inen uzay gemisi, bir sonraki planda (sahnede) ayın yüzeyine iniş yapar ve devamında içinden çıkan dünyalılardan oyunu gelir. Méliès bu iki planı uzay gemisinin iniş hareketinden bağlamamış, hareketi tekrarlamıştır. Bu tür bir kurgu yapısı, olay örgüsünün düzenli kurulmasına rağmen, *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*'nın sonunda Porter tarafından da uygulanmıştır. Filmin son iki sahnesinde geçen olaylar aynıdır. İkisinde de itfaiyecilerin merdiveni pencerenin altına dayayıp, içeri girmeleri ve önce anneyi sonra da küçük kızı yanand evden çıkarmalarını gösterir. İlkinde alıcı evin içinde, ikincisinde binanın dışındadır. Üstelik bu filmde planlar (sahneler) arasında *kesme* değil kısa kararmalar yapılmıştır. Bu da, elbette ki günümüzden bakıldığında, hikayenin kurgusal ritmini azaltıp, filmin akıcılığını bozmaktadır. Yine de bu film dramatik bir hikayenin görsel anlatımı ve sahnelere ayrılması, kurgusal yapısı ve kamera hareketlerinin kullanımı açısından önem taşımaktadır. Fakat *Büyük Tren Soygunu* filminin kurgusu bir öncekine göre devrim niteliği taşıyan yeniliklerle doludur. On iki dakikalık bu filmde anlatılan hikaye dramatik unsurları, olay örgüsünü, sahnedeki eylemi takip eden kamera hareketlerini içermekte ve öncekinin aksine sahneleri akıcı ve filmin konusunun gerektirdiği heyecana uygun bir ritmi oluşturacak biçimde birbirine bağlanmaktadır.

Porter'ın bir filminde (*Bir Kartal Yuvasından Kurtarma – Rescued From An Eagle's Nest, 1907*) oyunculuk yapan Griffith bir yıl sonra, 1908'de Edison'un şirketinde film yapmaya başlamıştır. Sinema alanında çalışmaya başlamadan önce tiyatro oyunculuğu ve eleştirmenliği yapan Griffith, tiyatro kökenli olmasına rağmen, sinema sanatının olanaklarını ve tiyatro sanatından ayrılan yönlerini algılama becerisine sahipti. Griffith sinema sanatında bugün bile kullanılan ve gittikçe kurallaşan birçok öğeyi keşfetmiştir. Yakın plan, amerikan plan gibi farklı çekim ölçekleri, aç- karşı aç

kullanımı, paralel kurgu, geriye dönüşler (*flashback*)*, çeşitli kamera hareketleri, dramatik aydınlatma, atmosfer yaratımı gibi yeni teknik keşiflerini, “dramdan serüvene, duygusal konulardan güncel olaylara uzanan bir konu çeşitliliği”¹² içinde “dramatik” etkiyi artırabilmek adına kullanmıştır. Griffith de Porter gibi, hatta Méliès gibi “öykü” anlatmıştır. Kendi keşfi olsun ya da olmasın kullandığı tüm sinemasal öğeler anlattığı öyküye hizmet etmektedir ve öykünün dramatik içeriğini güçlendirmeye yöneliktir. Griffith’in öykülerinin olay örgüleri de gittikçe detaylanmaya başlamış, böylece film süreleri de gittikçe uzamaya başlamıştır. Griffith’in başyapıtı *Bir Ulusun Doğuşu* (*Birth of a Nation, 1915*) büyük kitleleri sinemaya çeken politik yönüyle, toplum üzerindeki etkileyici öykü anlatma biçimiyle, bu etkileyciliği sağlayan biçimsel ve içeriksel teknik yenilikleriyle sinema tarihinde bir dönüm noktası niteliğindedir. Bu “uzun metraj”lı film aynı zamanda bir edebiyat uyarlamasıdır.**

Griffith’in sadece bu filmi bile bugünün geleneksel Amerikan sinemasının anlatı kalıplarının, dramatik kurulumunun, kurgusal ritminin iniş-çıkışlarının, karakter yaratımının, ortalama film uzunluklarının, politik ve ticari yönünün ve “sinemada lirizm” açısından, sinemada dramatik öykünün gittikçe ağırlık kazanmaya başlamasının tohumlarını barındırmaktadır.

* Sinemada ilk geriye dönüş (*flashback*) Ferdinand Zecca’nın 1900 yılında çektiği *L’Histoire d’un Crime* (*Bir suçun Hikayesi*) filminde kullanılmıştır. Kaynak: http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_cinéma

¹² Rekin Teksoy, **Sinema Tarihi**, Oğlak Bilimsel Kitaplar/Sinema, 2005 (2. Baskı) , s.69

** “*Bir Ulusun Doğuşu*, Thomas Dixon’ın hem roman, hem de tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı *The Clansman* adlı çalışmasından uyarlanmıştır.” A.g.k., s.70

3. SİNEMANIN YARARLANDIĞI EDEBİ ANLATIM BİÇİMLERİ

Sinema ortaya çıktığı ve ilk izleyicileriyle karşılaştığı günden itibaren “ne olduğu” konusunda birçok farklı yorumla karşılaşmıştır. Bu yeni bilimsel buluşa verilen ilk tepkilerin temelindeki karmaşık duyguların merkezinde yer alan ortak şaşkınlık içinde, dünyanın farklı köşelerinden farklı yorumlar dünya tarihi ve uygarlık açısından etkili ve önemli bir adım atıldığı konusunda hemfikir olmuştur. İlk sinema kuramcılarında biri sayılan ve ileriki yıllarda ardıklarını büyük ölçüde etkileyecek fikirleri öne süren Amerikalı Vachel Lindsay’ın “sinema ve hiyeroglifler arasında yaptığı büyüleyici benzetme Eisenstein ve Metz’in kuramlarının ilk belirtilerini ortaya koyarken, Thomas Edison’u “Yeni Gutenberg” olarak görmesi ise McLuhan’ın yeni medya ve “küresel köy” tezlerini öngörmekteydi”¹³

“Sessiz dönemin film kuramı, her ne kadar sezgisel bir biçimde de olsa, sinema hakkında daimi hale gelecek soruları içermekteydi: Sinema bir sanat mı yoksa sadece görsel fenomenlerin mekanik bir kaydedicisi mi, eğer bir sanat ise bu sanatın belirleyici özellikleri nelerdir, resim, müzik ve tiyatro gibi diğer sanatlardan nasıl ayırt edilir? Diğer sorular filmin üç boyutlu dünya ile olan ilişkisiyle ilgiliydi. Gerçek dünyanın gerçekliğini, deyim yerindeyse, sinemada sunulan gerçeklikten ne ayırıyordu? Yine başka sorular izleyiciyle ilgili süreçlere yönelmişti. Filmin psikolojik unsurları nelerdir? İzleyici ne tür zihinsel süreçlerden geçer? Sinema bir dil mi, yoksa bir hayal mi? Sinema bir sanat mı, bir ticaret mi yoksa ikisi birden mi? Sinemanın toplumsal işlevi nedir? İzleyicinin algısal zekasını harekete geçirmek midir, gereksiz bir güzellik olmak mı, veya dünyadaki adaleti sağlamak mıdır? Bu sorular, çağdaş film kuramı tarafından dönüştürülüp yeniden formüle edilmiş olmasına rağmen, hala eskimediler.”¹⁴ Bugün sinemanın bir sanat olup olmadığı bir tartışma konusu değildir. Ama başlangıçta sinema

¹³ Robert Stam, **Film Theory An Introduction**, Blackwell Publishing, 2000, s.29

¹⁴ A.g.k., s.27

gösterimlerinden büyük karlar elde eden yapımcılar, sinemaya yeni bir yön vermek gerektiğini düşündüler ve onu “tiyatro” gibi saygın bir sanat türü olma yönünde algılama eğiliminde oldular. Bu sayede hangi yöne gideceği belli olmayan ve henüz kendi anlatım dili ve içyapısı çözümlenmemiş olan bu ilgi çekici yeniliği diğer sanatlarla ilişkilendirerek tanımlamak istediler. Méliès, hem Avrupa, hem de Amerika’da sinemanın seyirlik yönünün gelişmesine katkıda bulunmuştu. Bu arada ufak öykü anlatımları ile basit dramaturjik yapılar çoktan sinemaya girmiş, anlatılan bu öykülerin süreleri de yavaş yavaş uzayarak on beş ila yirmi dakikaya çıkmıştı. Bununla birlikte sinema; “kurgu dili” nde devrimsel nitelikteki keşiflerden önce “geleceğin tiyatrosu” olarak görülmeye başlanmış ve Fransa’da 1907 yılında Lafitte Kardeşler’in kurduğu “Film d’Art”^{*} yapımının öncülüğünde sinemanın bir sanat olduğu vurgusu öne çıkarılmıştır. Bundan sonra sinema “öykü” leri dönemin ünlü yazar ve şairlerine yazdırılmış, ünlü tiyatro oyuncularını sinema filmlerinde rol almış, sinema filmlerine özgün müzikler üretilmiş ve sinema filmleri için aynı tiyatrodaki olduğu gibi gala geceleri düzenlenmeye başlanmıştır. Başlangıçta sinemayı bir sanat veya saygın bir iş olarak görmekten çok bir panayır eğlencesi olarak gören ve Méliès’in filmlerinde oynamak istemeyen birçok ünlü tiyatro oyuncusu 1907’den sonra sinema filmlerinde rol alır. Fakat bu gelişmelerin içinde belki de en önemlisi edebiyat eserlerinin sinemaya malzeme edilmiş olmasıdır. Sinema ve edebiyat ilişkisi, özellikle de 7. Sanatın bir “öykü” anlatı sanatına dönüşmeye başlamasıyla, sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesi ve geleceğinin çizilmesinde önemli bir yer tutacaktır. Sinema dilinin keşfi olarak kabul ettiğimiz, yirminci yüzyıl boyunca özellikle de kurgu alanında yapılan keşifler ve yazılan kuramlar büyük ölçüde sinemada anlatılan “öykü”nün daha etkili aktarılmasına hizmet edecektir. Böylece sinema edebiyatın ve tiyatronun kullandığı malzemeleri ve biçimleri kullanır ve bundan sonra içinde evrildiği yolda bu biçimlerin içinde şekillenmeye devam eder.

* çev. notu: Fransızca “*Film d’Art*”, “*Sanat Filmi*” anlamına gelmektedir.

Film d'Art' in yapımcılığında çekilen ve yapımevinin en önemli filmlerinden biri olan 1908 tarihli “*L'Assassinat du Duc de Guise*”^{*} isimli filmin afişine bakıldığında, artık bir film gösterisinin, seyircinin ilgisine bir tiyatro oyunu gibi sunulduğu gözlemlenebilir.^{**}



Resim 1: *L'Assassinat du Duc De Guise* filminin afişi

Afişte, “*Sinematografik Oyun*” olarak sunulan filmin isminin üstünde yer alan yapımevi ismi “*Le Film d'Art*”, yani “*Sanat Filmi*” başlığı aynı zamanda belirgin bir tanımlama olarak kullanılmıştır. Filmin yönetmenleri André Calmettes ile Charles Le Bargy'nin isimleri “yönetmenler” olarak afişte yer almazken, resmin altındaki “*yorumlayanlar*” başlığı altında oyuncuların isimleri ve yanlarında da “*La Comédie*

* “*Guise Dükü'nün Öldürülmesi*”

** Afişin kaynağı: <http://www.cinemotions.com/modules/Films/fiche/32038/L-Assassinat-du-Duc-de-Guise/affiches/1.html>

Française” ve “*Théâtre Française*”^{*} gibi bağlı buldukları önemli ve tanınmış tiyatroların isimleri sıralanmıştır. Sinema Fransa’da tiyatro ve edebiyatın kullandığı dramaturjik biçimlerle öyküler anlatırken, 1900-1910 yılları arasında geçen bu dönemde Amerika’da da büyük kitleleri kendine çekmeye başlamış ve Amerika’daki sinema piyasasının büyük bölümünü oluşturan Fransız yapımı filmlere karşılık yerli şirketler büyümüş ve tröstleşmeye başlamıştır. Bu dönemde, bu yeni kıtaya gelen büyük göçlerle kentlerde yığılan işçi sınıfı için ucuz bir eğlence yeri olan –giriş ücreti bir nicke, yani 5 sent olan *nickelodeon*larda yapılan film gösterimleri milyonları kendine çekiyordu. Amerikan sinemasının büyük yapım şirketleri ise, başta Edison’un şirketi Edison Manufacturing Company olmak üzere başlangıçta Fransız filmleri gibi küçük öykü yapıları üzerine kurulu kısa filmler çekmeye başlamışlar, talebin büyük ölçüde artmasıyla, daha ilginç ve karmaşık öykülere ihtiyaç duymaya ve çekecekleri filmler için “öykü” sipariş etmeye başlamışlardır. Hatta, bir tiyatro oyuncusu ve eleştirmeni olan Griffith, Fransa’daki meslektaşlarına benzer bir şekilde, İlk kez Edison’un şirketine bir “sinema hikayesi yazarı” olarak işe girmiştir. 1915 yılına gelindiğinde sinemanın “dramaturjisi”, içinde barındırdığı farklı karakter yapıları, çatışmaları, çözümleri, temel ve yan olayları ile gittikçe karmaşıklaşan yapıda bir “anlatı” sanatına dönüşmüştü. İlk yıllardaki büyük talep artışını karşılamak ve tüketici kitleyi tatmin etmek için yazın sanatının yüzlerce yıllık dramaturjik tarihine yönelen sinema üreticileri tarafından, Tarkovski’nin de söylemiş olduğu gibi, neredeyse bütün dünya edebiyatı filme alındı! Bu dönemde filmlerin süresi, anlatının yapısı ve karmaşıklığıyla doğru orantılı olarak uzamış^{**}, kökeni Antik Yunan’a dayanan ve yazın sanatında yüzyıllardır kullanılan “dramaturji” sinemanın içine nüfuz edip bu yeni sanatı şekillendirmiş, sinemanın edebiyat ile olan ve günümüzde de hala süren ilişkisinin temelleri sağlamlaşmıştır. Sinema dilinin, kurgu, bakış açısı-yüksekliği ve plan ölçekleri gibi görsel parametrelerin gelişimi ile oluşan sinemasal mekan ve sinemasal zaman kavramları, sinemanın teatral yanını köreltmiş olsa da, edebiyatla olan ilişkisi her geçen gün güçlenmiştir.

^{*}Fransa’da bulunan devlet tiyatrolarının isimleri

^{**} 1915 yapımı Bir Ulusun Doğuşu

Sinema, içeriğini ve biçimini düzenleyen, şekillendiren ve önemli bir malzemesi olan “dramaturji”yi edebiyat ve tiyatro sanatlarından almış, bir anlamda transfer etmiştir. Sinema dramaturjisi, edebi sanatlarda olduğu gibi, Antik Yunan sanatında ortaya çıkış sırasının kronolojisine de uygun olarak sırayla, *epik*, *lirik* ve *dramatik* olarak sınıflandırılır. Daha önce, sinemada ortaya çıkan gelişmeleri tarihsel ve sosyolojik gelişmelerden ayrı görüp, yorumlamanın mümkün olmadığını belirtmiştik. Aynı şekilde Antik Yunan’da ortaya çıkan bu anlatım biçimleri de tarihsel ve siyasal gelişmelerden ayrı tutulamaz.

“Bütün edebiyatlarda olduğu gibi Yunan edebiyatında da ilk edebi tür şiirdir.”¹⁵ Şiir sanatı sadece Yunan kültüründe değil, tüm kültürlerde toplumun ilk doğal sesleri olmuştur. Antik Yunan sanatında ise demokratik topluma doğru giden hızlı bir evrimleşme ile edebiyat alanında da büyük adımlar atılmış ve şiir de toplumun yapısına ve ihtiyaçlarına uygun olarak değişmiştir. Epik, lirik ve dramatik şiir kavramları da aslında bu dönemlerin birer sonucu, birer meyvesidir. Bugün, özellikle de “Batı” felsefesinin ve tüm yaşam biçimi içinde ürettiği sistemlerin temeli Antik Yunan kültürüne dayanmaktadır. Bugün batıya ait dramatik süreçleri kopyalayan bir “doğu sineması”nın yerine, kendi geçirdiği tarihsel süreçlerle olgunlaşmış kendine özgü sanat biçimlerini temeline oturtan bir doğu sanatı olarak “doğu sineması” henüz kendini gerçekleştirmemiştir. Bugün Doğu’da, batılı anlamda demokrasiye geçişin, antik Yunan ve Rönesans’ta olduğu gibi, sanattaki yansımalarından biri olan “karakter”in doğumuna neden olan “birey olgusu” gerçekten oluşmuş mudur? Doğu felsefesinde dramaturjinin yapıtaşı “diyalektik” felsefi anlamda batıdakinden çok daha farklı ele alınmış ve yorumlanmıştır. “Doğuda diyalektik olmayan bir düşünüş biçiminin genellikle ağır bastığı söylenebilir. Yani doğu halklarının yaygın düşüncesi, dünyayı değişmezlik açısından görmeye eğilimlidir.”¹⁶ Batıda sanayileşme devrinin ve burjuvazinin geçirdiği aşamalar, bugün doğuda nasıl ve ne hızda yaşanmaktadır? Doğu toplumlarıyla beraber

¹⁵ Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.19

¹⁶ Selahattin Hilav, **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, Sosyal Yayınlar, 3. Basım, Eylül 1997, s.15

görsel, işitsel veya yazınsal olsun tüm sanat türleri bu süreçten nasıl etkilenmektedir? Sinematograf bir “araç” olarak doğuya gittiğinde yanında batının anlatım biçimlerini ve kendine özgü standartlarını da götürmüştür. Bununla birlikte sinemanın ilk yıllarında birçok Asya ülkesinde batıdakinden fazla sayıda film çekilmeye başlamıştır. “Hollywoodvari formüleştirmeler, Hollywood’dan çok daha fazla film üreten ve Hollywood’un filmsel metinlerinin kodları ve yapım değerleri ile Hindu mitolojisinin anti-illüzyonist değerlerini, sığ bir Hollywood taklitçiliği yaratma yolunda harmanlayan büyük Hint film endüstrisini “küçültmektedir”.¹⁷ Batının anlatım biçimlerinden farklı ve doğuya özgü bir sinema biçiminin araştırılması bu çalışmanın kapsamını aşmakla birlikte, burada söz edilmesinin önemli bir nedeni vardır. Bugün, Doğu kendini Batı üzerinden tanımlamaya başlamış, bu durum sinema sanatında da kendini göstermiştir. Burada batı sanatının kökenlerini barındıran Antik Yunan’ın yazın sanatındaki epik, lirik ve dramatik dönemlerden bahsedilmesinde güdülen amaç, öncelikle bu dönemlerin toplumsal yapılarını ve bu sanatsal biçimleri tanımdır. sinema sanatında, drama; batıda ve doğuda, tüm dünyada hakimiyetini sürdüren bir anlatım kalıbı olarak ancak bu bilginin ışığında ele alınabilir. Lirizm ile doğu sanatları ve dolayısıyla doğu “sinemaları” arasındaki bağı kurmak başka bir çalışmanın konusu olabilecek kapsamdadır. Fakat bununla birlikte burada şunu da belirtmekte yarar vardır ki, Doğu; felsefesi, sanatı, geçirdiği toplumsal dönüşümleri ile batının epik ve dramatik dönemleri arasında yaşadığı lirik dönemle benzerlikler taşıyan bir dönemden geçmektedir. Bu çarpıcı nokta, lirizmin kökenlerinin tartışıldığı bölümde tekrar kendini gösterecektir.

“Lirik şiir, Antik Yunan şiirsel söyleminin üç büyük başarısından biridir.

Bunlar; tarihsel olarak ilk büyük başarısı olan epik şiir (...) –tarihsel olarak üçüncü olan – dramatik şiir (...) ve tarihsel olarak bunların arasında yer alan lirik şiirdir.”¹⁸

¹⁷ Robert Stam, **Film Theory An Introduction**, Blackwell Publishing, 2000, s.21

¹⁸ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri II, Lirik Yazıtlar**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.7

Bununla birlikte “lirik şiir, ister çeşitli büyü ve ibadet törenlerindeki sesleniş ve ünlem biçimiyle, ister ritmik vurgu ve iş, eylem, eğlence durumları tasvirlerinin biçimleriyle, isterse de başka duygu yoğunlaşmalarının takipçisi olarak (zafer, aşk, ölüm vb.) epostan çok önce var olmuştur.”¹⁹ Elbette, epik şiirin birden ortaya çıktığını düşünmek de mümkün değildir. Bunun için elbette, önce şiirin var olması gerekiyordu. İlk şiirler ise “hymnos” adı verilen dinsel nitelikli şiirlerdi ve tanrılar için söyleniyordu. “Zaten aoidos (*ozan ve şarkı söyleyen*) denilen yaratıcıları da aynı zamanda birer rahipti. Bu durum uzun zaman bu şekilde devam etmiştir. Daha sonra dinsel nitelikli şiirler yerini daha çok eski efsanelerin ya da kahramanlık öykülerinin anlatıldığı şiirlere bırakmıştır.”²⁰ Yunan edebiyatının hymnos’ları izleyen dönemleri ile bu dönemlerde ortaya çıkan edebi anlatım biçimleri ve belli başlı yaratıcıları şu şekilde sıralanmaktadır:

“1.Epik Çağ: Homeros’tan önce edebiyat, Homeros, didaktik destan ve Hesiodos, epik kyklos.

2.Lirizm ve Nesrin Başlangıcı: Elegeiak şiir, iambik şiir, solo liriği, koro liriği. Nesrin başlangıcı, ilk filozoflar ve ilk felsefi okullar. Tarih yazımının başlangıcı, ilk logographlar ve Heredotos.

3.Attika Dönemi: Tragedia ve komedianın doğuşu, en önemli şairleri. Tarih yazımı, felsefe ve hitabet.

4.İskenderiye Dönemi: Gramer ve eleştiri çalışmaları, nesir (tarih, coğrafya, felsefe vb.) ve şiir türünde verilen eserler.

5.Roma Dönemi: Nesir ve şiir türünde verilen eserler.”²¹

¹⁹ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri II, Lirik Yazıtlar**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya ,Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.7

²⁰ Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.19

²¹ A.g.k., s.18

Sinemanın yararlandığı edebi türler başlığı altında ‘epik’, ‘ lirik’ ve Attika dönemi olarak geçen ‘dramatik’ çağlar ele alınacaktır. Epos, lyrikos ve tragedyanın bütün tarihsel ve yapısal özellikleri ile bu biçimleri kullanan yaratıcılarını kapsayan eksiksiz bir Yunan sanatı incelemesinden çok, bu sanat biçimleri sinema sanatını estetik ve sosyal-tarihsel açılardan etkileme ve biçimlendirme alanları kapsamında konu edileceklerdir. Bununla birlikte, bu edebi biçimlerin tek tek ele alınmasına karşılık, bir sinema filminin dramaturjisinde içe içe geçerek kullanıldıkları da görülmektedir.

3.1. Epik

Epik Kelimesi, “Yunan dilinde kelime, konuşma, öyküleme veya kahramanlık türküsü anlamına gelen”²² *epos* kelimesinden türemiş olmakla birlikte epik türün kökeni Antik Yunan’dan çok daha eski dönemlere, yazının ve yazılı kültürün ilk ortaya çıktığı Sümer uygarlığına kadar dayanır. Epik anlatılar, genelde bir toplumun oluş, var oluş, direnme ve ayakta kalma gibi toplumu bir arada tutan ve kökenlerine dair soruların doğal /doğüstü cevaplarını veren eski mitik ve dinsel söylenceleri de içinde barındıran şiirlerdir.

“Uygarlık tarihinde değişik devirlerde ve yerlerde ortaya çıkan Kahramanlık Çağları’nın yalnızca edebi imgelem ürünleri olmayıp, gerçek ve toplumsal görüngüleri yansıttıkları günümüz tarihçileri tarafından artık kabul edilmektedir. (...) Dolayısıyla, en iyi bilinenlere örnek olarak şu üçünü gösterebiliriz; İ.Ö. ikinci binyılın sonlarına doğru Yunan anakarasında gelişen Yunan Kahramanlık Çağı, Yunanistan’ınkinden yalnızca bir yüzyıl sonrasına tarihlenebilecek Hindistan’ın Kahramanlık Çağı ve İ.S. dördüncü yüzyıldan altıncı yüzyıla değin Kuzey Avrupa’nın büyük bölümünde egemen

²² Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.22

olmuş Germen Kahramanlık Çağı Bu üç Kahramanlık Çağı toplumsal yapı, devlet düzeni, dinsel kavramlar ve estetik ifade konularında büyük benzerlikler gösterirler. Kökenleri ve varlıklarını benzer toplumsal, politik ve düşünsel etkenlere borçlu olduklarına kuşku yoktur.”²³ Epik anlatıların bilinen en eski örneklerinin, sözlü kültürle manzum halde, nesilden nesile, hatta kültürden kültüre geçtiği tahmin edilmektedir ve tarihsel anlamda bilinen “ilk yazı”nın doğduğu Mezopotamya topraklarında yazılı olarak somutlaştırılmıştır. Bilinen ilk destan Sümerlerin kahramanlık çağını konu alan Gılgamış Destanı’dır ve “Yunanistan’inkinden 1500 yıl önce gelmesine karşın, kültür örüntüsü uzun zamandır bilinen Kültür Çağlarınınkiyle dikkat çekici bir biçimde benzemektedir.”²⁴

“Epos’un Yunan kültüründe doğmaya başladığı zamanlar ise, aynı zamanda, Ege ve çevresindeki coğrafyada büyük göçler ve toplumların yer değiştirip karşılaşmaları sonucunda ortaya çıkan çatışmalar ve savaşlarla birlikte, halklar içindeki toplumsal birliktelik ruhunun yüceltildiği dönemlerdir. Bu dönem krallıklar dönemi veya Miken dönemi”²⁵ olarak da geçmektedir. İ.Ö. 9. Yüzyılda Dorlar tarafından toprakları Yunanistan ve Girit’ten kovulan topluluklar doğuya, Anadolu’ya doğru göç etmeye başlarlar. Burada karşılaştıkları halklarla aralarında çıkan savaşlar ise yanlarında getirdikleri epik anlatılarına yenilerinin eklenmesine ve bu türün özellikle de İyon bölgesinde gelişmesine yaramıştır.

Antik çağlarda, epos’un türediği toplumsal yapı “birey” kavramından yoksundur. Epik anlatım, bu bağlamda, toplumun yaşama ve kendi kökenlerine

²³ Samuel Noah Kramer, **Tarih Sümer’de Başlar**, Türkçesi: Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi,1. Basım, Aralık 2002, s.271

²⁴ A.g.k., s.271

²⁵ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri II, Lirik Yazıtlar**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya ,Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.9

bakışının edebi sanattaki kolektif yansımasının bir ürünüdür. “Toplum bir *bütün* halinde görünür; kahramanlar ise, bu bütün adına iş gören kolektif kişiliklerdir.”²⁶

Epik biçimde, geçmiş zamanlarda toplumun başından geçenleri veya toplumun dünyayı anlamlandırma çabası olarak dini ve mitolojik olayları betimleyen ozan, okuyucu/dinleyiciyi aydınlatan bir anlatıcıdır. Epos’un en önde gelen türlerinden biri olan “destan (epik şiir)”da olduğu gibi geçmiş dönemlerdeki kahramanlıklar ve toplumu bir arada tutacak göç ve savaş gibi olaylar, diyaloglar şeklinde yazılmaz ve sahnede oyuncular tarafından canlandırılmaz. Söz konusu anlatıcı ozan, tarihe ışık tutan “destanların kompozisyonunu yaparken çeşitli yöntemlere başvurmuştur. Bazı olayları geriye dönüşlerle ‘anlatır’ (Odyssea’nın IX – XII. Kitapları). Bazen meraklandırmak için bir öyküyü yarım bırakıp başka bir konuya geçer. Bazen de beklenmedik olayları araya sokar.”²⁷ Belli bir kurgu içinde anlatılan olaylar, vezin kullanılarak şiir biçiminde yazılır ve okunur. Aristoteles, *Poetika* (Şiir Üzerine) adlı eserinde eposu tarihsel betimlemelerden ve tragediyadan ayıran özelliklerini özenle incelemiştir. Aristoteles’e göre epos, “öyküsü olan, birlikli bir ölçü (vezin) ile yazılan taklit (şiir)”²⁸ dir. Yine aynı eserinde eposu diğer türlerden özellikle de tragediyadan ayıran Aristoteles, geniş zaman dilimlerine yayılmış olayların oluşturduğu öyküyü anlatan eposta şiirin birçok epizotla genişleme olanağı bulduğunu belirtirken “epizotlu anlatı”ya dikkati çeker. “Epos, birçok eylemler (olaylar) üzerine kurulmuştur. *İliada* ve *Odissea* gibi. Kendi başına tamamlanmış, bir uzunluğu olan bu eylemler, eposun bölümlerini oluşturur.”²⁹ Eposta *olağanüstü* olaylar kolaylıkla dinleyiciye aktarılabilir. Anlatısal yapısı bunu mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte eposta açıklanmasına gereksinim duyulan *olağanüstü* olaydan çok “akla aykırı olan”³⁰ dir.

²⁶ Pertev Naili Boratav’dan aktaran, Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap, 2008, s.30

²⁷ Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.34

²⁸ Aristoteles, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006, s.68

²⁹ A.g.k., s.86

³⁰ A.g.k., s.73

“Sinema” dili ve diyalektiği üzerine yaptığı kuramsal çalışmalarıyla Sergey Eisenstein’ı da etkileyen Rus biçimci ve yazın kuramcısı Boris Eichenbaum “Düzyazı Kuramı Üstüne” adlı makalesine başlarken önemli bir ayrıma dikkat çeker: “ Otto Ludwig, öykülemenin işlevine bağlı kalarak, iki anlatı biçimi arasındaki şu ayrımı daha yıllar önce belirlemişti: “gerçek anlamıyla anlatı” (die eigentliche Erzählung) ve “sahne anlatısı” (die szenische Erzählung). Birinci durumda yazar ya da anlatıcı dinleyicilere seslenir: Öyküleme burada yapının biçimini belirleyen öğelerden biridir, bazen de temel öğedir. İkinci durumda kişilerin diyalogu ön plandadır ve anlatı bölümü diyalogu içine alan ve açıklayan bir yoruma indirgenir, yani gerçekte sahneyle ilgili bilgileri vermekle yetinir. Bu tür anlatı, yalnızca diyalogun vurgulanmasıyla değil, ama aynı zamanda olayların öykülenmesi yerine, sunulmasına ayrıcalık tanınmasıyla tiyatro biçimini anımsatır: Bizler olayları anlatılıyormuş gibi (destan şiir) değil de, sanki sahnede gözümüzün önünde geçiyormuş gibi algılarız.”³¹ Eichenbaum’un “düzyazı” biçiminde öykü anlatım biçimlerini sınıflandırması ile Aristo’nun epos ve tragedya arasındaki ayrımı vurgulaması arasında benzerlikler bulunmaktadır: Eichenbaum’un ‘gerçek anlamıyla anlatı’ adını verdiği türde olduğu gibi, Antik Yunan’da epos ozanının ‘anlattıkları’ sahnelenmek için değildir. Modern zamanlarda düzyazının alt türlerinin gelişiminde “gerçek anlatı”nın tanımını bulduğu görülebilir. Nitekim, Semir Aslanyürek, “Senaryo Kuramı”nda “epos” kavramı altında toplanan oluşumları “destan (epopé), roman, öykü, hikaye, nuvel (nouvelle), parabel (muamma), masal, fıkra vs.”³² şeklinde sıralamış ve bu alt türleri ayrıntılarıyla açıklamıştır. Sözlü ya da yazılı olsun, bu türler “anlatısal”* olma noktasında birleşirler. Yani konu, bir anlatıcı aracılığı ile aktarılmaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan’da kahramanlık çağlarının vezinli olarak üretilen epik şiiri ile kapitalist-burjuva toplumunun düzyazısal biçimi roman epos çatısı altına girebilmektedir. Bununla birlikte aralarında, farklı toplumsal yapıların yazınsal aynaları olduklarından dolayı, belirli farklılıklar mevcuttur. Destanın kahramanı içinde

³¹ Derleyen: Tzevan Todorov, **Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Türkçesi: Mehmet Rifat – Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 1.basım, Ekim 1995, İstanbul, s. 171

³² Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.22

* *narratif*

bulunduğu olayın kaderini belirleyecek eylemin üreticisi değildir. Her ne kadar büyük kahramanlıklarla donatılsa da, içinde bulunduğu evren onu bulunduğu noktaya sürükler. Birey olgusu yoktur. “Dramın kahramanı davranışları, diyalogu ve monologu ile, kendi irade ve istemleriyle olaylara yön verip dramatik gelişmeyi sağlıyorsa, eposta psikolojisi ve iç dünyası ile ele alınan bir kahraman yoktur. Eposun kahramanı, olayların akışı içerisinde çoğunlukla biçimsel olarak yer alan ve bir taraftan bir tarafa savrulan deneysel bir insandır. Eposta genellikle olaylar kahramanları yönlendirmektedir, olayları yönlendiren epos kahramanına nadiren rastlanır veya hiç rastlanamaz.”³³ Romanda ise durum farklılaşmıştır. İçinde yeşerdiği toplumsal yapıda gelişen birey olgusu tüm diğer sanatlarda olduğu gibi yazın sanatında da belirginleşmiştir. Romanda artık bireyden ve karakterden söz etmek mümkündür. Romanda ve hatta öyküde serim, düğüm ve çözüm bölümleri, olay örgüsü ve dramatik bir gelişim söz konusudur. Anlatısallık çatısı altında birleşen bu roman, hikaye, masal gibi türlerin içinde, ilerleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak ele alacağımız “dram”ın bileşenlerine rastlanır. Hatta bu türler, sinema sanatında önemli dramatik malzemeler olmuşlardır.

Eichenbaum’un betimlediği “sahne anlatısı” ise Antik Yunan yazın sanatında epik şiirden tragedyaya doğru evrilen toplumsal yapının bir ürünü olarak doğar. Tarihsel sıralamaya bağlı kalarak epik çağı, yani kahramanlıklar çağını, lirik çağın izlediğini daha önce de belirtmiştik. Fakat bu noktada, “sahne anlatısı”nın biçimsel özellikleri ile bu türün toplumsal alt yapısını ele almak ve geçiş dönemini (lirik çağı) daha iyi anlayabilmek adına, tarihsel dizgeyi bozarak önce “dramatik” türü ele alacağız.

³³ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.23

3.2. Dramatik

Aristoteles, dramatik sanatın bir alt türü ve ilk biçimi olan “Tragedya” için “bir eylemin taklididir”³⁴ der. Bu taklit eylem halindeki kişilerce temsil edilir. Yunancada drama kelimesi de “eylem” kavramını ifade eder. Dramatik sanat, Antik Yunan kültürü içinde, değişen toplumsal koşulların da etkisiyle ortaya çıkmış ve temelinde yer alan eylem olgusunu da bu değişimlere bağlı olarak, Herakletios’tan Kant’a, Hegel’den Sartre’a kadar batı sanatı, kültürü ve felsefesinin üzerinde yürüyerek geliştiği “diyalektik” kavramına borçludur. “Doğa”yı odağına alarak evreni anlamaya çalışan Antik Yunan felsefesi, doğu kültürlerindeki “diyalektik” anlayışından farklı olarak, evrendeki her “oluş” un bir “çatışma”dan türediğini söyler. Milattan önce 535-475 yılları arasında yaşamış olan Antik Yunan’lı filozof Herakleitos, içinde yaşadığı dönemin tüm çelişkileri içinde oluşturduğu düşüncesini “Her şey akar. Aynı ırmağa iki kere giremezsin, çünkü her girişinde üzerinden başka sular geçer” diyerek dünyanın sürekli bir değişim içinde olduğunu ve asla aynı kalmadığını vurgular. “Sular aktığı için, biz içindeyken ırmak başka ırmak haline gelmiştir, ama bu arada biz de değişmişizdir. Bu başkalaşım aynı-olan’ın kendi karşıtı haline geçmesinden başka bir şey değildir. Görünen görünmeyen haline gelir, görünmeyen görünür; büyük küçükle, küçük büyükle beslenir. Doğada da, insan hayatında da böyledir bu. Işıkla karanlık, iyiyle kötü, yüksekle alçak, başlangıçla son bir ve aynı şeydir. Canlı ölü haline gelecek, ölü canlanıp hayata kavuşacaktır. Aslında oluştan başka şey yoktur. Oluş ve değişme, karşıtların çatışmasının sonucudur. Nitekim, “çarpışma evrenin yasasıdır ve savaş her şeyin anası, bütün varlıkların Kraliçesidir.”³⁵ İşte batı felsefesinin temelini oluşturan bu düşünce, hem dramının hem de dramatik batı sanatı ile sinemasının de en önemli unsurlarından biridir. Oysa Doğu felsefesinin yaşamdaki zıtlıklara bakışı farklı gelişmiştir. Doğu felsefesinde genel olarak yaşamdaki zıtlıkları (örneğin iyinin içinde

³⁴ Aristoteles, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006, s.23

³⁵ Herakleitos’tan aktaran; Selahattin Hilav, **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, Sosyal Yayınlar, 3. Basım, Eylül 1997, s.34

bulunan kötü, kötünün içinde bulunan iyi gibi) birbirini tamamlayan unsurlar olarak; “oluş” ve “değişme” ilkeleri yerine “uyum” ve “değişmezlik” ilkelerinde bir araya getirdiğini görmekteyiz. Diyalektik düşüncenin dramatik sinemanın sözdizimini nasıl etkilediğini ilerleyen bölümlerde tekrar ele alacağımızı belirterek, bu düşüncenin temelinde yer alan çelişki kavramının dramatik eylemi nasıl doğurduğunu anlamaya çalışalım. Aristoteles’e göre dramatik yapıt, tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belli bir büyüklüğü (uzunluğu) vardır.(...) Bir bütün ise *başı*, *ortası* ve *sonu* olan şeydir.”³⁶ Aristoteles’e göre yapıtın *başı* herhangi bir şeyin mutlak sonucu olmak zorunda değildir ama kendinden sonra geleni doğurmakla yükümlüdür. Tragedyanın *karakter* dışındaki en önemli ögesi olan öykü (mitos); diyalektik, yani neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak kurulan olaylar dizisine (plot) dönüştürülür. Öyle ki, bu diziden tek bir parça çıkarıldığında, öyküde boşluklar oluşacaktır. Aynı şekilde, bir sonucu doğurmayan ve bir nedenin sonucu olmayan bir öge eklendiğinde öyküde gereksiz bir fazlalık yaratarak, ritmin bozulmasına veya ilginin azalmasına neden olacaktır. Mantıksal sözdizimine sahip diyalektik yapı içinde kurulmuş dramatik akışın bir diğer önemli unsuru ise karakterdir. Karakter, epik yapıtın kahramanından farklı olarak, içinde bulunduğu ve çeliştiği durumu değiştirmek üzere, “istem”ine kavuşmaya çalışan eylem kişisidir. Karakterin içinde bulunduğu dünya ile çelişen istemi ne kadar güçlü ve vazgeçilmez ise dramatik yapı o kadar güçlüdür. Karakter, duyduğu güçlü istem uğrunda, tüm engelleri aşar ve içinde bulunduğu durumu sürekli değiştirir. Durum değiştikçe yoluna çıkan yeni çatışmalarla karşılaşır. Diyalektik olarak ilerleyen bu süreci biçimlendirir. Sonunda istemine kavuşan veya kavuşamayan karakter, içinden geçtiği olaylar dizisi ve yaşadığı çatışmalar sonucunda mutlaka değişir. Karakter, epos’taki gibi toplumun bir parçası veya kaderin bir oyuncuğu değildir. Kaderini istemi yönünde değiştirir ve kendini çevreleyen, istemi ile arasına giren her türlü unsurla çatışmalıdır. Karakter olgusu, batının toplumsal yaşamında, önce Antik Yunan döneminde, daha sonra Rönesans döneminde oluşan “birey” olgusuyla doğrudan ilintilidir. Antik Yunan kültürünün üçüncü dönemi olarak söz ettiğimiz Attika

³⁶ Aristoteles, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006, s.27

Dönemi’nde ortaya çıkan tragedyanın yeşerdiği ortamda, Krallıklar Çağı (Kahramanlıklar Çağı) çoktan kapanmaya başlamış, tek vücut halindeki toplumun yerine, gelişen ticaret kolları ile toplumda farklı sınıfların oluşmaya başlaması toplumun eski dengesini bozmuştur. “Küçük tarım, zanaat ve hayvancılığa dayalı ekonomi ve buna dayalı eşitlikçi (homojen) yapı, tarımın giderek gelişmesi, işbölümünün karmaşıklaşması ve toprağın özel mülkiyetin konusu haline gelmesiyle dağılmış, bazı ailelerin savaşlarda gösterilmiş yiğitliklere dayalı ve halk tarafından onaylanmış basit statü farklılıkları soydan gelen *ayrıcalıklar* haline dönüşmüş; ‘tecrübe sahibi’ askerlerce oluşturulan ve savaş zamanlarında kritik kararları almakla görevlendirilen ‘basileus’ organı, gitgide topluluğun bütününe *denetiminden* yoksun, bağımsız bir idare ve karar alma mekanizması haline gelmiş; babalık hukukunun analık hukukunun yerini almasıyla ‘miras sistemi’ de yeniden düzenlenerek, kimi ‘özel’ ayrıcalıkların kamu aleyhine genişletilmesinin önü açılmıştır. Bu hızlı gelişme süreci içerisinde toplumsal yapının homojenitesi günden güne bozulmuş, cemiyetin organik birer parçası olan bireyler, ‘özel çıkarlar’ temelinde bölünerek, zenginlik ve statü açısından birbirlerinden farklılaşmaya başlamışlardır.”³⁷ Benzer bir süreç, rönesansla birlikte ortaya çıkan birey olgusunun içinde biçimlendiği kapitalist-burjuva sisteminin gelişim süreci içinde de yaşanmış olup, batılı anlamda “birey”, dramatik sanatlarda ve özellikle de sinemada “karakterin” aynası olmuştur. Batılı anlamda birey, dramatik yapının içinde istemine ulaşmak uğrunda çatışan ve hem kendi çevresini, hem de kendi iç dünyasını değiştiren karakterde olduğu gibi toplumsal yaşamın diyalektiğinde de belirleyici rol oynamıştır. Bununla birlikte doğuda, birey olgusunun bahsi geçen biçimde oluşup oluşmadığı, buna bağlı olarak başta sinema olmak üzere doğu sanatında yansımaları toplumdan alan gerçek anlamda bir “karakter” yapısı ortaya koyulup koyulamayacağı da doğu sanatının özgün sanatsal bir dil oluşturabilmesi açısından tartışma konusu olabilecek öneme sahiptir.

³⁷ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap, 2008, s.33

Batı sanatında oluşan karakter olgusu nasıl toplumsal yapı ile gelişen birey gerçeğine dayanıyorsa, diyalektik düşünce de içinde geliştiği ortama bağlıdır. Diyalektiğin babası Herakleitos'un da yaşamın birbiriyle sürekli çelişen ve savaş halinde olan zıtlıklardan oluştuğunu ve yaşamın bundan başka bir şey olmadığını düşünürken, "İranlıların egemenliği çağında yaşadığını ve Yunan sitelerinin demokrat burjuvaları ile İranlıların askeri kuvveti arasındaki çatışma biçiminde dile gelen çelişkilerle dolu bir çağın tanığı olduğunu unutmamak gerekir. Herakleitos İranlılarla uzlaşmaya varılacak olursa, kendi sınıfının daha güvenlik içinde yaşayacağını düşünüyordu. Ama aynı zamanda, düşman kuvvetlerin derlenip toplandığını; on-on iki yıl süren çatışmalardan sonra, İran egemenliğinin yenilgiye uğratıldığını; site devletlerin konfederasyonlar haline girdiğini; endüstrinin, ticaretin, denizciliğin geliştiğini ve bunun sonucunda şiirle sanatların çiçeklendiğini; öte yandan kendi yurdunun, yani Küçük Asya kolonilerinin gittikçe yozlaştığını görüyordu."³⁸

Toplumsal yaşamdaki değişimlerle ortaya çıkan çelişkiler ile birey olgusu sanata da yansımıştır. Böyle bir dönemde, dramatik sanatın ilk biçimi olan tragedya elbette birden bire ortaya çıkmadı. Kahramanlıklar Çağı'nın geride kalmasıyla birlikte, değişimin habercisi olan lirik çağın bir sonucu olarak gerçekleşti. Tragedyanın kökeninde "Dionysos şerefine söylenen bir hymnos olan dithyrambosların"⁴⁰ olduğu Aristoteles tarafından söylenmektedir. Bu şenliklerde, satir şeklinde giyinmiş bir koro dithyramboslar söylemekteydi. Hatta Tragedya kelimesi "Yunanca *tragoidia* sözcüğünden gelir; *tragos* keçi, *oiddia* ise ezgi anlamındadır. Böylece tragedya "keçi ezgisi" anlamındadır."⁴¹ Koroda bulunan teke ayaklı satirler Tanrı'nın çevresinde bulunan doğanın yabancı güçlerinin bir simgesi olarak yer alıyorlardı.

³⁸ Selahattin Hilav, **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, Sosyal Yayınlar, 3. Basım, Eylül 1997, s.33

* Dionysos ve Apollon şerefine söylenen ve tragedyanın içinden doğduğu dythyramboslar, aslında lirik dönemin ürünü olan hymnos adlı ilahilere verilen bir isimdir.

⁴⁰ Aristoteles'ten aktaran; Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.70

⁴¹ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kocabacı Yayınevi, 4. Basım, 2001, s.34

Epostan drama doğru giden sanatın “anlatısal” yapısı “temsili” bir yapıya dönüşmüştür. Öykü, artık onu yazan ozanın ağzından çıkan sözlerle değil, eylem halindeki karakterlerin davranış ve diyalogları ile ifade edilmeye başlanmıştır. Antik çağda tiyatro sanatı içinde gelişen dramın kökeni olan dithyrambos korolarında yapılan biçimsel değişimlerle temsili yapı hayata geçmeye başlar. “Satir şeklinde giyinmiş bir koroya dithyramboslar söyleten ilk şahıs Arion’dur.”⁴² “Arion dans eden hareket halindeki ‘koroyu’ sabitlemiş,(...) bu sayede sabit ‘sahnenin’ ilk biçimi ortaya çıkmıştır.”⁴³ Büyük Dionysia şenliklerine bu koroların da dahil edilmesiyle gelişim alanı bulan tragedya sanatının, kurucusu sayılan Thespis, koroya bir anlatıcı sokarak önemli bir adım atmıştır.* Thespis’in korodan ayrılarak anlatıcı konumuna getirdiği kişi, aslında “ilk oyuncu” dur demek yanlış olmaz. Korodan ayrılarak ön plana çıkan ilk oyuncuya, ikincisini ekleyen Aiskhylos, böylece diyalogun genişlemesini sağlamış, koro geri plana itilirken, iki oyuncu tarafından temsil edilen dramatik olay ön plana çıkmıştır.** Dram, büyük çapta tiyatro sanatı içinde gelişen temsili bir türdür. Eylem halindeki kişiler, yani oyuncular tarafından temsil edilen yapısı içinde zamanla birçok alt tür ortaya çıkar. Dramatik sanatın belli başlı alt türleri, bir anlamda dramatik sanat uzamları, estetik olarak genelde trajik, komik ve dramatik olarak sınıflandırılır. Bu türler, zamanla başta tiyatro sanatının içinde olmak üzere, modern çağlara kadar gelişmiş ve elbette bu arada biçimsel/içeriksel değişimlere uğramıştır. Özdemir Nutku “Dram Sanatı” adlı eserinde dramatik sanat türlerini “tragedya”, “komedy”, “fars” ve “melodram” olarak ayırır. “Buna göre, fars gülünecek olayları abartırken, melodram duygusal olanı abartır.”⁴⁴ Aristoteles’in “Poetika”sında ise tragedya ile komedy arasındaki farklar ortaya çıkışlarından başlayarak ortaya konmuştur. “Tragedya

⁴² Heredotos’tan aktaran, Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.70

⁴³ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap, 2008, s.36

* İlk anlatıcıyı koroya sokan kişinin Thespis değil Epigenes olduğu da iddia edilir.

** Tragedya gelişmesini tamamladığında oyunda üç oyuncu yer alıyordu. İlk oyuncu (protagonistes), ikinci oyuncu (deuteragonistes) ve üçüncü oyuncu (tritagonistes) oynadıkları rolün önemine görebu şekilde adlandırılırlardı. Bir oyuncu aynı oyun içinde birden çok oyun oynayabilirdi. (Çelgin, 1990)

⁴⁴ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabcacı Yayınevi, 4. Basım, 2001, s.75

dithyrambos korolarından türemişse, komedyaya *phallos**** şarkılarından doğmuştur.”⁴⁵ Aristoteles bu iki türün, uzun uzun düşünülmeden yapılan şiir denemelerinden ortaya çıktığını ve zaman içinde ozanların epos yerine tragedyaya, iambik şiir* yerine komedyaya yazmaya yöneldiklerini belirtir. Antik Yunan sanatında tragedyaya ahlaksal olarak, ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan -epostan farklı olarak güneşin doğuşu ve batışı arasındaki zaman arasında geçen sürede geçen eylemi temsil eder, ve eylemde bulunan kişilerce temsil edilen dramatik sanat türüdür. Aristoteles’in komedyaya üzerine yazdıklarının büyük bölümü günümüze ulaşamamıştır, fakat *Poetika*’da özellikle tragedyaya ile karşılaştırdığı bölümlerde komedyaya üzerine düşüncelerine bir miktar ulaşmak mümkündür. Buna göre, komedyaya gülünç olanı, yani soylu olmayışın bir kısmını taklit eder⁴⁶. Bu taklit “ortalamadan daha aşağı olan” karakterlerce temsil edilir. Trajik karakter ise ortalanın üstünde olanı taklit edendir. Trajedi, tiyatro sanatı içinde aksiyon, zaman ve mekan birliği**, ölümle sonuçlanan olay örgüsü gibi biçimsel ve içeriksel bir takım kurallarla biçimlenirken en yalın tabirle “acı” olanı, komedi ise “gülünç” olanı vermeye çalışır. İkisinde de dramatik çatışma mevcuttur. Trajedide çatışan kutuplar arasındaki zıtlık ve uzlaşmazlık ne kadar büyükse dramatik çatışma o kadar sağlamlaşır ve “heyecan” ile “acı” duyguları o kadar güçlü iletilir; komedide zıtlık ve çatışma ne kadar büyükse, o kadar “komik” olur. Buna karşın “drama”, yaşamın içindeki trajik ve komik olan her şeyi bünyesinde eritebilir. Dramanın içinde, yaşamın kendi yapısında olduğu gibi hem acı olan, hem de gülünç olan yer alır. Drama; ortalama olanın altında veya üstünde olan karakterler yerine, yaşama ve gerçeğe en yakın olanın taklididir.

*** *phallos* kelimesi “bolluk, üreme ve doğum gibi yaratışı simgeleyen eski ritüellerin tümünde” (Nutku, 2001) kullanılan erkek üreme organını temsil eder.

⁴ Aristoteles, *Poetika*, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006, s.19

*iambik şiir, bir kısa, bir uzun heceden oluşan ve lirik dönem ozanlarından Arkhilokhos tarafından bulunduğu kabul edilen vezindir. Bu dönemde ilk olarak hiciv ve intikam duygularını dışa vurmada yaratıcısı için büyük bir silah olmuştur. Öyle ki; aşık olduğu kızı kendisine vermeyen kızın babasına ve ailesine okuduğu alaycı şiirler şehre yayılır ve sonunda bütün aile utançtan intihar eder. Lirik döneme ait bu vezin daha sonraki dönemlerde tragedyaya ve komedyaya şairleri tarafından diyaloga uygun yapısı nedeniyle kullanılmıştır.

⁴⁶ Aristoteles, *Poetika*, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006, s.20

** Üç birlik kuralı

“Dram sanatının birbirinden ayrılmayacak temel öğeleri yansılama, canlandırma ve aksiyondur.” Yaşamın yansıtılması, yaşamın eylem halindeki kişi tarafından canlandırılması ve eylemin kendisi dramatik türü oluşturan ilk bileşenlerdir. “Bunun için, bu üç temel öğenin bulunduğu herhangi bir kısa bölüm, beş dakikalık bir konuşma, bir sözsüz oyun, bir gölge oyunu ya da kukla, sinema, opera hatta bir oratoryo dram sanatının sınırları içine girer.”⁴⁷ Trajik, komik, trajikomik, melodramatik ve dramatik gibi estetik biçimler olarak ele aldığımız dramatik sanatlar, farklı biçimsel yapılar içinde kullanılarak, gelişmiştir. Bugün en yaygın biçimiyle “sinema” sanatı içinde gelişmekte olan “dramatik” sanat, tiyatro sanatı dışında revü, burlesk, kabare, skeç, vodvil, opera, operet, müzikli güldürü / dram gibi temsili biçimler içinde yer almıştır.

Dram sanatını tarihsel gelişimi içinde ele alarak, yazınsal yönden ve türleri açısından inceledik. Antik çağdan günümüze kadar gelişip, özellikle de sinema sanatı içinde kalıplaşan ve dramatik sanatın omurgasını oluşturan katharsis, mimesis, peripeti, hamartia, anagnorisis, karakter yapısı ve ilişkileri, eylem ve mücadele (çatışma) unsuru ile diyalektik sözdizimi gibi bileşenlerini, dram sanatını biçimsel anlamda, özellikle de lirik biçimle karşılaştırma olanağı bulmak amacı ile, sinema sanatı ile etkileşimi bağlamında ilerleyen bölümlerde tekrar ele almak üzere, “dramatizme” bu bölüm içinde şimdilik noktayı koyup “lirizme” geçebiliriz.

⁴⁷ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, 4. Basım, 2001, s.29

3.3. Lirik

Antik Yunan’da *lyricos* kelimesinden türemiş olan “lirik” kelimesinin anlamı, “lir (*lyra**)” adı verilen telli bir çalgı eşliğinde şarkı söyleyen ozanlardan gelmektedir ve genel olarak duyguların coşkun bir dille anlatıldığı edebi eserler için kullanılır. Lirizm, bu bağlamda ele alındığı zaman, müzikle olan ilişkisinin de önemi vurgulanırsa, sadece “Antik Yunan” sanatı, yani “batı” kültürü içinde değil, aynı zamanda “doğu” kültürü ve sanatı içinde de oldukça yaygındır. Kökenleri şarkılarla ve müzikle ilişkili olan lirizm bugün hala Türkiye’de “aşık” edebiyatı ve halk ozanlarıyla devam eden bir gelenektir. Antik Yunan sanatında da geçerli olmak üzere, lirizm sadece bireysel duyguların değil, aynı zamanda toplumsal duyguların da ifade edildiği estetik bir alan olmuştur. Antik çağın ozanları müziklerini ve dans koreografilerini kendi başlarına hazırladıkları lirik şiirleri yine kendileri söylerlerdi. Antik Yunan sanatında lirik şiirin icrasında, müziğin tamamlayıcı bir rolü vardı. “Aydınlatıcı bir açıklama yapmamız gerekirse, Antik Yunan lirik şiirinin, Yunan şairlerinin günümüzde ünlü bestecilerimiz tarafından bestelenmiş şiirlerine benzer olduğunu söyleyebiliriz.”⁴⁸

Lirizm; epik kahramanlık çağlarından Atina demokrasisinin ve yükselen tüccar sınıfının edebiyattaki yansıması olan dramatik çağa geçiş sürecinde yeşerir. Tarihte lirik çağ olarak bilinen bu dönem M.Ö. VIII-V yüzyıllar arasındaki dönemdir ve bu dönemde lirizm Antik Yunan’da toplumsal değişimlere bağlı olarak hızla gelişir. Bununla birlikte lirizm epik çağdan da önceki tarihlerde, tanrılara söylenen *hymnos*’larda, *threnos*,

* Lyra Yunanlıların geleneksel çalgısıdır. Lirik şiirler, lyra dışında, İyonya kökenli bir flüt olan “aulos” eşliğinde de söylenirdi.

⁴⁸ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri I, Platon Aristoteles**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.8

hymenaios ve *paian* gibi şarkılarda ve destanlarda⁴⁹ bulunan bir unsur olarak karşımıza çıkar.

“Epos, krallıklar döneminin (Miken Dönemi) savaş aristokrasisini, dram ise özgürlüğü ve Atina demokrasisinin toplumsal örgütünü tasvir ederken, lirik şiir, krallık ve demokrasi arasındaki döneme değiniyordu.

Bu ara dönemde (7.yy-5.yy.) Tiranlık doğmuş, gelişmiş ve yok olmuştur. Tiranlık despot yönetim anlamında değil, “yağmacı” iktidar anlamındadır. (...)

“Mirasçı” saltanat iktidarından “yağmacı” ve yağmalanmış (aynı zamanda paylaşılmış) olana bu geçiş, tarihin en önemli ve en uzun süren devrim hareketlerindedir ve içinde Antik Yunan lirik şiirinin doğduğu ve ona belirleyici bir fark veren bir ortamı var etmiştir.”⁵⁰

Lirik söylemin belirginleşmesi ve yaygınlaşması gerçekten de bu coğrafyada devrim niteliğindeki toplumsal değişimlerle paralel gelişir. Eskiden, epik çağda toplumun elit kısmını aristokratlar oluştururken, yeni ve zengin sınıfların türemesiyle birlikte yepyeni iktidar odakları yönetsel güçleri de ellerine alarak yavaş yavaş toplumsal yaşamı derinden etkileyecek yeni yasalar çıkarmaya başlar. “Aristokrasi” yerini “demokrasi”ye, “Atina demokrasisine” bırakmaktadır. Tek vücut halinde, geleneklerine ve geçmişine sıkı sıkıya bağlı, bir bütün halinde olan toplumun öznesi olan “biz” de yerini bireyin “ben” öznesine bırakmaya başlar. “Zengin çiftçiler, tüccarlar ve zanaatkarlar zayıflayan krallığa karşın savaşı hak talep etme karşılığında katılarak, gittikçe güçlenir ve yönetimde de söz sahibi olmaya başlarlar. “Böylelikle, dengeleri ve oranları değiştiren birbirini izleyen bir sıra yıkımlar, göçler, kovalamacalar

⁴⁹ Güler Çelgin, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990, s.41

⁵⁰ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri I, Platon Aristoteles**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.8

ve sömürgecilikten oluşan ittifak ve ayaklanmalar dönemi başlamış, devam etmiştir. Şehirler ve merkezler zayıflamış, Kuzey Ege ve Batı Akdeniz’de sömürgecilikle başka merkezler ve “tarihsel alan” kurulmuştur. Toplumsal –ve ırksal ve etnik-karşıtlıkların sonucu olarak bu değişiklikler bu karşıtlıkları sırayla destekleyerek geleneksel, görenekssel itibarı yıkmış, kurumları, yönetim şeklini ve de insan yaşamının olanak ve anlayışını değiştirmiştir.”⁵¹ Toplumsal sınıflar arasındaki çatışmalar sonucu “halk” yasalarda “borçların silinmesi, kölelere özgürlük verilmesi, toprak paylaşımının zorunlu hale gelmesi”⁵² gibi bazı hak ve özgürlükler elde etmeye başlar. Lirizm bu geçiş döneminin ve değişim ruhunun belirtilerini taşır. Eski geleneklerini sorgulayan ve Kahramanlık çağlarını gerilerde bırakan toplumda “birey”in sesi yükselmeye başlar. Üç yüzyıl kadar süren bu dönemde lirik şiir dışında, nesir (düzyazı) ile felsefe ve bilimsel araştırma düşüncesi de ortaya çıkar. “İlk filozoflar” olarak adı geçen ve Yunan felsefesinin kurucuları sayılan Herakleitos, Parmenides, Thales, Pythagoras gibi düşünürler ile bu düşünürlerin filizlendiği İyonya okulu, İtalya okulu ve Elea okulu gibi okullar ile tarih yazım geleneği de bu dönemde başlar.

“-Kralların ve aristokrasi savaşının Hymnologiası (methiye) artık korunmuş bellekssel ve mitsel bir bölgede yaşamaktadır.

-Yeni iktidar çevreleri ve yeni şehirler ortaya çıkmış, eski mitler farklılaşmış ve yeni gelenekler doğmuştur.

-Aristokrat komutan ve boyun eğmiş halk kahramanının karşısında şimdi birey ve özellikleri ortaya çıkmaktadır.

-İnsan topluluğundaki kişisel yaşantıların mutluluk ve üzüntüleri şimdi dikkate alınan göstergeler olmaktadır.

-Bireysel deneyimler vurgulanmakta ve kişisel ego gittikçe dikkate alınarak söz konusu olmaktadır.

⁵¹ Kostas Topouzis, **Antik Yunan Lirikleri I, Platon Aristoteles**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000, s.10

⁵² A.g.k., s.10

-İnsan topluluklarının eğlenceleri, mutlulukları, üzüntüleri, kaygıları ve seçimleri tragedya ve şiirin temalarını oluşturmaktadır.

-Adalet, görüş birliği, görüş ayrılığı, eşitlik, katılım ve kişisel görüş gibi kavramların hepsi politik kararların gereksinimi ve iddiası olmaktadır.

-Sade insan yaşamı büyük bir güç ve çeşitlilik kazanmıştır.

-Temalar değişmekte, gitgide artmakta, yenilenmekte ve yeni görüş heyecanı vermektedir.

-Anlatım biçimi de değişmektedir. Müzik şiirsel söyleme, karışık ritimler ve makamlarla katılır, aynı zamanda söylem ve müziğin birliğine kız ve erkek çocuklardan oluşan bir grup (koro) üçüncü bir ritmik unsur olarak eşlik eder.

-Tanınan kişiler yetenek, eğitim ve uzmanlaşmayla ortaya çıkar ve temaları kendi perspektiflerinden yeni bir söylemde ifade etme görevini üstlenirler.”⁵³

Dönemin genel çerçevesi içinde gittikçe belirginleşen birey olgusu yeni toplumsal tablonun odak noktasında yerini alırken, lirik çağın sanatçısı da şair, besteci ve müzisyen kimliklerini kendinde toplayan bir bütün görünümündedir. Lirik şiir türleri önce Platon tarafından “koro” ve “solo” liriği olarak iki ayrı tür olarak sınıflandırılmıştır. Fakat daha sonra bu sınıflandırma lirik şiirin alt türlerinin incelenmesi ile daha ayrıntılandırılmıştır.

“Solo liriği (Monodia) şöyle ayrılır;

a) Gazel şiiri (Elegiak): Başlangıçta ağıt ve dinsel şarkı biçiminde sonraları ise melankolik anlatım ve anlatımcı şiir olarak –gelişme seviyesinde- eposun kullandığı bir vurgulu iki vurgusuz ritme benzer bir biçime dönüşmüştür.”⁵⁴ Biçimsel olarak eposa

⁵³ A.g.k., s.10

⁵⁴ A.g.k., s.13

benzeyen bir tür olan gazel şiiri (eleji) İ.Ö. yedinci yüzyılda ortaya çıkmış ve önceleri ölüm ve yas gibi duyguları ifade etmede kullanılırken, zamanla aşk, vatan sevgisi ve felsefi düşünceler gibi farklı duyguları dışı vurmada da kullanılmaya başlar. “Eleji temaları öğretici, vatansever ve politik ya da genellikle duygusal ve etik temalardı.”⁵⁵

“b)İambik şiir (bir uzun bir kısa ölçülü): Canlı, hareketli ve oynak şarkılardır. Şenliklerde halk tarafından söylenirdi. Sonraları iğneleyici ve satirik bir şekil almıştır. Temaları genellikle politik, toplumsal ya da kişisel suçlamalar ve küfürnameler şeklindeydi.

c)Melik şiir (Melos): Temel olarak lirik şiirdir ve monodanın (solo liriğinin) zengin bir çeşididir. Değişik ölçüler kullanılır, daha çok kıtalar halinde işlenir. Temaları ise öznel, daha içsel ya da en azından daha kişisel bir perspektiften bakış biçimindedir.”⁵⁶ Melosun temaları temel olarak şöyledir: Erotik şiir, düğün şarkıları (epithalamia), eğlence şarkıları (symptotika) ve isyan şarkıları (stasiotika).

Bir kişinin lir eşliğinde söylediği solo şarkı veya şiir dışında, lirik şiirin bir türü olan koro liriğinde erkek veya kız çocuklarından oluşan korolar vardı veya koro başı, kitara ya da flüt eşliğinde şarkı/şiir söylerdi ve dans edilirdi. Koro liriği konularına göre ikiye ayrılır. “Tanrılara söylenen koro şarkıları şunlardır:

Hymnos (ilahiler): Genel olarak tanrıları öven şarkılardır.

Paian: Apollon ve Artemis’e değinir.

Dithyrambos: Dionysos ve Apollon için söylenen coşkulu tören ilahileri. (Dramatik çağın sanatına değinirken, tragedyanın ve ilk oyuncunun dythrambos korusu içinden çıktığını görmüştük)

Embateria (marşlar): Ares şerefine söylenen Dor şarkılarıdır.

⁵⁵ A.g.k., s.13

⁵⁶ A.g.k., s.13

Prosodia: Kurban sunaklarına ya da tapınağa yürüyüşlerde söylenir.

Yporhemata: Koronun eşlik ettiği, ibadet eylemlerinde söylenen şarkılardır.

İobakhos: Bakhos şerefine söylenir.

Ölümlülere değinen koro şarkıları ise;

Epinikos: Spor karşılaşmalarının galipleri şerefine söylenen ilahilerdir.

Skolia: Kısa ve sade şarkılardır, ziyafetlerde içki masasında grup içinde sırayla söylenirler.

Epithalamia: Yeni evliler için kız ve erkek çocuk grupları tarafından söylenirler.

Ymenaios: Yeni evlilerin mutluluğu ve beraberliği için söylenen şarkılardır

Sellos: Birisini tefe koymak ve aşağılamak için söylenirler.

Enkomia: Zevk şarkılarıdır; birisinin güzelliğini ve davranışlarını över

Thrinos (Ağıt) ve Epikedeios (Cenaze): İlki cenaze söylemini ve yerini genel olarak, ikincisi öznel olarak ifade eder.

(“Parthenia (bekaret), “Daphnephorika” (defne tacı), “Tripodephorika”, “Oshophorika”, “Euktika” gibi başka türler de vardır, bunlar tanrılara ve insanlara değinir.)”⁵⁷

Antik Yunan lirik söyleminde günlük yaşamı oluşturan dini veya dünyevi olay ve olgulara karşı toplumun bireysel veya toplumsal düzeyde tepkisinin duygusal nitelikte olduğu ve şiir türlerinin insani duyguların niteliği ve niceliği kadar çeşitlenmiş olduğu göze çarpar. Benzer bir dönem, tarihin diyalektiğinde, kültürünü Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının üzerine inşa eden batı dünyasında, burjuvazinin yükseliş döneminin doruklarının yaşandığı, kendi değerleri, ilişki biçimleri ve toplumsal sonuçlarının

⁵⁷ A.g.k., s.14

insanın gündelik yaşamında yoğunlaşmaya başladığı 19. Yüzyıl boyunca, sanat ve edebiyat alanında “romantizm” çağında da yaşanmıştır. Bilindiği gibi, aristokrasi ve kilisenin gücünü “aydınlanma” hareketiyle düşünsel ve sanatsal alanda, bilimin gelişmesi ve pozitif bilimsel bakış açısının gelişimi ile bilimsel anlamda, bunların sonucunda büyük devrimler ile toplumsal ve siyasi alanlarda gittikçe eriten burjuvazi, Rönesans döneminden başlayarak yüzyıllar boyunca toplumsal yaşamı dönüştürmüştür. Bu dönüşümler ve sancılar burjuva yaşam tarzının içinde bulunduğu ve şekillendiği kapitalist sistem içinde günümüzde de devam etmektedir. 18. Yüzyılda, edebiyat alanında ilk belirtilerini gösteren romantizm dönemi, 19. Yüzyılın kanlı çarpışmalar ve devrimler arasında gelişen bilimsel ve teknik bilgi birikimi ile büyüyen ve kalabalıklaşan şehirlerinde sanayi devriminin çarklarına girmeye başlayan insan yaşamı, “yüzyıl çocukları”^{*} nın iç dünyalarından yükselen sesler yansıtır. Berna Moran, edebiyat kuramında anlatımcı sanatı açıklamaya başlarken bu döneme dikkat çeker: “Sanatı yansıtmaya olarak tanımlayanlar için eserin en önemli özelliği, dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası olmasıydı ve bunun içindir ki sanatçının kendi duyguları ve yaşantıları üzerinde durulmuyordu. Gerçekte sanatçının iç dünyası ne eski çağlarda, ne de orta çağlarda ilgi çekmiştir. Rönesans’ta bireycilik hareketinin gerekli ortamı hazırlaması ile ancak on dokuzuncu yüzyılda romantizm akımında başlar bu ilgi. Artık işin merkezidir sanatçı, zira romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır.”⁵⁸ Fotoğrafın icadı ile sinemanın doğumunu hazırlayan ve hareketli görüntünün tespitini sağlamaya yönelik bilimsel ve teknik ilerlemelerin de geliştiği bu dönemlerde, sanat eseri “bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor.”⁵⁹ Bu dönemde kendi duygularını yansıtan lirik şair, toplumsal sorunlara sırtını dönmemiştir. Seçtiği konu, gerek içinde yaşadığı toplumun ve demokrasiye geçiş sürecinin çelişki ve çatışmalarını barındırsın, gerekse kişisel yaşamının duygusal dinamiklerini anlatsın, önemli olan şairin yaşamın içinden seçtiği

*“L’enfant du siècle” (Yüzyılın çocuğu) deyimi genellikle 19. Yüzyılın sancılarını dile getiren bu dönemim şair ve edebiyatçıları için kullanılan bir deyimdir.

⁵⁸ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 16. Basım, İstanbul 2007, s.101

⁵⁹ M.H.Abrahams, **The Mirror and The Lamp**, Oxford, 1953, s.23’ten aktaran Berna Moran, A.g.k., s.102

kesiti olduğu gibi yansıtmak yerine kendi iç dünyasının süzgecinden geçirerek, sadece kendine özgü bir dil ve biçimde ortaya koymasındır. Anlatımcı* (expressive) yöntemin, Antik Yunan'dan neo-klasik döneme geçen, yine 19. Yüzyılda ortaya çıkan ve romantizmle çağdaş sayılan gerçekçilik (réalisme) ve doğalcılık (naturalisme) akımlarının “yansıtmacı” anlayışından farkı burada yatmaktadır. Yaşamı anlatan, yaşama ayna tutan bir araçtır sanatçı. Sanatçının kişiliği önem kazanır ve artık eser sanatçının ruhunun derinliklerinden, kendi yaşamının özerkliğinden çıkan öznel duygu ve düşüncelerini, heyecan ve tutkularını yansıtan bir araca dönüşür. Artık gözler sanatçıya çevrilmiştir. Sanatçı, onu toplumun genelinden ayıran ve birtakım üstün yeteneklerle donatılmış özgün bir kişiliktir, bir dehadır. Plastik sanatlarda Rönesans döneminde, örneğin Mikelanj'ın kişiliğinde, “zanaatkarlıktan sanatçılığa geçiş” dönemi, edebi sanatlarda 18. Yüzyıldan başlayarak ve 19. Yüzyıl sonlarına kadar yaşanan bir süreç olarak izlenir. 19. Yüzyılda edebiyat türlerinin sınıflandırılmasında da bir değişim göze çarpar: “O zamana kadar tragedya ve epos başköşeyi işgal ederken, lirik önemsenmez hatta biraz hor görülürdü. Yansıtma kuramının doğal bir sonucudur bu değerlendirme. İnsan ilişkilerinde, topluma, dış dünyaya ayna tutan sanatın en iyi örnekleri ancak bu türler olabilirdi. Ne var ki on sekizinci yüzyıl içinde lirik şiirin değeri yükselmeye yüz tuttu. Pindaros'un kasidelerinde ve Kutsal Kitap'taki kısa şiirler birçok kimseyi lirik türe yeni bir gözle bakmayı sevk etti ve şiirin doğuşunu, şiddetli ve ateşli duyguların ifadesinde aramak eğilimi güç kazandı. Nihayet romantikler gerçek şiiri, duygunun anlamı olarak aldıklarında, kısa, katıksız, arı şiir (özellikle lirik) gerçek sanatın en parlak örneği oldu. Epos gibi uzun şiirler de, içinde arı şiirin yer yer belirlediği bir çerçeveye sayılıyordu artık.”⁶⁰ Romantizmin lirik dışavurumunda, neo-klasik dönemin katı kuralcılığı ve akılcı (rational) doğasına ve kentsoylu yaşamın gösterişli, hızlı, kalabalık ve erken- kapitalist ve materyalist bakış açısına karşı duyulan tepki, eserlerde bulunan aşk, melankoli, yalnızlık, hayal gücü, yolculuk, doğaya dönüş, vatan sevgisi,

* Burada geçen “anlatımcılık” ifadesi, “narrative (anlatısal)” olan anlamıyla ilgili değildir. Moran'ın eserinde yansıtma kuramına koşturularak değinilen “expressive (dışavurumcu)” sanat anlamında kullanılmıştır. Dışa vurulan, yaratıcının iç dünyasının süzgecinden geçen öznel duygu ve düşünceleridir.

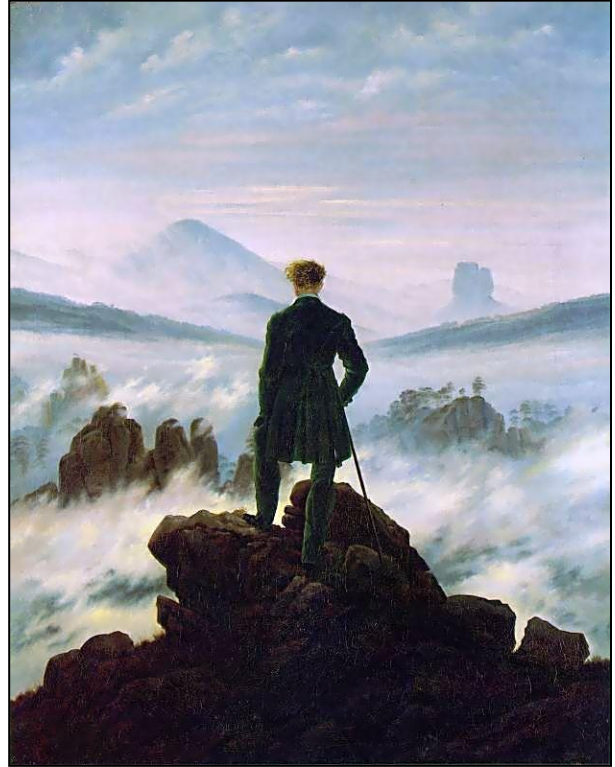
⁶⁰ M.H.Abrahams, a.g.e.'den aktaran; Berna Moran, A.g.k., s.103

milliyetçilik, ölüm gibi temalarda kendini gösterir. On sekizinci yüzyılda Blake, Goethe, Chateaubriand ve Rousseau'nun eserlerinde ilk belirtilerini veren romantik akım, on dokuzuncu yüzyılda sadece edebiyat alanında değil, müzik, mimari, eleştiri ve resim gibi diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Romantizmin İngiliz edebiyatındaki öncülerinden William Wordsworth, *Lyrical Ballads* (1800) adlı eserinin önsözünde “şiiri şairin duygularını dile getirmesi olarak tanımlarken, genellikle bütün romantik sanat anlayışını belirtmektedir.”⁶¹ Bu görüş, spontane ve akıldışı (irrational) yaratımı vurgulayan romantizmin manifestosu olarak görülmüştür. Bu akımın sanatı Chopin'in veya Wagner'in müziğinde, Victor Hugo'nun veya Lamartine'in mısralarında, uyuma, dengeye, akılcılığa, formülleşmiş ve kalıplaşmış yaratım biçimlerine, sükunet ve düzene karşı, doğa üstünden bilinçaltına kadar geniş bir alanda kendine ses bulan lirik ve öznel (subjective) bir dışavurumun ifadesidir.

Resim 2:

“Sis Denizini İzleyen Gezgin”

Caspar David Friedrich; 1818



⁶¹ Berna Moran, A.g.k., s.101

Lirik edebiyat türlerini sınıflandırdığı *Senaryo Kuramı*'nda, S. Aslanyürek, Rus yazar ve edebiyat kuramcısı Belinski'nin lirik yapıtlar üzerine düşüncelerine dikkati çeker. "Eğer eposta konu özneyi sindiriyorsa, lirik yapıtlarda özne konuya dönüşmekle, konuya sızmak ve konuyu kendi içinde eritmekle kalmamakta, aynı zamanda konuyla bir çatışmayı teşvik eden, kendi iç derinliğindeki bütün duyguları harcamaktadır."⁶² Lirik yapıt mutlaka vezinli biçiminde olmak durumunda olmadığı gibi, epik türlerde olduğu gibi olay örgüsüne veya belirli bir konuya sahip olmak zorunda da değildir. Lirik şiir düzyazı biçiminde de olabilir. Lautréamont'un *Maldoror'un Şarkıları*, André Breton'un *Nadja*'sı veya Arthur Rimbaud'nun *Illuminations** adlı eseri, Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı* düzyazısal lirizmin büyüleyici örneklerinden sadece bazılarıdır. Lirik yapıtta konuyla/ kendisiyle çelişen özne/süje tam anlamıyla yaratıcısıyla bütünleşmiş "iç çatışkan karakter"dir. Bu anlamda lirik karakter yaratıcısının bütün duygularının ve özelliğinin coşkulu ifadesini dışa vurur. Lirik yapıtın okuyucusu, dinleyicisi veya izleyicisi yaratıcı/sanatçının öznel duygu dünyasıyla karşı karşıyadır. Anlatılan konu ve aktarılan duygu her ne olursa olsun, sadece "bir" yaratıcıdan çıktığı haliyle özgündür. Aşk temasında yazılan birçok söylem, birçok şiir vardır. Önemli olan yazanın, temaya kendi duygusal yaşantısından, anılarından ve heyecanlarından ne katmış olduğudur. Onun ruhundan çıkan ona özgüdür. Bir başkası tarafından tekrarlanamaz niteliktedir. Bir Chateaubriand şiiri, sadece ona aittir. Başka biri, bir Tarkovski filmi çekemez. Çünkü yaratım, o kişinin kendi yaşamının içinde biriktirdiği öznel duygusal deneyimlerin bir ürünüdür. Elbette lirik yapıtların içinde sadece öznel yaşama ait imgelemler değil genel yargılar, politik düşünceler veya tarihi olaylar yer alabilir. Edebiyat kuramcısı Croce, bu tür konuların sanatçı tarafından kullanıldığını inkar etmez ve ekler: "(...) o şekilde kullanılır ki, eserin içinde bunlar dönüşürler ve (sanatçının) duygu dünyasında eriyerek, duygu anlatımı olan eserin bir parçası haline alırlar."⁶³

⁶² Beliski'den aktaran; Semir Aslanyürek, *Senaryo Kuramı*, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.32

* "Aydınlanmalar", çev. notu

⁶³ Berna Moran, A.g.k., s.109

Doğu kültürleri ise batıdaki düşünsel, siyasal, tarihsel şekillenmelerden farklı gelişimler içinde bulundular. Bugün içinde birçok farklı kimlik ve kültürel yapı içeren doğu dünyasının ve üçüncü dünya tanımı içinde bulunan güney Amerika - Latin edebiyatı ve sineması ile özgün edebi biçimlerinin sinemalarına etkisinin ayrıntılı incelenmesi bu çalışmanın kapsamını aşacak nitelikte bir konudur. Bununla birlikte, Türk kültürü, edebiyatı ve sineması kapsamında düşünecek olursak, doğu kültürünün batıdakinden farklı olarak, sözlü kültürden yazılı kültüre tam anlamıyla geçmeden, yirminci yüzyılın başında sinema gibi görsel bir kültürle karşılaşması dikkat çekicidir. Anadolu kültüründe önemli bir yer tutan halk ozanları, sözlü edebiyat söylemi içinde ürün vermişler ve toplum kendi kültürü içinde bu ozanların seslerini bugüne ulaştırmıştır. Halk acılarını, sıkıntılarını, sevinçlerini ve her türlü heyecanını, geleneklerini ve yaşam biçimini resim ve heykel gibi plastik sanatlar yoluyla da aktarma olanağı bulamamış, ancak kilim desenlerinde veya çinilerde soyutlaşmış motiflerde bazı dışavurumlara fırsat bulmuştur.* Temsili sanatlar alanında ise Türk kültürünün İslam öncesi döneminden getirmiş olduğu belli biçimler bulunmaktadır. Meddah, Kukla, Karagöz* ve Ortaoyunu gibi, yazılı bir metinden çok doğaçlama yöntemiyle ortaya çıkarılan, batılı anlamda dramatik karakter / birey olgusu ilişkisinden çok tipler üzerine kurulu olan oyunlar vardır. Bu geleneksel halk tiyatrosu türleri, Osmanlı'nın Tanzimat dönemindeki batılılaşma hareketinin içinde oluşturulan batı modelindeki tiyatro anlayışıyla yarışını zaman içinde kaybetmiştir. Bu anlamda, Anadolu kültürü, diğer birçok doğu kültüründe olduğu gibi “lirik” dönemleri içinde iken sinema sanatı ile karşı karşıya gelmişlerdir. Sinema kuramcısı Robert Stam sinemanın ilk yıllarından itibaren “üçüncü sinema”* kapsamı içinde sayılan Latin Amerika, Asya ve Afrika

* Yüce Sayılğan'ın “Kuruluşundan Günümüze Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü” adlı filmi için, Ocak 2009'da, Mustafa Aslıer ile yapılan söyleşiden alınmıştır.

* Karagöz diğer temsili sanat biçimlerinden farklı olarak sinema sanatı ile büyük bir biçimsel benzerlik taşımaktadır. Karanlık bir salonda, beyaz bir perde ve perdedeki renkli gölgeler, sinemanın hayal bile edilemediği zamanlarda Türk kültürü içinde oluşmuş bir sanat biçimi olarak, sinema tarihi açısından oldukça ilginç ve özel bir yere sahiptir.

* “Üçüncü dünya” kavramı aslında tartışmaya açık bir kavramdır ve “üçüncü sinema” kavramına da kaynaklık etmektedir. Buna göre, birinci sinema pazarı elinde tutan ve tiranlaşan “Hollywood sineması”;

sinemalarının dünya sineması içinde nicelik bakımından “birinci sinema” dan çok daha fazla film üretmesine rağmen, nitelik bakımından kendi öznel kimlikleri ile kendi biçimlerini yaratmak yerine, batılı hikayeleri ve bu hikayeleri anlatma biçimlerini olduğu gibi kopyalamaya başladıklarına dikkati çeker. Daha önceki bölümlerde değinildiği gibi sinema bir sanat olarak kabul görme sürecinde, batı dünyasının edebi ve dramatik sanat biçimleriyle ilişkilendirilerek, Tarkovski'nin deyimiyle bir tiyatro buzluğu gibi kullanılmış ve ilk yirmi yılda neredeyse tüm edebiyat eserleri “filme alınmıştır.” Bu dönemler aynı zamanda, batının doğuyu avucunun içine almak için sinema sanatını politik bir araç olarak da kullanıp, kendi yaşam tarzını zihinlere kazıdığı ve bir “üçüncü dünya” oluşturmada bu yeni görsel dili kullandığı emperyalizmin yükseliş zamanlarının bir parçasıdır. “Film kuramı konusu –ve filmlerin kendileri- aslında tamamen uluslar arası niteliktedir. Her ne kadar sinema, Birleşik Devletler, Fransa ve Britanya’da başlamış olsa da; aşağı yukarı farklı yerlerde eşzamanlı ortaya çıkan kapitalist temelli film üretimiyle birlikte, bugün Üçüncü Dünya ülkeleri adını verdiğimiz coğrafyayı da içine alarak, dünyanın her yerine hızla yayılmıştır. Örneğin, Brezilya sinemasının *altın çağı**, 1908 ve 1911 arasında, ülkeye Birinci Dünya Savaşı’nı takiben Amerikan dağıtım şirketlerinin sızmasından önce yaşanmıştır. 1920’li yıllarda Hindistan, Büyük Britanya’dan daha çok film üretmekte ve 1930’lara gelindiğinde, Filipinler gibi ülkeler yılda 50’den fazla film yapabilmekteydi. Bugün Üçüncü Dünya sineması dediğimiz olgu, geniş anlamında Birinci Dünya sinemasının marjinal bir teferruatı olmaktan uzakta, aslında dünya oyunculu film üretiminin büyük bir kısmını üretmektedir. Eğer TV için üretilen filmleri bir kenara bırakırsak, Hindistan, yılda 700 ile 1000 arasında filmle, dünya kurmaca film üretiminin başını çekmektedir. Asya ülkeleri, hepsi birlikte ele alındığında, dünya üretiminin yarısından fazlasını üretmektedirler. Burma, Pakistan, Güney Kore, Tayland, Filipinler, Endonezya ve hatta Bangladeş’te, yılda 50’den fazla film yapılmaktadır. Egemen konumuna rağmen, Hollywood sineması, kurmaca filmlerin dünya çapındaki yıllık üretiminin sadece bir

“ikinci sinema” kıta Avrupası’nda doğmuş batılı “Auteur sineması” ve “üçüncü sinema” ise bu ikisi dışında olan ve batı emperyalizminin etkisi altında olan ülke sinemalarıdır.

* *bela epoca*

bölümüne katkıda bulunmaktadır. “Standart” film hikayeleri ve standart film kuramı, ne yazık ki, bu filmsel bereketin çıkarımlarıyla pek bağdaşmamaktadır. Hollywoodvari formüller, Hollywood’dan fazla film üreten ve melez estetiği Hollywood’un devamlılık kodlarını ve üretim değerlerini Hindu mitolojisinin anti-illüzyonist değerleriyle, sığ bir Hollywood taklitçiliğine varacak şekilde karıştıran, Hindistan’ın dev film endüstrisinin değerini düşürmektedir.”⁶⁴ Robert Stam’ın Hindistan sineması için ortaya koyduğu tespitlerin bir bölümü, Türk sineması için de geçerli sayılabilir. Türk sineması, Hindistan kadar film üreten bir endüstriye sahip olmasa bile, batıda gelişimini tamamlayan dramatik sanatı kendine malzeme edinerek ve bir anlamda batıyı taklit ederek yola çıkmıştır.

Sinemayı etkileyen ve sinemanın kullandığı edebiyat biçimleri olan epik, lirik ve dramatik kategorileri tarihsel ve biçimsel gelişimleri açısından anlamaya çalıştığımız bu bölümün sonunda, şunu da belirtmek gerekir ki, sinema dramaturjisi içinde bu estetik kategoriler, bazen bir film içinde bir arada yer alabilmektedirler. Bir sinema filmi epik, lirik veya dramatik olabileceği gibi, aynı zamanda hem epik, hem lirik veya hem lirik, hem dramatik karakterli olabilir. Hatta bu üç biçimin özelliklerini de içinde barındırabilir. “Tarihi kahramanlık olaylarını, büyük toplumsal felaketleri, bağımsızlık ve özgürlük savaşlarını vs. gibi konuları işleyen filmler, epik sinemaya birer örnek teşkil ederler. Bu filmlerde kahramanlara tanınan girişim olanakları hemen hemen aynıdır. Ayrıca kahramanların karakterleri detaylı bir şekilde işlenmediği gibi, olayların akışı içerisinde bir yerden bir yere savrulurlar. Yani eposun yapısı gereği kahramanların istem ve iradeleri ne kadar güçlü olursa olsun, olayların seyrini tayin edemez. Belinski’nin deyimiyle konu özneyi sindirmektedir.”⁶⁵ Lirik sinemada ise, bir anlamda eposta olduğunun tersine, “özne konuyu sindirir” ve hatta konunun kendisine dönüşür demiştik. *Senaryo Kuramı*’nda S. Aslanyürek “lirik filmler”i yaratıcılarının duygularından ibaret olarak tanımlar ve bu filmlerin sadece kendi yaratıcılarının

⁶⁴ Robert Stam, **Film Theory An Introduction**, Blackwell Publishing, 2000, s.21

⁶⁵ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.65

karakterini yansıttığını belirtir. Lirik bir filmde, dramatik bir filmde olduğu gibi konu güçlü isteminin peşinde giden bir karakterin etrafında şekillenmez. Yine de bu üç tür içinde sinema sanatını biçimlendirmede en çok yararlanılan ve diğer türlere göre egemen durumda olan tür “drama”dır.

4. SİNEMADA DRAMIN GELİŞİMİ, YAYGINLAŞMASI VE İLK TEPKİLER

Sinemanın, ilk yıllarından itibaren bir sanat dalı olarak kabul görme sürecinde, içinde bulunduğu ve olgunlaştığı toplumsal yapıdaki biçimlenişine önceki bölümlerde bir miktar değinildi. Sinema “dram”ın bazı araçlarını kullanarak, ama gittikçe gelişen ve kendi olanaklarından kaynaklanan anlatım dilinin gelişmesiyle “tiyatro” sanatından da ayrılarak, seyirci üzerindeki yoğun etkisini artırdı. Sanatın tekniğin olanakları ile yeniden üretilebildiği bir dönemde, yaşamın bir yansıması ve yeniden üretimi olarak, insanoğlunun karşısına çıkan sinematograf, kalabalıklar üzerinde yarattığı “şok” etkisinin sonrasında, girebileceği sayısız biçimlerden sadece birine; “öykülemeci gösteri” sinemasına dönüşürken, bu etkiyi uzun süre sürdürebilmenin yolunu bulmuştu. Amerikan sineması, kısa sürede bazı tarihsel ve toplumsal nedenlerle sinemanın beşiği olan Fransa’nın dünyadaki egemenliğini geride bıraktı. Gösteri sineması, seyirlik sinema, ana akım sineması veya öykülemeci klasik sinema dediğimiz “tür” kullandığı sinemasal dil ve teknik açısından Amerikan sineması içinde gelişimini tamamladı ve tüm dünyaya yayıldı. Fakat ilk yıllardan beri, özellikle, I. Dünya Savaşı sonrasında olmak üzere, genel olarak sanatta ve doğal olarak sinema sanatında da, bir başkaldırı söz konusuydu. İki odaklı bu başkaldırının bir tarafında, sinemasal dili ve sanatın işlevini yeniden düşünen, sinema sanatını tiyatro veya öyküden çok “şiir”le ilişkilendiren kıta Avrupası ve diğer tarafında yeni bir toplumun sanatını oluşturma çabası içinde, sinema dilini kuramsal anlamda çözümlmeye çalışan Sovyet Rusya bulunmaktaydı. Bu iki odaktan ilkinde, Fransız sinemacılar dönemin etkin sanat akımlarından da etkilenerek “başka” bir sinema dilini aramışlardır. Bu dönemde birbirine yakın görünen ama birbirlerinden farklı kuram ve uygulamalar, şiir ve şiirsellik kavramlarını sinema sanatına yaklaştırmış ve saf sinemanın peşine düşmüş; bu bağlamda, anlatımcı ve dramatik öykü sinemasına karşın lirik sinemanın ilk özgün örneklerini oluşturmuşlardır. Sovyet Rus kuramcıları ise sanat, edebiyat ve sinema ilişkilerini kuramsal anlamda irdeleyerek sinemanın kullandığı dili adeta ameliyat

masasına yatırıp, parçalarına ayırmışlardır. Sinemanın özgün doğasının şiire olan yakınlığını ve bu sanatın şiirle kurduğu ilişkinin arkeolojisini oluşturan fikirler filizlenmiş ve bu fikirler ilerleyen yıllarda öykülemeci dram sinemasına alternatif yaklaşımlar üretecek sinemacılara temel oluşturmuştur. Bu duruşların hepsi lirik tanımı altına girmese de düşünsel anlamda bir tepki ortamı oluştuğunu göstermek amacıyla, klasik dramatizmi sorgulayan diğer sanatsal yaklaşımlara da bu başlık altında yer verilecektir. Fakat bu karşı duruşlara odaklanmadan önce, geleneksel dramatizmin kullandığı araçları ve dramatik sinemanın yaygınlaşma koşul ve nedenlerini anlamakta fayda vardır.

4.1. Sinemada Dramın Bileşenleri Ve Yaygınlaşması

Dram sanatının bileşenleri olarak ele alınan ve bir anlamda bu estetik türün kullandığı yöntem ve araçların bütününden oluşan “dramaturjik” unsurları çözümleneksizin, toplumsal anlamda, geleneksel dram sanatının sinema dramaturjisi içindeki hakimiyetini ve dram sinemasının sinema seyircisi üzerindeki etkisini tam anlamıyla irdelemek olanaksızdır. Bu nedenle sinema dramaturjisinin içinde bulunan, Antik Yunan döneminden beri kullanılagelen dramatik sanatın yapıtaşlarını anlamaya çalışalım.

4.1.1. Sinema Sanatında Bir Anlatım Biçimi Olarak “Dram”ın Bileşenleri

4.1.1.1. Mimesis Ve Katharsis

Mimesis ve Katharsis kavramları ilk olarak Antik Yunan sanatında dile getirilir. Başlangıçta, Poetika'nın yazılmasından çok önce, Platon tarafından biraz da “sanat”ın amacını ve yaşamdaki yerini eleştirmek için ortaya atılan mimesis kavramı, en basit anlamıyla, sanatın yaşamın bir “yansıması” ve sadece bir “taklidi” olduğunu ifade eder. Poetika adlı eserinde Aristoteles de mimesisin bu anlamını bir noktada destekler. “ O halde epos, tragedya, komedyası, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak *taklittir (mimesis)*. ”⁶⁶ “Tragedya” ise der Aristoteles, “tamamlanmış, bütünlüğü olan bir eylemin taklididir; bu eylemin belli bir büyüklüğü (uzunluğu) vardır. Çünkü, (aslında) hiçbir büyüklüğü olmayan bütünler de vardır. Bir bütün ise *başı, ortası ve sonu olan şeydir.*”⁶⁷ diye ekler. Dramatik sanatın ilk biçimsel hali olarak tragedyası; başı, ortası ve sonu olan bir eylemi taklit etme sanatı iken epos, daha geniş bir döneme yayılmış, büyük bir olayın içinde geçen farklı eylemleri epizotlu anlatımı ile yansıtır. İkisinde de “yaşamı yansıtmaya” geleneği vardır. Aristoteles’in öğretmeni olan Platon da “Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da kuraldan, yani doğrudan üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi” (576c).”⁶⁸ derken ressam ve şair arasında bir benzetme yapmış ve sanatın gerçekliği veremeyeceğini, sadece taklit edebileceğini ve hatta insanı gerçeklikten uzaklaştıracağını savunmuştur. Buna göre bir şeyin aslı onun ideasıdır, onun dünyada görünen hali ise onun kopyasıdır. Ressam gibi tragedyası şairi de bu kopyayı kopyalayan, yani kopyanın da kopyasını çıkarandır. Oysa “insanın amacı

⁶⁶ Aristoteles, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14.basım, Ekim 2006, s.11

⁶⁷ A.g.k., s.2

⁶⁸ Platon'un **Devlet**'inden aktaran; Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2.Basım, İstanbul 1999, s.23

idea'lara yönelmek olmalıdır.”⁶⁹ diye belirten Platon, sanatçının insanı ters bir yöne saptırdığını vurgular. Fakat Aristoteles'in mimesis kavramına bakışı başka bir noktada Platon'un sanatı yargılayan bakış açısından farklılık gösterir. Buna göre, sanatçı sadece yaşamda “olani” değil, “olabilecek olani” da taklit eder. “Platon için taklit olan *mimesis*, Aristoteles için sanatta *yeniden yaratmadır*.”⁷⁰ Elbette mimesisin bir nedeni ve kutsal bir amacı vardır. Yine Poetika'da mimesis iki nedene dayandırılmaktadır. Bunlardan biri, insanın doğasından kaynaklanan, *taklit içgüdüsüdür*. Diğer neden ise “*hoşlanma*”dır. Buna göre, insan, yaşamı ve doğayı içgüdüsel olarak diğer canlılardan çok daha üstün bir düzeyde taklit edebilme yetisine ve istemine sahiptir. Aristoteles, insanın doğada iğrenerek baktığı bir gerçeğin, örneğin bu gerçeğin bir resmi yapıldığında, bir taklit olan resme hayranlıkla bakabildiğini öne sürer. Aynı şekilde gerçek yaşamda insanın lanetleyeceği bir eylem, mesela bu kanlı bir cinayet olabilir; tragedya aracılığı ile bir bütün içinde taklit edildiğinde, insan tarafından merak ve hoşlanma duyguları içinde izlenebilir. Temsili bir taklit sanatı ve yaşamı mükemmele yakın derecede yansıtmaya olanağına sahip olan sinemada da durum aynıdır. Duygu Sağıroğlu'nun “Senaryo” dersinde verdiği bir örnek bunu kanıtlar niteliktedir: “Örneğin, bir yankesici, İstiklal Caddesi'nde bir kadının çantasını kapıp kaçmaya başlıyor. Peşine düşen kalabalığa polisler de eklenince, hızla saklanacak bir delik arayan hırsız, alelacele bir pasaja kendini atıyor. Pasajın içindeki sinema gişesini görünce, zaman kaybetmeden, bir bilet alıp, sinema salonunun karanlığında gizlenmeye başlıyor. İzini kaybettirmeyi başaran hırsız, perdede oynayan filmi izlemeye başlıyor. Filmde ana karakterin (izleyicinin özdeşleştiği karakter de diyebiliriz), içinde ömür boyunca beklediği yüklü bir miktar paradan oluşan maaş ikramiyesini taşıdığı çantası çalınıyor. Az önce, bir kadının çantasını çalan hırsız, bu sefer filmdeki hırsıza içinden küfretmeye ve çantası çalınan adama acımaya başlıyor. Filmin sonuna kadar hırsızın yakalanmasını ve adamın parasına kavuşmasını bekliyor.”* Mimesisin, yani yaşamı taklit etme

⁶⁹ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 2. Basım, İstanbul 1999, s.23

⁷⁰ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kabcacı Yayınevi, 4. Basım, İstanbul, 2001, s.36

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı Sinema-TV Bölümü'nde Senaryo dersleri veren Duygu Sağıroğlu'nun dersinde alınan notlardan (2001-2002)

eylemine bir amaca hizmet ettiğini savunan Aristoteles, bu görüşüyle, sanatın insanı gerçekten kopardığını savunan Platon'un görüşüne bu noktada karşı çıkar. Buna göre, "Tragedyanın ödevi" der düşünür, "uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir"⁷¹. Bu ödeve ise "katharsis" adını verir. Bu açıdan, tragedya insanlık için yoldan çıkarıcı bir taklit değil, aksine onu tutkularından arındıran, ruhunu temizleyen yararlı bir taklittir. "Katharsis"e ulaşması için, dramatik sanat yapıtını izleyen seyircinin kendini özdeşleştireceği bir unsura ihtiyacı vardır. Öyle ki, izleyici sanat yapıtı yoluyla, dramatik yapının içine girebilir, olaylar sanki kendisinin başından geçiyormuşçasına izlesin ve en sonunda kendini özdeşleştirdiği unsur aracılığı ile izlediği ve içine girdiği duygusal devinimden, arınmış bir şekilde çıkabilir. İzleyicinin kendini özdeşleştirmesi gibi, özdeşleştirmenin nesnesi de dramatik yapının önemli araçlarıdır. Bu nesne ise şüphesiz, "dramatik karakter"dir.

4.1.1.2. Karakter Ve Özdeşleşme

Dramatik karakter, içinde güçlü bir istem taşıyan ve dramatik eylemini bu güçlü istem yönünde gerçekleştiren karakterdir. "Tragedya, bir eylemin taklidi olduğuna göre, eylemde bulunan kişileri taklit edecektir."⁷² Sanatsal anlamda bir yaratı olan "karakter" in köklerinin, önceki bölümlerde, epik, lirik ve dramatik türlerin özelliklerinden bahsederken, toplumsal yapıdaki, büyük değişimlerde, burjuvazinin ve kapitalist üretim biçimlerinin yükseliş döneminde, felsefede, sanatta ve toplumda türeyen "birey" olgusu ile ilişkisinden söz etmiştik. Bu bölümde, ise biçimsel yönden, dramatik bir sanat yapıtı içindeki yeri ve işlevi ile karakteri tanımak faydalı olacaktır. Karakter, dramatik sanatın ve dramatik eylemin merkezidir. Poetika'da karakter; "(...) bir insanın konuşması ve eylemi ne türden olursa olsun, belli bir istem yönünü

⁷¹ Aristoteles, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, 14.basım, Ekim 2006, s.22

⁷² A.g.k., s.25

gösteriyorsa, o insanın karakteri vardır.”⁷³, şeklinde betimlenir. Dramatik karakter: “Ben ... istiyorum” der ve bu isteğine doğru ilerlerken, kaderin onu sürüklemesine izin vermez. Kendi yolunu çizer, kaderin önüne çıkardığı engelleri aşar, mücadele eder, içinde bulunduğu durumun koşullarını değiştirir, koşulların onu yönlendirmesine izin vermeden, karakter koşulları yönlendirir, kendinden veya yaşamından fedakarlık yapar ve sürekli içsel veya dışsal bir eylem içindedir. Dramatik karakterin mutlaka bir “derdi” vardır. Bununla birlikte; özdeşleşme (einfühlung) adını verdiğimiz ve dramatik sanatın izleyicisini, eserin dünyasının içine çekmenin yolu da karakterden geçer. Estetik anlamda, bir sanat eseri karşısında özdeşleşme yaşamak isteyen ve sanat yapıtının içine girmek isteyen seyircinin, bu sanal dünyada içine girip, gezebileceği bir vagona ihtiyacı vardır. Bu taşıyıcı vagon ise genellikle ana karakterdir. Bu; izleyicinin, “kendisini, başkasının tasarladığı bir dünyada birinin yerine koyabilmesi anlamına gelmektedir.”⁷⁴

Bir dramatik yapıtta ise, kendi istemleri yönünde birbiriyle çelişen, çarpışan veya birleşen birçok karakter bulunmaktadır. Öyle ki bu karakterler, birbirlerini sürekli etkilemekte ve değiştirmektedirler. Bu anlamda, dramatik bir yapıttın kurulumunda, karakterleri tek tek ele almak yerine, birbirleriyle ilişkileri ve çatışmaları bağlamında düşünmek ve onları bu ilişkiler içinde yaratmak yerinde olur. Dram kelimesinin “eylem”i ifade ettiği bilgisinin ışığında, karakterin bu eylemin merkezi ve kaynağı olduğunu kabul etmek yanlış olmaz. Eğer bir yapıtta, ana karakter adını verdiğimiz ve izleyicinin başlıca özdeşleşme nesnesi olan karakter başta olmak üzere, yanal karakterler de bir istem içinde olup, istemleri yönünde hareket etmezler ise, dramatik bir eserden bahsetmek imkansızdır. Eylemin, yani dramın kaynağı olan karakterin istemi ne kadar güçlü ve onun için ne kadar vazgeçilmez ise; bununla birlikte, içinde bulunduğu koşullar veya diğer karakterlerin güçlü istemleriyle ne derece çatışma halinde ise, dramatik yapı o kadar güçlüdür. İstem ve çatışmanın gücünü artıran etkenlerden biri ise karakterin de içinde bulunduğu ilişki biçimleridir. Bu ilişki biçimleri, aslında insan yaşamının, psikolojisinin ve insan doğasının özünde barındırdığı biricik çelişkilerin

⁷³ A.g.k., s.43

⁷⁴ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004, s.39

yansımasından ibarettir. İlişkide, yani karakterin etrafında bulunan, onu destekleyen, onun istemiyle çelişen veya karakterin isteminin kendisini oluşturan “diğerleri” ile olan bağlarındaki “vazgeçilmezlik” ilkesi, dramatik yapının gerilimini ve gücünü artıran bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Bugün, başta sinema sanatı içinde olmak üzere, tüm dramatik sanatlarda, çağlardır kullanılan kişi ve bu kişilerin içlerinde buldukları ilişki biçimlerinin bazıları neredeyse kalıplaşmış durumdadır. Bu nedenle, örneğin geleneksel dramatik yapılarla işlenmiş Hollywood sinemasında, aynı hikayenin, farklı dönem veya yerlerde; farklı oyuncularla tekrar tekrar anlatıldığı hissine kapıldığımız olur. Hatta, ana karakterin istem yönü ve eylemlerinin bütünü farklı olsa bile, biz aslında hikayenin temelini oluşturan aynı “baba-kız hikayesini” veya benzer bir “aşk üçgenini” başka bir yapıtta izlemiş olduğumuzu fark ederiz. Bunun nedeni; dramatik hikayenin konusu, eylemin yönü, yer-zaman koşulları veya ana karakterin nitelikleri ne kadar farklı sunulmuş olursa olsun, kökeninde, tüm bu unsurların üzerinde yükseldiği temelde yatan psikanalitik gerçeklerdir. Öncelikle bu ilişki biçimlerinin dramatik yapının gerilimini artırmadaki güçlerine göre incelersek, başı çeken ilişkiyi bulmak çok zor olmayacaktır. Aşk, belki de en eski çağlardan beri, dramatik yapılarda en çok kullanılan ilişki biçimidir. Kökenini doğadan ve insan yaşamının gerçeğinden alan “aşk”; “vazgeçilmezliği” ve “sorgulanamazlığı” ile karaktere neredeyse her eylemi yaptırabilme gücünü yaratıcısına verebilir. Karşısına konulan engelleri aşmada, aşık bir karakterin yapamayacağı eylem yoktur ve izleyicinin “neden” diye sormasına gerek yoktur. Çünkü yanıt basit ve nettir: Karakter aşıktır. Aynı şekilde, doğanın içinde yer alan “annelik/babalık içgüdü” de sorgulanamazlığı ve vazgeçilemezliği ile dramatik ilişki biçimlerinin başında gelmektedir. Bunu izleyen kardeşlik, arkadaşlık gibi ilişki biçimleri dramatik yapının güçlenmesinde defalarca kullanılmıştır. İlişki biçimleri dışında, karakterin içinde bulunduğu koşullar da büyük önem taşıyabilmektedir. Örneğin, “özgürlük” olgusu; nasıl gerçek yaşamda, belki de milyonlarca insanın uğrunda savaştığı ve öldüğü bir kavram olmuşsa; başta sinemada olmak üzere, dramatik yapının temel unsuru olan karakter için de önemli ve çokça kullanılan bir istem yönü oluşturmuştur. Temelde var olan karakter yapıları; temel ilişki biçimleri ile temel hikaye yapılarının büyük bölümünün, Shakespeare’in eserlerinde kullanıldığı dikkati

çekmektedir. Bu dramatik yapılı eserlerin bütünü, karakter yapıları ve ilişkileri incelendiğinde, insan psikolojisinin derinliklerinde bulunan tutku, korku ve çelişkilerin, sanatsal estetik yoluyla, erken ve kusursuz bir yansıması ve psikanalitik bir dışavurumu olarak ele alınabilir.

Bununla birlikte karakter mutlaka bir insan olmak zorunda değildir. Bir yer, bir nesne veya bir hayvan da olabilir. Burada önemli olan, insani özelliklerin karakterde görülüyor olmasıdır.

Ve hikayenin konusu ne olursa olsun, genel olarak, başlangıçta karakterin öznel yaşamında “eksik” olan bir şey vardır. Gerek iş yaşamında arkadaşlarıyla, gerek aile ilişkilerinde veya içinde yaşadığı şehirle yaşadığı bir sorunu, yani yaşamının içinde bir yerlerde veya birileriyle çelişen bir derdi vardır. Başına gelen olaylar ve mücadele etmek zorunda kaldığı engeller ne olursa olsun -bu uzaylıların dünyayı istilasını, işten kovulup parasız kalması veya komşu daireye bir katilin taşınması da olabilir, verdiği bütün mücadeleler sonunda karakter, başlangıçtaki sorunu ile mutlaka yüzleşir, o sorunu iyi veya kötü bir şekilde çözümler ve karakter sonunda başlangıçta olduğundan farklı içsel veya dışsal bir duruma girerek değişime uğrar. Bu arada çevresindeki dünyada da birilerini veya bir şeyleri değiştirmiştir. İstemine kavuşsa da, kavuşmasa da, yaşadığı olaylar dizisinden ve içinden geçtiği sınavlardan çıkardığı sonuç veya sonuçlar onu izleyici ile birlikte arındırır.

4.1.1.3. Eylem Ve Mücadele

Dramatik karakterden söz ederken sık sık “eylem” ve “mücadele” kavramlarına başvurmak zorunda kaldık. Esasında, karakter ve eylem kavramlarının dramatik sanat

bağlamında tanımlamaları, birbirinden faydalanmakta ve birbirinin içine geçmektedir. Eylem, karakterin istem yönüdür. Mücadele ise karakterin istemi ile bu isteme ulaşmasına engel olan unsurların arasındaki ilişkidir. Başka bir deyişle; mücadele, dramatik yapıda bulunan farklı kutupların (güçlerin), istemlerinin çarpışmasının ürünüdür. Dramatik karakterin eylemi, onu aynı durumda benzer tepkiler veren “diğerlerinden” ayıracak ve onun, kendine özgü kişilik yapısını ortaya koyacak türde eylemler bütünüdür. Karakteri sıradan veya olağan olmaktan çıkarıp, onu tek ve orijinal kılan; elbette ki; karşılaştığı olaylar boyunca verdiği tepkiler, yaptığı seçimler ve eylemleridir. Karakter; örneğin, şehirdeki herkes kaçarken, mücadelenin üzerine gider veya var olan sorunu herkesten farklı bakış açısı ve zekası ile çözümleyebilir. Karakterin eylemine yön veren istemi olduğu kadar; aynı zamanda onun kendini başkalarından farklı kılan psikolojik veya fiziksel durumudur. Karakterin istemi dramatik yapı boyunca sürekli sınanır. Bu noktada karakterin istemine ulaşmadaki kararlılığı ve tutarlılığı önem kazanır.

Bir karakteri, karakter haline getiren eyleme geçirilmiş istemidir. Çelişik durumdaki karakter ancak harekete geçtiği zaman çatışmayı doğurur. Bununla birlikte bir “çatışma yaratmayan ‘alelade’ istemler (...), dramanın konusu dışındadır.”⁷⁵ Karakterin eylemi dramatik bir anlaşmazlığa neden olur ve karakter kendini bir başka istemle veya durumla “çatışma” içine sokar. Böylece var olan denge bozularak, yeni çatışmalara gebe yeni dengeler kurulur. “Karakter nasıl kendi kişiliğini ‘ediminde’ dışa vuruyorsa, edim de kendi varlığını yarattığı çatışmada ortaya koyar.”⁷⁶ Karakterin eyleme dönüşmüş istemi, mücadeleden mücadeleye geçer. Alt edilen bir engel, bir diğerini doğurur. Çatışma bu şekilde türer ve olay örgüsünün bütünlüğü içinde dramatik hareketlilik sağlanır.

⁷⁵ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, Hayalet Kitap, 2008, s.99

⁷⁶ A.g.k., s.100

4.1.1.4.Diyalektik Yapı

Sinemasal diyalektiğin, klasik örnekleri olan Kuleshov'un ünlü deneyleri, diyalektiğin sinemanın temelini oluşturan, hatta sinemayı sinema haline getiren "kurgu"nın etkisini açıkça ortaya koymuştur. Diyalektik düşüncenin, felsefenin alanı içindeki, özellikle de Antik Yunan'dan başlayarak tüm batı düşüncesindeki gelişimine değinmiştik. Şimdi diyalektik kuruluşun sinemasal sözdizimine etkisi ve dramatik anlatı sanatındaki işlevini masaya yatıralım. Diyalektik düşünce de, tıpkı karakter gibi sadece dramatik yapının değil diğer estetik türler olan epik ve lirik yapıların kurulması için de gerekli bir araçtır. Bununla birlikte, felsefi anlamdaki diyalektik yapı, klasik dramatik anlatı sanatı içinde kullanıldığında, gerçek bir yansımasını bulur. Her oluşun bir çatışmadan türediği ve çatışmanın evrenin yasası olduğu fikri üzerine kurulu diyalektik düşünceden yola çıkan bu felsefeye göre, doğada bulunan her şey kendi karşıtıyla birlikte vardır. Doğada çatışan iki kutup, yeni bir oluşu meydana getirir. Kuleshov deneylerinde, birbirinden bağımsız iki çekimi ardı ardına kurgulayıp izlettiğinde, bu ikisinden farklı üçüncü bir anlamın ortaya çıktığını kanıtlamıştır. Aynı şekilde, ikinci çekimi her değiştirdiğinde, ortaya çıkan anlamın da değiştiğini göstermiştir.* Dramatik yapının içinde eyleme geçen çelişkin karakterin sürekli çatışarak, yol alması ve sonunda değişime uğraması gibi; teknik anlamda, ardı ardına eklenen iki çekimin, üçüncü bir anlama yol açması ve her çekimin kendinden öncekine bir yanıt oluştururken, kendinden sonrakini doğurması da diyalektiği sinema sanatının en önemli yapıtaşlarından biri haline getirir. Klasik sinemasal sözdiziminin temelindeki neden-sonuç ilişkisine dayalı dramatik kuruluştaki, genellikle her birim kendinden önceki birimin sorduğu "neden" sorusuna bir yanıt verirken; aynı zamanda kendinden sonraki

* Kuleshov ve öğrencileri atölyede projelerini gerçekleştirecek yeterli ham film bulamadıkları için, önceden çekilmiş filmleri, kesip biçerek tekrar tekrar farklı biçimlerde kurgulamaya başladılar. Bu deneylerde, dönemin ünlü oyuncusu Mozhukin'in yüzünü, yemek tabağı, cenaze arabası, tabanca gibi farklı objelerin çekimleriyle defalarca kurgulayınca, kamerayla çekemeyeceği üçüncü bir anlama (açlık, hüznün, korku gibi) ulaştığını fark etti. Kuleshov, A+B=C şeklinde formüleştirebilecek küçük ama önemli bir teoriye böylece imza attı.

birimi meydana getirecek soruyu içinde taşır. Bununla birlikte, sinema dramaturjisinde, bir birimin sorduğu soruya, anlatının sonunda yanıt verilebileceği gibi; bazen sonuç, nedenden önce verilerek, mantıksal sözdiziminin sıradanlığı yıkılabilmekte ve sinemasal anlatıya dinamizm katılabilmektedir. Burada söz edilen birim, tek bir çekim olabileceği gibi, bir sahne veya bir sekans da olabilir. Aynı “plan”da olduğu gibi, sahneler ve sekanslar da birbirlerini doğurur.

Bilindiği gibi klasik dramatik yapılu bir film söz konusu olduğunda, genel olarak dramatik yapılu bir öykü ve bu öykünün anlatım biçimini şekillendiren olay örgüsü bulunmaktadır. “Öykü – Olay örgüsü ayrımı, anlatı yapısı incelemelerinde temel bir ayırmamadır. Rus biçimcileri bu ayrımı Fabula/Syuzhet; E.M. Forster Öykü/Olay örgüsü; Roland Bourneur ve Real Quillet Hikaye/Entrika; Michel Chion Öykü/Öyküleme; Seymour Chatman ise Öykü ve Söylem terimleriyle adlandırırılar.”⁷⁷ Olay örgüsü, öyküde geçen olayların neden-sonuç ilişkilerinin kurulumudur. Bir öykü, izleyicisinde (veya dinleyicisinde) yaratılmak istenen etki ve alınmak istenen duygusal tepkilere göre birçok farklı olay örgüsü içinde anlatılabilir. Olay örgüsü, öykünün diyalektik kurulumunu verir ve sözdizimini oluşturur. Klasik dramatik yapılu bir filmde, neden-sonuç ilişkileri, serim, düğüm, doruk noktası ve çözüm gibi, belirli bir matematiği olan dramaturjik çizginin üzerinde oluşurlar. Öyle ki, bu tür bir filmin dramaturjik çizgisi incelenip senaryo haritası çıkarıldığında, öyküdeki sorunun veya çelişik karakterin sunumuna ayrılan süre, doruk noktasına ulaşana kadar, karakterin geçireceği mücadelelerin sayısı ve süreleri; doruk noktası ve çözülme arasında geçen zamanda, olay örgüsünün ritminin ve izleyici üzerindeki etkisinin formüle edilmiş olduğu fark edilebilir. Rus biçimcileri “fabula” terimi ile olayların kronolojik dizimini ifade ederken, “syuzhet” terimi ile olayların nasıl anlatıldığını vurgularlar. İşte klasik dramatik yapıda “syuzhet”, yani sözdiziminin kurulumu, başta Hollywood sinemasının anlatım kalıplarında olmak üzere, neredeyse matematikselleşmiş ve belli amaçlar

⁷⁷ Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, 2008, s.23

doğrultusunda, izleyici konforunu da sağlayacak biçimde formüle edilerek defalarca kullanılmıştır ve hala kullanılmaktadır.

4.1.2. Dramın Amerikan Sineması İçinde Gelişme Nedenleri Ve Yaygınlaşması

Dramın sinema sanatı içindeki yeri ile sinemanın endüstriyel yönünün paralel gelişmelerinin Amerika'dan önce, sinemanın doğum yeri olan Fransa'da büyümeye başladığından, ama savaş ve ekonomik bunalımlarla beraber, dünyanın her yerine yayılan bu büyümenin, yarım kalmış olduğundan "sinemanın bir anlatım dili olarak gelişme dönemi" bağlamında söz etmiştik. I. Dünya Savaşı'nın etkisi ve Birleşik Devletler'de sinema endüstrisinin yabancı yapım şirketlerine ve ülke içindeki küçük işletmelere karşı birleşerek Edison'un başkanlığında tröstleşmeye doğru gitmesi ile sinemanın ticari yönünün çekiciliğine karşı ilginin artması, bu yeni sanatın ve endüstrinin geleceğine yön verecek olan Amerikan sinemasının devleşmesiyle sonuçlanmıştı. Elbette sinemanın Amerika Birleşik Devletleri'nde hem estetik ve biçimsel açılardan, hem de endüstriyel açıdan büyük çaplı bir gelişme göstermesinin ve ardından sinemanın geleceğini etkileyecek adımların büyük ölçüde bu ülkede atılmasının tek nedeni, Fransa veya diğer Avrupa ülkelerinin savaş yüzünden ve dolayısıyla ekonomik nedenlerle, bu yarışta geride kalmaları olamazdı.

Edison ilk kinetoskop gösterisini gerçekleştirdiğinde Amerika yaklaşık yüz yıllık geçmişi ile sanayi devriminin sancılarını çekiyordu. On dokuzuncu yüzyılın sonu olan bu dönem Avrupa'da olduğu gibi Amerika'da da kapitalist ve sömürgeci sistemin doruğa yükseldiği bir dönemdi. Yine bu dönemde büyük tröstler ortaya çıkmış, sanayi büyümesini sürdürebilmek amacıyla işgücü alımında büyük göçmen kitlelerine kapısını sonuna kadar açmış, dış pazar ihtiyacı için ise sınırları dışında emperyalist ve yayılcı politikalar sürdürmeye başlamıştır. Bunun sonucunda, kentlerin nüfuzu o güne dek

görülmemiş bir oranda ve hızla büyümüş, hatta birbirinden farklı dil, din ve kültürlerden milyonlarca insan bir araya gelerek yeni kentler oluşturmaya başlamıştır. Üstelik tüm bu sanayileşme sürecinin, büyük çoğunluğu göçmenlerden oluşan işçi sınıfı açısından çok elverişli koşullarda oluştuğu da söylenemezdi. “Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden gelen ve sayıları milyonları bulan yeni göçmenler, dilleri, gelenekleri ve dinleriyle toplumsal yapıya daha önce görülmedik bir çeşitlilik kazandırıyordu. Anglosakson ve Protestan ağırlıklı Amerika’ya, Katolikler, Ortodokslar, Museviler, az sayıda da olsa Müslümanlar akın ediyordu. 1850 yılından yüzyılın sonuna dek Avrupa’dan 17 milyon göçmen gelmişti. Ülke nüfusu 1900’de 75 milyona ulaşmıştı.”⁷⁸ Yetmiş iki eyaleti bir arada tutarak, birbirinden farklı sosyal ve ekonomik katmanlardan ve farklı kültür, dil ve dindeki toplumsal yapıdan tek bir “ulus” oluşturulması, tüm bu farklılıkları bir potada eritecek bir rüya, bir “Amerikan rüyası” yaratılması gerekiyordu.

“23 Nisan 1896’da New York’daki Koster and Bial’s Music-Hall’de (bugün burada R.H.C. Macy & Company’nin binası vardır) Amerika’daki halka açık ilk sinema gösterisi düzenlendi. Seyirciler, tıpkı Lumière Kardeşler’in beş ay önce Paris’te yapmış oldukları gösterideki gibi büyük bir coşkuyla karşıladılar bu gösteriyi de.”⁷⁹ Sayısı kısa sürede milyonları bulacak bu coşkulu seyirci kitlesini tatmin edebilmek, bir metaya dönüşen sinema gösterisini satabilmek için toplu tüketime olanak veren “sinema salonu” olgusu ortaya çıkmakta fazla gecikmedi. “26 Haziran 1896’da ise New Orleans’ta Canal Street’in Exchange Place’le kesiştiği köşede William T. Rock adında bir girişimci Vi Fascope Hall adıyla ülkenin ilk sinema salonunu açtı. Kısa sürede sinema gösterileri ülke çapında yaygınlığa kavuştu.”⁸⁰ Aslında, Edison, hareketli görüntüyü Lumière’lerden çok daha önce, 1894’te kaydedip göstermeyi başarmıştı. Yine ilk sinema gösteriminden iki yıl önce, ülkenin çeşitli yerlerinde kinetoskop salonları (kinetoscope parlours) açılmış ve halk bu salonlara da büyük ilgi göstermişti.

⁷⁸ Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım, 2005, s.61

⁷⁹ A.g.k., s, 63

⁸⁰ Ag.k., s.63

“New York’ta on kinetoskopun ayrı ayrı filmler gösterdiği ilk salonun açılış tarihi 14 Nisan 1894’tür.”⁸¹ Fakat kinetoskop, teknik yapısı gereği, sinematografin yaptığı gibi toplu tüketime olanak vermiyordu. Kinetoskop aracılığı ile bir film bir seferde sadece tek bir izleyici tarafından izlenebiliyordu. Bu açıdan, sinemanın büyük bir endüstriye dönüşmesinde, gösterim olanaklarının, tek gösterimde birçok seyirciye ulaşabilecek durumu sağlaması ile, tüketim aşamasındaki gelişmelerin önemi açıkça ortaya çıkmaktadır.

Rekin Teksoy, “Sinema Tarihi”nde; Amerika’nın toplumsal yapısına ve ceplerinden verdikleri her “nickel” ile sinemayı dev bir sanayiye dönüştürecek olan, büyük çoğunluğu göçmenlerden oluşan çok kültürlü topluluğun gündelik yaşamına ışık tutuyor.: “Toplumsal katmanların iç içe, bir arada, dayanışma içinde yaşadıkları eski kent geleneğinin yerini, ırka, ekonomik güce, yapılan işe göre sınırları belirlenen birbirinden kopuk mahalleler alıyordu. Tek toplumlu eski Amerikan kenti, yerini her biri belirli sınırlarla birbirinden ayrılmış çok toplumlu yeni bir kente bırakıyordu. Öyle ki varlıklı kişiler, işçilerin ya da göçmenlerin yaşadıkları yoksul mahallelere ömür boyu adım atmadan aynı kentin havasını soluyabiliyorlardı. Yoksul mahallelerde oturanlar günün yarısını bir iş yerinde çalışarak geçiriyorlardı. Sabah saat altıda işbaşı yapılıyor, akşam altıda, kimi kez yedide işten çıkılıyordu. Öyle ki penceresiz işliklerde çalışanlar, kış ayları boyunca gün ışığına hasret kalıyordu. Yeni göçmenlerden oluşan bu insanların en önemli ortak özelliği, yeni vatanlarının dili İngilizceyi bilmemeleriydi. Tatil günlerinde gidebilecekleri tek yer mahallenin buluşma yeri *saloon*’du. Gençler için dans salonları, paten pistleri, bilardo salonları da vardı. 1890’a doğru lunaparklar, basketbol maçları, vodvil tiyatroları da eklendi bu eğlence yerlerine. Ama yeni göçmenlerin dil bilgisi, vodvil tiyatrolarını bile izlemeye yeterli değildi. Bu nedenle, önce Edison’un kinetoskopu, ardından da sinema, İngilizce bilmeyi gerektirmedikleri için, bu kitlenin temel eğlence aracı oldu. Bir başka deyişle, böyle büyük bir seyirci kitlesinin varlığı,

⁸¹ A.g.k., s,63

sinemanın Amerika’da olağanüstü bir gelişme göstermesinin ana nedenlerinden birini oluşturdu. Sinema, aydınların küçümsediği bir halk eğlencesi olarak gelişti.”⁸²

Sinema, diğer sanat dallarından farklı olarak işte böyle bir ortamda, kapitalizmin beşiğinde ve bu sistemin sert koşulları altında bunalmış bir halkın kucağında seyirlik bir eğlence metası olarak büyüdü. Sinema bir sanat olarak kabul görmeden önce, tam da bu nedenden ötürü eğlence yönü ile keşfedilmişti. Seyirlik sinemanın salon sistemini getirmesinden önce, büyük kısmı Fransız yapımı olan kısa sinema filmleri, vodvillerde gösterinin sonunda izleyiciye sunuluyordu. 1896 yılında ilk sinema salonunun açılmasının ardından, sadece film göstererek ayakta duran ve kara geçen salonlar çok kısa zamanda yaygınlaştı. Bu salonlara genellikle Nickelodeon* adı veriliyordu. Halkın neredeyse akın ettiği salonlarda filmler genelde öğleden sonra başlayarak, akşama kadar, bugünkü televizyon yayın akışında olduğu gibi durmadan dönüyordu. Mahalle aralarında açılan yüzlerce sinema salonu süresi on beş, yirmi dakikayı geçmeyen bu filmleri gösteriyor; bir nedenle sokağa çıkan herkes bir “nickel” karşılığında mutlaka sinemaya uğruyordu. Sinema yediden yetmişe herkesin ilgisini, din, dil, ırk, kültür farklılığı gözetmeden, evrensel ve görsel diliyle kendine çekmişti. “1908 yılına gelindiğinde New York’taki bir “nickel”lik sinema sayısı 600’ü aşmıştı. Bir sinemanın günlük bilet satışı üç, dört bin arasında değişiyordu. Yalnız New York’un yıllık sinema bileti girdisi altı milyon dolara ulaşıyordu. Yatırımcıların karı iki yıl içinde yüzde altı yüz artmıştı.”⁸³

Amerika’da sinemanın gelişmesinin ekonomik temelli nedenlerinin yanında, ideolojik temellere dayalı nedenleri, özellikle dramının sinema içindeki yeri açısından önemlidir. Daha önce tasvir edilen yapıdaki, çok kültürlü ve büyük bir kısmı aynı dili

⁸² A.g.k., s.62

* Nickelodeon adı, salona giriş biletinin parası olan 5 sent’lik ücretin “nickel” olarak adlandırılmasından geliyordu.

⁸³ A.g.k., s.64

bile konuşamayan bir topluluktan bir “toplum” yaratılması gerekiyordu. Sinema, ağır çalışma koşulları altında ezilen bu insanlar için, onları rahatlatacak, eğlendirecek ve boş zamanlarını birlikte geçirebilecekleri “ucuz” ve “dramatik” bir alan yaratmış olmanın yanında, aynı insanları bir arada tutacak olan “Amerikan Rüyası”nın da zihinlerde yerini sağlama almasının ve efsaneleşmesinin de bir aracı haline geldi. Sinema icat olduğunda, köklü bir tarihten ve kendine ait mitlerden yoksun olan Amerika, kendi mitlerini sinema yolu ile yaratmaya başladı ve bu mitleri sadece kendi toplumuna değil, tüm dünyaya da sattı.* Böylece, bu yeni ülke, olmayan bir tarihin açığını kapatarak, kendi toplumunu bir arada tutacak evrensel bir dille hem tüm dünyada “zihinleri işgal etme yarışında” öne geçmeyi başardı, hem de ekonomisini besleyecek bereketli bir kaynak bulmuş oldu. Bundan sonra, sinemanın biçimsel ve içeriksel evrelerini etkileyecek ve ona bildiğimiz şeklini verecek olan yola girilmişti artık.

Salon sisteminin yerleşmesi, film sürelerinin gittikçe uzayarak, uzun metraj kavramının zamanla yerine oturması gibi sinema dramaturjisinde “dram”ın daha önce ayrıntılı bir şekilde incelediğimiz bileşenleriyle birlikte yaygın kullanılması da, izleyici konforuna ve bu konfor karşılığında elde edilecek ekonomik ve ideolojik karın sürekliliğinin sürdürülmesini sağlama amacına hizmet ediyordu. Dramın özdeşleşme, katharsis, mücadele gibi yapıtaşları sayesinde, seyirci süreleri gittikçe uzayan öykülü filmlerin içine girmeye, öykünün tüm aşamalarını özdeşleştiği karakterler üzerinden “yaşamaya”, karanlık bir salonda ağlamaya, gülmeye, korkmaya ve gerçek yaşamında yaşayamayacağı deneyimlerin ve mücadelelerin içine girmeye başlar. Seyirciye vaat edilen arınmadır ve onu bu mükemmel dramatik özdeşleşmeden koparacak her unsur anlatımdan uzaklaştırılmalıdır.* Sanat yapıtının izleyicisi, hiç olmadığı kadar yapıtın içine girebilmektedir. Yapıt ona deneyim yaşatmaktadır. Bunu sağlayan ilk unsur

* Örneğin, western filmleri.

* Sinemasal dilin gelişiminde, gerek öykü yapısı, gerekse kurgunun biçimlenişinde, “izleyici konforu” kavramı kendini göstermeye başlar. Buna göre film sanki tek planda çekilmiş gibi izlenmeli ve izleyici bir sinema salonunda bir film izlediğini unutacak kadar filmin içine girebilmelidir.

sinemanın teknik olanakları sayesinde, yaşamın görüntüsünü ve zamanı kaydedebilme özelliğidir, ikinci unsur olan dramatik yapı ise izleyen bireyi yaşamın bir kopyası olan hareketli görüntünün içine çekip alır, onu gerçek yaşamından bir süreliğine kopararak, kurgu yoluyla yeniden yaratılmış bir yaşamın içine koyar. Sanat yapıtı ile sanat izleyicisi arasındaki sınır sinemada, o güne dek hiç olmadığı derecede ortadan kalkar.

4.2. I. Dünya Savaşı Ve Sonrasında Tepki Olarak Ortaya Çıkan Akımlar Ve Farklı Yaklaşımlar

Dramanın sinema dramaturjisi içinde, izleyici kitlesi üzerinde yarattığı “hipnotik” etkisi sayesinde ve belirli ekonomik, tarihsel ve ideolojik nedenlerle, diğer dramaturjik yapılara oranla daha çok kullanılması, gittikçe “gelenekselleşerek” hakim bir sinema türüne hayat vermesi ve bu türemiş sinema biçiminin tüm dünyada yayılması ile, yine farklı ideolojik, tarihsel, ekonomik, toplumsal ve sanatsal nedenlerle, farklı coğrafyalarda farklı yaklaşımlar belirmiştir. Sinemanın ergenlik dönemi diyebileceğimiz bu dönemde, Amerika’da Porter, Griffith, Chaplin gibi yönetmenlerin ve büyük yapımevlerinin elinde gelişerek büyüyen ve kendine özgü anlatım biçimi ile sinema yapıtına kazandırılan etki, dünyanın her yerinde yansımaları bulmuştur. Özellikle savaştan etkilenen ekonomileriyle sinema alanında endüstrileşme yarışında geride kalan ülkelerde, ilk olarak Amerika kaynaklı geleneksel dramatik yapıli anlatı sinemasının etkisi artmıştır. Tüm dünya elbette yeni dramatik sanatın etkisinde kalmış, hemen ardından benzer dramaturjik yapıları sinemalarına uygulamaya ve birbirinin benzeri, melodramlar, macera filmleri veya komediler üretmeye başlamışlardır. Buna karşın, çok erken yıllarda, sinemayı farklı biçimlerde yeniden düşünen, farklı bir sinema sanatının ve dilinin peşine düşenler de vardı. Sinemanın kendi olanaklarından kaynaklanan doğasını araştırmayı ve bu yeni sanatı diğer sanat dallarının etkisinden arındırmayı

kendilerine dert edinen bu sinemacı düşünürler, “başka” bir sinema arayışı içine girdiler.

4.2.1.Fransa’da “Lirik Sinema”nın Ortaya Çıkışı

On dokuzuncu yüzyılın sanat başkenti olarak yükselen Fransa sinemanın olduğu kadar, egemen sanat anlayışına ve akılcı* geleneğe karşı yükselen başkaldırıların da merkeziydi. Sinemanın teknik bir buluş olarak sunulduktan sonra bir sanat olarak kabul edilmeye başladığı zamana kadar geçen süreçte, güzel sanatlar alanında da devrim niteliğinde gelişmeler hız kazanmıştı. “Modern sanat ve sessiz sinema eşzamanlı doğmuştur. 1895’te Cézanne’ın tabloları yirmi yıldan bu yana ilk kez kamuoyuna sunuldu. Çoğunlukla küçümşenen bu tablolar 1907-1912 arasında, popüler sinema yeni bir gelişim aşamasına girdiği sırada sanatçıları sanatta devrim yaratmaya itti.”⁸⁴ Savaş öncesi ve sonrasında, henüz sinemanın bir sanat olup olmadığı, eğer bir sanat ise, bu sanatı diğer sanat dallarından ayıran doğasının tanımının henüz yapılamadığı ve yaklaşık yirmi - yirmi beş yıl süren bu dönemde, güzel sanatların yüzlerce yıldır zihinlerde oluşturduğu sanat ve sanatçı resminde de büyük değişimler söz konusu oldu. Sanat da toplum ve tarih gibi sorgulanmaya başlamıştı. Batı dünyasının, Descartes’tan beri süregelen yüzlerce yıllık akılcı çizgisi, en sonunda yayılmacı politikaların ve burjuva kapitalizminin gelip tıkanıdığı büyük bir paylaşım savaşı ile yüz yüze kalmıştı. 1900’lü yılların başından itibaren, başta resim ve edebiyatta olmak üzere, sanat alanlarında ortaya çıkan yeni anlayışlar, devrimler veya başkaldırıları, henüz kendi dilini oluşturamamış yeni sanat sinemaya da yansımıştır. Aynı sanatçıların bir kısmı ellerindeki bu yeni anlatım aracını, kendi bakış açılarından yorumlamış ve daha o zamanlarda endüstri odaklarının sinemayı bir metaya dönüştürme yönündeki amaçlarını

* rasyonalist

⁸⁴ Goffrey Nowell-Smith(ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003, s.123

sorgulamaya başlamışlardır. Bu sanatçılar çoğunlukla sinemayı öykü anlatma aracı olarak görmenin ötesine geçerek, bu yeni sanatın potansiyelini anlamaya, uygulamaya ve kuramsallaştırmaya çalışmışlardır. Sanatsal dönüşümlerin yoğunlaştığı Fransa aynı zamanda I. Dünya Savaşı'nın ve Amerika'nın kendi ulusal sinemasını yaratma ve koruma çabalarının etkisiyle, tüm dünya piyasasını elinde tuttuğu günleri geride bırakırken, “Birleşik Devletler’in “bir sinema sömürgesi” olma tehlikesi içindeydi.”⁸⁵ “Fransız sineması nasıl hayatta kalacak, eğer kalırsa nasıl Fransız olacaktı?”⁸⁶ Sanat ortamlarında meydana gelen hareketliliğe ve sinemanın o yıllarda henüz oldukça bakir olan doğasını anlama çabasına eklenen bu türden bir kaygı, Fransa’da veya Fransa odaklı olarak diğer batı ülkelerinde yeni bakış açıların ve sanatsal akımların birbirlerini de etkileyerek türemesine uygun bir ortam yaratmıştır.

Modern sanatın yüzlerce yıllık geleneğe sırt çevirdiği, bütün sanatsal birikimi parçalama ve yeniden yapılandırma yoluna girdiği bir devrim sürecinde, sinemaya modern sanatın henüz yıkmaya başladığı eski değerler biçiliyor ve ironik bir biçimde sinema bu şekilde “sanat” yapılmaya çalışılıyordu. Tiyatro, edebiyat ve görsel/plastik sanatlarda anlatısallık ve akılcılık silinip, yerine soyut ve avangard olan geçerken, sinema tam tersine; edebî ve teatral “anlatıdan vazgeçmek bir yana, anlatıyı kodlamaktaydı.”⁸⁷ Sanatı bir arınma aracı olarak gören ve sanatın eğitici yönü ile ilgilenen Aristotelesçi estetiğin ve Rönesans sanatının temelindeki “dramatik birlikler kuralını”^{*} benimseyen anlayışa göre, bir sanat eserinde- dramatik veya plastik olsun, “belli bir olayın bir anı, uyumlu bir alan içinde ve uyumlu bir dil ve üslupla anlatılıyordu. (...) Bir sanatçının ustalığı ve özgünlüğü resme bakan kimsenin önceden bildiği bir olayı daha anlamlı bir biçimde canlandırabilmesiyle ölçülüyordu. Yenilikçi ressamlar, bu birlikleri ve her birlik kuralının gerektirdiği ustalıkları yenilikçi oyun

⁸⁵ *Le Film*'in yayıncısı Henri Diamant-Berger'den aktaran Geoffey Nowell-Smith(ed.), Ag.k.,s.146

⁸⁶ Louis Delluc'ten aktaran, Geoffey Nowell-Smith(ed.), Ag.k.,s.146

⁸⁷ Ag.k.,s.125

* Zamanda birlik, mekanda birlik, eylemde birlik

yazarları gibi reddetmeyi seçtiler.”⁸⁸ Bu sırada sinemayla ne yapacağını ve en kısa zamanda nasıl daha çok para kazanacağını düşünenlerin ellerinde, yedinci sanat yıkılan değerler üzerine inşa edilmeye başlamıştı bile. İşte, sinemanın olanakları üzerine yeterince düşünmeden, onu bir meta haline getirmenin en kolay ve etkili yolu olan “dramatik anlatı” sinemasını kullananlara karşı çıkan sanatçıların bir kısmı, sinemanın lirik yönünü keşfetmiştir.

4.2.1.1.Dada, Sine-Şiir Ve Gerçeküstücü Sinema

“Hissediyorum, öyleyse varım” André Gide , 1897

Savaşın ve bu savaşı üreten toplumsal düzenin reddinden doğan “dada” aslında Fransa’da değil, savaşa tarafsız kalan İsviçre’nin Zürih kentinde başlamış bir harekettir. Bununla birlikte, 1916’da Hugo Ball’ in “Cabaret Voltaire’inde” temelleri atılan bu anti-sanat hareketi çok kısa sürede tüm Avrupa’ya ve dünyanın çeşitli yerlerine yayılarak uluslar arası bir tepki haline geldi. Bunda gittikçe uzayan savaşın yıllarca süren kıyımı karşısında duyulan bunalım ve anlamsızlık hissi de etkiliydi. Aynı zamanda dada bir sanat akımı olmaktan çok, bütün sanatı çıkarıldığı yükseklerden aşağıya çekmek için eyleme geçmişti.

İsviçre savaştan kaçabilenlere bir sığınak olmuştu ve tam da bu dönemde özellikle de Almanya’dan kaçıp gelmiş bazı sanatçılar için 2 Şubat 1916 tarihli bir gazeteden çağrıda bulunan ilan dikkat çekiciydi:

⁸⁸ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım,2004, s.18

“Cabaret Voltaire

Genç sanatçı ve edebiyatçılardan oluşan ve sanatsal bir eğlence merkezi olma amacı taşıyan dernek bu adla kuruldu. Kabarenin ilkesi, günlük toplantılarda değişen misafir sanatçıların müzik ve şiir gösterilerinin yapılması.

Zürih’in genç sanatçıları

özel bir başvuru gerekmeden, önerilerini ve katkılarını sunmaya davet ediliyorlar.”⁸⁹

5 Şubat 1916’da şair, yazar, filozof ve tiyatro yönetmeni Hugo Ball’in çağrısına gelen Tristan Tzara, Marcel ve George Janco, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Slodki ve Max Oppenheimer gibi sanatçılar, henüz adı konulmamış Dada hareketini “Cabaret Voltaire” bünyesinde başlatırlar. Bu sanatçıların çoğu savaşın yüceltildiği ülkelerinden kaçarak sığındıkları Zürich’te bir araya gelerek, 1916-1922 yılları arasında etkinliğini sürdürecektir “dada”nın kısa sürede Barselona’dan New York’a, Tokyo’dan Paris’e kadar yayılacak etkisinin de ilk mimarları olurlar. Belirli bir sanat dalında, belirli eserler üretmenin, bu şekilde tepkilerini ortaya koymakla yetinip kenara çekilmenin ve meydanlarda veya müzelerde yükselen sanat eserlerini burjuva kültürüne hediye etmenin dışında kalmak istemeleri ve yenilikçi/üretken çeşitlilikleri onları ayırt edici kılmıştı. “Dadacıların ortak yanı yenilikçiği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı.” diyor N. Lynton ve ekliyor: “Hiç değilse görünüşte yeni değerler getirmiyorlar, yerleşik değerlerde hesaplaşıyorlardı.”⁹⁰ O güne dek var olan sanatı, hatta tüm eski gelenekleri yıkan yenilikçi modern sanatı da suçlu koltuğuna oturtuyorlardı. “ Öyleyse sanat bir yanılsama mıydı? Yenilikçi sanat bir şey başarabilmiş miydi? Kübizmin en parlak örnekleri de sonunda, sanat akademileri gibi, burjuva sınıfına ve onun saygınlığına hizmet etmemiş miydi? Fütüristler savaş propagandası yapıp, ülkelerinin bu savaşa girmesine yardım etmemişler miydi?

⁸⁹ Aktaran: Başak Kerimoğlu, “Dadacılık”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.51

⁹⁰ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım,2004, s.127

Ekspresyonizmin en çarpıcı örneklerinden bazıları, aşırı milliyetçiliğin izlerini taşıyorlar mıydı?” Bu yenilikçi akımlar da diyor Lynton, dadacıların geçmişe olan tepkilerini açıklarken, “inandırıcı bir betimleme için gerekli olan göz ve el ustalığı gibi-sanatın değerlendirilmesinde kullanılan bazı geleneksel ölçütlere saldırmışlardı. Oysa, sanatın kendisinin bir değeri olup olmadığı ve o yolda çaba harcanmasının gerekip gerekmediği sorulmamıştı.”⁹¹ Sanatın gerekliliğini, toplumdaki ve tarihteki rolünü sorgulayan dadacılık, dadacı sanatçılar tarafından sanat yapıtlarının üretildiği bir sanat akımı değildi, ama sözle, yazıyla, gösteriyle, müzikle veya kolajla, resimle, şiirle farklı sanatçıların, farklı yerlerde ve biçimlerde yarattıkları bir sanat olayıydı.

Geride bırakılan ve reddedilen sadece geleneksel üretim biçimleri ile sanatsal beğeni ve ölçütler değildi, aynı zamanda dadacı ürettiği eserinde, eser üzerindeki sanatçı otokontrolünü de bırakıyor, “yaşamın rastlantısallığına” olanak tanıyor ve eserinde buna yer veriyordu. Örneğin, “karşısına çıkan yeni anlatım yollarını, şiirsel ve çelişik doğrultularda geliştirmeye çalışan araştırmacı ve huzursuz bir ressam” olan Marcel Duchamp , “1913’te birer metre uzunluğunda üç iplik parçasını bir metre yükseklikten bir tual üzerine atarak bu iplikleri, düştükleri düzensiz biçimde tual üzerine tutturdu ve sonuca *3 Standard Stopaj* adını verdi.”⁹² Rastlantısallık aynı zamanda, sanatçıyı yönlendiren eski, akılcı ve yöntemsel ilkelerin yerine geçen ve doğanın içinden çıkan yeni ve tekrarlanamaz bir ilke gibi, dadacının daha sonraki çalışmalarına doğru giden yolu çizen bir yönlendirme biçimi olarak da kullanılıyordu. Duchamp, sözü geçen çalışması için “eser” veya “yapıt” kelimelerini kullanmıyor, bunların yerine “deney” diyordu. *3 Standard Stopaj* deneyini, Duchamp, “rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yaptığını” yazmıştı. “Ayrıca, uzunluk birimi -bir metre-metre olarak niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının

⁹¹ Ag.k., s.126

⁹² A.g.k., s.130

‘patafizik’ bir kuşkuyla karşılanması sağlandı.”⁹³ Dadacı ressam Hans Arp ise, “hoşuna gitmeyen bir resmi yırtıp yere attığında yerdeki rastlantısal düzende, hoşuna giden bir anlatım görmüştür.”⁹⁴ Bütün akılcı ve yöntembilimsel veya sanatsal estetik ilkeleri ve yönlendirmeleri yıkmayı amaçlayan dadanın eğer bir ilkesi olacaksa, Arp’a göre bu ilke “rastlantıda gözlenen *bilinmeyenin harekete geçirilmesi* olmalıdır.”⁹⁵ Yaşamın rastlantısallığı ile sanatçının arasına giren, tüm estetik kuralları, denge ilkelerini ve müze duvarlarını yıkar ve yerlerine yeni ilkeler, kurallar ve duvarlar inşa etmeyi de reddederek dada, kendisini de kendi hedefine alır. Dadacılar; ritmik şiir, ses şiirleri, otomatizm, kolaj, hazır nesne, rastlantısallık gibi çeşitli teknik ve malzemenin yanında, yeni bir anlatım olanağı sunan sinemaya da ilgi gösterdiler. Sanatsal üretimde “us”ün egemenliğini ortadan kaldırmak ve saf bir görüntü diline ulaşmanın yollarını aradılar. Sinemada, mantıksal dizge üzerine kurulu anlatı ve montaj yapısının yaygınlaşmaya başladığı bu dönemde, daha o zamanlarda seyircinin artık alışmaya başladığı anlatsal biçimleri kırmanın yollarını aradılar. Resmin durağanlığından kurtulma ve resme zaman boyutunu ekleme istemi, kübistlerle birlikte plastik sanatlara çok önceden girmiş ve sinema bu istemi gerçekleştirme yönünde sınırsız deney olanağı sunan yapısıyla, ressamların da ilgisi çekmiştir. Bugün deneysel sinema veya soyut sinema adı verilen “tür”ün de ilk örneklerini oluşturan dadacı sinemasal deneyler, Léopold Survage’ın *Le Rhythme Coloré** adlı projesiyle başlamıştır demek yanlış olmaz. Çünkü renklendirilmiş ritim denemeleri, çok geçmeden Viking Egging ve Hans Richter gibi dadacıları, film malzemesiyle ritmik, deneysel ve spontane geliştirilmiş soyut bir sinemasal lirizm arayışına girmeye teşvik etmiş ve bu yönde birçok film çekilmeye başlanmıştır. “Görsel ritme ve soyutluluğa verilen önem, Richter’in *Rhythmus 21,23,25* ve Egging’in *Diagonal Symphony* adlı filmlerinde açıkça görülmektedir. (...) Richter ve Egging’in kinetik deneyleri, geometrik formlar arasındaki kontrast ilişkisinin dilini, gramerini bulmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Marcel Duchamp’ın *Nude Descending The*

⁹³ Marcel Duchamp’dan aktaran: A.g.k., s.130

⁹⁴ Başak Kerimoğlu, “Dadacılık”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.53

⁹⁵ Ag.k., s.54

* “Renklendirilmiş Ritm”

Staircase'le başlayan optik ve hareketle ilgili deneyleri, resmin statik doğasının birer genişlemesi olarak düşünülebilir.”⁹⁶ Marcel Duchamp ile beraber avangard sinemanın oluşmasında önemli adımlar atan Man Ray ise Tzara'nın Dadaist manifestosu için bir gece içinde hazırladığı ilk filmi *Retour A La Raison*'da* (1923) rastlantısal seçilmiş nesnelerin çekiminden faydalanmış ve herhangi bir mantıksallık kaygısına girmeden, film malzemesine doğrudan müdahale etmiştir. “Man Ray filmin bazı bölümlerini Rayograf tekniğiyle, kamerayı kullanmadan gerçekleştirmiştir: ‘Bazı sahnelerde, tıpkı bir aşçının rosto hazırlayışında azar azar tuz biber katışı gibi, ben de arada bir, bir veya iki saniyeliğine beyaz ışık ekledim.’ diye belirtmiştir.”⁹⁷



Resim 3: “Diyagonal Senfoni”den,
Viking Egging, 1924



Resim 4: “Emak-Bakia”dan ,
Man Ray, 1926

⁹⁶ Başak Kerimoğlu, “Dadacılık”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.55

* “Akla Dönüş”

⁹⁷ A.g.k., s.57



Resim 5: "Anemik Sinema"dan,
Marcel Duchamp, 1926



Resim 6: "Mekanik Bale'den,
Fernand Léger, 1924

Dadacı, gerçeküstücü ve aynı zamanda izlenimci Fransız sinemasının da ilk ve önemli örneklerinden biri sayılan, sinemada anlatisallıktan ve hikaye örgüsünden uzaklaşıldığı ölçüde "saf-sinema"ya ulaşılabileceğini savunan, "*La Coquille Et Le Clergyman*"in* de yaratıcısı Germain Dulac'ı etkileyen Man Ray'in 1926 tarihli "Emak Bakia" adlı soyut-deneysel filminin başında görünen "*ciné-poème*"* başlığı dikkat çekicidir. Man Ray, dadacı deneysellik anlayışından gelen üretim biçimini ve sine-şiirlerini nasıl meydana getirdiğini şöyle açıklar: "Bütün yaptığım filmler o anda uydurulmuş filmlerdir. Senaryo yazmam, her şey otomatik olarak oluşur. Amacım oluşturduğum fotografik kompozisyonları hareketlendirmektir. Kamera boyamak istediğim bir şeyi duruma uydurmama yarar. Ama sinemada güzel fotoğraf yaratmak gibi bir kaygım yok."⁹⁸ Sinemasal yaratıyı herhangi bir rasyonel aşamadan geçirmeden, rastlantısallık ve şiirsellik ilkeleri içinde hayata geçirmeyi başaran bir diğer avangard sinemacı da, şüphesiz Fernand Léger'dir. "*Ballet Mécanique*" adlı filminde, soyut

* "*Deniz Kabuğu ve Rahip*"

* "*Sine-Şiir*" (Bkz. Resim 4)

⁹⁸ Man Ray'den aktaran, A.g.k., s.57

görüntülerin yanında, kurguda rasyonellikten uzak şiirsel bağlantılardan da faydalanan Léger, mekanik hareketlerin ritmik tekrarlarıyla, seyirciyi önce şaşırtmak, sonra rahatsız etmek ve en sonunda sınırdan çıldırtmak istediğini açıklamıştır. Léger'ye avangard sinemacı kimliğini de kazandıran bu film için, “sinemada anlatıyı, öyküyü ortadan kaldırıp biçimlerin ve ritmin peşinde koşan deneysel bir örnektir.”⁹⁹ saptaması yapılmıştır. Bu dönem içinde Léger dışında René Clair de, önceleri dadacı olan, daha sonra ise gerçeküstücülüğe geçiş yapan ressam Francis Picabia'nın yazdığı “*Entr'act*” adlı filmi gerçekleştirir. 1924 yapımı olan filmde, yine öykülü dram sinemasına, mantık dışı kurulmuş mizansenlerin, yine mantık dışı şiirsel bağlantılar ile bir araya getirilmesiyle bir karşı duruş yaratılmıştır. Film birbirinden kopuk görünen sahnelerin bir anlatıdan çok, bir “rüya” gibi aktığı düşsel nitelikte bir deneydir. Man Ray, F.Leger ve R. Clair'in sinemasal lirizmleri, dadacı ve gerçeküstücü etkilerin soyutluğu üzerine kurulu estetik yapılarıyla öne çıkmaktadır. Bu filmlerde, birbiriyle herhangi bir mantıksal bağdan yoksun sahneler hayal ürünü sıralamalar içinde ve sinema tekniğinin her türlü efektif özelliğini, bindirmeleri, yavaşlatma ve hızlandırmaları, ani kararlar ve açılmaları, özgür kamera hareketleri ve canlandırma teknikleri de kullanılarak yaratılmıştır. Ellerindeki film malzemesi, sinema aygıtı ve kurgu gibi araçlar ile yarattıkları sine-şiirler, düşsel ve soyut bir lirizmin deneysel ve avangard manifestoları niteliğindedir. Sinemanın olanaklarını kullanarak, görsel şiirler oluşturan ve bu anlamda sinemanın düzyazısal anlatısalılığından kurtulmaya, “başka” ve “lirik” bir sinema dilinin yaratımının peşine düşmüşlerdir. Man Ray'in sine-şiir diye adlandırdığı yeni bir anlatım dilini önermişler ve saf sinemanın bu şekilde yaratılabileceğini öngörmüşlerdir. Bu aynı zamanda, sinemanın sanatlaşma sürecinde edebiyat ile kurulan ilişkisinin devrimci bir sorgulamasıydı. Bununla birlikte, izleyici konforuna ve bu konforu sağlamaya yönelik her türlü biçimsel yönlendirmeyi hedef almaktaydı. Sinema sanatının içine dökülen dramatik özü boşaltıp, yerine lirik olanı koyarak ve sinema yaratıcısını rasyonel üretim kalıplarından kurtararak sinema sanatının ve sanatçısının pazar içinde yerini alan birer metaya dönüşmesinin eleştirisiydi. Gerçek ve saf sinemanın ifadesi olarak öne sürdüğü

⁹⁹ Oğuz Makal, “**Fransız Sineması**”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.48

“sine-şiiir”, yani “görsel şiiir” ile görüntünün durağanlığından kurtulan yaratıcı*, aynı zamanda “konu”nun dramatik sınırlarını da reddetmeyi seçiyordu.

Dadacılıktan gerçeküstücülüğe geçiş dönemini sinemasal lirizm açısından çok keskin çizgilerle birbirinden ayırmak gerçekten zordur. Dadacıların geleneksel olan ve en sonunda “putlaştırılmış” yapıtlar bütünü olarak tüm geçmişin sanatına her yönden ortaya koydukları tepki ve saldırı, kendisini de putlaştırmanın karşısındaydı. Kendisini de yıkan dadanın içinden ve temelde dadacılığın değerlerinden türediği söylenebilecek gerçeküstücülük ise, geçmişi yıkmak ve yıkıntıları ortada bırakmak yerine; yıktığının yerine koyabileceği bilinçdışı “eser” yaratımına girişmişti. Ayrıldıkları en temel nokta buradaydı: “Dadaizm tüm ölçüleri ve değerleri yadsımasına karşın, gerçeküstücülük yadsımanın yerine konacak olanın arayışı içindeydi.”¹⁰⁰

Savaş sürerken, tıp eğitimi almış olan André Breton, kendini, sıhhiye birliğinde bulur. Burada, yine tıp eğitimi almakta olan on dokuz yaşındaki Louis Aragon ve daha sonra gerçeküstücü hareketi başlatacak olan *Littérature* dergisini beraber çıkaracakları Philippe Soupault ile de savaş sırasında görevli olduğu askeri hastanede tanışır. Soupault, 1917 yılında, hastanenin yakınındaki küçük bir Paris kitapçısında, o zamanlar adı pek duyulmamış olan Lautréamont’un “*Maldoror’un Şarkıları*” adlı kitabını keşfeder. O dönemde kendilerini dadacı hareketin içinde gören, Philippe Soupault, Louis Aragon ve André Breton, geceleri nöbet tuttıkları revirde, gerçeküstücü hareketin ilhamını onlara veren ve ilk gerçeküstücü eser addettikleri Comte de Lautréamont’un “*Maldoror’un Şarkıları*”nı yüksek sesle birbirlerine defalarca okurlar. Daha sonra, bu okumalarda, gerçek ismi İsidore Ducasse olan yazarının yirmi dört

* Söz konusu “dada” olduğu zaman “yaratıcı” yerine rahatlıkla anarşist bağlamda “yıkıcı” da diyebiliriz.

¹⁰⁰ Sevdâ Şener’den aktaran; S. Ruken Öztürk, “Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği”, **Sinema**

Akımları, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.67

yaşında yaşama veda etmeden önce yarattığı, *Maldoror'un Şarkıları*'nın, düzyazı şiir biçiminde yazılmış büyü, şeytani ve saldırgan seslerinin, yaralıların inlemelerine ve savaşın her türlü korkunç sesine karıştığını hatırlarlar. Savaştan sonra üçlü, Lautréamont'u gerçeküstücülüğün peygamberi olarak kabul edip, 1919'da çıkarmaya başladıkları *Littérature* dergisiyle ilk gerçeküstücü adımları atmaya başlarlar. Breton, 1922'de dadacılıkla olan bağlarını koparır ve "dadanın öldüğünü" iddia eder. Gerçeküstücü hareketin kurucusu olarak kabul edilen Breton'un, yarattığı akımın mayasında, yirminci yüzyılın başında önem kazanan Sigmund Freud'un psikanaliz kuramına olan ilgisi de etkili olmuştur. Breton tıp eğitiminin ardından, psikiyatri üzerine de bir eğitim almış ve Freud'la 1921 yılında tanışmıştı. Düşler ve bilinçaltının araştırma konusu olduğu psikanalizi, sanatçının yaratım sürecinin de bir parçası haline getiren gerçeküstücülük, o güne kadar mantıksallığın ve Descartes'çı rasyonel düşüncenin dışladığı, görmezden geldiği ve hatta baskıladığı bu bilinç dışı alanı özgür bırakmaya bir çağrıydı. Modern edebiyatın önemli yazarlarından André Gide'in "*Hissediyorum, öyleyse varım*"* sözü gerçeküstücülükle tam bir ifadesini bulmuştu. Zaten, akımın kurucusu ve daha sonra lideri ve en sonunda yargıcı haline gelecek olan Breton da, yaptıklarının amacının, "Descartes'çılık denilen şeyin dünyasını yıkmak ve aşmak"¹⁰¹ olduğunu söylemiştir. Breton, gerçeküstücülüğe çağrısını şöyle yapar: "Her şeyi bırakın. Dadayı bırakın. Karınızı da sevgilinizi de bırakın. Umutlarınızı da, korkularınızı da bırakın. Çocuklarınızı bir ormanın köşesine atın. Elde ettiğinizi karanlığa bırakın. Gerekiyorsa rahat bir yaşamı ve parlak gelecek diye sunulanı da bırakın. Ve yollara düşün."¹⁰² Yolculuk insanın kendi bilinçaltında ve rüyalarında gezeceği ve en sonunda araştırma konusu yaptığı "kendini" tanıyarak geri dönebileceği içsel bir yere olacaktır. Bu şekilde, insan tarihin ve toplumun ona dayatmış olduğu rasyonel düşünceden ve kendini sınıflandıran, isimlendiren ve mesleklendirerek tanımlayan bilinç dünyasından kaçabilir ve her şeyin ötesinde, ruhunun derinliklerinde kendini çıplak görebilecek hale

* André Gide, *Dünya Nimetleri*, 1897

¹⁰¹ Nuray Alkul, "Gerçeküstücülük", *Sinema Akımları*, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.60

¹⁰² Breton'dan aktaran; A.g.k., s.62

ulaşabilir. İnsanı biricik kılan hayal gücüdür. Tek ve tekrarlanamaz olan hayal gücü, dil ve kişilik gibi özgürleştirilmeli ve insan uykusundan uyanmalıdır. 1924'te yayımlanan *Gerçeküstücü Manifesto*'da, gerçeküstücülük “aklın topyekun kurtuluşu” olarak tanımlanır. Amaç akli zincirlerinden kurtarmaktır, araçlar ise bazen edebiyat, bazen resim, bazense sinema olarak karşımıza çıkar. Araç ne olursa olsun, önerilen yöntem “saf psişik otomatizm”dir. İlk gerçeküstücü film olarak kabul edilen Germaine Dulac'ın *La Coquille Et Le Clergyman** adlı film 1928'de yapıldı. Sinemaya aldığı müzik eğitiminin etkisi ile bakan, teatral ve edebi etkilerden uzaklaştıkça sinemada saf ve yeterince görsel bir dil yakalanabileceğini savunan Dulac'ın gerçeküstücü yazar Antonin Artaud'nun senaryosundan çektiği bu filmi, Hristiyan karşıtlığı nedeniyle büyük tepki aldı. Dulac, sinema ile müziğin yaratım süreçlerini bağdaştırıyor ve sinemasal dramaturjiyi lirizme yaklaşıtıyordu. Dulac da diğer öncülleri gibi, sinemasal tekniği mantıksal dizgeden uzak ve özgürce kullanıyor, biçimsel yeniliklere ulaşmak adına filmlerinde deneysel üretimlerde bulunuyor, filmlerinde bindirmeler, optik efektler, yavaşlatma-hızlandırmalar ve kurguda simgesel veya şiirsel bağlantılar yapmaktan çekinmiyordu. Feminist yönüyle de tanınan Germaine Dulac'ın bir diğer önemli filmi de 1921 yapımı *La Souriante Madame Beudet** olmuştur. Bu filmi de sinema tarihinin ilk feminist filmi olarak bilinmekte ve daha geleneksel bir anlatım yapısı olmasına karşın, ilk gerçeküstücü film sayılan *La Coquille Et Le Clergyman*'in habercisi niteliğindedir. Dulac'ın bir diğer önemli özelliği de, sinema üzerine yazılar yazıyor olmasıdır. Sinema üzerine görüşlerinin, aslında yıllar sonra Tarkovski'nin veya Pasolini'nin sinema ve şiir arasında bir bağ oluşturan kuramlarına bir ölçüde öncülük ettiğini söylemek yanlış olmaz. Germaine Dulac'ın, 1928 yılında çektiği *La Coquille Et Le Clergyman*'in yazarı Antonin Artaud ile girdiği kuramsal çatışma aynı zamanda, “avangard sinemanın bazı kilit konularına odaklanır. Dulac, *Etude Cinégraphique Sur Une Arabesque* (1923) gibi soyut filmler, hem de en ünlüsü öncü feminist eser *Gülümseyen Madam Beudet* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923) gibi üsluplu anlatılar yapmaktaydı. Eserlerinin boyutları, “duyguları ritimler ve fikir verici uyumlarla ifade

* *Deniz Kabuğu ve Rahip*

* *Gülümseyen Madam Beudet*

etmek” için bir müzikal biçim teorisiyle bağlantılıydı. Artaud ise kendi kendini ifadeye ve buna kesinlikle karşıydı.(...) 1927’deki bir yazısında filmde sözel bağlantılardan bağımsız olarak “bizzat görüntülerin etkisinden” anlam çıkarılabilecek “saf görüntüler” istediğini belirtiyordu: Etki şiddetli, “gözleri hedefleyen bir şok, deyim yerindeyse bizzat bakışın tözü üzerine kurulu bir şok” olmalıydı. Dulac için de film “etki”dir, fakat sonuçları ‘kısa ömürlüdür...müzikal armonilerin neden olduğu sonuçlara benzer.’ Dulac filmi bir rüya durumu olarak (bu La Coquille’de açılıp kararan bindirmelerle ifade ediliyordu) sürekli araştırdı; böylelikle psikodrama sinemasının habercisi oldu; Artaud ise filmin, vizyon esrimesini kırarak sadece rüya durumunun en şiddetli ve sarsıcı nitelikleri üzerine kurulmasını istiyordu” diyor A.L. Rees ve önemli bir noktaya daha değiniyor: “ Burada avangard, izleyicinin rolüne odaklanır. Bir drama biçimi olarak sinemaya meydan okumak için soyut filmde anlatısal olmayan sanatlarla benzerlik kurulmaya çalışıldı ve bu “görsel müzik” veya “hareketli resim”in ortaya çıkmasına yol açtı.”¹⁰³ Bu nedenle Dulac’ın avangard sinema tarihinde durduğu yer, dramatizme bir karşı duruş yaratabilecek lirik üslup açısından da önemlidir. Dulac’ın soyutlamaları, anlatısallığa saldırma yöntemi, onu yadsımasından değil, bir anlamda onu bozmasından, dramatik sanatın doğasıyla, dramatizmi ve mantıksal dizgeyi yıkana ve müziksel bir soyutluğa ulaştırana dek oynamasından doğar. Bu noktada Dulac’ın sineması, bir kavşağın başında duruyordu. Dulac sineması, gerçeküstücü lirizmin habercisi olduğu gibi, aynı zamanda, izlenimci Fransız sinemacılarının da sinyallerini veren çift yönlü bir tabela gibiydi. “Fransa’da Henri Chomette (René Clair’in kardeşi ve kısa “cinéma pur” filmlerinin yazarı), Delluc ve özellikle Germaine Dulac gibi bazı sinemacılar, montaj kurgunun görsel yapısında uyum, kontrpuan ve akortsuzluğun bir benzerini bularak “bütün duyuların birliği” teorilerine yakınlaştılar. Fakat gerçeküstücüler çelişkiyi ve süreksizliği kışkırtmayı tercih ettikleri için düzen “dayatma”ya yönelik bu girişimleri reddettiler.”¹⁰⁴ Bununla birlikte, Man Ray’in 1923’te yaptığı *Retour A La Raison** adlı

¹⁰³ A.L.Rees, “Sinema ve Avangard”, **Dünya Sinema Tarihi**, ed: Geoffrey Nowell-Smith, Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalıcı Yayınevi, Birinci Basım, Mayıs 2003, s.130

¹⁰⁴ A.g.k., s.126

* “Akla Dönüş”

soyut filminden, 1929 yılında Robert Desnos'nun bir şiirinden çektiği *L'Etoile de Mer* adlı gerçeküstücü filmine doğru giden eğri incelendiğinde sinemada lirizmin ilerlediği yol, dadacılıktan gerçeküstücülüğe geçiş bağlamında da bir miktar izlenebilir duruma gelir. Soyut sahnelerin ağırlığından, kurguda yaratılmış soyutluğun ağırlığına doğru bir geçiştir bu. *L'Etoile de Mer*'de, “kurgu, çekimlerin sürekliliğini sağlamaktan çok, çekimler arasındaki kopukluğu çoğaltır.”¹⁰⁵ Bundan sonra Fransız sinemasında -ve elbette dünya sineması için de; lirik sinema bir koldan gerçeküstücü ürünlerini vermeye devam edecek, diğer bir koldan ise Louis Delluc'ün başını çektiği izlenimci Fransız sineması şiirden şiirselliğe giden yolda evrilecektir.

Bu sırada, Fransız sinemasında bir yükselme olmasına rağmen, Amerikan sineması sektördeki etkinliğini sürdürüyordu. Dadacılığın etkisini yitirmeye başladığı “1922’ye gelindiğinde, Fransız yapımları yılda 130 uzun metrajlı filme çıkmış olmasına karşın, bu rakam hem Amerikan hem de Alman yapımlarının çok altındaydı ve Fransız filmleri hala sinema programlarının küçük bir yüzdesini oluşturuyordu.”¹⁰⁶ Gerçeküstücülük, bu dönemde yükselmeye ve devrimci bir tepki olarak büyümeye devam etti. Avangard sinemanın gerçeküstücü kanadında daha önce değinilen ve dramatik sinemanın mantıksal neden-sonuç ilişkisi üzerine kurulu sözdizimini yıkmayı amaçlayan; 1924 yılına ait Fernand Léger'nin “*Ballet Mécanique*”i ile René Clair'in “*Entr'act*”ını izleyen önemli bir film vardı: *Un Chien Andalou** (1928). Bunuel ve Dali tarafından, bu iki gerçeküstücünün rüyalarından yola çıkarak gerçekleştirilen film aynı zamanda bu akımın bildirisi niteliğindedir. “Bunuel, Dali'ye Ay'ı kesen ince bir bulutla, bir gözü yaran usturanın rüyasına girdiğini anlatır. Dali de bir gece önce rüyasında karıncalarla dolu bir el gördüğünden söz eder. Ve böylece Bunuel'in dediği gibi ‘psikolojik, kültürel, mantıksal hiçbir açıklamaya meydan vermeyecek düşüncelerin ve

¹⁰⁵ A.g.k., s.126

¹⁰⁶ Richard Abel, “Fransız Sessiz Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, ed: Geoffrey Nowell-Smith, Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Birinci Basım, Mayıs 2003, s.148

* “*Bir Endülüs Köpeği*”

görüntülerin benimsendiği' film ortaya çıkar."¹⁰⁷ Bunuel'in filmle ilgili yaptığı bu yorum, aslında gerçeküstücülüğün sanatsal yaratım biçimini açıkça ifade etmektedir. Rüyaların ve bilinçaltının görselleştirilmesi için ise sinema eşsiz bir araçtır. Yazında ve resimde uygulanan bilinç akışı ve psişik otomatizm birer yöntem ve teknik olarak film yaratma sürecinde de kullanılır. Sinema, şimdiye dek hiçbir aracın yapamadığı kadar 'gerçeği' yansıtabilme veya yansıttığını 'gerçek' olarak gösterebilme olanağını veriyordu. Gerçeküstücü ise gerçeğin dışına çıkmıyor, gerçeğin o güne dek araştırılmamış, incelenmemiş tarafına yöneliyor ve gerçeğin bu görünmez alanını sinema aracılığı ile tekrar üretebiliyor ve görünür kılıyordu. Gerçeküstücü hareketin elinde sinema cihazı, yaşamın görünmez kısmını yansıtabilen büyülü bir ayna olarak yer alıyordu. *Un Chien Andalou*'nun yapıldığı tarihte, gerçeküstücü hareket, Freud'dan sonra Marx'ın etkisine de girmiş buluyor, bu sırada dünya büyük bir hızla kapitalist sistemin içinde, bir toz bulutu gibi 'büyük bunalım'a ve yeni bir savaşa doğru sürükleniyordu. Bu anlamda, gerçeküstücü hareketin içinde yer alan gerçeküstücü sinema da, sistemin eleştirisini içinde taşıyor ve bu sistemin üreme organları olan tüm kurumları karşısına alıyordu. Nitekim Dali'nin ve Bunuel'in ortak ürünü olan *Un Chien Andalou* ve 1930 tarihli *L'Age d'Or** kilise karşıtlığı ve kışkırtıcılığı nedeniyle büyük tepkiler aldı.* Öyle ki *L'Age d'Or* "açıkça gösterileceği 1980 yılına kadar elli yıl süreyle yasaklandı."¹⁰⁸ Gerçeküstücü sinema, tekniğe, sanata, özenli planlara, anlama, konuya, usa ve usa dayalı sözdizimsel kurgu ve mizansene karşı bir duruş yarattı. Aslında sesli bir film olan *L'Age d'Or*'da Bunuel, sessiz dönem filmlerinde sıkça kullanılan "arayazı" lara yer vermiş, birbirinden kopuk ve ilgisiz bazı sahneler arasında veya aynı sahnenin içinde bulunan bir planın ortasında araya soktuğu kartonlara "8 yıl sonra"; "15 yıl önce" gibi zamansal bilgiler vererek, anlatı sinemasının kronolojik sözdizimi ile adeta alay

¹⁰⁷ Nuray Alkul, "Gerçeküstücülük", **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.62

* "Altın Çağ"

* Filmin son bölümünde İsa ve havarileri, Sadevari bir orjinin ardından buldukları şatoyu terk etmektedirler.

¹⁰⁸ S. Ruken Öztürk, "Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği", A.g.k., s.74

etmiştir. “Anlamak ne korkunç! Umulmadıkla karşılaşmak ne büyük mutluluk!” sözüyle, sinemasal sözdiziminde olduğu gibi yaşam-diziminde de “rastlantısallık” ve “giz” i yol gösterici olarak kabul eden Bunuel, “Düş gücü en önemli ayrıcalığımızdır” der. Düş gücü insana, sınırsız özgürlüğün kapısını aralayan güçtür.

Gerçeküstücü sinemanın hem segmantik anlamda hem de sentaks açısından, usun ve geleneğin karşısında duran bir diğer yönetmeni de Jean Cocteau’dur. *L’Age d’Or*’la aynı yıl, yani 1930 yılında çekilen ilk filmi ise *Le Sang d’Un Poète** olmuştur. Her iki film de sanat hamisi Vicomte de Noailles’ın karısına doğum günü hediyeleri olarak sağladığı birer milyon franklık bütçelerle finanse edilmiş, bu parayla Bunuel ve Cocteau’nun filmlerini tam bir özgürlük içinde çekmelerine olanak sağlanmıştır. Noailles çifti, Cocteau’dan bir canlandırma filmi yapmasını istemişlerdir. Cocteau ise çekeceği filmde gerçek insanlar ve nesnelere kullanacağını ama bunun yine de bir canlandırma olacağını söylemiştir. Filmin düşsel anlatımında, gerçekten de uyguladığı film hilelerinin ve görsel efektlerin yanında canlandırma tekniği de oldukça etkilidir. Kendisini sürekli destekleyen ve filmin çekimlerinde de yardımını esirgemeyen Marcel Duchamps’a karşın Jean Cocteau; Bunuel’e ve filmi *L’Age d’Or*’a tüm saldırılara rağmen sahip çıkan ve filmi sonuna dek savunan André Breton, Dali, Tzara ve gerçeküstücü grup tarafından dışlanmış olsa da, *Le Sang d’Un Poète* bugün gerçeküstücü sinemanın başyapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Jean Cocteau aynı zamanda bir şair, yazar ve ressamdır. Henüz on dokuz yaşındayken şiirleriyle ünlenir. Sinemayı ise şiire giden bir araç olarak kullanır. İlk filminde birbirini izleyen usdışı olayları düşsel bir anlatı oluşturacak biçimde birbirine bağlar. “Aslında bu film Cocteau’nun otoportresidir.”¹⁰⁹ Cocteau, tüm sanatsal üretiminde, filmlerinde olduğu gibi, antik dönemden çağırdığı ve onun peşini bırakmayan iki figürün imgesine sürekli yer verir. Bunlardan biri *Orphée* diğeri ise *Oedipe*’tir. Doğrudan rüyalardan beslenmez ve psikanalizi odağına almaz, fakat etkilenme alanını uyku haline olan ilgisi oluşturur.

* “Bir Şairin Kanı”

¹⁰⁹Nuray Alkul, “Gerçeküstücülük”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.65

Cocteau filmiyle ilgili şöyle demiştir: “Bu film içe inişten başka bir şey değil, düşlerin işleyişini uyumadan kullanmanın bir biçimi, insan gövdesinin gecesinde dolanırken sık sık en ufak bir nefeste sönen sakar bir mumdur. Olaylar istedikleri gibi zincirlenirler ve üzerlerindeki denetim hiçbir düşüncenin ürünü olamayacak kadar güçsüzdür. Yani bir tür yarı-uyku halinde, anıların tomurcuklanmasına yardım ederek, birleşmelerinde, düşümlenmelerinde ve biçimsizleşmelerinde özgür kılarak bilgimiz dışında bir şeyin oluşup bir bilmeceye dönüşmesidir.”¹¹⁰ 1930 yılında ilk filmi çekerek şair Cocteau için yaratımının amacı “şair” olmuş ve diğer önemli filmlerinde de “şair” sürekli masaya yatırılmıştır.

Otuzlu yıllar, bir yandan Hollywood sinemasının geleneksel sinema dili, sözdizimi ve üretim biçimlerinin büyük ölçüde yükseldiği, yaygınlaştığı ve dünya sinemasında egemen konuma geldiği bir dönemdir. Genel resimde, dünya sinema tarihinde, otuzlu yıllardan kırklı yıllara doğru gelişen bu dönem aslında Hollywood’un tarihidir. Gerçeküstücü akımın dışında, sinema tarihinde Amerikan sinemasının yükselişine bir alternatif oluşturacak başka bir sinemasal akım daha etkinliğini sürdürmüştür. Bu akım, Avrupa’da Hitler’in de yükselişe geçmeye başladığı dönemde Fransa’da ortaya çıkan “İzlenimci Fransız Sineması” ve daha sonra “Şiirsel Gerçekçilik’tir.”

4.2.1.2. Sinemada Fransız İzlenimciliği Ve Şiirsel Gerçekçilik

İzlenimcilik, öncelikle resim sanatında devrim yaratan bir karşı duruş ve bu sanatta saygı gören akademik üslup ve konulara bir başkaldırı olarak başladı. Geleneğe başkaldırı, kısa sürede edebiyata, müziğe ve yirmili yıllarda, yeni sanat “sinema”ya da

¹¹⁰ Cocteau’dan aktaran; Oğuz Makal, “**Fransız Sineması**”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.78

atladı. Aynı zamanda sanat tarihinde, modern sanatın doğumunu da işaret eden bir devrimdir izlenimcilik. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, bilindiği gibi kapitalist sistemin içinde hızla değişen gündelik yaşam alışkanlarının, maddeci değerlerin ve kalabalıkların kentin caddelerinde hızla devinmesinin geçmişin durağan yaşam tarzının yerini almasına şahit olan bir nesli yirminci yüzyıla taşır. Bu neslin sanatçıları bir şeylerin hızla ve geri dönülmez bir biçimde değiştiğini on dokuzuncu yüzyılda fark etmişler ve sanki hiçbir şey değişmiyormuş gibi eski sanatın geleneğini, müzelerinde yükseklere asmayı ve akademilerde resmiyet kazandırmayı sürdüren, üstelik modernizmin ilk seslerini bastırmaya ve dışlamaya çalışan çemberi kırmışlardır. Arnold Hauser'in modernizmin ve mevcut düzene ve geleneğe başkaldırının şairi olarak nitelendirdiği Charles Baudelaire, Edgar Allen Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* adlı öyküsünde, Londra caddelerini dolduran yeni kent insanını betimleyişine dikkati çeker. Modern yaşamın tablosunda durağanlığa yer yoktur, "insan başlarının çalkantılı denizi" sokaklarda, caddelerde ve meydanlarda sürekli akıp gitmektedir. O güne kadar insanlar, örneğin, toplu taşıma aracı gibi dar bir mekanda, uzun süre hiç tanımadıkları diğerleriyle yüz yüze kapalı kalmak zorunda kalmamışlardır. 'Kalabalıkların adamı' kentin içinde yaşayan farklı "sınıf" lardan insan kitlelerinin akşam olduğunda nasıl da birbirine karıştığını, saatler ilerledikçe caddelerde akıp giden çehrelerin nasıl değiştiğini irkilmeyele karışık bir tür 'hayranlıkla' izlemektedir. Baudelaire de modern yaşamın antikitesi sayılabilecek Paris'in sokaklarında değişimi gözler durur. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı yapıtında, Baudelaire için, "Poe'nun anlatısının Londra gecesi boyunca izini sürdüğü kalabalığın adamını, *Flâneur* tipiyle özdeşleştirmekten hoşlanmışır"¹¹¹ diye belirtmiştir. Daha sonra "İşsiz güçsüz bir adamın kalabalığa nasıl baktığı konusunda küçük bir anlatı, E.T.A. Hoffman'ın kaleme aldığı son yazı olan bir anlatı bu konuda, bilgi vermektedir. Parçanın başlığı 'Kuzenin Köşe Penceresi'dir. Poe'nun öyküsünden on beş yıl önce yazılan parça, büyük bir olasılıkla büyükçe bir kentin (Berlin) sokak manzarasını yansıtmaya yönelik ilk girişimlerden biridir"¹¹² diye ekler. Benjamin'in belirttiği gibi, büyük kentlerin kalabalığında yansıyan hızlı değişim onu ilk

¹¹¹ Walter Benjamin, *Pasajlar*, Türkçesi: Ahmet Cemal, YKY, Dördüncü basım, Ocak 2002, İstanbul, s.221

¹¹² A.g.k., s.222

gözlemleyenlerde korku, itici bulma ve dehşet duygularına yol açmıştır. Üstelik ilerlemesini hızlandıran ve gündelik yaşama hiç olmadığı kadar sızan teknoloji, değişim tablosunun bir parçasıdır. Hızlı değişim ve rekabet, alışkanlıkların ve estetik beğenilerin de sürekli değişmesine yol açmıştır. “İzlenimciliğin de anlatmak istediği, her şeyden önce bu yeni hız ve değişim duygusudur.”¹¹³ Sürekli değişen ve “ilerleyen” bir dünyada, sabit ve değişmez olanın yerini anlık olan, rastlantısallık ve yinelenmezlik alır. “An”ın rastlantısallığı izlenimci sanatta bir oluşum ilkesidir. Sinema ise ilginç bir şekilde, on dokuzuncu yüzyılın, değişim, hareket ve hızın, geçmişin köklü ve oturmuş sanat biçimlerini ve eserlerini sorguladığı ve sarsmaya başladığı böyle bir dönemde, hareketin ve zamanın kaydedici aygıtı olarak ortaya çıkmıştır.

Resimde, batı uygarlığının güzellik ölçütleri ve yansıtma geleneğine karşın, modern sanatçı, dünyayı kendi kişisel izlenimlerine göre biçimlendirme yolunu seçmiş, rönesanstan bu yana dayatılan ideal biçim ve içeriği yakalamak yerine, yaşamın kendisine yönelerek, yaşamsal nesnenin betimlenmesinden çok, ışığın ve dolayısıyla rengin nesne üzerindeki değişimlerini araştırmıştır. Gerçeküstücülerde tam bir ifadesini bulduğunu belirttiğimiz ve sinemanın doğumundan bir yıl sonra Gide’in *Les Nourritures Terrestres*’inde yazmış olduğu, “Hissediyorum, öyleyse varım” sözü, ilk önce izlenimcileri etkisine almıştır. Dünyanın içinde bulunduğu yükselen kapitalizm döneminde duygusuzlaşmaya ve rasyonalist düşüncenin insanlığı getirdiği materyalist noktaya karşı bir tepkidir bu. Fakat “modern” sanatçı, geçmişin doğaya dönüş istemine de sırt çevirmiştir. Baudelaire, sanatın kökeni olan doğaya ve tüm amacı tanrısal kusursuzluğa varacak biçimde doğayı taklit etme ve doğayı yansıtma ile ölçütleri belirlenmiş güzelliğe ulaşma ödevini üstlenen klasik sanata karşı başlattığı başkaldırıcıyı yüceltir. “Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil sahtedir, sunidir; tanrısal değil, şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür,

¹¹³ Serhat Günaydın, “İzlenimcilik”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.81

çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. Baudelaire bir kentlidir: Ona göre ‘sahici’ su, ‘sahici’ ışık, ‘sahici’ sıcaklık, kent suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... Sanatın malzemesi bunlardır.”¹¹⁴ İnsanın doğuştan iyi yaratıldığı fikrine dayalı bir ahlak yapısının üzerinde şekillenmiş toplumsal, dinsel, felsefi veya sanatsal her türlü kuruma karşın, Baudelaire, insanın doğuştan günahkar olduğunu ve bütün kötülüklerin kaynağının da doğa olduğunu öne sürer. “Sanat doğanın kötülüğünü, insanın günahkarlığını ele geçirerek gene onların karşısına diker. Başka deyişle sanat, doğayı bozdukça, yapaylaştıkça kötü, kötüleştikçe iyidir.”¹¹⁵ Böylece Baudelaire, modern sanatı kötülüğün, çirkinliğin, lanetlenmişliğin, günahkarlığın güzelliğine yönlendirir. İzlenimci resim hareketi de soylu geçmişin yüce ve ideal imgelerine sırt çevirmiş, yenedünyanın sürekli devinim halindeki görüntüsünün bir anını yakalamaya çalışmıştır. Devinimin dünyasını kusursuz desenle betimlemenin yerine renkle ve ışıkla yorumlayarak hızlı ve çarpıcı fırça darbeleriyle sanatçının izlenimi tabloya geçirme anlayışını getirmiştir. Müzikte, Debussy “izlenimci ressamın renklerle yaptıkları gibi, seslerin ve tonların niteliklerini dağıtıp, bölerek ve çözümleyerek müzikte her türlü parçalanma yöntemini denemiştir.”¹¹⁶ Sinema ise bu dönemde yeni yeni sanat oluyordu. “Sanat Filmi” tanımı 1900’lerin başında kullanılmaya başlanmış olmakla birlikte, bu dönemlerde sinema henüz tiyatrunun etkisinden kurtulmuş değildi. Sinemanın kendi özgün dilini araştırarak ve kuramsal bir altyapı hazırlayacak bir ortama ihtiyaç vardı. Fransa’da, 1920 yılında Ricciotto Canudo, sinemayı “7. Sanat” olarak adlandırdı ve “*Club des Amis du 7eme Art*” ı (Yedinci Sanatın Dostları Kulübü) kurdu. Dönemin birçok aydın, sinemacı ve yazarını bu kulüp etrafında topladı. Fakat Canudo’nun yazıları, sinema kuramının erken ve oldukça önemli adımlarını oluşturdu. Aynı zamanda Canudo’ya sinema yazılarıyla destek veren ve izlenimci Fransız sinemasının önde gelen yönetmenlerinden sayılan Louis Delluc de, Fransa’da kurulan ilk sinema kulüpleri olan “Ciné-Club”lere ön ayak

¹¹⁴ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, Türkçesi: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, Dördüncü basım, 2007, İstanbul, s.56

¹¹⁵ A.g.k., s.60

¹¹⁶ Serhat Günaydın, “İzlenimcilik”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.83

oldu. Savaş sonrası Fransa’ında, bu şekilde gittikçe yayılan bir sinema kültürü ve çevresi oluşmaya başladı. Oluşan bu çevre içinde, yayımlanmaya başlayan yeni ve ciddi sinema dergilerinde çıkan yazılar, yedinci sanatın kuramını oluşturmaya başladı. Ciné-Club’ler sadece filmin izlendiği yerler değil, aynı zamanda film üzerine tartışmaların ve söyleşilerin de yapıldığı kültürel merkezlerdi. Yazılan yazıların, yapılan tartışmaların ve elbette çekilen filmlerin ortak amacı, öncelikle sinemayı sanat olarak tanımlayabilmek adına, bu sanatın kendi özgün olanaklarını diğer sanat dallarının, özellikle de tiyatrunun etkisinden sıyrıp, ortaya çıkarmaktır. Öte yandan, izlenimci sinema adını alan bu hareket, dönemin Hollywood estetiğine ve sinemanın ticari bir meta olarak görülmesi fikirlerine de karşıdır. Böyle bir ortamda, Fransız sineması savaş sonrasında, ülkede egemen durumda olan Alman ve Amerikan yapımlarına karşı, piyasadaki payını artırmaya çalışmıştır. Her ne kadar bu çabanın bir bölümü Amerikan ve Alman yapımı filmlerin estetiğini kopyalayan filmlere ait olsa da, Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein, Jean Renoir gibi yönetmenlerin filmleri de sinemayı yedinci sanat yaparken, aynı zamanda özgün bir Fransız sineması yaratma açısından da mühim yapıtlardır. Gerçeküstücülüğün yükselişe geçtiği bir dönem olan, yirmili yıllarda Fransız izlenimci sineması farklı ama zamansal açıdan paralel bir yoldan, Hollywood’a karşı duruyordu. Delluc ve Canudo’nun 1920’de kuramsallaştırmaya ve çerçevesini çizmeye başladıkları izlenimci sinemanın öncüsü aslında Abel Gance’tır. İlk filmini 1911 yılında çeken Abel Gance, her ne kadar ilk filmlerinde dönemin ticari sinema estetiğine başvurmuş olsa da, daha sonraları izlenimcilere özgü, konuyu oluşturan olayların işleyişinden çok olayların içindeki kahramanlarının psikolojik altyapıları ile içsel durumlarının işlenmesine yönelik bir anlatıma ulaşmak adına sinemanın teknik malzemesiyle türlü deneylere girişmiştir. Sübjektif ve hareketli kamera kullanımı, yarattığı dünyanın psikolojik etkisini dışa vurmak adına gerçekliği bozan mercek ile filtre seçimleri ve daha sonraları Eisenstein’ı da etkileyecek olan simgesel bindirmeler ve hareketin sanatını yansıtan kurgu tekniklerinde yaptığı denemeler ile sinema tekniği adına da birçok yeniliğe imza atmıştır. Bir yandan Fransa’da dadacılar ve ardından gerçeküstücüler, sine-şiirleriyle konuyu paramparça ederken, romantik edebiyattan ve Griffith’in “*Bir Ulusun Doğuşu*”nda gerçekleştirdiği sinemasal anlatımdan etkilenen, ülkesinde “Sanat

Sineması” adına filmler üreten Abel Gance, dram sanatı çerçevesinde şekillenen “konu”yu reddetmemiş, bununla birlikte konu seçimlerinde sosyal bir eleştiriyi benimsemeye başlamıştır. Gance’ın ilk dikkat çeken filmi *J’Accuse* (Suçluyorum, 1919) “adını savaşta ölenlerin geri gelerek ölümlerinin nedenini sorgulamalarından alıyordu.”¹¹⁷ Ardından çektiği *La Roue* (Tekerlek, 1923) adlı filmde ise makineleşmenin ve demiryolu işçilerinin yaşamını, sade dramatik bir öykü üzerine kurarak anlatmıştır. Fakat bu filmin önemi sinemaya getirdiği teknik yenilikler açısından büyüktür. Filmde daha önce geliştirdiği hızlı ve ritmik kurgu tekniklerini geliştirme olanağı bulan Gance kendi çağdaşları tarafından da övgüye değer bulunmuştur. Cocteau, “nasıl ki resim Picasso’dan önce ve sonra diye ikiye ayrılırsa, sinema da *La Roue*’dan önce ve sonra diye ikiye ayrılır” diyerek Gance’ın filminde, daha sonra Sovyet Rus kuramcılar tarafından geliştirilecek kuram ve uygulamalara da ön ayak olan, kurgu yoluyla sinemanın kendi dilinin keşfine yaptığı yolculuğa dikkati çekmiştir. Germaine Dulac ise “bu filmle birlikte nihayet hareketin sanatının anlaşıldığını ve görüntülere dayalı muhteşem bir senfonik şiire ulaşılabilceğinin ortaya çıktığını söylerken” filmin ritmik kurgusunun ve simgesel bindirmelerinin sinemayı şiire ve müziğe yaklaştırdığını vurgulamıştır. 1927 yılında ise Gance, tarihsel dramatik bir başyapıt olan “*Napoléon Vu Par Abel Gance*” (Abel Gance’ın Gözüyle Napolyon, 1927) adlı filmi çekti. Gance *J’Accuse*’deki savaş karşıtı tutumu yerine, bu sefer belki de, etkisi altında olduğu on dokuzuncu yüzyılın romantik akımının da içinde yeşerdiği dönemin milliyetçi anlayışının, yirminci yüzyıl Avrupa’sında İkinci Dünya Savaşı öncesindeki dönemin faşizme doğru yükselen çizgisinin etkisiyle, Napolyon gibi Fransız milliyetçiliğinin savaş düşkünü bir temsilcisini tarihin sayfalarından bulup çıkarmıştır. Oldukça büyük bütçeli olan bu filmde, perdeyi üçe bölerek, üç ayrı görüntüyü aynı anda vermek amacıyla kullandığı kendi buluşu olan “*polyvision*” tekniği gibi, sinema dilinin özgünleşmesi yolunda birçok yeni teknik geliştirmiştir. “Bu filmde sinemada o güne kadar yapılan her şeyin ötesine geçen Gance, sinema açısından da birçok yenilikleri ilk defa uygulamıştır. (...) örneğin, Napolyon’un İtalya’ya girişi sahnesinde, ortada yakın

¹¹⁷ Oğuz Makal, “**Fransız Sineması**”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.38

çekimle Napolyon'un yüzü görüntülenirken, iki yanda genel çekimle uzayıp giden ordulara yer verilmiştir. Ayrıca filmde ışık kullanımı, yer yer başvuru gölgelerle anlatım ve hareketli kamera kullanımı da sonradan birçok deneysel sinemacıya esin kaynağı olmuştur.”¹¹⁸ Bu teknik deneyler, daha sonra Fransız izlenimci sinemacıları olduğu kadar, Sovyet Rusya'nın Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko gibi ünlü yönetmen ve kuramcılarını da etkilemiştir. Öyle ki 1929'da Paris'e gelen Eisenstein ve Pudovkin, Abel Gance'ı görmeye gitmişler ve kendisine 'bize sinemanın bir sanat olduğunu öğrettiğin için teşekkür ederiz' demişlerdir.¹¹⁹ Abel Gance'ın sinema diline getirdiği yenilikler sinemanın bir sanat olarak saygınlık görmesine katkıda bulunmuş, geleneksel dram sinemasının bileşenlerini kullanmasına ve bu türde kurgu yoluyla anlatımı güçlendirmesine karşın aynı zamanda, filmlerinde olayların sözdiziminden çok psikolojik durumun dışavurumuna önem veren izlenimci Fransız sinemasının da ilham kaynağı olmuştur. Filmlerinin büyük bölümünü kendisi yazan veya senaryosuna katkıda bulunan ve başlangıç jeneriklerinde bunu vurgulayan Abel Gance, sinemada “*auteur*”lük kavramının da erken örneklerinden biridir.

Abel Gance'ın çağdaşı olan, onunla hemen hemen aynı dönemlerde sinemaya ilgi duymaya başlayan ve filmleriyle olduğu kadar, kuramsal çalışmalarıyla da adından söz ettiren Louis Delluc, sinema sanatının, tiyatro kökenli “*Film d'Art*” filmlerinden ve düz öykülü filmlerden ötede bazı olanakları olduğunu fark ettiği zaman bu yeni sanata yönelmeye karar vermiştir. Delluc izlenimci sinema hareketinin de öncüsü olmuştur. 1920-1923 yılları arasında altı film yönetmiştir. İlk filmi “*Silence*”da (Sessizlik, 1920), *flashback* tekniğini, filmin bütünündeki anlatımı yönlendirecek biçimde bilinçli olarak kullanmıştır. Otuz dört yaşında dünyaya gözlerini kapamadan önce çekmiş olduğu

¹¹⁸ Serhat Günaydın, “izlenimcilik”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.88

¹¹⁹ Sessiz film tarihçisi Kevin Brownlow ile 1980 tarihli bir söyleşiden alıntıdır. “Kevin Brownlow discusses Abel Gance”, Kaynak:<http://www.youtube.com/watch?v=GJ2kRzJajyo>, 21.03.2009

filmler, sinemanın öykü anlatmaktan çok, düşleri, anıları, ruhsal durumları ve olayın yarattığı psikolojik etkiyi görselleştirme sanatı olduğunu keşfetmiştir. Yaşamı gerçekçi bir biçimde yansıtmak yerine, gerçekliği sinemanın teknik olanaklarıyla bozarak, sahnenin ana duygusunu yansıtmaya çalışmıştır. Bu amacını, Abel Gance gibi, bindirmeler, hızlandırma-yavaşlatmalar, optik hileler yoluyla gerçekleştirmiştir. Gerçekliğin gerçekçi bir tablosunu oluşturmak yerine, durumun ana duygusunun sinema yoluyla yansıtılma çabası ve görüntünün gerçekliğinin farklı tekniklerle bozma denemeleri, onu ve ardıllarını izlenimci kılmaktadır. Tıpkı izlenimci resim sanatında olduğu gibi, sanat gerçeğin gelenekçi ve kusursuz resmini reddetmiş ve ana duygunun yaratacağı izlenimin görüntüsüne ulaşmaya çalışmıştır. Buna karşın, Delluc bir edebiyat tutkunudur. Sinema dışında, şiir, oyun ve roman da yazmıştır. Sinemayı tiyatrodan ayrı bir sanat olarak görmek ve göstermek istemişse de, genel olarak Fransız izlenimci sinemasını edebiyat sanatına yaklaştırmıştır. İzlenimciler, genel olarak düz öykülü filmlere karşı olmalarına rağmen, sinemada konuyu tamamen reddetme yoluna gitmemişler ve bu anlamda sinemanın edebiyatla olan bağı bir anlamda devam ettirmişlerdir. Fakat seçtikleri konuyu “belirsizleştirerek”, olay çeşitliliğini en aza indirgeyerek ve ayrıntılı senaryo yazımına karşı durarak sinema anlatısında serbest bir alan oluşturmuşlardır. Bu serbest alan içinde, “şiirsellik” kavramı sinema ile ilk kez ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Delluc, erken kuramsal yazılarından birinde, sinemada “fotojeni” kavramından söz etmiş; fotojeniyi şöyle açıklamıştır: “Fotojeni gündelik ve sıradan bir nesnenin beklenmedik bir görsel şiirsellik yaratmasına neden olan görüntüdür. Görüntü, dilin sınırlarını aşarak sözün ifade edemeyeceği şeye bir biçim verdiğinde ve sessizliğin şiirselliğine ulaştığında bu niteliği kazanmaktadır.(...) Delluc’e göre film, şiirsel bir etkiyle, sıradan nesnelere aracılığıyla parıldayan içsel yaşamın bir hareketiyle başlamalıdır.”¹²⁰ Bu bağlamda şiirin metaforik ve simgesel alanını görselliğe dökmeye çalışmışlar ve bu anlamda şiirselliğe yaklaşmışlardır. Delluc’un ilk sinema yazılarını yazdığı 1919 yılından iki yıl önce, Sovyet Rus sinema yönetmeni ve kuramcısı Kuleshov da, Delluc’un şiirsellik ve fotojeni kelimeleriyle

¹²⁰ A.g.k., s.90

açıkladığı etkinin neden olduğu “anlatılamaz veya gösterilemez olan izlenimci duygu”yu, montaj deneyleriyle araştırmaya başlamıştır. Her ikisi de sinemanın yeniden doğuşu olarak görülen kurgu devriminin yaratıcılarını etkilemiştir.

İzlenimci sinemacılardan ve Delluc okulundan biri olan Marcel L’Herbier* de sinemadan önce edebiyatla ilgilenmeye başlamıştı. Birinci Dünya Savaşı zamanında ordunun sinema bölümünde çalışarak sinemayla tanıştı. Yazar olarak tanınan L’Herbier, önce senaryo yazmaya ve ardından yönetmenliğe başladı. L’Herbier’nin sineması, izlenimci olduğu kadar simgeci ve hatta bazen dışavurumcu etkiler de taşıyordu. Bununla birlikte L’Herbier de edebiyata olan tutkusunu sinemaya yansıtarak, sinema ile edebi anlatışallığı birbirine yaklaştıran yönetmenlerden biri oldu. Balzac’tan uyarladığı *L’Homme Du Large* (Enginlerin Adamı, 1920); *Don Juan et Faust* (Don Huan ve Faust, 1922); bir Zola uyarlaması olan *L’Argent* (Para, 1929) gibi edebi yönü ağırlıklı, konulu filmler çekti. L’Herbier’nin 1921 yılında çekmiş olduğu ve başyapıtlarından biri olarak kabul edilen *El Dorado* adlı filmi ise “*Un Mélodrame par Marcel L’Herbier*” (Marcel L’Herbier’den bir Melodram” başlığıyla açılmaktadır.

Delluc’ün izlenimci okulunda kuramsal yazılarıyla sinema alanında ürün vermeye başlayan yönetmenlerden bir diğeri de Jean Epstein’dır. İlk başta edebiyatla ilgilenen ve Louis Delluc’le tanışmadan önce tıp eğitimi alan Epstein, mikropları ve sualtında yaşayan mikroskobik canlıları perdeye yansıtmayı başaran ilk filmi *Pasteur* ile dikkati çekti. Epstein’a göre kamera, aynı teleskop ve mikroskop gibi, insanın kendisine ve yaşama büyüleyici genişlikte bir araştırma alanı açmıştır. Balzac’tan bir edebiyat uyarlaması olan *L’Auberge Rouge*’un ardından (Kanlı Han, 1922), 1923 yılında çektiği *Cœur Fidèle* (Sadık Kalp) ile seçtiği sade bir öykü içinde, izlenimcilere özgü hareketli kamera kullanımı, simgesel bindirmeler ve optik yanılsamalar gibi tekniğin olanaklarını kullanarak, hikayenin psikolojik atmosferini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu filmi ile

* Marcel L’Herbier, aynı zamanda Fransa ve dünyanın önde gelen sinema okullarından biri olarak kabul edilen IDHEC’in (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques- Yüksek Sinema Çalışmaları Enstitüsü)-bugünkü adıyla FEMIS’in, kurucusu olarak da tanınmaktadır.

René Clair'i de etkilemeyi başaran Jean Epstein'in bir diğer önemli filmi ise *La Glace à Trois Faces* (Üç Yüzlü Ayna, 1927) olmuştur. Bu önemli filmde; film çekmeye başlamadan önce, yazmaya başladığı sinema kuramını uygulamayı başardığı görülmektedir: “Niye, belirli bir düzenlenmiş olaylar kalıbını, kronolojiyi, olguların ve duyguların örgütlenmiş ardıllığını varsayan öyküler anlatmalı? Böylesi perspektifler sadece göz yanılmalarıdır. Hayat düzgün biçimde yan yana dizilmiş irili-ufaklı tablolar gibi kurulmamıştır. Öyküler yoktur. Öyküler asla olmamıştır. Yalnızca başı ve sonu, önü ve arkası olmayan durumlar vardır.”¹²¹ Jean Epstein, bu görüşüyle, izlenimciler içinde, sinemayı Germaine Dulac'tan sonra “şiir”e en çok yaklaştıran sinemacıdır. Her ne kadar roman uyarlamalarına filmografisi içinde rastlamak mümkün olsa da, Epstein'in sinema anlayışı sinemayı sadece tiyatrodan değil, aynı zamanda düzyazısal edebiyattan da uzaklaştırarak, lirizme yaklaştıran bir görüşü içinde barındırmaktadır. Bu anlamda, “Yalnızca duygulara, izlenimlere bağlı kalmak. Bu duygulara, izlenimlere yabancı olan akli işe karıştırmamak”¹²² diye not alan Robert Bresson'un ve alışılmış simgelerin uzağında kalmayı başararak, sinemayı yaşamın mantık dışı ve şiir-yapıdaki zaman dizimini kaydetme olanağına sahip bir sanat olarak kabul eden Tarkovski'nin, “dramatik, usçu ve öyküsel söz dizimine karşı” duruşlarının; Jean Epstein'in kuramında filizlendiği açıkça görülmektedir.

İzlenimci sinema hareketinin önde gelen yönetmenlerinden biri de Fransa'nın Alice Guy'den sonraki ikinci kadın yönetmeni, aynı zamanda yazar, düşünür, tiyatro eleştirmeni ve feminist olan Germaine Dulac'tır. Dulac'ın 1927 yapımı *La Coquille et Le Clergyman* adlı filminin, gerçeküstüçülere ilham kaynağı olduğundan daha önce bahsetmiştik. Avangard ve lirik sinema tarihi için büyük önem taşıyan bu filmden önce, yönetmen, 1915 yılından itibaren film çekmeye başlamış ve Delluc'le tanışarak, izlenimci sinemanın çemberine girmiştir. Bundan sonra Delluc'un senaryosunu yazdığı

¹²¹ J.Epstein'dan aktaran; Oğuz Makal, “Fransız Sineması”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.36

¹²² Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, Türkçesi: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000, s.39

La Fête Espagnole (İspanyol Bayramı, 1919) adlı trajik bir hikayeyi, ardından *La Mort Du Soleil* (Güneşin Ölümü, 1922) adlı yarı belgesel yapıda ele aldığı bir serüveni filme çekti. Fakat Dulac'ı öncü ve izlenimci sinemanın önde gelen isimlerinden biri yapan filmi 1923'te gerçekleştirdiği *La Souriante Madame Beudet* (Gülümseyen Madam Beudet) olmuştur. Gerçeküstücülere göre anlatısallığa kayan yapısı nedeniyle eleştiriye uğrayan film, izlenimci sinema hareketi için eşsiz bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde tüccar ve kaba kocasıyla yaşadığı evliliğin tatmin etmediği ve yaşadığı kabusların sonunda kocasını öldürmeye karar veren ama sonra yine kocası tarafından ikna edilerek vazgeçen Madam Beudet'nin hikayesi anlatılmaktadır. Aynı zamanda sinema tarihinin ilk feminist filmi olduğundan daha önce de söz ettiğimiz filmde Dulac, Madame Beudet karakterinin içinde bulunduğu ruhsal durumu ve onu cinayet kararına yönlendiren kabusların yarattığı psikolojik yapıyı görselleştirmek adına gerçekliği teknik olanaklara başvurarak bozmuştur. “Madame Beudet'nin düşleri (...) ve gerçek dünyası, Dulac'ın izlenimci kamerasıyla, filmsel hileler, yavaşlatılmış ve hızlandırılmış hareketlerle başarılı bir şekilde anlatılıyordu.”¹²³ Dulac'ın *La Coquille et Le Clergyman* filmi nasıl gerçeküstücü sinemanın öncüsü olarak ele alınıyorsa, *La Souriante Madame Beudet*'si de izlenimci sinema hareketinin öncülerinden biri olarak sayılmaktadır. Dulac, gerçeküstücü hareket bağlamında daha önce de belirtilmiş olduğu gibi avangard Fransız sinemasının iki yoldan ilerlediği (izlenimci yol ve gerçeküstücü yol) kavşağın üzerinde yer almıştır.

İzlenimci sinema hareketi ile otuzlu yıllarda bu harekete olan ilginin azalmasıyla etsini göstermeye başlayan “şiirsel gerçekçilik” akımı arasındaki geçişin bir yansımasını Jean Renoir'ın izlediği sinemasal çizgide görebiliriz. André Bazin, “Yeni Dalgacılar'ın benimsediği neredeyse tek eski kuşak yönetmen”¹²⁴ sayılan Jean Renoir için, “Sinemayla çarpılmış izlenimciliktir.”¹²⁵ tanımlamasını yapar. İzlenimci ressam

¹²³ Oğuz Makal, “Fransız Sineması”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.34

¹²⁴ A.g.k., s.50

¹²⁵ Bazin'den aktaran; A.g.k., s.49

Auguste Renoir'ın oğlu olan, başlangıçta babası gibi bir sanatçı olmak yerine tüccar veya çiftçi olmayı düşündüğünü söyleyen ve sonradan seramikçiliği meslek olarak seçip bu alanda çalışan Renoir 1924 yılında sinemayla tanıştı. Şiirsel gerçekçi akımın babası olarak sinema tarihine geçen Jean Renoir'ın sessiz sinema döneminde yaptığı filmlerin çoğunda izlenimciliğin etkileri görülmektedir İlk filmi *Catherine ou Une Vie Sans Joie*'da (Catherine ya da Neşesiz bir Yaşam, 1924) masalsi bir anlatımı olan bir melodram yaratmıştır. Daha sonra rüya sahnelerinin şiirselliği ile hatırlanan *La Fille De L'Eau* (Suyun Kızı,1925), ardından natüralist edebiyatçı Emile Zola'nın *Nana* (1926) adlı romanından aynı isimle uyarladığı filmiyle dikkati çekti. Önceleri babası için modellik yapan eşi Catherine Hessling'in oynadığı ve "bohem yaşama duyduğu özlemle gündüz düşlerinin kaçışına sığınan bir kadının öyküsünün anlatıldığı *La Fille De L'Eau*'da, değişken kamera açıları, ışığın stilize kullanımı, yüzdeki anlama yeni boyutlar kazandırılmak istendiğinde kullanılan kesmelerin seriliği ve gerçeküstüçülüğe göz kırpan düş sahnesi biçimle işlevi barışık kılmıştır."¹²⁶ Renoir, *Nana*'da ise Zola'nın doğalcılığı ile izlenimci resim geleneğinden aldığı anlayışı bağdaştırarak, dönemin en dikkat çeken filmlerinden birine imza attı. Bu dönemdeki filmlerinin izlenimciliği ise daha çok resimsel şiirselliğin yaratımında yatmaktadır. Renoir'ın natüralizme olan ilgisi ve izlenimci sanatın onun üzerindeki etkisi, şiirsel gerçekçiliğe doğru giden sinemasının izlerini taşımaktadır. Renoir'ın izlenimciliği Delluc, L'Herbier veya Epstein'in sinemalarındakinden farklı olarak, temelini sinema dilinin estetiğine yönelik teknik ve deneysel araştırmalardan çok "resimsel izlenimciliğin anlatım araçlarıyla kurulmuştur."¹²⁷ İlerleyen yıllarda, resimsel izlenimci estetik, Renoir'ın gittikçe "gerçekçi"leşen sinemasının "şiirsel" boyutunu tamamlayacaktır. Şiirsel gerçekçi akımın öncesinde, bu akıma, estetik bir zemin hazırlayan ve sinemayı saygın bir sanat konumuna taşıyan Fransız izlenimci sineması, Amerikan sinemasına karşı alternatif bir sinema dili oluşturmuştur. Öyküyü reddetmeden, ama öykünün sözdizimini ve olay odaklı işleyişini dönüştürmüşler veya tamamen bozarak yeni bir estetik geliştirmişlerdir.

¹²⁶ Gökhan Erkiç, "Ozansız Gerçekçilik", *Sekans Dergisi*, 8. Sayı, Mart-Nisan-Mayıs, 2007, s. 79

¹²⁷ Serhat Günaydın, "İzlenimcilik", *Sinema Akımları*, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.99

Oluşturdukları karakterlerin olayları harekete geçirmesinden çok, davranışlarının altında yatan duyguların görselleştirilmesine uğraşmışlardır. İç dünyaların resminde, rüyalar, geri dönüşlerle verilen anılar, özlemler, tutku ve hırslar, bilinçaltı istençleri anlatma kaygısıyla gerçekliğin görüntüsünü bilinçli bozmak için kullandıkları mercekler, zamansal hız değişimleri, hareketli veya öznel kamera kullanımları gibi teknik yeniliklerin çoğunun da mucidi olmuşlardır. Giriştikleri cesur teknik deneylerle, aynı zamanda sinema dilinin olanaklarını keşfetmiş, özgün bir sinema yaratmanın araçlarını aramış ve kendi dönemlerinin tiyatro kopyası sanat filmlerinin de eleştirisini yaparak, sinemayı bu eski ve gittikçe burjuvalaşmış sanatın dramatik etkisinden kurtarmaya çalışmışlardır. “Gerek teknolojik, gerekse içerik bakımından yapılan yenilikler, Fransız film yapımcılarına Hollywood sinemasına karşı bir ticari başarı sağlanması konusunda belli bir umut vermiştir. İzlenimci yönetmenler bağımsız olarak kendi stüdyolarını kurmuş ve *Pathé* ve *Gaumont* stüdyolarının olanaklarından, dağıtım hakkı karşılığında yararlanmışlardır. Her ne kadar izlenimci yönetmenler ticari başarı sağlayabilmişlerse de, 1929’dan itibaren izlenimciliğe ilgi azalmış ve deneysellikleri aşırı entelektüel bulunmaya başlanmıştır.”¹²⁸ İzlenimci sinemanın edebiyat sanatıyla olan bağı, otuzlu ve kırklı yıllar arasında Fransa’da yükselişe geçen “şiiresel gerçekçi sinema akımı” içinde de devam etmiştir. Şiiresel gerçekçiliğin babası sayıldığından daha önce de söz ettiğimiz Jean Renoir’ın natüralist romana ve edebiyat uyarlamalarına olan ilgisi, Fransız sinemasının bu yeni ve önemli döneminin üretim biçiminde oldukça etkili olmuştur. Bu dönemin başlangıcında, sinemaya ses unsuru eklenmiş ve duyguların şiiresel dışavurumunda “söz”ün edebi yönü öne çıkmıştır. Aynı zamanda, bu dönemde, izlenimcilikle birlikte, sinemanın her türlü sanat yapısından ve elbette edebi sanatların anlatısallığından da kurtulması gerektiğini savunan gerçeküstücü hareket de etkisini yitirmeye başlamıştır. Kısacası, alternatif sinema veya “sanat” sineması dediğimiz ve Hollywood kökenli ana akım sinemasının estetik ve ideolojik yapısına bir karşı duruş niteliği taşıyan sinema türü, belirli bir yola girmiştir. Bu yolda ise, sinema sanatı

¹²⁸ A.g.k., s.101

çoğunlukla yazın sanatıyla el ele yürümeye başlamıştır. Bununla birlikte, şiirsel estetik, şiirsel söz ve şiirsel resim kavramları etrafında şekillenmeye başlamıştır.

1920’li yılların sonuna doğru, tüm dünyanın içinde bulunduğu ekonomik bunalım ülkeleri İkinci Dünya Savaşı’na doğru sürüklerken, bir yandan toplumdaki eşitsizlikler de artıyordu. Bu çöküş döneminde sinema sanatı, edebiyat sanatında olduğu gibi gerçekçi ve toplumcu bir bakış açısına yönelmeye başlamıştır. Dönemin karamsarlığı ve geleceğin belirsizliğinden ileri gelen sisli manzarası ise, sinemada bir o kadar karanlık ama şiirsel bir resmin oluşmasına yol açmıştı. Ekonomik bunalım, tüm dünyada sinema endüstrisinin devlerini de etkilemiş, üstelik sesin sinemaya girmesiyle değişen üretim ve gösterim biçimlerinin gerektirdiği maliyeti böyle bir dönemde karşılayamayan birçok film şirketi de iflas etmiştir. Sonuç olarak, toplumsal sorunların yoğunluğuna objektiflerini çeviren bağımsız sinemacılara yer açılmıştır. Renoir, 1975 yılında yaptığı bir söyleşide*, sanat tarihi boyunca, sanatın doğayı olduğu gibi taklit etmesi için kullanılan ve bu amaçla gittikçe ilerleyen teknikten bahsederken realist görüntünün sanatı öldürme pahasına da olsa, her zaman çöküş dönemlerinde ortaya çıktığını vurgular. Renoir’ın tekniğin olanaklarıyla sağlanan foto-gerçekçi tutumun sanatın güzelliğini baltaladığı bağlamındaki söyleminde yaptığı eleştirel yorumu bir yana koyarsak, yaptığı tespit içeriksel gerçekçiliğin çıkış noktası bağlamında da doğrulanır niteliktedir. İkinci Dünya Savaşı öncesinde çökmeye başlayan ekonomik ve toplumsal yapı gerçekten de, sinema sanatının içeriğini de belirlemeye başlar. Bununla birlikte, Fransız sinemasının gerçekçi bakışı “şiirsel”likle donatılmıştır. Sinema tarihindeki akımlar içinde adında “şiirsel” sözcüğü geçen tek akım olan “Fransız şiirsel gerçekçiliğinin” öncüsü ise Jean Vigo’dur. Yirmi sekiz yaşında hayata veda eden Vigo, kısa sinema yaşamına sığdırmayı başardığı dört filmin ilki olan *A Propos De Nice*’te (Nice Hakkında, 1930), dramı halkların afyonu olarak gören ve belgesel sinema

*"Les progrès de la technique" , Propos recueillis de Jean Renoir par Janine Bazin, Jean-Marie Codely, Jacques Rivette, 1975. Kaynak: http://www.dailymotion.com/video/x3zrc8_propos-de-jean-renoir_creation, 22.03.2009

kuramında dramatik öykü sinemasını yargılayan Dziga Vertov'un etkisi hissedilmektedir. Filmin görüntü yönetmeni de Vertov'un aynı zamanda kinoklarından olan kardeşi ve görüntü yönetmeni Boris Kaufman'dır. Vigo'nun toplumsal eleştiri odaklı sinema serüveni, Fransa'nın bir tatil merkezi olan Nice'teki toplumsal yaşamın tezatlarını belgeleyen gerçekçi ve eleştirel bir belgeselle başlamıştır. Nice'teki lüks otellerde türlü eğlencelerle günlerini geçiren burjuva sınıfının nesnel görüntüleri ile Nice'in arka sokaklarındaki işçi mahallelerinin gündelik yaşamına dair belge görüntüleri kurgulayarak, toplumsal gerçekçi bir şiirselliğe ulaşmıştır. Vertov'un Film Kameralı Adam'ındaki gibi, biçim kurgusu ile simgesel geçişler yapmış ve metaforik bir anlatımı benimsemiştir. Vigo 1933 yılında çektiği ilk "konulu" filmi olan *Zéro De Conduite*'te (Hal Ve Gidiş Sıfır) yine toplumsal sınıf yapılanmasını bir yatılı okul içinde kimsesiz çocukları halk ile, öğretmen yetişkinleri de yönetici sınıf ile bağdaştırarak simgesel bir anlatımla toplumsal gerçekçi ve eleştirel bir üslup oluşturmuştur. Son filmi *L'Atalante* (1934)'da da yaşamı filme adını veren bir gemiyle simgeleştirir. Filmin bir başı ve mutlu bir sonu olan konusu, bir köyde yeni evlenen bir çiftin, evlendikleri gün bindikleri gemide başlayan evliliklerinin, kadının dış dünyayı (Paris'i) merak etmesiyle gemiyi terk etmesi fakat daha sonra geri dönmesi üzerine kuruludur. Öykünün alt yapısı ile yine metaforik ayrıntılarla oluşturulmuştur. Gemideki kedi yavrularının, öpüşen çifti sürekli tırmalamaları gibi, kadını kaybeden adamın, Seine nehrine atlayıp, suyun dibinde karısının düşsel görüntüsünü araması filmin "şiirsel" yönünü tamamlayan sinemasal anlatımlar olarak izlenir. Vigo, bu iki konulu filminde, toplumsal gerçekçiliği ve metaforik şiirselliği bir araya getirip birbirinin içinde eritmeyi başarmıştır. Vigo'nun sinema üslubundan da anlaşılacağı gibi şiirsel gerçekçi filmler, konuyu yadsımaz, bir öykü etrafında şekillenen olayların neden-sonuç ilişkisi içindeki dizgesine de karşı durmazlar. Bu anlamda dram sinemasına da net bir karşı duruş söz konusu değildir. Şiirsel gerçekçilikte dramatik yapı kullanılmıştır. Bununla birlikte, şiirsel gerçekçi akımda, simge ve metafor kullanımları ile filmlerin eksenindeki konuyu derinleştiren şiirsel boyut gözlemlenebilir.

Otuzlu yıllara gelindiğinde, René Clair de şiirsel gerçekçi sayılabilecek filmlere imza atmaya başlamıştır. “1931 yılında gerçekleştirdiği *A Nous La Liberté* (Bizlere Özgürlük)’te insan mutluluğunu gözetmeyen bir makineleşmeye, *Le Million* (Milyon, 1931)’da soylu kent yaşamının taptığı paraya yöneliktir bu acı gülüş.”¹²⁹ Clair’in toplumsal odaklı eleştirel bakış açısı diğer filmlerinde de sürer. 1930 yapımı *Sous Les Toits De Paris* (Paris Damları Altında)’dan çok önce, sessiz sinemanın Fransız izlenimci kanadında çektiği ilk filmi, *Paris Qui Dort* (Uyuyan Paris, 1923), kentin şiirsel görüntüsünün Clair üzerindeki etkisinin ilk sinyallerini vererek belirginleşiyordu. Bununla birlikte, dadacı ve gerçeküstücülerin beğeniyle karşıladığı 1924 yapımı *Entr’acte*’tan oldukça farklı olan bu filmler, mantıksal diyalektik sözdizimine ve konu anlatımına yaklaşan filmlerdir. Uyuyan Paris’te, bulunduğu bir ışıkla tüm şehri uyutan ve zamanı durduran bir bilim adamı ile Eiffel Kulesi’nin tepesinde yaşayan ve bulunduğu yerden bu büyüğü ışıktan etkilenmeyen kule bekçisinin, Paris kentinde geçen hikayesi; sesli sinema döneminde çekilen Paris Damları Altında’da ise, “bir sokak şarkıcısı ile bir kıza tutkun arkadaşının aşk ve kıskançlık serüveni öykülenirken, ara sokaklar, kenar mahalleler, “bohÈme”lerin yaşadığı çatı katları, herkesin uğradığı “bistrot”larla, şarkıların, müziğin karıştığı ve konuşmaların ancak gerektiği kadar olduğu bir dünya, şiirsel bir dille anlatılır.”¹³⁰ Şiirsel Gerçekçi akımın tarihi incelendiğinde, filmlerin mekanlarından kadraja sızan resimsel ve atmosferik şiirselliğin ön plana çıktığı ve yazılan yazılarda bu yönünün ele alındığı görülmektedir. Dramaturjik yönden ise, büyük çoğunluğu dramatik bir öykü etrafında şekillenen filmlerin ekonomik anlamda Amerikan sinemasına bir karşı duruşları olmakla beraber, lirizm bağlamında bakıldığında, şiire yaklaşarak, düzyazısal anlatı sinemasından uzaklaştıkları doğru bir tespit olamaz. Şiirsellik, “şiir-yapı”nın önüne geçmiştir. Öyküler, bazen metaforik imge kullanımlarıyla, bazen resimsel şiirsellikle donatılmışlardır. Fakat “öykü” şiirsel gerçekçi sinemada asla reddedilen bir edebi biçim

¹²⁹ Başak Kerimoğlu, “Şiirsel Gerçekçilik”, *Sinema Akımları*, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.132

¹³⁰ Oğuz Makal, “Fransız Sineması”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.43

olarak ele alınmamıştır. Hatta akımın öncü yönetmenlerinden Jacques Feyder'in önemli filmlerinden biri, Zola'dan natüralist bir roman uyarlaması olan Thérèse Raquin (1928)'dir. Feyder'in filmografisine bakıldığında, diğer filmlerinde de Fransız toplumunun kentsoylu alışkanlıklarını, yargı sistemini veya burjuva demokrasisini hedefine alan konulara yer verdiği görülmektedir. Hatta Feyder, 1929 yapımı Les Nouveaux Messieurs (Yeni Beyler) adlı filmini çektikten sonra, bu filminin kendisine sinemanın toplumsal anlamına ilişkin yeni boyutlar kazandırdığını belirtmiştir. Otuzlu yılların ikinci yarısında “Carné, Duvivier ve Renoir da filmlerinde yaşamın karanlık yanlarını, toplumsal sorunları, birey ve toplum arasındaki çatışmayı konu almışlardır.”¹³¹ Dönemin bazı filmlerinde şiirsellik ön plana çıkarken, bazılarında gerçekçilik ağır basmaktadır. Şiirsel gerçekçi sinemanın simgesi haline gelen yönetmenlerden Marcel Carné'nin filmografisi izlendiğinde, Quai Des Brumes (Sisler Rıhtımı, 1938), Le Jour Se Lève (Gün Ağarıyor, 1939), Les Enfants Du Paradis (Cennetin Çocukları, 1945) gibi filmlerinde şiirselliğin; işlenen öykülerde, kahramanların karakterlerinde, psikolojik durumlarında, diyaloglarda ve mekan kullanımı ile atmosfer yaratımında ön planda olduğu gözlemlenebilir. “Carné'nin ozansılığında sisli limanlar, ıslak görünümlü caddeler, yalnızlık duygusu veren kır kahveleri gibi “çevre”nin, asker kaçağı ya da gelecek için umudunu tüketmiş suçlu erkek, “mutsuz evlilikler” yapmış, sevdiği erkeğin varlığında yeniden mutluluk arayan kadın “kahramanlar”ın etkisi yansır.”¹³² Carné'nin şiirsel ve bir o kadar karamsar bakış açısı, yaklaşan savaşın birey üzerinde yarattığı bunalımın “gerçekçi” resmini çerçeveler. Marcel Carné, şair Jacques Prévert ile ortaklaşa çalışmış, önemli filmlerinin senaryolarını veya diyaloglarını Prévert'e yazdırmıştır. Prévert'in kaleminden çıkan şairane diyaloglar belki de, Carné'nin şiirsel gerçekçi sinemasını şekillendiren en önemli unsurlardır. Bununla birlikte, Carné sinemasında da, otuzlu yıllara damgasını vurmuş akımın diğer filmlerinde olduğu gibi, öykü kullanımı, karakter yaratımı, mantıksal diyalektik sözdizimine bağlı şekillenen konu odağı ve arınma gibi dramatik yapıları anlatı sinemasının tanımına giren öge ve aşamalar kullanılmıştır. Bu anlamda

¹³¹ Başak Kerimoğlu, “Şiirsel Gerçekçilik”, A.g.k.,s.134

¹³² Oğuz Makal, “Fransız Sineması”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996, s.61

şiiirsel gerççekçi sinemanın, şiiirselliğinin drammatizme bir karşı duruş olarak ele alınamayacağı, aksine toplumcu-gerççekçi bakış açısı ile yaratılan psikolojik dramının en özgün örneklerinin bu akım içinde üretildiği sonucu ortaya çıkar.

4.2.1.3. Sinemada “Şiiirsel” Olan İle “Şiiir”in Ayrıştırılması Bağlamında Sinemada Lirizm

Bu bölüme gelene kadar, sinemanın ilk ortaya çıktığı zamanlardan, İkinci Dünya Savaşı'nın patlak verdiği otuzlu yılların sonuna kadar geçen zamanda, kaydedilmiş hareketli görüntü malzemesinin bir sanat dalına dönüştürülme sürecinde, hangi koşullardan geçtiğinin ve diğer sanat dallarıyla, özellikle de edebiyatın “düzyazı” koluyla bağdaştırılması yolu ile şekillendirilmesinin tarihi ayrıntılı bir şekilde açıklanmaya çalışıldı. Yaklaşık kırk yıl süren bu tarihin içinde, sinema sanatının belirli bir biçime, bugün ‘klasik sinema’ veya ‘ana akım sineması’ adını verdiğimiz, “dramatik yapılı öykü sineması” olmaya doğru yönlendirilişine karşı çıkanların; bu bağlamda sinema cihazının kendi olanakları ile gerççek sinema sanatını üretebilme potansiyelini araştıranların ve bunlar içinde lirik sinemanın erken örneklerini gerççekleştirenlerin karşı duruşlarına da yer verildi. Yirmili yıllarda ortaya çıkan dadacı ve gerççeküstücü hareketi de geride bırakan dram sinemasının Fransa’da geçtiği “izlenimci” yolun sonunda, şiiirsel gerççekçi öykü sinemasına dönüştüğü ortaya konulmuş oldu. Amerikan sinemasının olay işleyişine odaklı öykü yapılarına karşın, karakterlerin psikolojik yapılarına odaklanan Fransız şiiirsel gerççekçiliği de, sinemayı edebi sanatlara, ama daha çok roman sanatına yaklaştırdı. Bu dönemde, başta Emile Zola’nın romanları olmak üzere, birçok natüralist roman da perdeye yansıtıldı.

Sinemada lirizm konusunun, sinema tarihinde “şiiirsel gerççekçilik” akımını çağrıştırmaya olasılığını göz önüne alarak ve bu konuda oluşan genel kanının yanlışlığını vurgulamak

için; sinema sanatının edebi sanatlarla olan ilişkisi kapsamında, düzyazı ve şiir sanatıyla biçimsel ilişkisini çözümlmek; sinema dramaturjisini oluşturmada yararlanılan “şiirsel” ve “şiir” kavramlarının ayrıştığı noktaları belirlemek önemlidir. Çözümlemenin ayrıntılarına girmeden önce, mantıksal ve kavramsal bir gerçeği çıkış noktası olarak ele almak aydınlatıcı olacaktır. Her şeyden önce, bir “şey”in şiirsel olması, onun “şiir” olmadığı bir göstergesidir. Örneğin “şiirsel şiir” diye bir tür veya tanımlama edebiyat sanatı içinde yoktur. Şiirsellik, şiire benzeyen, şairane özellikler taşıyan herhangi bir biçime yakıştırılabilir. Örneğin, bir resim veya düzyazısal edebi bir eser, şiirsel olarak yorumlanabilir. Fakat bu mantıksal bir çıkarımı ortaya koyar; söz konusu edilen “şiirsel” biçim bir şiir biçimi değil, fakat şiire ait duygusallığı, özgünlüğü, soyutluluğu veya dışavurumu barındıran, ama “şiir olmayan” bir yapıda ortaya konmuştur. Şiirsel anlatımı olan bir öykü, hala bir öyküdür. Konusunu aktarma kaygısını sürdürür. Seçilen sözcükler ve yapılan betimlemeler şiirsel tablolar oluştursa da, amaç, bir konuyu olabildiğince etkili ve mantıksal bütünlük içinde vermektir. Şair Octavio Paz, *Şiir Ve Şiirsel Eylem* başlıklı yazısında, şiirsel ile şiiri birbirinden ayırır: “Şiirselliğin varlığına ilişkin sorularımıza şiirin kendisinde cevap aramakla şiir ve şiirselliği bilerek birbirine karıştırmıyor muyuz? (...) Şiir olmaksızın şiirsellik söz konusu olabilir; doğal güzelliklerin, insanların ve olayların genellikle şiirsel yanları vardır. Şiire dönüşmemiş şiirsel durumlardır bunlar. Şimdi, değişimin yoğunlaşması anlamında şiirselliğin veri olduğu veya şairin yaratıcı arzusuna yabancı güçlerin ve anlık durumların billurlaşarak görünür hale geldiği an şiirselliğin içindeyizdir. Şair –etken veya edilgen, uyanık veya uyku halinde- şiirsel akımı yönlendirerek onu dönüştüren bir aracı olduğunda ise karşımıza çıkan bütünüyle farklı bir şeydir: Bir yapıt. Şiir bir yapıttır. Şiirsel eylem insan ürünüde toplanır, bütünleşir ve tüm diğer şeylerden ayrılır: Bir tablo, bir şarkı, bir trajedi. Şiirsellik, şiirsel eyleminin içinde henüz biçimlenmemiş bir durumdur, dimdik yükselir ve şiir işte orda yaratılır.”¹³³ Şiirsel gerçekçi öykü sineması ile şiir-yapılı lirik sinema arasındaki ayrıştırıcı sınır da buradan doğar. Biri, şiirsel diyaloglar, puslu manzaralar ve psikolojik dışavurumlarla bir öykü anlatmaya çalışırken, lirik

¹³³ Octavio Paz, “Şiir ve Şiirsel Eylem”, *Şiir Sanatı*, der: Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, Varlık Yayınları, Birinci basım, 2004, s.66

sinemada amaç bir öykünün aktarımı değildir. Lirik sinema, kendi yaratıcısının özgün kişiliğini ve iç dünyasının çatışmalarını, edebiyat veya başka bir sanat alanı içinde anlatma olanağı bulamadığı duygu ve düşüncelerini aktarmanın sanatı olarak karşımıza çıkar. Tarkovski, eğer kendinizi yazı ile ifade edebiliyorsanız, sinema yapmanıza gerek yoktur, derken sinemanın edebiyattan, özellikle de romanın etkisinden kurtulması ve sadece kendi olanaklarının, yani zamanı ve yaşamın gerçekliğini dolaysız bir gözlemlerle kaydedebilmesinden kaynaklanan ve diğer başka hiçbir sanatın tekniğinde bulunmayan olanaklarının kullanılması gerektiğini söylüyordu. Godard da benzer bir çıkarım yapmıştır: “Yapacağınız şeyi en ince ayrıntısına kadar inceden bilerseniz, oturup yapmaya değmez. Bir gösteri bütünüyle yazıya geçmişse onu filme almak neye yarar? Edebiyatın peşinden gidecek olduktan sonra sinema ne işe yarar? Bir senaryo yazarken, ben de her şeyi kağıda geçirmek istiyorum, ama başaramıyorum. Yazar değilim ben. Bir film yapmak, üç işlemi, düşünceyi, çekimi, montajı üst üste getirmektir. Her şey senaryoda bulunamaz ya da senaryoda her şey varsa, insanlar onu okurken gülüyor ya da ağlıyorsa, yapılacak şey, onu bastırıp kitapçılarda satmaktır.”¹³⁴ Klasik öykü sinemasını ve edebiyat uyarlamalarını bir kenara bırakırsak, sinemanın yazın sanatına en çok yaklaştığı alan olan ve kimilerince bir edebi biçim olarak kabul edilen “senaryo”nun yazımı bile, Godard’ın, yaratma sürecinde sorguladığı bir aşamadır. Bu noktada akla şu soru gelebilir: Şiir de bir edebiyat türüdür. O halde, edebi şiire yaklaşan sinema sanatı, düzyazısal edebi eserlere yaklaştığında olduğu gibi yine kendi doğasından uzaklaşmış sayılmaz mı? Bu yerinde bir sorudur. Edebi şiir ve sinema birbirinden farklı sanatlardır. Elbette sinema sanatı önerildiği gibi düzyazısal edebiyatın veya tiyatronun dilinden uzaklaşırsa; fakat bunun yerine edebi şiiri kullanmaya başlarsa, yine başka bir sanat üzerinden kendini tanımlamaya başlamış olur. Fakat şiirin yaratım süreci ile sinemanın yaratım süreçleri birbirine yaklaştırıldığı zaman, sinemanın kendi olanaklarının potansiyeli, yaratılan eserde kendini göstermeye başlar. Öncelikle, bir öyküyü temsili-dramatik yollardan anlatma araçlarından biri olmaya indirgenmemiş olan bir sinema türünün yaratım sürecinin, yaratıcısının yaşamın görüntüsünü, kendi

¹³⁴ Jean-Luc Godard, **Godard Godard’ı Anlatıyor**, Türkçesi: Aykut Derman, Metis Yayınevi, İkinci Basım, Temmuz 2008, s.59

özgün imgelerine; zamanı algılayış biçimini de kendi özgün kurgu ritmine dönüştürdüğü ve mantıksal sözdizimi kurallarının dogmatizminden de sıyrılmayı başardığı zaman lirik üslubun belirginleşmesi kaçınılmazdır. Bir edebi biçim olan şiirin yapısında da zaten iki önemli unsur vardır. Bunlar “**imge**” ve “**ritim**”dir. Metin Celal, *Şiirde Anlam ve Anlamın İletilmesi Sorunu* başlıklı yazısında “Şiir imgelerle yazılır. Sözcükler imgeleri oluşturan yapıtaşlarıdır. Ama sözcükler, imgeler oluştururken şiirin dışında hiçbir dizgeyle açıklanamayacak bir şekilde kullanılırlar. Ezra Pound’un tanımlamasına uyarak imgeyi şöyle tanımlayabiliriz: ‘bir anlık zamanda, zihinsel ve duygusal şeylerin karışımını gösteren şey’, ‘apayrı şeylerin bütünleştirilmesi.’”¹³⁵ İmge, birbirinden farklı olan ve gündelik dilde veya düzyazısal bir edebiyat eserinde yan yana gelmesi alışılmış olmayan, birbirine nedensellik ilkesi ile bağlı olmayan iki unsurun (sözcük/görüntü) yan yana geldiklerinde, insan zihninde canlanan yeni bir varlık, durum, devinim; yeni bir görüntüdür. İlk kurgu kuramcılarında biri olan Kuleshov’un deneyleri veya Eisenstein’in çarpıcı kurgusu da başlangıçta bu tür bir imge yaratımı fikrinden türemiştir. Fakat imge sinema sanatında tekrarlamalarla, kolayca simgeye dönüşme riskini taşır. Nitekim, sinema tarihi bunu doğrular niteliktedir. Tarkovski, imgenin simgeselleşerek, sinemayı kendi doğasından uzaklaştırma riskini hatırlatır: “‘Kurgu sineması’ temsilcilerinin, kurguyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir düşünceyi oluşturma niyetleri, bence sinemanın doğasına tamamen aykırıdır.(...) Sinemanın şiirselliği, simgeselliğe aykırıdır. Ve bizim her an karşı karşıya olduğumuz o son derece dünyevi maddi töze çok yakından bağlıdır.”¹³⁶ Tarkovski, imgeleri simgeselleştirerek seyirci üzerinde zihinsel bir egemenlik kuran kurgu sinemasını ve onun temsilcilerinden Eisenstein’ı eleştirmektedir: “Kurgu sineması, seyircisini bulmacalarla karşı karşıya getirir, simgeler çözdürür ve alegoriden zevk almasını bekler, seyircinin entelektüel deneyimine seslenir. Ancak bu tür bulmacalardan her birinin eksiksiz bir biçimde formüle edilmiş sözel çözümleri vardır. Bana kalırsa Eisenstein, perdede gördüklerine karşı sezgisel olarak kendi tavrını belirleme olanağını seyircisinin elinden

¹³⁵ Metin Celal, “Şiirde Anlam ve Anlamın İletilmesi Sorunu”, **Şiir Sanatı**, der:Yaşar Nabi Nayır,Salih Bolat, Varlık Yayınları, Birinci basım, 2004, s.223

¹³⁶ Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.134

almaktadır.”¹³⁷ Burada sinema ve şiirin birbirinden ayrıldığı önemli bir nokta göze çarpar. İmge şiirde sözcüklerle yaratılır, sinemada ise görüntülerle. Sinemada, Sovyet kurgu kuramcılarının veya Fransız izlenimcilerinin yarattıkları imgeler, belki de defalarca tekrarlanarak simgeselleşmeye başlamıştır. Sinema yaratıcısı ise yarattığı filmin, ele aldığı konunun ilk kez ve sadece kendine özgü imgelerle yaratıldığı inancını taşıyarak işe başlamalıdır. Bu türden bir özgünlüğe ve özgürlüğe ulaşmak için, benzer öykülerin sayısız anlatımında kullanılan tekrarlanmış imgeler yerlerini, gerçek anlamda lirik bir dramaturjide özgün imgelere bırakacaktır. Şiirde imgenin gücü, sinemada olduğu gibi nedensellik bağlarından ve simgesel şiirsellikten kaçınılmasına bağlıdır: “Şiirde nedensizlik ilkesi ne kadar güçlüyse imge o denli güçlü olur. Sinemada nedensizlik ilkesi ne kadar güçlüyse görüntü o denli güçlü olur.”¹³⁸ Edebi olsun veya olmasın, düz yazıda nedensellik bağlarını keskinleştiren sözcüklerin sahip oldukları yan anlamlardan olabildiğince arındırılarak çağrıştırdıkları imgelerin alışılmışın dışına çıkmamalarıdır. “Düzyazıda sözcükler, diğer anlamlarının yok edilmesi pahasına, mümkün olan anlamlarından sadece bir tanesi ile anlamlandırılma eğilimi taşırlar. Bahçe çiti, bahçe çitidir. Düzyazı zor kullanmayı gerektirir, çünkü sözcüklerin birçok gizli anlamı vardır. Oysa şair sözcüğün bu çok anlamlı yapısına asla saldırmaz”¹³⁹ söylemiyle, şiirin malzemesi sözcüklerin yan anlamlarının, şair tarafından korunduğunu ifade ederken, şiir dilinin yaşama düzyazıdan çok daha yakın olduğunu da belirtir: “(...) insan söylemekte olduğu şeyleri bilincinde tümüyle önceden tasarlamaksızın düzyazı biçiminde konuşamaz. Buna düzyazının konuşulamayacağını, ancak yazılabileceğini de ekleyebiliriz. Konuşulan dil şiire düzyazıdan daha yakındır, daha az tasarlama gerektirir, daha doğaldır ve bu yüzden farkında olmadan şair olmak, düzyazı yazmaktan daha kolaydır.”¹⁴⁰ Sinema sanatında da durum farklı değildir. Bir öykü tasarısı, dramatik yapının içinde kullanılacak görsel malzemenin senaryo aşamasında ayrıntılı

¹³⁷ A.g.k., s.137

¹³⁸ Cengiz T. Asiltürk, **Sinemada Şiirsel Anlatım**, Nobel Yayın Dağıtım, Birinci Basım, Aralık 2006, s.9

¹³⁹ Octavio Paz’dan aktaran: Hakan Savaş, “Bütün Sanatlar Şiire Dayanır, Hatta Şiirin Kendisi Bile...”, **Sekans Dergisi**, 8. Sayı, Mart-Nisan-Mayıs, 2007, s. 91

¹⁴⁰ Octavio Paz, “Şiir ve Şiirsel Eylem”, A.g.k., s.73

bir biçimde planlanmasını gerektirir. Oysa yaşam öykülerden oluşmaz. Yaşamın doğal görünümünün dolaysız kaydedilmiş görüntüsü yerine, zihinsel süreçlerle tasarlanarak denetim altına alınmış görüntü malzemesi, yan anlamlarından arınmış bir sözcük gibidir. Tarkovski; “Her yerde olduğu gibi burada da (mizansende) anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramaz. Seyircinin önüne, etrafı çepeçevre boşlukla sarılı bir fikir yumağı çıkartmak demektir bu; yani bu tür bir açıklamayla düşüncenin sınırları korunmuş olmaz, aksine o düşüncenin derinine inme yolları tıkanmış olur. Buna yakın örnekler bulmak zor değil. Sevgilileri ayıran sayısız parmaklıkları, çukurları ve çitleri düşünmek yeter.”¹⁴¹ Dramatik öykü sinemasında, bu sinema türünü egemen üslup olarak dayatan bir sistemin niyeti gizlidir. Görüntünün dayatılan birincil ve temel anlamına karşılık, yan anlamlar zihinsel düşünce ve hissetme sürecini harekete geçirir. Ancak, sözü edilen sistemde ve bu sistemin silahlarından biri haline gelen Hollywood kaynaklı veya etkisinde olan, dramatik yapıli öykü sinemasında düşüncenin derinlerine inmek ve seyirciyi düşündürmek yerine, amaç, belli bir düşüncüyü doğru, iyi, güzel olarak dayatmak ve çoğu da buna karşıt olacak yeni düşüncelerin önünü kesmektir. Bu nedenle örneğin bir Hollywood ana akım filminde veya bu estetikle yaratılmış dramatik yapıli öykü sinemasında, izleyici zihinsel olarak pasiftir. Anlam tekrarlanmış ve simgeleşmiş yöntem ve imgelerle ona dayatılır. Kalabalık bir sinema salonundaki her izleyicinin aynı anda aynı veya benzer duygusal tepkiler vermesi ancak böyle açıklanır. Çünkü amaç böyle bir filmin yaratılış aşamasından gösterim aşamasına kadar, izleyiciyi arındırarak rahatlatmak ve izleme boyunca kim olduğunu ve nerede olduğunu unutturarak, öyküye odaklanmasını, ardından ilgisinin sürmesini sağlamaktır. Dziga Vertov dram sineması halkların afyonudur, derken sinemanın halkların üzerinde egemenlik kurmak ve onların zihinlerini işgal etmek veya onları gündelik sorunlarından uzaklaştırarak, bir tür uyuşturucu gibi rahatlatıp uyutmak amacıyla yaratılan bu ideolojik etkisinden söz etmekteydi. Bu noktada, düzyazısal edebi biçimi, dramatik yapıli öykü sinemasına imgelerin birincil ve temel anlamlarını dayatan yapılarını,

¹⁴¹ Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.29

ideolojik olarak da temellendirebiliriz. Nasıl öykü sineması, kişiyi izleme esnasında edilgenleştirip, öykünün işleyişini dayatıyorsa, bu sinema türünü finansal bir kaynak ve bir işgal aracı olarak kullanan ideolojik sistem veya sistemler de, aynı izleyicinin ve dolayısıyla toplumların, sinema salonunun dışındaki gerçek yaşamda zihinlerini yönlendirmeyi ve halkları edilgenleştirmeyi amaçlar. Buna karşın, Tarkovski'nin de sözünü ettiği gibi düşüncenin önünü açan; izleyicinin kendi yaşam deneyimini ve özgün algılama biçimini harekete geçiren imgenin yan anlamlarıdır. Octavio Paz, “Şair maddesine özgürlük verir, düzyazı yazarı ise onu mahkum eder”¹⁴² demiştir. Şair sinemacı da, hem sinema malzemesine, hem kendisine, hem de seyircisine özgürlük vaat eder.

Şiir ve sinemanın ortak aracı imgeye geri dönersek, edebi şiirdeki imge yaratımı ile sinemadaki imge yaratımı arasındaki önemli bir farkı ortaya koymak gerekir. Şiirde imge daha önce de söz edildiği gibi sözcüklerle, sinemada ise görüntü ile yaratılır. Burada karşımıza şöyle bir sorun çıkar: Sözcük, gerçeğin bir göstergesidir. Bir dildeki sözcük, o dili kullanan insanların üzerinde uzlaştığı bir veya birden çok anlamı simgeleştirir. Oysa sinemanın malzemesi olan görüntü, gerçeğin bir simgesi değil, gerçeğin kendisinin eşsiz bir görüntüsünü sunar. “Şiir imgeyi bir gerçeklik olarak ortaya koyar, gerçekliği bir imge olarak ortaya koymak ise sinemanın işidir.”¹⁴³

Şiir ve sinema sanatının ortak malzemelerinden biri de “ritim” ve “sözdizimi” olarak karşımıza çıkar. Rus biçimcilerinden Osip Brik *Ritim ve Sözdizim* başlıklı yazısında, ritmin tanımını üzerine birikmiş “şairane” anlamlardan ve gündelik dile sızmış betimlemelerinden arındırarak bilimsel olarak tanımlamaya çalışır: “Bilimsel terim olarak ritim, hareket ettirici süreçlerin özel bir sunuluşu, düzenlenişi anlamına gelir. Bu

¹⁴² Octavio Paz, “Şiir ve Şiirsel Eylem”, A.g.k., s.73

¹⁴³ Hakan Savaş, “Bütün Sanatlar Şiire Dayanır, Hatta Şiirin Kendisi Bile...”, **Sekans Dergisi**, 8. Sayı, Mart-Nisan-Mayıs, 2007, s. 93

gökbilimsel, biyolojik, mekanik, vb. hareketlerdeki doğal almaşmayla hiçbir ilgisi olmayan uzlaşmalı bir sunuluş, düzenleniştir. Ritim özel biçimde sunulmuş bir harekettir.”¹⁴⁴ Yine Rus biçimcilerinden olan Viktor Şklovski de, şiir ve düz yazıyı ritimleri açısından karşılaştırırken, şiir ritmini tanımlar: “ (...)düzyazıya ilişkin ritim otomatikleştirici bir etken olarak önemlidir. Ama şiire ilişkin ritmin durumu böyle değildir. Sanatta bir düzen vardır; ama bir Yunan tapınağındaki sütunlardan bir teki bile bu düzene tam olarak uymaz ve estetik ritim kuralları çiğnenmiş düzyazı ritmi demektir.”¹⁴⁵ Şiir ritmini vezin ve hecelere bölerek incelemeye kalkanlara karşılık Tomaşevski de ritmin alanı, “saymanın, hesaplamanın alanı değildir. Ritmin alanı duraklara ayırarak yapılan yapay okumaya değil, gerçek söyleyişe bağlanır”¹⁴⁶ demiştir. Edebi türleri, tarihsel gelişimleri ve yazarlarının otobiyografilerinden ayırıp, tek başlarına ele alan; bu türlerin biçimsel özelliklerini çözmek için, düzyazı, roman, masal ve şiir gibi biçimleri irdeleyen Sovyet Rus biçimci ekolü, şiir ritminin belirli bir matematiği olmayan ve vezin ögesinden ayrı bir yapısı olan doğasını araştırmış; ritmi “tüm sanat dallarında biçimsel uyumun etkisini dışa vurmak için kullanılan bir öge: Gerek düzenli yinelemeler olarak, gerekse bu ögenin bozulmasıyla elde edilen bir etki”¹⁴⁷ olarak ele almışlardır. Sinema sanatı da planlar içinde belirli bir gerilimi ve hızı olan mizansenlerden ve çekimlerin birbirine belirli bir sözdizimi içinde bağlanarak kurgulanmasından oluştuğuna göre, ritim unsuru sinema için de geçerlidir. Burada farklılıklarını ortaya koyduğumuz dramatik öykü sineması ile lirik sinema bağlamında düşünürsek, ritim olgusunun, filmin temel amacına uygun olarak geliştiği görülebilir. Kısaca klasik sinema adını verdiğimiz dramatik yapı ve mantıksal nedensellik ilkesine bağlı sözdizimine sahip öykü sinemasının ritminin oluşmasında plan uzunlukları ve kurgunun biçimini genel olarak öykünün duygusunun doğru bir şekilde aktarılması ve izleyici konforu belirler. Filmin tek planda çekilmiş gibi izlenmesi ve görünmez

¹⁴⁴ Osip Brik, “Ritim ve Sözdizim”, **Yazın Kuramı**, der: Tzvetan Todorov, Türkçesi: Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İkinci Basım, İstanbul, Mayıs 2005, s.136

¹⁴⁵ Viktor Şklovski, “Teknik Olarak Sanat”, A.g.k., s.90

¹⁴⁶ Boris Tomaşevski, “Dize Üstüne”, A.g.k., s.148

¹⁴⁷ Ayla Kanbur, **Sinema Ve Şiir “Dörtlük”**, Danışman: Prof. Sabri Özyaydın, Marmara Üniversitesi GSE Sinema-TV Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1999, s. 43

kurgunun sağlanması, konuyu şekillendiren öykünün geriliminin gittikçe artması ve doruk noktasına ulaştıktan sonraki çözüm aşamasından inişe geçmesine ek olarak, anlatımda gerekli görülen yer ve zamanlarda, izleyiciye rahatlama payı verecek ritim değişimlerine de yer verilmesi senaryonun grafiksel eğrisini ortaya çıkarır. Filmin ritminin düşmesi, olaylara dayalı sözdizimsel gelişmenin yavaşlaması veya gereksiz yere hızlanması izleyiciyi öyküden koparabilir. Filmin bütün süresinin –ki bu süre salon sistemine uygun biçimde endüstri tarafından yaklaşık doksan dakika olarak belirlenmiştir- içinde kullanılan zamanın kurgu ile denetimi anlamına gelir. Buna karşın, “filmde zaman, kurgu sayesinde değil, ona rağmen akıp gider”¹⁴⁸ diyen Tarkovski, filmin ritminin bir plan süresince geçen zamanda oluştuğunu savunur. Bununla birlikte, “Filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler. Yani eğer kesim kurgusu, ritmi belirlemeyi başaramamışsa kurgunun kendisi de biçimsel bir araçtan başka bir şey olamaz.”¹⁴⁹ şeklinde yazan Tarkovski kurgu anlayışını açıklar: “Her türlü sanatın kaçınılmaz olarak kurguya başvurduğu, yani bölüm ve parçalar arasında bir seçme yapıp sonra onları yeniden bir araya getirdiği sık sık tekrarlanan doğru bir sözdür. Film görüntüsü ise yalnızca çekim çalışmaları sırasında oluşur ve bir planın içinde varlığını korur. Bu yüzden çevirim aşamasında, planın içindeki zaman akışına çok özen gösterir, bu akışı eksiksiz bir şekilde yeniden inşa edip sabitleştirmeye gayret ederim. Kurgu ise, yalnızca, zamanı artık belirlenmiş planları düzenler, bu planlardan, damarlarında canlılığın güvencesi olan zamanın değişik ritimler içinde pompalandığı filmin canlı organizmasını yaratır.”¹⁵⁰ Tarkovski’nin özgün kurgu yaratımında özellikle vurguladığı ve “zaman baskısı” veya “zaman basıncı” adını verdiği kavram önemlidir: “Bir plan süresince var olan zaman sabitini, zamanın artan ya da “hafifleyen” gerilimini biz, bir plan içindeki *zaman basıncı (baskısı)* diye adlandırıyoruz. Demek ki *kurgu, film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncını göz önüne alarak birleştirmenin bir*

¹⁴⁸ Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.136

¹⁴⁹ Ag.k., s.136

¹⁵⁰ A.g.k. s.134

biçimidir.”¹⁵¹ Filmin kurgu masasında doğduğunu savunan Sovyet kurgu kuramcılarında karşı çıkan Tarkovski’nin sinemanın bir öykünün aktarımından fazlasını ifade eden görüşleri ilgi çekicidir: “Sinema aslında olduğundan daha fazlasıdır (tabii söz konusu olan tam anlamıyla hakiki bir filmse). Aynı şekilde, filmin düşüncesi ve görüşleri de her zaman, filmin yönetmeninin bilinçli olarak ona atfettiği anlamın daha fazlasıdır. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her bir anı kendince hissetme ve kendince anlamlı kılma olanağı tanıyorsa, film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü işte bu karşılıklı etkileşimde yatar. Böyle bir durum gerçekleştirilebildiğinde film de çekilip birbirine eklenmiş bir film şeridinden daha fazlasını ifade eder. Salt bir öyküden, bir konudan daha fazlasını. Bu tür bir film, kendini yaratıcısından sıyrır ve seyircinin kişiliğiyle karşı karşıya geldiğinde hem biçimsel hem düşünsel alanda değişen bağımsız bir hayat sürmeye başlar. Kurgu sinemasını ve ilkelerini reddetmemin nedeni, filmin beyaz perdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermemesi, yani seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına olanak tanınamasıdır.”¹⁵² Buna göre, her özgün yönetmenin zamanı algılayış biçiminden kaynaklanan planların içinde kullandığı zaman baskısı farklılık göstermekle birlikte, yönetmenin kendi filmleri içinde tutarlılık içindedir. Zamanın kullanılış biçimi ve kurgu yönetmenin imzası gibi durur. Bu yüzden, Antonioni’nin, Bresson’un, Kurosawa’nın veya Bergman’ın filmlerinde kurgu biçimleri tanıdık gelir. “Zira ritimde ifadesini bulan zaman duyguları her zaman aynıdır.”¹⁵³ Klasik kurgu sinemasına bir karşı duruş da, izleyici konforuna saldıran atlamalı kurgu kesimleriyle Jean-Luc Godard’dan gelmiştir. Godard’ın atlamalı kurgusu ve dolayısıyla ritim anlayışı, Tarkovski’nin kurgu ve mizansen anlayışından oldukça farklı olsa da, öykünün akıcılığına ve kesintisizlik kurgusunun hedefindeki izleyici konforuna hizmet etmeyi reddeden politik bir duruşu vardır.

¹⁵¹ A.g.k., s.137

¹⁵² A.g.k., s.137

¹⁵³ A.g.k., s.142

Sinema sanatının belli türlerini tanımlamada sık sık kullanılan “şiiressellik” kavramı ile dramatik yapılı öykü sinemasının klasik yaratım-gösterim süreç ve aşamalarına karşı duran lirik sinemanın “şiiir” biçimini karşılaştırmak ve aralarında bulunan ama üzerinde fazla düşünölmeyen derin farkı ortaya koymak; ele alınan sinemacıların lirik üsluplarının anlaşılması ve lirik sinemanın bileşenlerinin kristalleştirilerek ortaya çıkarılması açısından aydınlatıcı olacaktır. Bununla birlikte hem şiiirin hem de sinemanın malzemeleri olan imge ve ritim ekseninde ortak yönlerinin ve farklarının tartışmaya açılması da lirik sinemanın betimlenmesi açısından faydalıdır.

5. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN AKIM VE YAKLAŞIMLARIN SİNEMADA LİRİZM OLGUSUNA ETKİLERİ

5.1. II. Dünya Savaşı Sonrasında Sanatta Ve Sanata Bakışta Sinemada Lirizm Olgusunu Etkileyecek Değişimler

İki büyük savaş arasındaki dönemde, geleneksel dramatik yapılu öykü sinemasına ideolojik ve biçimsel anlamda karşı duran manifestolar ve bu manifestoların ortaya koyduğu yeni önermelerin kuramları yazılmıştır. Bunlardan biri, hem kendi ülkesinin sinema politikalarına, hem de dramatik öykü sinemasının egemenliğine karşı koyan Dziga Vertov ve onun Kinokları oldu. Bir diğer önemli kuram da, Brecht'in; dramın halkı edilgenleştiren ideolojisine karşı yazıp uyguladığı epik tiyatro kuramıydı. Vertov, "Sinema-Göz" ve "Sinema-Gerçek" kuramları ile "artistik dram sineması" yerine senaryosuz ve dolaysız bir sinema yapmak gerektiğini söylüyor ve sinema yıldızlarının yerine yaşamın içindeki gerçek insanların ve yaşamın gerçekliğinin nesnel çekimlerinden oluşan görüntülerin, montaj masasında "görünmez olanı" görünür kılmak için bir araya getirilmesi gerektiğini belirtiyordu. Halkları uyutan "afyon" sinemasından kaçmanın ve uyanık kalmanın bir yolu varsa o da belgesel sinema olabilirdi. Brecht de, kuramı her ne kadar dram tiyatrosuna karşı, epik tiyatroyu yüceltiyor olsa da, ortaya koyduğu görüşler sinemayı da çok yakından ilgilendirmekteydi. Onun çıkış noktası da, aslında Vertov'unkine benzer. Çünkü o da, dramatik tiyatronun, izleyiciyi dramatik karakterle özdeşleştirme yolu ile içine çektiğini ve edilgenleştirdiğini savunmuştur. Brecht ise, dramatik tiyatronun öykü ve eylem odaklı uyuşturucu etkisine karşı, epik tiyatronun epizotlu anlatısını önerir. Özdeşleştirme yerine, yabancılaştırma sağlanmalıdır ki, izleyici bir salonda bir oyun izlediğini fark etsin ve o anda dramatik uykusundan uyanarak eyleme geçebilecek duruma gelsin. Yabancılaştırma, öznel kamera kullanımı ile daha sonra sinema seyircisini de öyküden koparmak için Godard tarafından sık sık kullanılacaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelindiğinde, dramatik öykü sinemasının geleneksel yapısına ve ideolojisine yönelik karşı duruşlar, farklı eksenlerde, farklı kuramlar ve elbette uygulamalar yoluyla gerçekleşmiş durumdaydı. Ellili yıllarda, modern sanat her koldan harekete geçmiş, bu yeni sanatın kültürel merkezi Paris'ten New York'a kaymıştı. Resim ve müzik sanatları başta olmak üzere, görsel-işitsel sanat sinema da modern sanat için eşi bulunmaz bir malzemeydi. Kırklı yıllarda etkisini gösteren soyut dışavurumculuk ve ardından ellili ve altmışlı yıllarda ortaya çıkan farklı avangart akımlar, bugün deneysel sinema adı verilen olguyu biçimlendirecek yönde sinema ile ilgilenmeye başladılar. Ellili yıllarda John Cage'in gerçekleştirdiği deneysel müzikler, altmışların başında, modern sanatın başkenti New York'da "fluxus", "pop art" ve performans sanatlarını içeren "action-art" gibi akımları etkiledi ve bu akımlar görsel-işitsel her yöntemi deneyerek; sanatın anlama, düzene ve güzele dayalı estetiğine karşı neo-dadaist bir anlayışla harekete geçtiler. "1950'lerde modern sanatın "modernizm" adı altında kurumsallaşması, sistem dışı veya muhalif sanatçıların tepkisine neden oldu. Sanatı müze ve müze kurallarının dışında tutmayı amaçlayan bu sanatçılar "negatif dönemin" –bir gerçeklik eleştirisi olarak sanatın- en zirvede olduğu geçmişe (özellikle Dada'ya yöneldiler. Bu hareket daha sonra "karşı kültür" ya da daha popüler adıyla "yer altı" oldu. (...) ortaya çıkışları Beat Şiiri'nden saldırgan gösteri sanatına, Pino-Gallizio'nun otomatik ressamlığından Fluxus grubunun deneyleri ve John Cage'in "rastgele müzik" ine dek uzanıyordu."¹⁵⁴ Birinci Dünya Savaşı sonrasında sanata ve sanatı üreten toplumun tüm kurumlarına bir saldırı olarak ortaya çıkan Dadacı hareketin, İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında da benzer bir anlayışla Neo-dadacı hareket çatısı altında, bu sefer modern sanatı çıkarıldığı yükseklerden indirme niyeti sürüyordu.

Bu sırada Avrupa'da, savaş sonrası tüketim toplumunun kapitalist yaşam tarzı ile sanat olgusunu yıkmayı amaçlayan ve "dünyayı değiştirmek" isteyen Parisli bir grup

¹⁵⁴ A.L.Rees, "Avangard Film: İkinci Dalga", **Dünya Sinema Tarihi**, ed: Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı, Birinci basım, Mayıs 2003, s. 612

genç 1947'den itibaren bir araya gelerek "Lettrist International" i kurdu. Isidore Isou'nun başını çektiği grup, kültür endüstrisinin anlamlar ve değerler dünyasına karşı savaş açmıştı. 1957'de bu grup, Guy Debord'un izini takip edip, "Situationiste International"e dönüşerek etkinliğini 1972 yılına dek sürdürecektir. Amaç sanatın da içinde olduğu bu toplumsal yapının dayattığı gündelik yaşamın sözdiziminin yıkılması ile yaratılacak bir devrimi başlatmaktır. Kent de gündelik yaşamın düzeni gibi dönüştürülecektir. Sanat yapıtlarının yerine durumlar geçirilecek, bunun için, gündelik yaşamın anları inşa edilecektir. "Hayata geçirip tamamlamak istediğimiz alan şiirdir" diyen "Durumcu"lar, Gerçeküstücü ve Dadacı hareketleri kendilerine temel alıyor, kendilerini onların devamı olarak görüyorlardı. Grubun elemanlarından Michèle Bernstein yıllar sonra, 1983'te, geçmişe baktığı zaman bu iki babasını hatırlar: "Bizim nefret ettiğimiz bir babamız vardı: Gerçeküstücülük. Bir de sevdiğimiz bir babamız vardı: Dada. Biz bu ikisinin evladıydık."¹⁵⁵ Hayallerini gerçekleştirmek isteyen durumcuların karşısında iki büyük düşman vardı: "Bir tarafta kısır nesnel fantezi, diğer tarafta da bu fantezinin öznel tamamlayıcısı: Sanat Dünyası."¹⁵⁶ Sanat artık kimsenin yaşamadığı bir yalan, bir hile, güzelliğin sahte vaadidir ve yerine başka bir şey konulmak üzere iptal edilmelidir: inşa edilmiş durumlar ve geçici olan, geçici oldukları için asla müzelere asılamayacak olan anlardır sanatın yerini alması gereken. Metaların ve iktidarın dolaştığı ve iş-ev-tatil ekseninde gündelik yaşamın sıradanlaştırılarak dayatılan sözdiziminin mekanı olan kentler, yaşamın sözdizimi şiirin rastlantısallığı ve doğallığı içinde dönüştürüldüğü zaman, birer "psiko-coğrafya" alanı olarak görülmeye başlanacaktır. "O zaman şehir insanın kendi çizdiği bir harita gibi işleyecektir; insan artık hayatını kendi yazdığı bir kitap gibi yaşamaya başlayacaktır."¹⁵⁷

Sinema da diğerleri gibi yıkılması gereken üstelik endüstriyel bir sanat olarak duruyordu. Sanat filmleri bile, kendi piyasalarını oluşturmaya başlamıştı. Lettrist

¹⁵⁵ Greil Marcus, **Ruj Lekesi, Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Türkçesi: Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 1999, s. 198

¹⁵⁶ A.g.k., s.189

¹⁵⁷ A.g.k., s.182

International'den "Isidore Isou ile Maurice Lemaitre, ticari filmlerin yüzey çerçevelerini kazıyıp boyayarak, özgün anlamı daha da bozmak için metinler ve ses bantları ekleyerek paramparça etmişlerdi"¹⁵⁸ Situationiste International de, yeni yapıtlar üretmek yerine, var olanı yapıbozumuna uğratıp, kolajlarla ve "çalıntılama tekniği" ile estetik yapıntıları bağlamlarından koparıp alarak, bunların parçalarını kendi düzeneklerine uyduracak biçimde bir araya getirdiler. Guy Debord bu dönemde aynı zamanda ilk iki filmi olan *Hurlements en faveur de Sade* (Sade'in Onuruna Feryatlar-1952) ve *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Yeterince kısa bir zaman birimi içinden birkaç kişinin geçişi üzerine- 1959) adlı filmleri çekti. İlk filminin gösterimi seyircide büyük bir öfke yarattı. Filmde imge adına bir şey yoktu. Seksen dakikalık filmin içinde perdede uzun süren "beyaz" görüntüsünün üzerine diğer "situationist" arkadaşlarının birbirini tamamlamaktan uzak konuşmaları akıyordu. Film izleyiciyi çileden çıkarmış, kendisine, yani "sinema yapıtına" karşı kışkırtmıştı. Bu türden bir ayaklanma çıkarmanın yolu aslında çok basit ama etkilidir: "Bütün yapacağımız şey, seyircinin bir şeyler beklemesini sağlamak, sonra da ona beklediğinden apayrı bir şey sunmaktır"¹⁵⁹

5.2. II. Dünya Savaşı Sonrası Dönemde Sinemada Lirizm

İkinci Dünya Savaşı sonrasında klasik sanatı sorgulayan modern sanat bile bu şekilde sanat kavramının kendisiyle birlikte sorgulanır hale gelmişti. Avangart sinema etkinliğini sürdürürken ve bugün genel olarak "deneysel" adı verilen bir sinema türüne temel oluştururken, Hollywood estetiğine bir alternatif olarak, bazı sinema kulüpleri,

¹⁵⁸ A.L.Rees, "Avangard Film: İkinci Dalga", **Dünya Sinema Tarihi**, ed: Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı, Birinci basım, Mayıs 2003, s. 612

¹⁵⁹ A.g.k., s.343

sinema festivalleri ve sinema dergileri etrafında oluşan yeni çevrelerde de “sanat sineması” kendi piyasasını oluşturan bir tür olarak kendine yer edinmekteydi.

5.2.1. Yeni Dalga, “Auteur Kuramı” ve Jean-Luc Godard

Sinema eleştirmeni Alexandre Astruc, 1948 yılında yazdığı bir makalede “camera-stylo” (kamera-kalem) kavramını ilk kez kullandığında, “auteur” kuramının da altyapısını oluşturmaktaydı. Fransızca bir kelime olan “auteur”, bir projeyi baştan sona yaratan kişi anlamını taşıdığı gibi yazarlar için de kullanılıyordu. Böylece filmi yazan ve yöneten yaratıcı, kendi yaşam felsefesini, duygu ve düşüncelerini belirli bir tutarlılık içinde eserine yansıtan yazar statüsüne layık görülmüş oluyordu. “Auteur” kuramında, yazarın kalemi neyse sinema yönetmeninin kamerası oydu; yazarın kağıdı neyse sinema yönetmeninin film şeridi de oydu. Filmde oyuncuların veya hikayenin değil yazarın ve yöneten kişinin imzası ön plana alınıyordu böylece. “Astruc audio-visuel dilde yeni bir yapı oluşturmak için hikaye tiranlığını yıktı.”¹⁶⁰ Kısa bir süre sonra, 1951 yılında, Astruc, André Bazin ve Jacques Doniol-Valcroze ile “Cahiers de Cinéma” (Sinema Defterleri) adlı sinema dergisini çıkardılar ve genç sinema meraklılarını ve sinemacıları bu derginin etrafında topladılar. Bu genç sinema meraklıları, 1936 yılında Georges Franju ve Henri Langlois tarafından kurulan Fransız Sinematek’inin arşivindeki savaş öncesine ait eski Amerikan filmleri ve Fransız sinemasının örneklerini izleyerek büyümüşler, yine Sinematek’te sinemanın farklı örneklerini izleme ve Kurosawa, Yasujiro Ozu, Ingmar Bergman gibi yönetmenlerin filmlerini keşfetme olanağı da bulmuşlardır. Bu arada sinemanın tekniği ve kuramı üzerine düşünme, konuşma, eleştiri yapma konusunda belirli bir düzeye gelmişlerdir. “Cahiers de Cinema” bünyesinde, Sinematek’ten yetişmiş Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette gibi geleceğin Yeni Dalga yönetmenleri eleştirmenlik yaparak ve kuramsal alanda sinema yazıları üreterek, kendilerini geliştirmişlerdir. “Cahiers de Cinema”da André Bazin’in kuramına uygun olarak, Eisenstein’in kurgu kuramı ve

¹⁶⁰David A. Cook, “Fransız Yeni Dalgası”, Türkçesi: Nuray Yaşar, ...ve sinema Dergisi, sayı:3, Hil Yayınları, s.33

filmin montaj masasında olduğu fikrine karşın mizansenin önemi vurgulanıyordu. İkinci önemli kuramsal çıkış ise daha önce söz edilen ve kamera-kalem kavramından türeyen “auteur kuramı” oldu. Ellili yılların sonuna gelindiğinde, Cahier de Cinema’nın genç yazarları, kamera-kalemlerini ellerine almış ve ilk filmlerini üretmeye başlamışlardır. 1959 yılında Truffaut’nun ilk uzun metrajlı filmi “Les Quatres Cents Coups” (Dört Yüz Darbe) ve Alain Resnais’nin “Hiroshima Mon Amour” (Hiroşima Aşkım) hem ticari başarı kazandılar hem de Cannes Film Festivali’nde aynı yıl Uluslar arası Eleştirmenler Ödülü’nü almayı başardılar. İki film de, dramatik yapılı öykü sineması üreten ticari film fabrikalarından değil de, yaratıcılarının kaleminden ve kamerasından çıkmış estetikleriyle Yeni Dalga’nın altmışlı yıllar boyunca sürecek etkisinin habercisiydiler. Yeni Dalga sineması içinde yer alan yönetmenler, üslup ve estetik olarak birbirlerinden farklı olsalar da, en önemli ortak yönleri, her birinin, kendi sinemasını oluşturma yolunda film çekmeye başlamış olmalarıdır. “Auteur”lük kısa sürede Fransa’dan dalgalar halinde tüm dünyaya yayılmış, her ülkede, hatta Amerikan sineması içinde bile ana akıma alternatif yönetmen sinemalarının doğuşuna sebep olmuştur. Jean-Luc Godard’ın “A Bout De Souffle”unun (Serseri Aşıklar, 1959) gördüğü büyük ilginin ertesini yılı, 1960’ta Amerika’da John Cassavetes ilk filmi Shadows’u (Gölgeler) doğaçlama çekmiştir. Godard, her ne kadar, eski Amerikan filmlerini izleyerek büyüdüyse de ve B tipi Amerikan macera/gangster filmlerinin hayranı olsa da, bu ilk filminde doğaçlama yapmaktan çekinmeyerek, atlamalı kurgu ve öznel kamera ile yabancılaştırma efekti gibi, klasik sinemanın yaratım süreç ve biçimlerine karşı devrim niteliğinde yenilikleri cesurca yaratmış ve kullanmış, sonuç olarak yaptığı bu yeni sinema yine de büyük ilgi görmüştür. “Auteur kuramı” lirik sinema açısından önemli bir kavram ve sinema tarihinde önemli bir adımdır. Her “auteur” sinemasının lirik olduğunu iddia etmek yersiz ve yanlış olurdu, fakat sinema tarihine geçmiş hemen her lirik film aynı zamanda bir “auteur” sineması örneğidir. Çünkü yönetmen yazısından tanınır gibi filminden tanınabilen bir yaratıcı konumundadır.

Bu arada, Fransa'da Yeni Dalga doğarken, savaşın bitiminden sonraki 5-10 yıllık süre içinde, altmışlı ve yetmişli yıllarda yönetmen sineması ürünü lirik üsluplu önemli filmlere imza atacak veya bu yönetmenleri sinemaları ve yazılarıyla derinden etkileyip onlara yol gösterecek farklı ülkelerden farklı insanlar sinema yapmaya başlamıştır. Saf bir sinema arayışı içinde olan ve sinemanın diğer sanat kollarından ayrı doğasının keşfine çıkan Robert Bresson, 1934'te sinemaya yapmaya başlamış olsa da, ilk önemli filmlerini 1943'ten başlayarak üretmiştir. Hem filmlerinde, hem de yazdığı sinema notlarındaki sinema anlayışı, Andrei Tarkovski'yi etkileyecektir. Yönetmen sinemasının üsluplu yaratıcılarından biri olan Ingmar Bergman da sinema yaşamına 1945 yılında atılmış, 1983'e kadar sayısız filme imza atmıştır. Lirik sinemanın ustalarından Antonioni 1947'de; bir diğer usta Fellini ise 1950 yılında ilk filmlerini çekerler. Ellili yıllarda VGİK'te sinema öğrencisi olan Tarkovski ise, ilk uzun metrajlı filmini 1962'de çeker; sinema ve şiir ilişkisi üzerine yazan önemli kuramcı, sinemacı, şair ve yazar Pasolini'nin sinema yapmaya başlama tarihi ise 1961'dir. Lirik sinema yapıtlarından bazılarında imzası olan Akira Kurosawa da, sinema endüstrisine otuzlu yıllarda girmiş olmasına rağmen, ilk iki filmini savaş sırasında çekerek film yapmaya başlamış, bununla birlikte, önemli filmlerini savaş sonrasında çekmiştir. 1965 yılında ise Theodoros Angelopoulos sinema serüvenine başlar.

Sözü edilen yönetmenlerin hemen hepsi, kendi kişiliklerinin, iç dünyalarının ve kendi yaşam/zaman algılarının özgün birer ürünü olan sinemalarını oluşturmuş ve filmografileri incelendiğinde lirik üsluplu filmler çekmişlerdir. Bununla birlikte, bazı filmlerinde, lirik-dramatik; epik-lirik gibi iki üsluba da yer verdikleri ama yine kendi iç dünyalarının öznelliğinden kaynaklanan ve sinemalarına yansıyan imgeleri ve kurgu biçimlerinin sözdizimsel yapıları yine kendi imzalarını taşıyor niteliktedir. Buna ek olarak, bu yönetmenlerden birini diğeri ile estetik olarak benzeştirmek çok zordur. Her biri kendi sinemasının kuralları içinde film çekmiş, ama genel olarak “yönetmen sineması” veya “sanat sineması” adı verilen çatı altında, bu çalışmada ise “lirik sinema” başlığı altına giren nitelikleri bağlamında ele alınmaktadırlar.

5.2.2. Robert Bresson Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Sinema dramatujuisinin sorgulanması ve sinemanın yalınlaştırılması üzerine kuramsal düzeyde düşünen ve “Sinematograf Üzerine Notlar” adlı kitabında, sinema üzerine devrimci düşüncelerini kısa notlar halinde kaleme almış olan Robert Bresson, kuramını başarılı biçimde uygulamaya geçirebilmiş ender yönetmenler biridir. “Bir başka sanatın biçimiyle tasarlanmış sanattan daha kaba saba, daha etkisiz bir şey düşünülemez”¹⁶¹; “Sinematografin doğrusu, tiyatronun, romanın ya da resmin doğrusuyla bir olamaz. (Sinematografin kendi imkanlarıyla yakaladığı şey, tiyatronun romanın ya da resmin kendi imkanlarıyla yakaladığı şeyle bir olamaz.)”¹⁶²; “Tiyatroyla sinematograf arasında ikisinin de mahvına yol açmayacak bir birleşme mümkün değildir”¹⁶³ ve “Bir şeyi iki sanatın imkanlarını birden kullanarak, kuvvetli biçimde ifade etmek mümkün değildir. Ya tamamen biri olur, ya öteki”¹⁶⁴ şeklindeki söylemleri ile ilk olarak sinemanın diğer sanat dallarından, öncelikle de tiyatro sanatının sinemaya sızmış estetiğinden kesinlikle arındırılması gerektiğini savunmuştur. Bresson’un dramı sorguladığı nokta da, “Doğa: Drama sanatının, öğrenilen ve alıştırmalarla geliştirilen bir doğallık uğruna ortadan kaldırdığı şey”¹⁶⁵ ve “Doğanın her türlü sanattan, özellikle de drama sanatından arındırılmış varlıkları ve nesneleryle, sanat yapacaksın.”¹⁶⁶ söylemlerinde açıkça belirtmektedir. Bresson sinemanın yaratım süreci üzerine de düşünmüş ve sinemanın kelimelerle değil görüntü ve seslerin düşünülmesiyle ortaya çıktığını belirtmiştir. “Edebiyatçının kafasından kelimelerin uyanması gibi, görüntüler ve sesler gözlerinde, kulaklarında kendiliğinden canlanacak.”¹⁶⁷ diye not düşmüş olan yönetmen, çekim aşamasında da, önceden yazılmış edebi senaryo sözcüklerinin değil,

¹⁶¹ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Türkçeleştiren: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000, s.56

¹⁶² A.g.k., s.21

¹⁶³ A.g.k., s.20

¹⁶⁴ A.g.k., s.42

¹⁶⁵ A.g.k., s.19

¹⁶⁶ A.g.k., s.63

¹⁶⁷ A.g.k., s.63

ama çekim mekanının ve model adı verdiği aktör ve aktristlerinin doğallığından ileri gelen tesadüflerin kendini ve filmin estetiğini yönlendirmesine izin vermiştir. Lirik yaratım sürecini “İçimden geldiği gibi çektiğimde filmimin yükselişi, kurallara uyduğumda düşüşü”¹⁶⁸ deyişi ile betimleyişi, yaratım sürecine ışık tutmaktadır. Bresson yaratım sürecini kısaca özetlemiştir: “Filmim önce kafamda doğar, kağıt üzerinde ölür; sonra kullandığım canlı kişiler ve gerçek nesnelere onu yeniden hayata döndürürler, ki bunlar da film şeridi üzerinde ölürlere, ama belli bir düzene sokulup, beyazperdeye yansıtıldıklarında, hepsi suya konan çiçekler gibi yeniden canlanır.”¹⁶⁹ Bresson’un sözdizim anlayışı da, döneminin klasik sinemasının eleştirisi niteliğindedir. Öykü sinemasının olay işleyişi odaklı sözdizimsel yapısını eleştirir: “Duygular olayları getirmeli, olaylar duyguları değil”¹⁷⁰, “Neden sonuçtan sonra gelsin, birlikte ya da önce değil”¹⁷¹ şeklinde yaklaşımı Bresson’un bu konudaki düşüncesini ortaya koyar. Bresson yazdıkları ve bu kuramsal düşüncelerini sinemaya uygulama biçimi ve kararlılığı ile, saf sinemanın doğasını araştıran ve yine kuramsal olarak yazmış olduğu düşüncelerini sinemasına yansıtan Andrei Tarkovski’nin de bir dahi olarak nitelendirdiği yönetmenlerdendir. Tarkovski ile Bresson’un düşüncelerinin kesiştiği bir nokta da “şiirsellik” ile “şiir” kavramlarının sinemasal kullanım alanında birbirinden ayrılması konusundadır. Bresson’un, “Şiirsellik peşinde koşma, şiirsellik kendiliğinden bağlantılardan içeri sızar”¹⁷² söylemi, Tarkovski’de şiirsel sinemanın simgeleşmiş anlatımına karşı duruşun ve kurguda konu bağlantılarına karşı şiir bağlantılarını önermesinin temellerini atmıştır.

¹⁶⁸ A.g.k., s.41

¹⁶⁹ A.g.k., s.23

¹⁷⁰ A.g.k., s.36

¹⁷¹ A.g.k., s.84

¹⁷² A.g.k., s.35

5.2.3. Akira Kurosawa Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Aslında bir ressam olan Akira Kurosawa'nın sinemasında da yaşamın dolaysız gözleminin yönetmenin durağan kamerası ve ressam duyarlılığı ile gerçekleştiğini gözlemleyebiliriz. Kurosawa'nın "Raşomon" ve "Yedi Samuray" gibi öne çıkan filmlerinin epik anlatımına karşın, filmografisi içinde "Düşler" ve "Dersu Uzala" gibi lirik filmler de bulunmaktadır. "Düşler" ve "Dersu Uzala", belirli bir konunun işlenmesinden öte, yönetmenin yaşamaya, ölüme, çocukluğa, yaşlılığa, kendi kültürüne ve insan-doğa ilişkisi ile mücadelesine ilişkin duygularının öznel birer yansımasıdır. Kurosawa'nın özellikle bu iki filminde, öykülerin karakterleriyle değil de, o karakterler üzerinden yönetmenin kendi kişilik yapısı, anıları ve korkularıyla özdeşleştiğimizi hissederiz. Yine Kurosawa'nın filmlerinin genelinde, zamanın akışı ve plan uzunluklarını kullanımı, kendi kültüründen ileri gelen kimliğinin bir parçası ile ressam kimliğinin gözlemci doğasını kendi içinde birleştirmiştir. Hem imgelemi, hem de özgün ritim duygusu, Kurosawa'nın lirik üsluplu olsun ya da olmasın, filmlerinde imza niteliği taşır. Bu nedenle, bir Kurosawa filmi, ilk bakışta diğerlerinden ayrılır.

5.2.4. Ingmar Bergman Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Yalnızlık, kadın-erkek & aile ilişkileri ile bunların yüklediği toplumsal rollerin insan doğasıyla çatışması, insan yaşamının anlam-sızlığı gibi temalar üzerine kurulu varoluşçu sineması yanıt vermekten çok soru soran Ingmar Bergman da, insan yaşamının gözlemcisidir. Nasıl ki, Kurosawa sinemasında doğanın dolaysız gözlemi, yönetmenin uzun çekimlerinde, bir manzara resmi gibi çerçevelenmişse, Bergman da bir söyleme göre, insan yüzünün coğrafyasını dolaysız gözlemlemiştir. Altmışın üzerinde filmi olan Bergman sineması, genel olarak, yönetmenin yaşamı içindeki dönemlere paralel gelişen farklı dönemler halinde ele alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında

Bergman sinemasının geçirdiği evreleri ele almak çalışmanın sınırlarını aşacak nitelikte geniş bir konuyu derinlemesine işlemeyi gerektirir. Bununla birlikte, Bergman sinemasının büyük çeşitlilik gösterdiği, fakat “Yılanın Yumurtası” veya “Persona” gibi birçok filminde, işlenen konunun etrafında şekillenen karakter yapılarının, geleneksel sinemanın konu işleyişi içinde, mücadele eden karakterlere benzemedikleri ilk bakışta göze çarpmaktadır. Karakterler, mücadele etmekten çok, içlerinde buldukları durum içinde var oluşlarıyla çelişmektedirler. Çelişki, yaşam ve ölümden, insan ve doğa ilişkilerinde zaten vardır. Bergman, kurmaca bir çelişki yaratmaz ve karakterlerini bu türden bir çelişkinin yarattığı çatışma ortamına sokmaz. Doğada ve insan yaşamının en temel sorunu olan varoluş sorunundan ileri gelen çelişik doğası, yaşamda olduğu biçimi ile ele alınır. Karakterler ise güçlü istemlerinin ne olduğunu, hatta güçlü bir istemleri olup olmadığını sorgularlar.

5.2.5. Michelangelo Antonioni Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Antonioni sineması sinemada eylem kadar eylemsizliği, konuşma kadar suskunluğu, gürültü ve müzik kadar sessizliği, hareket kadar hareketsizliği, belirli anlatım kalıplarıyla belirli bir öykü anlatmak kadar, bir atmosferi, bir süreci, bir etkileşimi de anlatmayı bilen ve bunları çağdaş sinemanın içine sokabilen kendine özgü bir estetiğe sahiptir. Antonioni'nin yarattığı veya kullandığı sinema dili hem içeriksel olarak hem de biçimsel ve teknik olarak var olan klasik sinema kurallarının karşısında, sürekli bir eleştiri niteliğindedir. Antonioni filmleri dramatik yapı kurmaktan çok, olası dramatik yapıları yıkma yönünde tersten işlemektedir. Aristoteles'ten günümüzün sinemasına gelen geleneksel dramatik yapıyı yerle bir eder ve adeta yeni ve modern bir hikaye biçimi yaratır. Konuşmak ve anlatmak yerine duran, durmasıyla seyirciyi bir duygulanıma iten bir sinema diliyle karşılaşırız. Olay örgüsü yoktur, sahnelerin büyük kısmı bir nedensellik bağı olmadan sıralanmıştır. Bazen, hatta çoğunlukla rastlantılar filmin yönünü değiştirebilmektedir. Bu nedenle Antonioni filminin başından, filmin

nasıl bir sona ulaşacağını tahmin edebilmek neredeyse olanaksızdır. Son yazısının belirttiği yerde ise seyircide filmin sona erdiğine dair bir rahatlama çok film bir yerlerde devam ediyor duygusunu yaşamak olasıdır. Bu durum karakterlerde de bulunmaktadır. Karakterlerin psikolojik durumlarındaki değişkenlik, davranışlarına, verdikleri kararlara yansımakta ve filmi de karakterlerin kendileri gibi, anlatım kalıpları ve hikaye örgüsü kıskacından kurtarıp yaşamın kendisine yaklaştırmaktadır. Karakterler bir durum içinde seyircinin klasik öykü sinemasının dilinden görmeye alışık olduğu tepkileri vermek yerine, çoğunlukla beklentilerin zıttını yaparlar. Örneğin; “Macera” da filmin başında kaybolan bir kadın vardır. Filmin ilk sekansında karakterler doğal olarak kaybolan sevgili/arkadaş ı aramaya koyulurlar. İzleyicinin beklentisi çoktan bu yöne kaymıştır. Kayıp kadın ölü veya diri bir biçimde bulunmadığı sürece seyirci rahatlayamayacaktır. Zaten, filmin sonuna kadar, olaylar ne yönde gelişirse gelişsin, klasik öykü sineması izleyicisi, bu kadına ne olduğunu merak etmeyi sürdürmektedir. Buna karşın; yönetmen gittikçe kadını arayan karakterlerin yakınlaşmasına yoğunlaşır ve onlarla birlikte kayıp kadını unuttur. “Son” yazısı belirttiği zaman kayıp kadın hala ortaya çıkmamıştır. Kendisiyle sonradan yapılan bir söyleşide Antonioni bile, o kadına ne olduğunu bilmediğini söylemiştir. Antonioni’nin yaptığı izleyicide bir beklenti oluşturduktan sonra, bazen bunun tam tersini yaparak, bazense bu beklentiye hiç cevap vermeyerek veya başka cevaplar vererek klasik dramatik yapının sözdizimiyle deneysel bir biçimde oynamaktır. Antonioni sineması lirik ve var oluşçu yapısı içinde karakterlerini arayışları boyunca sürekli modern dünyanın ve sanayi toplumunun mekanlarında dolaştırır durur. Antonioni filmlerinde kişiler yaşadıkları odada, evde, çevrede, doğal veya kentsel bir ortamda sürekli dolanıp durmakta, sanki tüm bu çevreyle, tüm bu nesnelere ve tüm diğer insanlarla olan ilişkilerini yeniden gündeme getiriyorlar, yabancılaşıyorlar ve yaşam içindeki konumlarını yeniden tartışmaya açıyor gibidirler. İşte bu nedenle, Antonioni filmlerinin ayrı bir mimari boyutu da oluşmuştur. Yönetmen, mekanları, binalarıyla, atmosferi ve renkleriyle birer karakter gibi kullanmış ve ön plana çıkarmıştır. Mekan kişinin psikolojik yapısının tanımlanmasında fazlasıyla etki gücü kazanır ve karaktere dönüşür. “Macera”da denizin ortasında bir kayalıkta; “Kızıl Çöl”de fabrika duvarlarının ve bacaların gölgesinde ve sisin, buharın, kirin

içinde; “Güneş Tutulması”nda ve “Gece”de modern kentin ve burjuvazinin şekilleri arasında, “Yolcu”da; Afrika’da, çölde, İspanya’da Gaudi binalarının tepesinde dolanıp duran, kendi kimliğinden ve gerçeğinden başka bir şey aramayan ve hiçbir yere ait olamayan modern insan hayaletleri uzun planlarca dolanmaktadır. Antonioni’de mekanlar; içinde acının, yalnızlığın, ayrılığın, yabancılaşmanın; var olma çabasının, kimlik arayışının, gerçek arayışının, modern yaşamda kadın-erkek ilişkisinin açmazlarının, sürüklenmenin ve buna bağlı olarak rastlantıların barındığı donuk ve bazen kalabalık bazen تنها ama her iki durumda da insancılıktan uzak bir şehir dekorudur. Beton ve camdan oluşan yüzeyler; boş alanlar... Yalnızlığın ve yabancılaşmanın metaforlarını oluştururlar. İçerik bağlamında nasıl Aristoteles’in dramatik yapı kurallarını yıkıyorsa; aynı şekilde Antonioni sineması biçimsel olarak da var olan sinema kurallarının hegemonyasını birçok cepheden sarsma çabası içinde görünmektedir. Çerçeve düzenleri; kamera hareketleri; uzun kaydırmalar (travelling); kesme noktalarının yeri ve zamanlaması; kesmeye karşı duruş; cesur plan sekanslar; renklerin kullanımı gibi biçim yaratısının hemen her aşamasında bir üslup arayışının ve özel bir çabanın varlığı hissedilir.

Antonioni filmlerinde ilk göze çarpan plan uzunluklarıdır. Antonioni planları az keserek gerçeğe daha çok yaklaştırmaya çalışmıştır. Fakat bu uzun planlar boyunca kamera çoğunlukla hareketlidir. Antonioni, kamera hareketine olan gereksinmesini; ilk uzun metraj filmi Bir Aşkın Güncesi’nin çekimlerine başladığı gün fark ettiğini söyler. Çekimin ilk günü durağan kameradan fazlasıyla rahatsız olmuş ve kendini sınırlandırılmış hissetmiştir. Hemen ertesi gün travelling için gerekli ekipmanı sete getirtmiştir. Oyuncuya istediği gibi yaklaşarak ve mekan içinde oyuncunun doğal hareketlerini sürekli takip ederek gerçekliğe daha çok yaklaştığını hissettiğini belirtir. Bu yüzden ki; Antonioni’nin karakterleri, uzun planlar boyunca içinde buldukları mekanlarda uzun uzun dolaşırlar. Bu Antonioni’nin gerçeği yakalama çabasından başka bir şey değildir. Kesme ile yeni bir gerçeklik ve zaman yaratmak yerine; zamanın akıp gitmesine izin vermek ve akışına kapılmak bu çabanın temelini oluşturmuştur.

Antonioni'nin uzun planları ve mekandan mekana sahnedan sahneye dolaşan kamerası; zaman içinde üslup olarak gelişmiş ve "Yolcu"da en mükemmel biçimine ulaşmıştır. "Yolcu"daki plan sekanslar sinema tarihinin en dikkat çekici planlarını oluşturmuştur. Antonioni kesme yapmaksızın geçmişten bugüne; sonra tekrar geçmişe gidip gelmeyi başarmıştır. Özellikle de filmin sondan bir önceki planı olan, yedi dakikalık çekim eşsizdir; kaçışının ve umudunun sonuna gelmiş gazeteci otel odasındaki yatakta bezgin uzanmaktadır. Yavaş yavaş pencereye yaklaşan ve onu da aşır geçən kamera, dışarıda, dış dünyada, adamın sonunu hazırlayan kişileri ve bununla tümünden ilgisiz akıp giden hayatı saptamakta ve yeniden pencereye, ardından odaya dönmektedir. Bu yedi dakikanın sonunda adam ölmüştür, daha doğrusu öldürülmüştür. Yaşamdan ölüme geçişin kesintisiz görüntüsü sağlanmıştır. Antonioni film çektiği yıllar boyunca sinemanın sayısız geleneksel kuralını yıkmış olsa da, kendini bir sinema teorisyeni olarak nitelendirmez. "Eğer bana yönetmenlik nedir ? diye sorarsanız, aklıma gelen ilk cevap –bilmiyorum-olur. İkincisi; konuyla ilgili tüm fikirlerim filmlerin içindedir..." demiştir. Antonioni için film çekmek, daha çok içgüdüsel bir süreçtir. Yönetmen, bir planı çekmeden önce varmak istediği noktadan (duygu bağlamında) emin olduğunu belirtir, fakat o noktaya ulaşma şekli, yani planın çerçevesi, kameranın yeri ve hareketi gibi yapısal unsurlar, çekim anında kendiliğinden şekillendiğini de söylemine ekler: "Çekim yaparken, nasıl çekmek istediğimi düşünmem, sadece çekerim. Filmden filme değişen tekniğim bütünüyle içgüdüseldir ve hiçbir zaman önceden düşünülüp taşınılmamıştır"¹⁷³ söyleminden yola çıkarak, diğer lirik filmlerin yaratıcılarının yaratım süreçlerine benzer bir deneyimi, kendi sinemasında da deneyimlediğini anlamaktayız.

¹⁷³ Antonioni İle Söyleşi, ...**Ve Sinema Dergisi**, Türkçesi: Hülya Selahattin, Hil Yayınları, sayı:9, s. 37

5.2.6. Federico Fellini Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Federico Fellini de lirik bakış açısını, filmlerinin hemen hepsine yansıtmayı başarmış yönetmenlerden biridir. "Bir sanat eseri, yalnız ve tek bir ifadeden, kendi öz ifadesinden doğar. Genellikle tercihim, sinema için yazılmış özgün konulara yöneliyor. Öyle sanıyorum ki sinemanın edebiyata ihtiyacı yok. Yalnızca sinema yazarlarının, yani merakını ritimle, sinemaya özgü ahenkle anlatan kişilere ihtiyacı var. Sinema, en iyi varsayımla bile her seferinde hayali kopya resimler gibi üst üste çakışmalara ihtiyacı olmayan özerk bir sanat dalıdır. Her sanat eseri, algıladığı ve ifadesini onda bulduğu boyutta yaşar. Bir kitaba ne basılır? Durumlar... ancak, bu durumlar kendileri olmadan, hiçbir anlam taşımazlar. Önemli olan, bu durumların ifade edildiği duygulardır, yani hayal gücüdür, ortamdır. Işıktır ve sonuç olarak bunların yorumudur. Oysa bu olguların kağıt üzerindeki yorumunun, sinematografik yorumu ile hiçbir ilgisi yoktur." söylemiyle Fellini'nin yaratıcısının ritim duygusu ve kişisel saplantılarının belirleyici rol oynadığı, sinema sanatının doğasını edebiyattan ayıran tutumu ortaya çıkmaktadır. Fellini için 'tek gerçeklik düşlerdir ve düşlerimiz bizim gerçek yaşamımızdır.' Bu görüşüyle gerçeküstücülüğü hatırlatan Fellini bir rüya defteri tutmuş ve film projelerini, çekim planlarını ve tasarladığı görüntülerin eskizlerini bu defterde oluşturmuştur. Sanatsal ifadeyi oyuna benzeten Fellini, dadacıların ve durumcuların devrimci fikirlerini de çağrıştırmaktadır. Klasik sinemanın topluluklarda aynı anda, aynı etkiyi yaratıp, onlardan aynı etkiyi alma odaklı ideolojisini ve öykü aktarma çabasını eleştirir: "Ben gerçeği herkesin kendisinin bulması gerektiğine inanırım. Bana kalırsa, sosyal bir öbek için bir çağrı hazırlamak, ya da herkes için çağrı olacak bir film çevirmek boşunadır. Bir topluluğa hitap edilebileceğine inanmıyorum. Çünkü topluluk dediğimiz nedir ki? Her birinin kendi gerçeği olan belli sayıda bireylerin toplamı. Filmlerimin bir sonu olmayışının nedeni de budur. Filmlerimin hiçbir zaman basit bir çözümü yoktur. Bana kalırsa, bir sonuca ulaşan herhangi bir öykü anlatmak, sözün tam anlamıyla ahlâk dışıdır. Perdede bir sonuç sunduğunuz anda seyircinin işine karışıyorsunuz demektir."

Yaratım süreci de elbette, söz konusu Fellini sineması olduğunda klasik yaratım sürecinden farklılık gösterir. Yönetmen, “Sekiz Buçuk” adlı filminin setine geldiğinde ne çekeceğini kendisi de henüz bilmemektedir. Birçok filminde olduğu gibi üzerinde kendi imgesini yarattığı Marcello Mastroianni’nin de bulunduğu sette, bir süre ilham perisini bekler. Sonunda ilham perisini kaybeden bir yazarın filmini çekmeye karar verir, fakat sonunda ilham perisini kaybeden yazar, ilham perisini kaybeden bir yönetmene dönüşür. Fellini sinema aracılığı ile kendi yaşam öyküsünü ve bu yaşamın içindeki tutkularını, saplantılarını, anılarını ve tüm duygusal dünyasını oluşturmuştur: “Bir sanatçı her zaman kendinden söz edermiş gibi geliyor bana. Bir filme giren günlük şeyler bile sanatçının acı ve kaygılarının tanıklarındır.” Fellini’nin gerçeklik hakkındaki görüşleri de ilginçtir. Kendini düşler ve fanteziler dünyasında yaşayan biri olarak tanımlar ve gerçeğe bağlı kalmanın kendisi için doğaüstü olduğunu söyler. Fantezi ve düş dünyasını perdeden yansıtması ise doğal olandır: "Bir düş görüyorum ya da gözlerim açık, hayal kurduğum bir şeyin beni alıp götürmesine izin veriyorum ve daha sonra, bir sözleşme imzalayarak, biraz tahta, iki güzel kız ve bir çift projektör ile bu fantazmı somutlaştırmayı başarıyorum. Tıpkı benim yaptığım gibi yaparak, uyuklayarak ya da hiç bir şey düşünmeyerek herkes bu fantazmı görebilecektir. Yaratma macerasında bizi kim yönetiyor, bütün bunlar nasıl olup bitiyor? Bizim içimizde gizlenmiş birine ya da bir şeye duyulan inançla, bizi tanımayan bu yanımıza güvenerek, onu kendi haline bırakarak yardımcı olduk. Bu güven duygusunda sanıyorum ki, dinsel duygu görülebilir” Seyirci tepkisi ise onu ilgilendirmemektedir: “Seyirci (...) istekleriyle şartlanmak olanaksızdır. Buna önem verecek olursanız, kendinizi aşağılayıcı ve küçültücü bir duruma sokarsınız...” der. Bir film yapmak, Fellini için kendi kendini araştırmak anlamına gelir. Bu araştırma boyunca tek istediği bir çözüm bulamamaktır. Sürekli araştırmayı, kendini bulmaya yeğ tutar. Tüm söylemleri ve çektiği filmleriyle Fellini lirik sinemanın ustalarından biri olarak sinema tarihine geçmiştir.

5.2.7. Andrei Tarkovski Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Andrei Tarkovski'de filmlerinin yanında yazdıklarıyla lirik sinema tarihi açısından önemli bir ustadır. Diğer ustalarda olduğu gibi bütün filmografisinin lirik sinema örneklerinden oluştuğunu söylemek zordur. Fakat, filmlerinin bazılarının bütünü ve film yaratım sürecine yaklaşımı ile, daha da önemlisi sinemanın kendine özgü doğasını ortaya çıkarmaya adanmış felsefesi lirik kuramın belirleyici unsurlarının bütününe içinde barındırır. Tarkovski, hem imge yaratımı hem de ritim duygusu üzerine düşüncelerini kişiliğinin, yaşamının, anılarının, rüyalarının izinde sinemasına yansıtmıştır. Mühürlenmiş Zaman adlı yapıtının önsözünde, sinema kuralları yaratma amacıyla olmadığını, sadece kendi yaratım süreci ile sinema sanatı hakkındaki kişisel görüşlerini açmak istediğini söylemiş olsa da, düşünceleri ve yaklaşım biçimi, diğer lirik sinema ustalarının yaklaşımlarına benzemektedir. Tarkovski, öncelikle sinema sanatını kuşatan tiyatro ve edebiyat sanatlarının ayrıştırılması gerektiğini ve sinema sanatının yaşamın dolaysız gözlemine kaydedebilme yetisinin, klasik sinemanın dramatik yapılı öykü anlatma kaygısıyla gölgelenmemesi gerektiğini vurgular. “Edebiyatla sinema arasındaki karşılıklı ilişkiyi çok daha derinlemesine kavrayıp ortaya çıkarmak gerekir, her ikisini, bugün yapıldığının aksine, birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmak ancak böyle mümkündür. Sormamız gereken soru şudur: Edebiyat ile sinema ne ölçüde birbirine benziyor, birbirine yakın? Ortak noktaları nelerdir? Aralarındaki ortak nokta, her şeyden önce, gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür. Belki fazla geniş ve genel bir tanımlama oldu ama bence bu tanım, sinema ile edebiyat arasında aslında var olan ortak noktaların hepsini birden, bütünüyle içermektedir. Bu noktanın dışındaki her noktada sözel ile görsel-filmsel ifade tarzı arasındaki temel farklılıkların bir sonucu olan uzlaşmaz ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki en temel farklılık ise edebiyatın dünyayı

dilin yardımıyla tanımlamaya çalışması, sinemanınsa böyle bir dile sahip olmamasıdır. Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.”¹⁷⁴

Ona göre, “Ne olursa olsun, yalnızca bir meta olarak “tüketilmek” istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezenimizdeki var oluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu sorularla karşı karşıya getirmelidir.”¹⁷⁵ Bir sanatçının tek kaygısı, kendi kişisel yaşamından kaynaklanan konusu biçimsel ve içeriksel olarak ilk ele alanın ve biçimlendirenin kendisi olduğunu bilmesi olmalıdır. “Eşi bulunmaz bir kişiliğin en derin inancının ifadesi olmayan her şeyi zaman, er veya geç, acımasız bir şekilde açığa çıkarır. Çünkü yaratıcı çalışma, nesnel olarak var olan bilgilerin biraz mesleki beceri gerektiren canlandırılma biçimi olmakla kalmaz. Yaratıcı çalışma, daha çok, bir insanın varoluş biçimi, onun yegane ifade biçimidir.”¹⁷⁶ Tarkovski, sinemanın doğumundan hemen sonraki on yıllık dönemde, kendi doğasının bir kenara bırakılıp bir tiyatro buzluğuna çevrilmesiyle başlayan metalaşma sürecine karşı durur. Metalaşan sinemanın kalıpsallaşmış yapısındaki öykülemecilik, nedensellik kurgusu, simgeselleşmiş imge ve mantıksal sözdizimsel yapılanma sanatın değil ama kitle kültürünün ürünlerini üretmektedir. “Ancak daha birkaç yıl önce büyük olay olmuş filmler, bugün insana birden, umulmadık derecede zayıf, beceriksizce, hatta neredeyse amatörce yapılış gibi gözükür. Bence bunun esas nedeni, bir sinemacının genelde yapıtını kendisi için hayati önem taşıyan bir *eylem*, ahlaksal bir çaba olarak ele almasında aranmalıdır. Eskiyen, hem güçlü bir ifade tarzına sahip olup hem de moda açısından zamana ayak uydurma *niyetidir*; ilginç olmak uğruna ilginç olunmaz”¹⁷⁷ söylemi Tarkovski’nin ticari sinema ile sinema sanatı arasındaki farklılığı ortaya koyması açısından önem taşır. Sinema sanatının malzemesi, öykü türlerinin sinemasal ifadesi değil, sinema sanatının

¹⁷⁴ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.70

¹⁷⁵ , A.g.k.,s.103

¹⁷⁶ A.g.k., s.119

¹⁷⁷ A.g.k., s.118

yaratıcısının düşünce ve duygu dünyasıyla özdeş şiirsel düşünme tarzıdır. Sinema ile diğer sanat dalları arasında bir benzerlik kurmada oldukça çekingen davranmasına rağmen, sinema sanatına en yakın sanat türü olarak “haiku”ları gösterir. “Bu dizeleri bu denli güzel kılan, sonsuzluğa karışmadan önce yakalanabilen anın tekrarlanmazlığıdır.”¹⁷⁸

Yaratım sürecinde, sözcükler anlamsızdır. Bir senaryo asla olduğu gibi perdeye geçirilemez. Senaryoya sadakat, yaratıcılığa karşı bir darbe niteliğindedir. Önemli olan, filmin itici gücünü oluşturan, ilk çıkış duygusu veya düşüncesinin kalıcılığıdır. Tüm değişimler ona hizmet etmelidir: “Bir yaratıcılık çalışmasının en normal değişkeni, bu durumda, ana düşüncenin yarıda kalmaması, şekil bozukluna uğramaması, aksine canlı bir şekilde gelişmesi olurdu. Bu da ancak bir film yönetmeni kendi senaryosunu yazdığı ya da bir senarist film çekimini de üstlendiği takdirde gerçekleşir.”¹⁷⁹ Şairane yaratım süreci, çekim aşamasında da devam etmelidir: “Somut çekim yerlerinin bizde yarattığı canlı duygulardan kaynaklanan çağrışımları, soyut düşünceler ya da senaryoya sadık kalmak adına bastırduğumuz yerlerde filmin zayıf kaldığını görmemek mümkün değil.”¹⁸⁰

Kurgu sinemasına ve bir filmin montaj masasında yaratıldığı fikrine karşı olan Tarkovski’ye göre, mizansenin zamanı ve kurulumu sinemanın temel malzemelerinden biridir. Sinemada mizansen, gösterilen eylemlerin olabirliğiyle, görüntülerin güzelliği ve derinliğiyle (ama içerdiği anlamı, resimlerle boğmamak koşuluyla) bizi sarsmak ve etkilemekle yükümlüdür. Her yerde olduğu gibi burada da anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramaz. Seyircinin önüne, etrafı çepeçevre boşlukla sarılı bir fikir yumağı çıkartmak demektir

¹⁷⁸ A.g.k., s.124

¹⁷⁹ A.g.k., s.88

¹⁸⁰ A.g.k., s.36

bu; yani bu tür bir açıklamayla düşüncenin sınırları korunmuş olmaz, aksine o düşüncenin derinine inme yolları tıkanmış olur.”¹⁸¹

Tarkovski sinemasında zaman ve ritim olgusu da önem kazanır. Sinema zamanda heykeltıraşlık sanatıdır. “Zaman duygusu, yönetmenin hayat dolu sezgilerinin bir parçasıysa ve kurgulanan bölüm kesitlerinde var olan ritm baskısı uygun kurgu kesimlerini belirliyorsa, o zaman kurgu da yönetmenin imzasını onaylar. Kurgu, yönetmenin tasarımıyla arasındaki ilişkiyi dile getirir ve gene kurguyla, yönetmenin dünya görüşü kesin hatlarına kavuşur. Bana kalırsa, fazla düşünmeden filmlerini birkaç biçimde kurgulayabilen bir yönetmen derin olmaktan çok uzaktır”¹⁸² şeklinde yazmıştır.

Tarkovski'nin Ayna, Andrei Rublev, Nostalji ve içinde dramatik özellikler barındırıyor olsa da İz Sürücü adlı filmleri lirik sinema yapıtları olarak eşsiz örnekler olarak gösterilebilir.

5.2.8. Pier Paolo Pasolini Sinemasının Sinemada Lirizm Olgusuna Etkileri

Bir şair, sinemacı, filozof ve yazar olan Pier Paolo Pasolini, filmlerinin hem içeriksel hem de biçimsel yapısı ile, faşizme ve burjuva kapitalizminin yaşam biçimine saldırının sanatını gerçekleştirmiştir. Pasolini'nin filmleri de kendi kişilik yapısının, iç dünyasından kaynaklanan isyanlarının ve dünya görüşünün biçimlendirdiği sinema örnekleridir. Pasolini, kapitalizme saldırdığı filmlerinde, yine aynı sistemin ideolojik silahı haline gelmiş bir sinema biçiminin dilini de reddetmiştir. Pasolini sinema aracılığıyla, biçimsel olarak, öykü sinemasının kalıplarını sorgulama niteliğinde

¹⁸¹ A.g.k., s.29

¹⁸² A.g.k., s.142

olmakla kalmamış, yazdığı kuramsal yazılarla da bu görüşünü desteklemiştir. Sinemacı olmadan önce bir şair olarak tanınan Pasolini, sinema sanatının şiire yakın doğasını yorumlamış ve bu iki sanatın yaratım süreçlerinin birbirine yaklaşmasının sinema sanatını zenginleştirdiğini fark etmiştir. Pasolini'nin diğer ustalardan en önemli farkı, görüşlerini kuramsal olarak yazmış ve tartışmış olmasında yatar. 1965 yılında, sinema göstergebilimi üzerine hazırladığı “Şiir Sineması” adlı denemesi ile büyük yankı uyandırmış ve sinemanın son derece kişisel bir yaratımın malzemesi olabileceğinin altını çizmiştir. Pasolini'nin vurgusu, çizgisel anlatı mantığının bir kenara bırakılması ve şiir yaratımında olduğu gibi içsel yolculuğun vagonu lirik karakterlerin yaratılması üzerindedir. Ona göre, makalesini yayınladığı dönemde, “şiir sinema” teorisi Jean-Luc Godard, Louis Bunuel ve Michelangelo Antonioni gibi sinemacılar tarafından çiçek açma dönemine girmiştir. Bu yönetmenlerin “şiir sinemaları”nın “şiir” yönü, anlatsal yapılandırmaya geleneksel olmayan yaklaşımlarında, sembolik amaçlı kurgu kullanımlarında, o güne kadar ifade edilmemiş görüntü yaratımını sağlamaya yönelik alışılmışın dışındaki kamera tekniklerinde yansımaktadır. Bununla birlikte, Tarkovski gibi Pasolini de sinemanın edebiyatla, ve elbette ki edebi bir tür olan şiirle arasındaki temel farkı ortaya koymuştur. Sinema da şiir ve diğer edebi sanatlar gibi imgeleri kullanır. Fakat sinemanın imgesi görüntüdür. Edebiyat ise gerçeklikte var olan bir olgunun soyut bir imgesi olan sözcüğü kullanır. Oysa görüntü, somuttur ve gerçeğin bir simgesi değildir. “Edebiyat ve sinematografik çalışmalar arasındaki temel fark kesinlikle budur. Film yapımcısının dilsel veya dilbilimsel dünyası görüntülerden oluşur, ve görüntüler her zaman somuttur, asla soyut değildir.”¹⁸³ Sinema gerçeği gerçeğe anlatma sanatıdır. Malzeme olarak gerçeğin somut görüntüsünü kullanan sinema, üretimiyle aynı zamanda gerçeğin içine katılır ve onu üretir. Sinemanın eşsiz dili ve doğası burada yatmaktadır.

¹⁸³ Pier Paolo Pasolini, “The Cinema Of Poetry”, **Heretical Empiricism**, İngilizcesi: Ben Lawton, Louise K. Barnett, New Academia Publishing, Washington DC, İkinci basım, 2005, S.171

Pasolini'nin sinema göstergebilimi üzerine çeşitli tartışmalara sebep olan makalesine geri dönersek, 1965 yılı Pesaro Film Buluşması'nda, "Şiir Sineması" üzerine sunduğu düşünceleri ile kuramcı-yönetmen, "içinde Christian Metz, Roland Barthes ve Umberto Eco gibi figürlerin de olduğu geniş çaplı bir tartışmanın alanına girdi. Bu tartışmaya katılan göstergebilimcilerin çoğu, Pasolini'nin göstergebilimsel argümanlarını bilim dışı oldukları gerekçesiyle reddetti. (...) Guiliana Bruno ve Maurizio Viano gibi bazı eleştirmenler, Pasolini'nin göstergebilimsel fikirlerinin zamanının ilerisinde olduğunu, post-yapısalcı konuları öngördüğünü ileri sürdüler. Christopher Wagstaff ve Sam Rohdie gibi bazıları ise, denemenin derinliğini, kendisinden daha eski bir estetik teorisine – yani, Benedetto Croce'nin ifade teorisine* borçlu olduğunu öne sürdüler."¹⁸⁴ Croce, "*The Aesthetic as The Science of Expression and the Linguistic in General*" adlı çalışmasında, tüm özgün sezgi örneklerinin, birer ifade örneği olduğunu ve tüm özgün ifade örneklerinin de aynı zamanda sezginin ürünü olduğunu iddia ediyordu. Croce ifadeyi sanatla, sanatı şiirle ve şiiri de biçimle ilişkilendiriyordu. Ona göre, nesirsiz şiir vardır ama şiirsiz nesir yoktur. Çünkü ifadenin ilk, özgün ve tekrarlanamaz formu şiirdir ve ancak bu aşamadan sonra istenirse nesire veya düzenli ussal bilgiye dönüşebilir. Pasolini ise denemesinde "Sinema şiir olabilir mi?" sorusuna yanıt arar. Eğer sinema bazı koşulları sağlamayı başarırsa, Pasolini'ye göre "şiir sineması" olarak kabul edilebilir. Buna göre: "Eğer ki X (1)son derece kişisel bir bakış açısının (2)somut, (3)usdışı ve (4)saf bir biçimdeki ifadesi ise; X bir şiir örneğidir"¹⁸⁵ der. Pasolini, tüm filmlerin (2) ve (3) numaralı özellikleri potansiyel olarak barındırdıklarını ama diğer iki özelliği de kapsamayı başardıkları zaman ancak "şiir sineması" olarak ele alınabileceklerini savunur. "Son derece kişisel bir bakış açısının bütünüyle saf bir biçiminin ifadesini" barındıran sinema örnekleri, ancak "şiir sineması" kapsamında ele alınabilir, böylelikle var olan filmlerin büyük çoğunluğu da elenmiş olacaktır. Pasolini, sinemanın kullandığı dili de tanımlamaya çalışır. Sinema,

* Çev. Notu: Orijinal metinde; "Expression theory"

¹⁸⁴ Patrick Keating, "Pasolini, Croce and the Cinema Of Poetry", Articles, June 2001, University of Wisconsin, USA; www.scope.nottingham.ac.uk, s.1

¹⁸⁵ A.g.e., s.3

edebiyattan farklı olarak, sözcükleri değil, somut görüntüleri kullanmaktadır. Bir ağacı ifade etmek isteyen edebiyatçı, “ağaç” sözcüğünü kullanır, yani bütün ağaçların simgesi olan soyut bir kavrama başvurur; ama sinemacı, var olan bir ağacın spesifik ve somut bir görüntüsünü kullanır. Sinemanın, sözlüğü, dilsel veya dilbilgisel dünyası görüntülerden oluşur ve görüntüler her zaman somuttur ve asla soyut değildirler. “Edebi diller, şiirselliklerini, araçsallaşmış dillerin kurumsallaşmış önermeleri ve tüm konuşmacıların ortak uzlaşması üzerine kurarken, sinematografik diller bu türden üzerinde uzlaşmış soyut veya somut kavram veya görüntülerin üzerine kurulu gibi görünmemektedirler ve iletişimsel dillerin sahip olduğu bu ortak kavramlara sahip değildirler. Fakat sinema “iletişim” kurmaktadır. Bu da sinemanın ortak imgeler kullanan bir dili olduğunun kanıtıdır, aksi takdirde, bir sinema filmi, anlamsız ve birbirine bağlanamaz görüntülerin bütünü olarak algılanırdı ve bu durumda sinema “var” olamazdı. “Sinema bir ikilemin üzerine kurulu gibidir: İletişim kurar, fakat bunu herhangi bir dilin yardımını almadan yapar gibi görünmektedir. Pasolini, bu ikilemi, sinemanın önceden var olan kodlara dayanarak anlam ürettiği önermesiyle çözümler. Özellikle, yönetmenin olası ifadelerin anlamsız karmaşasından (kaostan) seçtiği imgeleri alması, kendi kişisel varlığını gerçekleştirme ve bunu anlamlı imgelerin (jestler, çevre, düşler ve anılar) sözlüğünden aldığı görüntülerle tasarlaması gerektiğini önermektedir. Başka bir deyişle, sinema kendi ortak imgelerine sahip bir dilin mirası üzerinde olmadığı için, imgelerini başka bir dilden ödünç almalıdır. Pasolini dört potansiyel aday önerir: jestlerin dili, çevrenin dili, düşlerin dili ve anıların dili.”¹⁸⁶ Pasolini sinemanın yararlanacağı bu dört görsel dilin de usdışı olduğunu vurgular. “Mühürlenmiş Zaman” da Tarkovski de, Alexander Blok’un “Şair, kargaşadan uyum yaratır” sözünü anımsar. Bununla birlikte Tarkovski, sinemanın bazı imgelerinin, başta kurgu sinemasının temsilcileri tarafından ve daha sonra da klasik sinema dünyasında defalarca aynı anlamlarda kullanılarak simgeleştirildiğine ve bir anlamda ortak görsel kodlar oluşturduklarına da dikkati çekmiştir. Pasolini’ye göre, sinema henüz çok genç bir sanat olduğu için, henüz ortak kodlarını üretememiş, fakat sinemanın kullandığı

¹⁸⁶ A.g.e., s.4

görsel imgeler tekrarlandıkça, sinema da bu kodlara, yani anlamları üzerinde uzlaşmış imgeler sözlüğüne sahip olacaktır. Tarkovski'nin, "sevdalıları ayıran sonsuz demir çitlerin simgesi"yle örneklendirdiği, bu sürekli tekrar edilerek simgeye dönüşen imgesel görüntüler dünyası, başka bir deyişle, yavaş yavaş oluşan sinema dili sözlüğü, onun düşüncesi içinde de sinema sanatının geniş olanaklarına birer darbe niteliğindedir.

Pasolini usdışı olarak nitelendirdiği jestlerin, çevrenin, düşün ve anıların dilini tek tek ele alır ve açıklar: İnsan el-yüz-beden hareketlerinin doğal bütünü olan "jest"lerin dilini, "uygarlığın en ilkel aşamasının en uç noktadaki belirtisi" olarak ortaya koyar. Düşler ve anılar ise bilinçdışının alanındadır. Çevrenin usdışı dili ise biraz daha karmaşıktır: "Sinematografik ürünün güdülmüş izleyicisi, aynı zamanda gerçeği görsel olarak "okumaya" ve böylece, ortak çevreyle olduğu kadar kendisini çevreleyen gerçeklik ile de etkili bir konuşma içinde bulunmaya alışmıştır.(...) Sokakta yapılan yalnız bir yürüyüş, tıkalı kulaklarla bile olsa, bizimle ve kendini onu oluşturan görüntüler: geçen insanların yüzleri, jestleri, işaretleri, eylemleri, sessizlikleri, ifadeleri, önermeleri, kolektif tepkileri, (...) ve daha fazlası- reklam panoları, yön levhaları, trafik döngüleri ve kısaca, tüm varlıklarıyla bizimle "konuşan" ve birçok anlamla yüklenerek görünen nesnelere ve şeyler aracılığı ile ifade eden çevre arasında sürekli bir konuşmadır."¹⁸⁷ Sinemanın yararlandığı bu dört görsel dili de "ilksel"*, "bilinçdışı" ve "insan öncesi" nitelendiren Pasolini, bir filmin, bu dört dilden herhangi birini ödünç alabileceğini, hangisinin seçileceğinin önemsiz olduğunu, çünkü bu dört dilin de usdışı yapılarının, sinema yapıtının usdışılığını sağlayacağını belirtmiştir.

Patrick Keating, "Pasolini, Croce ve Şiir Sineması" üzerine yazdığı makalede, Pasolini'nin görüşlerini maddeler halinde sıralayarak özetlemiştir:

¹⁸⁷ Pasolini'den aktaran, A.g.e., s.4

* Çev. Notu: Orijinal metinde "elementary"

“1.Sinemanın bir dili vardır.

2.İletişim, her zaman ortak imgelerin mirası üzerine kurulu olmuştur.

3.Sinema dili iletişim kurar.

4.Bundan dolayı, sinema dili de ortak imgelerin mirası üzerine kuruludur.

5.Filmler, bir sinematik imgeler sözlüğü olmadan yapıldığına göre, ortak imgeler mirası sinematik olmayan ve daha önceden var olan bir dilden ileri gelmektedir.

6.Sinema dili görüntülerin dili olduğuna göre, sinematik olmayan ve daha önceden var olan bu dil de görüntülerin dili olmalıdır.

7.Önceden var olan dört görüntüler dili bulunmaktadır: Jestlerin dili, çevrenin dili, anıların dili ve düşlerin dili.

8.Jestlerin dili usdışıdır.

9.Çevrenin dili usdışıdır.

10.Anıların dili usdışıdır.

11.Düşlerin dili usdışıdır.

12.Bundan dolayı, sinema dili hangi dilin üzerine kurulmuş olursa olsun, usdışıdır.”¹⁸⁸

Şiir sinemayı bu şekilde tanımlayan Pasolini, “Şiir sineması” isimli makalesindeki tespitlerinden “sinema dili”nin temelde “şiir dili” olduğu sonucunun kolayca çıkarılacağına, fakat aksine, tarihsel açıdan, sinema sanatının bu türden bir şiir geleneği içinde değil, “düzyazı dili” veya “anlatısal düzyazı dili” içinde geliştiğine de dikkati çeker. Bu noktada Pasolini, sinemadaki anlatısal geleneğin, benzerlik açısından şüphesiz, düzyazısal dilin iletişim biçimine ait olduğunu; fakat bu türden bir dille yalnızca dış görünüşte –mantıksal ve tanımlayıcı süreçler bağlamında, ortak bir yöne sahip olduğunu ve “düzyazısal dil”in temel bir özelliğini barındırmadığını iddia eder: Uşçuluk. Pasolini’ye göre, geleneksel yapıdaki öykülü bir film de aslında usdışıdır. Pasolini usdışılığı sinemanın doğasına bağlar ve herhangi bir ticari filmi de- belirli bir estetik düzeye ulaşmış ise, sinemasal doğası nedeniyle usdışı olarak tanımlar. Fakat,

¹⁸⁸ A.g.e., s.5

“film dili geleneğinin, içinde geliştiği ilk on yıllık süreçler boyunca, esasen “doğalcı” ve “nesnel” olduğu, ortaya konulabilir.”¹⁸⁹ Pasolini, görsel dil modellerine geri döner: Düşlerin ve anıların görüntüleri, bizim “kendimizle yaptığımız konuşmanın” görüntüleridir. Bu modeller, sonuç olarak şiir dünyasının en üst derecesine ait olan, imgelerin doğrudan “özelliklerini” sunar. Böylelikle, film dilinin eğilimi, oldukça öznel ve lirik olabilir.”¹⁹⁰ Buna karşın çevrenin ve jestlerin dili, düşlerden ve anılardan farklı olarak, “bizim diğerleriyle iletişimimizin” görüntüleridir ve Pasolini tarafından “nesnel”likle tanımlanırlar. Pasolini, sinema dilinin hem son derece nesnel hem de son derece öznel olduğunu savunur ve bu iki özelliğin sinemada birbirine, ayıramayacak biçimde dolandığını söyler. Fakat geleneksel anlatı filmlerinin dili, düşlerin ve anıların öznel dil yapısından çok jestlerin ve çevrenin nesnel dilinden yararlanırken, filmi şiire yaklaştıran öznel bileşenlerden yoksun kalır. Pasolini’ye göre ise, “Bir film nesnel bir bakış açısı ortaya koyamıyorsa, şiir olarak kabul edilemez.”¹⁹¹ Bu nedenle, somut ve usdışı olsa da, geleneksel sinema kişisel bir bakış açısının biçimsel bir ifadesini yaratmadığı için “şiir sineması” değildir. Pasolini, Avrupa “auteur” sineması temsilcilerinden Antonioni, Bunuel, Godard, Bertolucci gibi yaratıcıların “özgür ve dolaysız bakış açısı çekimi” adını verdiği bir tekniği kullanarak şiir sinemasına ulaştıklarını da belirtir.

Sinemasal lirizme örnek oluşturacak sayısız sinemacı sinema tarihinde, farklı ülkelerde, farklı dönemlerde lirik üslubu kullandıkları, sentezledikleri ve kendi kişiliklerinin özgünlüğü içinde yorumladıkları sayısız film çekmiştir ve çekmeye devam etmektedir. Burada ayrıntılı bir şekilde ele alınmayan ama epik-lirik anlatımı ile önemli bir yere sahip olan Angelopoulos, Cassavetes, Kiarostami, Kieslowski, Carax ve kendi üslubunu oluşturmayı başarmış birçok yönetmen, Pasolini’nin kuramsallaştırma yolunda önemli bir adım attığı “şiir sinema”yı gerçekleştirmeyi başarmış ve başka bir sinemanın var olabileceğini kanıtlamıştır.

¹⁸⁹ Pier Paolo Pasolini, “The Cinema Of Poetry”, **Heretical Empiricism**, İngilizcesi: Ben Lawton, Louise K. Barnett, New Academia Publishing, Washington DC, İkinci basım, 2005, s.172

¹⁹⁰ A.g.k., s.173

¹⁹¹ Patrick Keating, “Pasolini, Croce and the Cinema Of Poetry”, A.g.e., s.8

6. SİNEMADA GELENEKSEL DRAMATİK YAPIYA BİR KARŞI DURUŞ OLARAK LİRİK YAPININ ÇÖZÜMLENMESİ

6.1. Günümüz Geleneksel Dram Sinemasının İşlevi Ve Sinemada Lirizmin Bir Alternatif Olarak Sunumu

Bugün, yani sinemanın doğumundan bu yana gelişen yüz on üç yıllık tarihinde sinemanın işlevine, yöntemlerine ve ne olduğuna dair birçok kuram veya manifesto ortaya atılmış, farklı yaklaşımlar bireysel bazda veya farklı akımların çerçevesinde uygulama alanı bulmuştur. Önceki bölümlerde, “Sinemada Lirizm” başlığı altında, bilinen sinema tarihinin şekillenişine farklı bir açıdan bakarak, bazı akım ve yaklaşımların, tarihsel ve toplumsal etkilenimler içinde nasıl geliştiğini veya nasıl gelişemediğini anlamaya ve anlatmaya çalıştık. Lirik sinemanın yöntemlerinin ortaya konulmasından önce ilk planda, sinemanın klasik anlamda şekillendirilmesine karşı çıkanların ve sinemanın şiire yakın doğasını keşfederek, yaratım sürecine öğüt dağıtan bir öykü anlatıcısı gibi değil de, hareketli görüntü dilini ve görüntünün ürettiği yan anlamları bir şair duyarlılığı ile bir araya getirenlerin yazdıkları yazılar ve yaptıkları filmler ele alınmalıydı. Daha önceki sinemacılar neler yapmış, hangi yöntemlere başvurmuştu? Ancak bu şekilde bazı tespitler yapmak ve bu sinemacıların kullandıkları ortak yöntemlere ve çıkış noktalarına ulaşmak mümkün olabilirdi. Yazılı sinema tarihinin içinde birbirinden kopuk ama birbirine amaç ve yöntem olarak benzeyen ama bir o kadar da birbirinden farklı olan birey veya akım sinemaları incelendiğinde görülmektedir ki; lirik sinemanın başka bir deyişle ifade etmek gerekirse, şiir-sinemanın nasıl yapılmasına dair bir kuram ortaya atmak neredeyse imkansızdır. Çünkü şiir-sinema adını verdiğimiz yapı edebi şiirde olduğu gibi yaratıcısının kişiliği ile doğrudan ilişkilidir. Hem içerik olarak, hem biçim olarak, hem de yapılaş yöntemi olarak, kurallaştırılmaz. Bunun yegane nedeni, kural ve kuramlarla şiir yazmanın

olanaksızlığıdır. Cemal Süreya “şiiir alışkanlıklara karşı bir yayılım ateştir”¹⁹² derken şiiirin sürekli devrimci ve yerleşik düzenle uzlaşmaz doğasını vurgular. “Yıkıcıdır şiiir. Gayrimeşrudur. Temizleyicidir. Sürekli bir ihtilaldir.”¹⁹³ Edebi şiiir gibi filmsel şiiir de kendi tarihinde türemiş var olan kurallarla çatışma halinde ortaya çıkmıştır ve gelecekte de çatışma halinde olacaktır. Filmsel şiiirin amacı yeni kurallar ve yeni yöntemler ortaya koymak, yeni duvarlar inşa etmek değildir. Bir gün, kuralları yıkan filmlerin kendileri kural haline gelirse, yaratıcısının kişiliğinden başka bir dayanağı bulunmayan lirik sinema, bu yasaları da çiğneyecek ve tüm öncül klişeleriyle çatışacaktır. Öyle ki, sinema tarihinde sürekli taklit edilen lirik sinema üslupları vardır. Etkilenmenin ötesine geçen bu türden taklit filmler, birçok festivalde veya gösterimde izleyici karşısına çıkarak bir anlamda yöntemselleşmeye ve hatta kurallaşmaya doğru gidebilmektedir. Bazı filmlerde, Antonioni’nin altmışlı yıllarda ilk kez kullandığı bir yöntemle veya Tarkovski’nin zamanı ve ritmi kullanma biçimine yansıyan kurgu stiliyle karşılaşılabilir. Oysa, gerçekten lirik bir film yapma isteği, içinde “özgün” bir film yapma kaygısını taşır. Örneğin kurgu, yönetmenin zaman algısıyla birebir ilişkilidir. “Zaman duygusu, yönetmenin hayat dolu sezgilerinin bir parçasıysa ve kurgulanan bölüm kesitlerinde var olan ritim baskısı uygun kurgu kesimlerini belirliyorsaa, o zaman kurgu da yönetmenin imzasını onaylar. Kurgu, yönetmenin tasarımıyla arasındaki ilişkiyi dile getirir ve gene kurguyla, yönetmenin dünya görüşü kesin hatlarına kavuşur. Bana kalırsa, fazla düşünmeden filmlerini birkaç biçimde kurgulayabilen bir yönetmen derin olmaktan çok uzaktır. Bergman, Bresson, Kurosawa ve Antonioni’nin kurgu kesimleri hemen ilk bakışta tanınır. Başka birilerinin kesimleriyle karıştırılmaları olanaksızdır. Zira ritimde ifadesini bulan zaman duyguları her zaman aynıdır.”¹⁹⁴

¹⁹² Cemal Süreya, “Şiiir Anayasaya Aykırıdır”, **Şiiir Sanatı**, der.: Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, Varlık Yayınları, Birinci basım, 2004, s.293

¹⁹³ Cemal Süreya’dan aktaran, Enis Batur, “Şiiir Devrimi, Devrim Şiiiri”, A.g.k., s295

¹⁹⁴ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.142

Bugün, sıradan bir sinema seyircisine “sinema nedir?” sorusu yöneltildiğinde, zihninde “geleneksel dramatik yapılı anlatı sinemasının” bir resminin oluşma nedenlerine ve bu resmin zihinlerdeki yerleşik düzenine bir karşı duruş yaratmaların, düz anlatısallığa, mantığa dayalı sözdizimine ve imgenin birincil anlamına da bir karşı duruş içinde oldukları gözlemlenebilmektedir. Bu noktada, lirik sinemanın nasıl yapılmasına dair bir yöntem ve kurallar dizisi ortaya koymanın, sinemasal lirizme zarar vereceği kaçınılmaz bir gerçektir. Fakat, dramatik yapılı anlatı sinemasının geleneksel kodlarına karşı duran bir sinemanın en azından nasıl yapılamayacağını ortaya koymak mümkündür. Bu aşamada, daha önceki bölümlerde, ayrıntılarıyla ele alınan dramatik yapının bileşenlerinin odak noktaları bağlamında düşünüldüğünde, sinema dilini şiir dili gibi kullananların, öncelikle öykü odaklı anlatıdan uzaklaşarak, sinema dilinin en küçük yapıtaşları olarak ele aldıkları “plan”ın veya plan içindeki “mizansen”in yan anlamları ve kurguda düz mantıksal sözdizimine karşı durarak kullandıkları şiirsel bağlantılar ile sinema dilinde hem semantik olarak, hem de sentaks açısından yapıbozumuna yaklaştıkları gözlemlenmektedir. Sinemayı tüm diğer sanatların yöntemlerinden ayırıştırmanın gerekliliğini savunan Tarkovski bile “Diğer sanat dallarıyla sinema arasında bir benzeşme kurmada oldukça çekingen davranmama karşın bu şiir örneği (Haiku) filmin özüne çok yakınmış gibi geliyor. Tek unutulmaması gereken şey, sinemadan farklı olarak edebiyatın ve şiirin kendine özgü bir dili olmasıdır. Film hayatın dolaysız gözleminden doğar *(haiku da öyle). Bu benim için **filmsel şiirin** en doğru yoludur. Çünkü filmsel görüntü zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin gözlemlenmesidir.”¹⁹⁵ diyerek, sinema ile şiir arasındaki bağı belirtmiştir.

Burada güdülen amaç, kesin kurallar belirleyerek, belirli bir tarzda filmler üretmenin yollarını sunmak değildir. Eğer bir kural konulacaksa, bu film yaratıcısının, kendi kişiliğine; yaşamı ve zamanı algılama biçiminin benzersiz ifadesine sadık kalması olacaktır. Bununla birlikte, araştırma boyunca, kendi kişiliğine sadık kalmayı başarmış

¹⁹⁵ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.77

lirik üsluptaki sinemacıların, bazı çıkış noktalarında ve dramatik anlatı sinemasına karşı duruş neden ve yöntemlerinde birtakım benzerlikler olduğu da görülmüştür. Bir sonraki bölümün içeriğinde klasik anlatı sinemasının kullandığı dil ile sinema tarihi boyunca sinemanın “öteki” olanaklarının peşine düşen, fakat genel resimde kapladıkları yerleri ve sesleri Hollywood estetiğinin gölgesinde kalmış “diğerlerinin” zihinlerinden film malzemesine yansıttıklarını karşılaştırma olanağı bulunmuştur. Burada yöntem olarak, tiyatrodaki dramatik yapıya karşı epik üslubu öneren ve modern tiyatro epik tiyatro savı ile drammatizme karşı duran Brecht’in izlediği yola benzer bir sınıflandırmaya gidilmiştir.

6.2. Geleneksel Dramatik Yapılı Anlatı Sineması İle Lirik Sinemanın Bileşenlerinin Karşılaştırmalı Çözümlemesi

6.2.1.Öykü Sineması / Şiir Sineması

Burada söz konusu olan karşılaştırma, edebi sanatlarla doğuşundan beri ilişkilendirilmiş sinemanın temsili öykü anlatımının modern bir biçiminden ibaret olarak kabul edilmesine karşı yapılan bir eleştiriyi amaçlamaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, sinema bir sanat olarak kabul edilme sürecinde, diğer sanatlarla ortak yönleri ön plana çıkarılarak şekillendirilmişti. Oysa sinemayı bir sanat haline getirmede aceleci davranan bu yaklaşım, bu sefer bu yeni sanatın kendi doğasını ortaya koyacak olan, onu diğer sanatlardan farklı ve biricik kılan doğasını araştırma yolunu da uzun bir süre tıkamış oldu. İşte sinemanın dramın kalıplaşmış bir biçimini sunmanın bir aracı konumuna indirgenmesinin “bulunan” ilk yollarından biri, sinema yoluyla roman veya tiyatrodaki olduğu gibi bir öykü anlatılabilmesiydi. Başka bir ifadeyle, anlatılmak istenen düşünce, duygu veya verilmek istenen iletinin, bir öykü aracılığı ile aktarılmasına dayanan bir yapının mimarisi önem kazandı. Öykü nasıl inşa edilecek, hangi mantıksal ve sağlam temele oturtulacak, nasıl bir sona kavuşturulacak gibi sorularla inşa edilen ve

inandırıcı mantıksal dizge ile öykünün giriş, gelişme, sonuç bölümleri içindeki yoğunlaşmaların, ritmik kurulumun, iniş-çıkışların, arınmanın matematiksel eğrisine dair formülleşmiş çözümler... Sinema yönetmeni bu süreçlerle karşı karşıya iken, sinema bir öyküyü, düzgün ve mantığa uygun bir biçimde anlatmanın seyirci üzerinde büyük etki gücüne ve inandırıcılığa sahip bir araç haline geldi. Hollywood kökenli dramatik öykü sineması yaşamın koşulsuz gözlemine veya filmi yaratan kişinin iç dünyasına veya onun yaşamı ve zamanı algılayış biçimine odaklanmaktan çok, anlatılan öykünün işleyişi ile ilgilidir. Kamera açısı ve hareketlerinin çeşitlenmesi, farklı plan büyüklüklerinin ortaya çıkış nedenleri, kullanım yerleri ve süreleri; kurguda hareket bağlantılarının kusursuzluğu; öykünün diyalektik işleyişine ve öyküye hizmet etmeyen her unsurun filmde çıkarılmasına, hatta hiç filme alınmamasına hizmet eden tüm teknik ve teorik gelişmeler, aslında sinema dilinin de gelişmesi olarak bilinir. Bu gelişmenin amacı izleyiciyi bir film izlediğini unutturacak biçimde filmin içine almak ve anlatılan öyküden koparmamayı amaçlar. Lirik sinema yaratımı içinde ise, filmin için bir öykü ve bu öyküyü canlandıran karakterler olsa bile, öykünün kusursuz işleyişinden çok, filmi yaratan kişinin, iç dünyasının, anı veya duygularının, bazen saplantılarının veya içinde bulunduğu düşsel veya düşünsel süreçlerin aktarımı ön plana çıkmaktadır. Bir öykü oluşturmak ve aktarılmak istenen duygu ve düşünceleri, bu üretilmiş öykü aracılığı ile izleyiciye geçirmek için harcanacak çaba, içsel bir yolculuğa saklanır. Filmin çekimleri başladığında, önceden oluşturulmuş bir öykünün kusursuz işleyişini yaratmak zorunda olmayan lirik sinemacı, kendini, çoğunlukla çekim mekanından veya oyuncularından kaynaklanan rastlantısal getirilere açık hisseder. Yaşamın işleyişinde, öyküler yoktur. Ama rastlantılar vardır. Yaşamda olaylar veya durumlar, bizi arınma (katharsis) aşamasına taşıyan basamaklar olarak sırayla karşımıza çıkmaz. Biz onları anlamlandırana kadar, olaylar arasındaki bağları kurana kadar birbirinden bağımsız olabilirler. Yaşam zamanının ve kendi diyalektiğinin içinde sürekli devinir. Öyküleştirmek, yaşamın içinde aslında birbirinden kopuk olan noktaları alıp, birbirine benzer biçimlerde birleştirmenin, bir anlamda, anlamsız bütünün içinden bir anlam çıkarma çabasının yapay bir ürünüdür. Bu olurken, arada geçen, fakat gerçekte yaşama ait olduğu için bir o kadar değerli olan, öyküleştirmek esnasında ise öyküye hizmet etmediği

oranda elenen anların ve yaşam/zaman parçalarının sinemaya yansıtılması lirik sinemanın şiir yapısının çıkış noktalarından biri olarak görülebilir. Bununla birlikte, bazı lirik filmlerin içinde farklı dramatik öyküler bulunabilir. Örneğin Tarkovski'nin "Andrei Rublev"i veya Alejandro González Iñárritu'nun "Babil" isimli filminde olduğu gibi, farklı öyküler, epizotlar halinde sıralı kurgu ile veya paralel kurgu yoluyla birbirinin içine geçmiş halde bir araya getirildiğinde ortaya çıkan anlam lirizmi sağlayabilmektedir. Burada anlatılan öykülerin işleyişi ve öykü anlatımı ile kısıtlanmış bir çabadan çok daha önemli olan, bu dramatik öykülerin bir arada yarattıkları ve hepsini içine alan ana duygudur. Bu ana duygu veya asıl anlatılmak istenen ana düşünce, öykülerin dışına taşan ve hepsini kapsayan bir atmosfer gibidir. Şiir-yapı, birbirine mantıksal nedensellik bağlarıyla bağlanmak yerine şiirsel yöntemle bağlanmış çekimlerin yerine bu sefer, birbirinden farklı veya kopuk öykülerin kurgusundan ileri gelmektedir.

6.2.2.Dramatik Karakter / Lirik Karakter

Dramatik yapının bileşenlerinden biri olan dramatik karakterin öykünün içinde güçlü istem yönünde eylem halinde olması gerektiğinden daha önceki bölümlerde söz etmiştik. Dramatik karakter durmaksızın bir mücadele içindedir. Seyirci özdeşleştiği karakter üzerinden öykünün içindeki bu mücadeleyi yaşar ve bu mücadele onu sonunda mutlaka katharsise ulaştırır. Lirik karakter yaratıcısının iç dünyasının, anılarının, düşlerinin veya düşüncelerinin içinde gezinir. İçinde gezindiği dünya, bir mücadelenin veya net odakları olan bir istem yönünün çizdiği bir yol olmak zorunda değildir. Olayların veya karakterin eylem ve davranışlarının mantığı alışlagelmiş dramatik yapılarda olduğundan farklı sunulabilir, hatta mantıksız görünebilir. Fakat bu, elbette karakterlere insan davranışlarında doğal olarak var olanın yerine zorlama anlamlar yüklemekten kaçınıldığı zaman, karakterin yapısına özgün ve lirik bir anlam getirerek filmi zenginleştirir. Dramatik karakter, yaratıcısı ile özdeş olmak durumunda değildir.

Fakat lirik karakter, seyirciden çok önce karakteri yaratan kişinin zaten özdeş olduğu bir yaratımdır. Lirik karakter, konunun kendisidir ve kendisi ile çatışma halinde olan duygularını tüketmektedir. Dramatik karakterin duygusal çizgisi, onunla özdeşleşen seyircinin yaşayacağı duygusal değişimlere paralel olarak, inişli çıkışlı bir doğru olarak çizilebilir. Lirik bir karakterin hareket yönü ve izlediği duygusal yol, düz veya inişli çıkışlı bir doğru olmak zorunda olmadığı gibi, her an her yöne sapabilecek rastlantısal noktaların çakışmasına benzetilebilir. Bu yol mantıksal değil, düşsel bir yoldur. Matematiksel bir formülü yoktur, eğer varsa henüz formüleştirilmemiştir.

6.2.3.Dramatik Eylem / Lirik Eylem Veya Eylemsizlik

Dramaturjik bir yaratı söz konusu olduğunda, karakter, istem ve eylem olgularını birbirinden ayırarak tanımlamak oldukça zordur. Çünkü bu üç kavram da birbirini kapsamakta ve doğurmaktadır. Dram, eylem halinde olanın bir ifadesidir. Duygu ve düşüncelerin önüne geçen hareket olgusu, dramatik yapının motorudur. Hareket olmazsa, değişim olmaz, mücadele olmaz, birbirini doğuran nedensellik bağları oluşamaz. Bu nedenle dramatik karakterin eylemi, bir başkasını doğurur. Bu nedenle, karakterin istemi, içinde bulunduğu evrenle sürekli çatışma halindedir. Bu sürekli değişimi sağlayan eylem, izleyicinin dikkatini üzerinde toplar, onu gerekmedikçe rahat bırakmaz. Karakterin ne düşündüğü veya ne hissettiği genel olarak onun eyleminden anlaşılır.

Lirik bir karakter ise böylesi bir eylem içinde bulunmak durumunda değildir. İstem yönü çok net veya güçlü olmayabilir. Karakter ne istediğini bilmeyebilir, hatta hiçbir şey istemiyor olabilir. İstem yönünün zayıflaması, belirsizleşmesi veya hiç var olmaması, eylem yönünün rastlantısal görünmesini, durağanlığı veya eylemsizliği getirebilir. Lirik eylem, mantıksal bir sonucun ürünü olmak zorunda değildir. Bu nedenle, lirik karakteri izleyen seyirci, onun hareketinin sonuçlarına koşullanamaz.

Çünkü bir eylemin, neden olacağı farklı ve olası başka eylemin koşullarının hazırlanması şart değildir. Bu açıdan, karakteri ve eylemini yaratan kişi için de, izleyici için de, bilinen, alışlagelmiş ve en sonunda simgeleşmiş sinemasal kodlardan bağımsız bir süreç izlenebilmekte ve hem filmin yaratım sürecini, hem de izleme deneyimini önceden koşullarıyla bağlardan özgürleşmektedir.

6.2.4. Dramatik Dizge / Lirik Dizge

Dramatik dizgenin, başka bir deyişle sözdiziminin mantıksal neden-sonuç ilişkisi içinde kurulduğunu ve bu dizge sıralı parçalardan oluşmasa bile, yapının bütününde her parçanın dizge içinde bir neden ve sonucu olduğunu belirtmiştik. Dramatik bir kurulumda her şeyden önce bir başlangıç ve bir son bulunmaktadır. Başlangıç imgesi bir itici gücü sağlayan bir eylem, bir durum, bir çelişki üzerine kurulu olabilir ve bu başlangıcı olumlu veya olumsuz herhangi bir sona ulaştıracak yol belirli bölümler içinde inşa edilir. Baş ve son arasında, düzyazısal edebi yapılarda ve dramatik tiyatrodaki alıştığımız biçimde, serim, düğüm ve çözüm bölümleri yapılandırılır. Serimde, dramatik yapının konusunun içinde biçimleneceği mekan, zaman ve temel karakterler tanıtılır. Bazen, dramatik yapı filmler, serim bölümünde, böyle bir tanıtımla başlamak yerine, konunun etrafında şekilleneceği ve filmin dinamiğini, itici gücünü oluşturacak çelişkinin kaynağı olan durum, eylem, sorun veya bir gizemin verilmesiyle başlatılabilmekte, zaman, mekan ve karakterlere dair bilgiler, bunun ardından da verilebilmektedir. Serim, sonuç olarak, ilgiyi üzerinde toplayan ve çelişkiyi yaratan sorunun, filmin geçtiği dönemin veya dünyanın zamansal ve mekansal betimlemesinin ve temel karakterlerin ve istem yönlerinin tanıtımının verildiği bir bölümdür. Bu bölümde, genel olarak da filmin ilk beş dakikası içinde, izleyicinin dikkatini çekecek ve meraklandırabilecek düzeyde bir veya daha çok soru işaretinin ortaya atılması gereklidir. İzleyici, “şimdi ne olacak” sorusunu sormaya başlar. Serim bölümü içinde koşulları hazırlanan veya doğrudan verilen çelişki, düğüm bölümünde ana karakterin

mücadelesinin kaynağına dönüşür ve gelişir. Karakterin içinde bulunduğu durumlar, ve mücadele alan ve yöntemleri değişse de çelişkinin varlığı ve karakterin istem gücü artarak gelişir. Düğümlenme, mücadelenin gittikçe içinden çıkılması daha zor bir hal alması ve var olan çelişkinin sürmesi ve (çoğunlukla bir ölüm kalım meselesi olacak kadar) artması ile yaratılır. Neden-sonuç ilişkisinin, gittikçe artan bir ritim içinde gelişmesini gösterdiği düğüm bölümünde, başlangıçta oluşan soru işaretlerine yanıt verilebileceği gibi, yeni soru ve sorunlar ortaya atılarak, ilginin ayakta kalması ve “şimdi ne olacak” sorusunu yaratan merakın sürmesi sağlanır. Bazen filmin başında “gömülen” bir soru işareti, önce başka entrikalarla unutturulup, filmin sonlarında (veya işlevine göre herhangi bir yerinde) yanıtını bulabilir. Bu sonradan gelen yanıt, sürpriz bir çözüm unsuru olarak kullanılabilir gibi, entrikanın büyümesine yol açan bir çelişki daha ortaya atabilir. Böylelikle, filmde unutulan bir ayrıntı gibi gösterilen bir eylem veya durumun, sonradan değer kazanması ve hatta bazen filmin yönünü belirleyecek bir unsura dönüşmesi sağlanabilmektedir. Görüldüğü gibi, dramatik yapının kurulumu ve yaratma süreci, yaratan kişinin iç dünyasına veya dünya görüşüne yer verse de, öncelikle bazı matematiksel hesaplara dayanır. Neyin önce, neyin sonra olacağı, entrikanın sağlam bir bina gibi hangi formülle inşa edileceği, ilginin ayakta kalmasını sağlayacak neden ve sonuçların nitelik, nicelik ve zamansal hesapları önem kazanmaktadır. Çelişki, ana karakter veya karakterlerin mücadelesi ile çatışmaya dönüşür, bu çatışmanın yoğunluğu, düğüm bölümü içinde gittikçe artar ve sonunda konu düğümün, ancak nihai bir kararın sonucu olan (genelde cesurca) bir eylemle veya dışarıdan bir müdahale (şans veya karakterin geçmişte yaptığı fedakarlığın karşılığı olan bir eylem) ile çözümlenebileceği doruk noktasına ulaşır. Doruk noktasında, yaratılan ve tüm çatışmanın gelip dayandığı en gerilimli an, yine bir eylemle çözümlendikten sonra, çözüme ulaşılır. Çözüm bölümü, filmin içinde gömülü kalmış tüm soru işaretlerinin yanıtlarını bulduğu, nedenlerin sonuçlarına kavuştuğu ve filmin merak – heyecan grafiğinin inişe geçtiği, ritmin yavaşladığı, izleyicinin çözümlen gelen katharsisin ardından, arınmasını yaşayabileceği bir rahatlama alanına doğru geçtiği bir egriden oluşur. Çözüm bölümünde var olan çelişki ortadan kalkmış, çatışma bitmiştir. Yine de çözümlen birlikte film hemen noktalanmaz. Filmin “son” a ermesinden önce, çözüm

sonrasında, oluşan yeni durumun, ana karakterlerin çatışma sonrasında değişen yapılarının veya değişen dünyanın sunumuna ayrılan ve arınma duygusunun sürdürülebileceği bir rahatlama bölümü verilir. Bu rahatlama bölümü, çözümden sona doğru yavaş bir geçiş sürecidir.

Sıralı veya dağınık bir şekilde birbirini doğuran, diyalektik ilişki içinde birbirini tamamlayan bütünün genel çatısını oluşturan serim, düğüm ve çözüm bölümlerinin kurulumuna benzer bir yapılandırma, sinemanın daha küçük yapıtaşlarının kurulumu için de bu şekilde işlemektedir. Nasıl serim, düğümü, düğüm de çözümü doğuruyor ise, her bölümün altında yer alan sekanslar, sekansların altında yer alan sahneler ve sahnelerin altında yer alan planlar da aynı şekilde yapılandırılırlar. Bazen, örneğin serim bölümü içinde bir sekansın altında yer alan bir sahnenin yarattığı bir çelişki, sorduğu bir soru, filmin sonunda çözüme kavuşabilir. Dramatik yapılı bir filmde, bu kurulum sıralı olmak zorunda değildir, hatta dağınık kurulması, izleyicinin ilgisini ayakta tutmada kullanılan yöntemlerden biridir; fakat dramatik yapılı bir filmde, hiçbir sonuç nedensiz değil; hiçbir neden sonuçsuz değildir. Aksi takdirde, yapıda boşluklar oluşur. Seyircinin zihninde yaratılan sorular yanıtız kalır. Aynı şekilde, konunun içindeki neden - sonuç ilişkisine hizmet etmeyen, mizansendeki en küçük bir ayrıntı bile, dramatik yapıdan ayrıştırılır. Konu bir anlamda fazlalıklarından arındırılır. Çünkü fazlalıklar, ritmin hızını konunun belirlediği amacın dışında yavaşlatabileceği gibi, yapıda yanıtız sorular, nedensiz sonuçlar doğurabilir. Özetlemek gerekirse, dramatik bir yapının kurulumunda, en küçük yapıtaşından, ana bölümlere kadar, parçaların arasındaki bağlantılar “mantıksal”dır. Bu parçaların var olma nedenleri ve birbirleriyle olan ilişkiler de bilinç düzeyinde yapılan bazı matematiksel hesaplara dayanır. Bu mantıksal formüller ise, filmin konusunun izleyicide yaratacağı duygulanımın eğrisini verir. En azından, geleneksel dramatik yapının formüllerinin sinema tarihi boyunca sıklıkla uygulandığı ve aslında son derece ideolojik olan Hollywood sineması bu yöntemle çalışır.

Lirik sinemasal bir sözdiziminde ise, öykünün kendisinin ve işlenme biçiminin ideolojisinin gerektirdiği düz mantıksallığın yerine şiirsel bağlantıların geçmesi dikkat çekicidir. Lirik söz dizimi içinde birbirine bağlanan plan, sahne, sekans ve bölümler; giriş-gelişme-sonuç çatısı altında biçimlenmek zorunda değildir. Bir konunun karakterler aracılığı ile işlendiği lirik filmler olabileceği gibi konusu olmayan veya konusu belirsiz olan lirik filmler de olabilir. Bir konusu ve karakterleri olan filmlerde, konu öykü ve öykünün anlatılmasına odaklanmak yerine, yaratıcının konuya bakış açısının ve kendi özgün düşünce ve duygu yapısının konuyu ele alış biçimi üzerine kurulu bir sözdizimi söz konusudur. Konu, aslında filmi yazan ve yöneten kişinin kendisidir. Yaratıcının, güçlü bir istem peşinde türlü mücadelelere atılmak zorunda olmayan lirik karakterinin içinde bulunduğu zamanlar ve mekanlar, belirli bir sözdizimi içinde sahneler halinde bir araya getirildiğinde, ortaya çıkan bütün, klasik bir resmin inandırıcı, betimleyici ve tamamlanmış yapısından çok, soyut bir resmin özgün, yorumu açık ve tamamlanmamış konusunun çerçevesinin dışına taşan yapısına benzetilebilir. Lirik yaratıcı tarafından seçilen görüntülerin ve seslerin bir araya getiriliş biçimini izleyen kişide, izlediği görüntülerin belirli bir baştan, belirli bir sona doğru ilerleyen ve bu arada gelişmekte olan bir öykünün izlenimi genelde lirik bir filmde oluşmaz. İzleyici, izlediği sözdizimi aracılığı ile, nasıl bir sona doğru gittiğini hesaplayamaz; çünkü alıştığı diyalektik dizgenin dışında bir kurulumla karşı karşıyadır. Neden-sonuç ilişkisinden çok, sözdiziminin özgün bir ritimle zamana yayılış biçiminin yarattığı süreç önem kazanır. Robert Bresson'un "Duygular olayları getirmeli, olaylar duyguları değil"¹⁹⁶; "Neden sonuçtan sonra gelsin, birlikte ya da önce değil"¹⁹⁷ gibi sözdizimi üzerine yazdığı, anlatisallığa karşı duran notları ilerleyen yıllarda Godard ve Tarkovski gibi sinemacıları farklı yönlerde etkileyecektir.

¹⁹⁶ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Türkçesi: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000, s.36

¹⁹⁷ A.g.k., s.84

Düzyazısal bir yapıtı, örneğin bir romanı veya öyküyü okuyan bir okuyucu için, sona ulaşmak önemlidir. Süreç ne kadar ilginç ve sürükleyici olursa olsun, öykünün nasıl bir sona, ne şekilde ulaşacağı okuyucuyu motive eder. Bir şiir okuyucusu için ise başlangıç ve sonun böylesi bir önemi yoktur. Önemli olan, belirli bir ritim içinde bir araya gelen imgelerin yaşattığı süreçtir. Şiir, elbette lirik bir şiirdir söz konusu olan, belirli bir sona odaklı gelişmez, süreci yaratır. Lirik sinemanın sözdizimsel farklılığı, bu benzetme ile çok daha anlaşılır hale gelmektedir.

6.2.5. Öykü Odaklılık / Ana Duygu Ve Fikir Odaklılık

Dramatik ya da lirik olsun, her dramaturjik yapının bir çıkış noktası vardır. Geleneksel dramatik yapıları filmlerde, çıkış noktası olan ana fikir ve “asıl anlatılmak istenen” olgu, dramatik bir öykü aracılığı ile verilir. Bu nedenle, senarist veya yönetmen ilk planda, ele alınan öykünün uygunluğuyla ve kurulumuyla ilgilenir. Öykü yapıları ise, Vladimir Propp’un Rus halk masallarının yasalarını sınıflandırdığı araştırmasında ortaya koyduğu gibi*, birbirleriyle benzerlik göstermektedir. Bugün sinemanın olanakları ile ele alınan ve işlenen öyküler, farklı biçimlerde, farklı dönem ve mekanlarda defalarca anlatılmış, yazılmış ve sahnelenmiştir. Sinema sanatı da, aynı veya benzer öykü kalıplarını, defalarca kullanmıştır ve hala da kullanmaktadır. Öykü sinemasında, odağa alınan artık, öykünün kuruluş biçimidir. Daha önce defalarca kullanılmış olan karakter yapıları, ilişki biçimleri, entrikalar ve bu unsurlar etrafında türlü şekillerde biçimlendirilen öykü kurulumları, aslında izleyiciye yeni olanaklar vaat etmez. Tür sinemaları buna en iyi kanıttır. İzleyici dramatik yapıları bir filme yeni, daha

* Rus biçimci ekolünden, Vladimir Propp, 1920’ler ve 30’lar boyunca Rus halk masallarını araştırdı. Yaptığı araştırmada, masalların benzer yapıları sahip olduğunu ve farklı masallarda aynı öğelerin aynı sözdizimleri içinde sıralandığını ortaya koydu. Sınıflandırmasında masallarda karşılaşılan yasaları 31 maddelik işlevler listesi halinde sıraladı. Her masalda bu yasaların hepsine rastlamak mümkün olmasa da, bir kısmının benzer dizgelerde masalın yapısını oluşturduğunu keşfetti.

önce hiç yaşamadığı bir deneyimi yaşamaya gitmez. Daha önce yaşadığı ve aslında bildiği bir deneyimi tekrar yaşamaya koşulludur. Yeni olan, öykünün hem mizansende hem de sözdiziminde kuruluş biçimi olabilir.

Lirik yapılu bir film ise izleyiciye neredeyse hiç yaşamadığı yeni bir deneyimi vaat eder demek çok da abartılı olmaz. Aslında burada şöyle bir tespitte de yaklaşmak mümkün görünüyor: Nasıl dramatik sinemada aynı deneyimi vaat eden türler varsa, benzer bir durum lirik sinemada, yönetmen sineması ile kendini gösterir. Çünkü, öyküden çok yönetmenin –ki bu kişi çoğunlukla filmi yazan ve tasarlayan kişidir, kendi kişisel bakışı ön plandadır. Yaratıcının, dünyayı, zamanı ve yaşamın bütünü algılama biçimi filmde yönetmenin imzası gibi durur. Bu yüzden, lirik sinema denildiğinde, akla Antonioni sineması veya Fellini sineması gibi tanımlamalar gelir. Bu bağlamda, lirik sinema “auteur sineması”dır, ama her “auteur sineması” lirik değildir. Odak noktalarına dönersek, Tarkovski, “Ben filmimi kafamda tasarlar, tamamlarım- geriye yalnızca çekmesi kalır” diyen René Clair’in bu görüşüne katılmadığını belirterek, filmlerini tasarlarırken ve hayata geçirirken, yazım, çekim ve kurgulama esnasında sürekli değişime açık olduğunu, bu değişimlerin yaratısını zenginleştirdiğini söyler. Değişmeyen tek şeyin ilk çıkış noktası, kendisini o filmi çekmesini sağlayan o ilk duygu ve ana fikir olduğunu vurgular. “Benim açımdan, kaleme alınmış bir senaryonun filme dönüştürülme süreci bambaşka bir yol izler. Yalnız şu da var ki, tasarıdan uygulamaya geçiş sürecinde ilk düşüncemin özünü hiç değiştirmek zorunda hissetmedim. Şu ya da bu filmi yapma isteğini uyandıran ilk içtepi bende hiçbir zaman değişikliğe uğramaz ve çalışma süresince uygulanmayı bekler. Ama senaryo çalışmaları, kurgu ve seslendirme aşamalarında bu tasarı, daha kapsamlı, daha ayrıntılı uygulanış biçimleri içinde billurlaşır. Film benim için son ana kadar tamamlanmış sayılmaz. Ne tür olursa olsun, bir sanat eseri yaratmak malzemeye boğuşmak demektir ve sanatçı bu malzemeye dayanarak ilk dolaysız duygusu tarafından emredilen (ilham edilen!) temel düşüncüyü

eksiksiz ve kusursuz bir biçimde gerçekleştirmeye çalışır.”¹⁹⁸ İşte lirik yaratım sürecinin odağına aldığı, filmin çıkış noktası olan ve yaratıcısının öznel bakış açısından ve yaşamından başka kaynağı olmayan bu ilk iç tepidir. Tarkovski, lirik sinemasal yaratım sürecinin değişime açık doğasının, kağıt üzerinde yazılı olan ve defalarca şu ya da bu şekilde denenmiş öykü yapılarının işlendiği geleneksel sinemaya karşı duruşunu savunur. “Bence sinemanın geleceği önünde dikilen en zararlı eğilim, kağıtta yazılı olanı, kelimesi kelimesine aktarmaya çalışmak, daha önceden düşünülmüş, genelde spekülatif yapıları doğrudan beyaz perdeye yansıtmaya kalkmaktır. Filmsel yaratıcılık, doğası gereği canlı, değişken, sürekli hareket halinde olan dünyayı dolaysız bir şekilde gözlemlemekten zevk almayı gerektirir.”¹⁹⁹

Yaratım süreçleri ve amaçları ile odak noktaları bağlamında karşılaştırıldığında elde edilen bir sonuç da şudur: Dramatik yapılı bir sinema filminin öyküsü aracılığı ile oluşturduğu konusu kolaylıkla cümleleştirilebilir. Bu demektir ki; filmin konusu nedir diye sorulduğunda, farklı izleyicilerin aşağı yukarı benzer anlamları taşıyan cümlelerle konuyu ifade etmesi mümkündür. Buna karşın, lirik bir filmin konusunu tek bir cümleye indirmek zordur. Yapılsa bile, farklı kişilerin bu tür bir soruya farklı cümlelerle yanıt vermesi daha olasıdır. Bu doğaldır çünkü, dramatik yapılı geleneksel bir film, örneğin klasik bir Hollywood filmi, sinema salonunda bulunan her izleyicide aynı anda, aynı duygusal tepkiyi oluşturmayı amaçlar ve bu başarısıyla da övünür. Lirik yapılı bir filmde ama bunun neredeyse tersi yöndedir. Film, izleyen herkesin, kişisel algısından kaynaklanan yorumuna açıktır.

¹⁹⁸ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.110

¹⁹⁹ A.g.k., s.110

6.2.6.Karakterle Özdeşleşme / Yaratıcı İle Özdeşleşme

Dramatik yapının bileşenleri başlığı altında dramatik karakterin önemini vurgulamıştık. Karakter, bir öykünün içinde izleyiciyi kendi dünyasına taşıyan bir vagon gibi ilerler. İzleyici, özdeşleşme olmaksızın, bir film izlediğini unutup, filmde yaşanan deneyime katılamaz. Özdeşleşmenin olmadığı veya başarısız olduğu filmlerde, izleyici filminden kopar. Godard gibi bazı sinemacılar, öznel kamera kullanımı ile bu kopuşu bilinçli yaratır. Bir anda, filmde olduğunu unutarak, öyküdeki karakterin uygulanımına bürünen seyirci, bu şekilde kamera objektifinin tam ortasından, gözlerinin içine bakan ve konuşan aktörle göz göze gelince uyanır. Buradaki politik amaç zaten, uyuyan seyirciyi uyandırmaktır. Seyirciye seyirci olduğunu hatırlatmak ve bazen sinemanın dışına atıp, sokağa çıkararak eylemsizlikten eyleme geçirmektir. Sinema tarihi, lirik yapıyı olsun ya da olmasın, bu tür yöntemlerle, “uyuyan seyirci”yi uyandırmak ve “uyutan sinema”nın eleştirisini yapmak amacıyla ana akıma karşı duruş niteliğinde filmler, akımlar ve yönetmenlerle doludur. Bizim konumuzun sınırları içindeki lirik sinemaya dönersek, lirik yapı filmlerde, özdeşleşme dramatik karakterle olduğundan yöntem ve amaç olarak çok farklıdır. Amaç bir öykünün aktarımı değil de yaratıcının kendi kişiliğinin bir yansıtılmasıdır. Seyirciye, bir öykü dayatılmamaktadır. Dayatılan yönetmenin kendi iç dünyası, kendi iç dünyasının zamanın ritmini algılayış ve yaşamı gözlemlene biçimidir. “Seyirci ya kendini senin ritmine (senin dünyana) kaptırır ve böylece senin müttefikin olur ya da bunu yapmayı reddeder ve arada hiçbir iletişim sağlanamaz. Zaten bu yüzden de sana çok yakın ya da çok uzak seyirciler vardır.”²⁰⁰ Tarkovski bu durumu doğal ve kaçınılmaz olarak görür. Yaratıcının filminden yansıyan kişiliği ile özdeşleşebilen seyirci, lirik filminden zevk duyabilmektedir.

²⁰⁰ A.g.k., s.141

6.2.7.Konu Bağlantıları / Lirik Bağlantılar

Geleneksel ve klasik filmlerde, izleyiciyi özdeşleşme aracılığı ile öykünün içine almak ve mantıksal diyalektik sözdizimi boyunca ilgisini ayakta tutmak için, gelişen kurgu biçimine görünmez kurgu denir. Bu, film sanki tek bir planda çekilmiş gibi izlenebilir olmalıdır, anlamına gelir. Kesme yoluyla yapılan geçişler hissedilmeden ve en küçük bir atlama duygusu yaratılmadan kurgu gerçekleştirilir. Kurgu, görünmezdir, hissedilmezdir. Bu görünmezlik izleyici konforuna ve çoğunlukla ticari sinemaya hizmet eder. Godard'ın, doğaçlama çektiği filmlerinin atlamalı kurgusu altmışlı yıllarda, görünmez kurgu stiline karşı bir devrim niteliğindedir. Bugün, atlamalı kurgu izleyici algısına o kadar yerleşti ki, reklam filmlerinin bile malzemesi haline gelerek “klasik”leşti. Görünmez kurguyu sağlamaya yönelik simgesel / biçimsel bağlantılar, hareket bağlantıları, dolgu planlar, betimleme çekimleri, plan büyüklükleri arasındaki hiyerarşik sözdizimi, çekim esnasında dikkate alınan otuz derece veya yüz seksen derece kuralları, bakış yönleri ve süreleri vs. gibi teknik uygulamalar bir yana, öykünün anlatılması için kronolojik olsun veya olmasın, konu bağlantılarının kurgusu geleneksel dramatik öykü sinemasının içinde mükemmelen gelişmişlerdir. Ritim olgusu da, ana karakterin veya karakterlerin mücadelesine paralel biçimde, önce gittikçe hızlanır, çözümlerle birlikte düşüşe geçer. Elbette aralarda, izleyiciye soluk aldırarak, ama aynı zamanda öykünün gelişimine de hizmet eden ritim iniş ve çıkışları da genel eğrinin yapısında yer almaktadır. Şiirsel bağlarla birbirine bağlanmış görüntüler ise yaşamın gerçekliğinin görüntüsüne daha yakındır. “İnsan hayatının öyle yönleri vardır ki bunlar ancak şiirsel araçların yardımıyla oldukları gibi yansıtılabilirler. Buna rağmen film yönetmenleri, genelde, şiirsel mantıktansa teknik prosedürün kaba gelenekçiliğini yeğlemekte ısrarlılar.”²⁰¹ diyen Tarkovski'nin, aynı zamanda “Kurgu Sineması” temsilcilerinin, kurguyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir düşünceyi oluşturma niyetleri,

²⁰¹ A.g.k., s.34

bence sinemanın doğasına tamamen aykırıdır.”²⁰² şeklindeki yaklaşımı, bir anlamda konu bağlantıları ile oluşturulan diyalektik sözdizimine karşı duruşunu açıkça sergiler. Sahnenin tanımında zaman ve mekan olguları bulunmaktadır. Sahnelerin zamansal ve mekansal olarak birbirlerini doğurmak zorunda olmadıkları ve bir karakterin istem yönünde ilerleyen mücadelenin gelişim çizgisi üzerinde sırayla dizilmek durumunda olmadıkları bir kurgu yapısında lirik bağlantılardan söz edilebilir. Sahneler, planlar, sekans veya epizotlar birbirlerini tamamlamak ve Aristoteles’in deyişiyle başı ve sonu olan bir bütünü mantıksal bir çerçeve içinde oluşturmak yerine, içlerinde barınan anlamların şiddetli bir biçimde çarpışmasıyla yaşamın lirik bir görüntüsünü elde etme potansiyelini şiirsel mantıkla bir araya geldikleri zaman bulurlar.

6.2.8. Planlı Yaratım Süreci / Doğaçlama Ve Esneklik

Bir öykünün sinema dili ile anlatımı gerek çekim esnasında gerekse kurgu aşamasında denetimi gerektirir. Bir sahnenin veya bir planın eksik çekilmesi, mizansende yapılan bir bakış yönü hatası veya eksen atlanması gibi sorunlar, çözülmek üzere kurgu aşamasına aktarılacağından ve kurguda her türlü sorunu çözenin zorluğu ve bazen imkansızlığı da göz önüne alındığında, çekim esnasında yönetmenin ve ekibin denetimi sağlamak ve sözbirliği etmişçesine düzenli çalışabilmek için önceden yazılmış bir senaryoya ve hazırlanmış bir çekim planına mutlaka ihtiyaçları vardır. Senaryo ile çekime alınacak görüntülerin denetimi sağlanır, çekim planı ise çekim sürecine katılan kişileri, çekim mekanını oluşturan alanı ve zamanı denetler. Özellikle yüksek bütçeli dramatik öykülü bir filmin, çekim sürecinin her anı maddi harcama gerektirdiğinden böyle bir planın hazırlanması ve uygulanması önem kazanır. Amaç, dramatik bir öykü anlatımı ile alışılmış anlamdaki izleyici konforunu sağlamaya yönelik bir film yaratmak olmadığı zaman, çekim planı ve hatta bir senaryo bile gereksiz hale gelebilir. Örneğin;

²⁰² A.g.k., s.134

çekimler öncesinde herhangi bir hazırlık yapmamayı seçen Jean-Luc Godard, “Bazen bir filmi çekmeye sanki dolaşmaya çıkar gibi, yanıma belirli gereçler alarak çıkarım; ormana, zamana, yürüme yeteneğime, bir-iki dostla birlikte olmama güvenirim.”²⁰³ diyerek kendi sinemasal yaratım biçimi ve sürecini özetler. Senaryo yazımı hakkında ise benzer düşünceleri paylaşmaktadır Godard: “Diğer sanatlara göre sinemada iyi olan şey –ve bu beni hep şaşırtmıştır- bir hiçten yola çıkabilme olanağıdır. Kaç satır laf edeceklerini, ne yapacaklarını öğrenmek için şurasından burasından okuyan oyuncuların dışında hiç kimsenin okumadığı senaryoları insanlar neden oturup yazarlar anlamam. Sinemada insanın hoşuna giden şey işe bir kıyısından dalıverme olanağıdır.”²⁰⁴ Senaryo yerine, son anda bölük pörçük notlar olarak çekime giden Godard’ı ve Tarkovski’yi de etilemiş olan Robert Bresson’un yaratım süreci ve çekim aşaması ile ilgili aldığı notlarda, rastlantısallığa olanak tanır: “Çekim. Kesin etkisi hissedilen tesadüfler; mutlu tesadüfler. Kötü şeyleri uzaklaştırıp iyi şeyleri çekmenin yolu. Kompozisyonunda bu tesadüflere önceden yer ayırmalısın.”²⁰⁵ “Çekim. Yalnızca duygulara, izlenimlere bağlı kalmak. Bu duygulara ve izlenimlere yabancı olan akli işe karıştırmamak.”²⁰⁶ Bir senaryonun hiçbir zaman kelimesi kelimesine, aynen perdeye yansıtılamayacağını söyleyen Andrei Tarkovski de önceden tasavvur edilmiş, defalarca tekrarlanarak simgeleşmiş imgelerin klasik kurgu yoluyla bir araya getirilmelerine karşı çıktığı gibi, sinemayı diğer sanatlardan ayıran ve üst noktaya taşıyan özelliğinin, yaşamın dolaysız gözlemine yapabilme olanağından kaynaklandığı savunur. “Gogol’un yazdığı gibi görüntü yaşam hakkındaki kavramları ya da tahayyülleri değil, yaşamın kendisini ifade etmekle yükümlüdür. Yani görüntü yaşamın bir göstergesi ya da simgesi değildir. Görüntü yaşamın *tekilliğini* dile getirerek onu cisimlendirir.”²⁰⁷ Yaşamın tekrarlanamaz anlarının şiirsel görüntüsü ise sadece sinema sanatı ile yakalanabilir. Bu düşünceden yola çıkan Tarkovski’ye göre de, yaşamın tekrarlanamaz görüntüsü, önceden

²⁰³ Jean-Luc Godard, **Godard, Godard’ı Anlatıyor, Söyleşiler**, Metis Yayınevi, Türkçesi: Aykut Derman, İkinci Basım, Temmuz 2008, s.15

²⁰⁴ A.g.k., s.13

²⁰⁵ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Türkçesi: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000, s.38

²⁰⁶ A.g.k.,s.39

²⁰⁷ Andrei Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992, s.130

tasarlanarak yazılamaz. Bu yüzden çekim anında –kurgu masasında değil- oluşturulan sinema anın rastlantısallığına açıktır. Tarkovski'ye göre, kurgu ile zamana yapılan müdahale, sinemasal zamanı ve yaşamın dolaysız gözlemine böler. “Filmde zaman, kurgu sayesinde değil, ona *rağmen* akıp gider.”²⁰⁸ Aklın denetiminin, yaratım sürecinden uzaklaştırıldığı ölçüde, yaşamın aslında öyküsel değil, şiirsel olan yapısı sinema görüntüsüne yansır. Diğer sanatlar öykü anlatabilmekte yetkin olabilirler, ama sadece sinema, yaşamın rastlantısal, tekrarlanamaz, bilinç ötesi, tekil ve şiirsel yapısını olduğu gibi gösterebilme ve bir sanata dönüştürebilme olanağına sahiptir.

²⁰⁸ A.g.k., s.136

7.“SOKAK” FİLMİNİN YAPIM SÜRECİ

7.1. Ön Yapım Aşaması

7.1.1. Sokak Kavramı, Metaforlar, Kişiler Ve Ana Duygu

Bir kavram olarak **SOKAK** mekanı yaşamın kendisidir. Aynı zamanda hem gelen hem de giden bir yoldur. Sokak, zamanla ilişkilidir ve zaman gibi, sokak da kentin damarlarında akar. Sokağa çıkmak cesaret ister ve eğer bir umut gelecekse o da sokaktan gelecektir. Sokak; masaldaki “cadı” karakterinin simgelediği sömürücü sistemin kurduğu yüksek kulelerin aralarından kaçılabilen tek mekandır ve aynı zamanda kaçmanın kendisidir. Kuleler; yani modern dünyanın gökdelenleri, plazaları ve tüm o inşa edilmiş yüksek yapıları, insanlığın modern tapınakları birer hapisane ise, sokak sınırlı da olsa bir özgürlüktür. Oya’nın, bir kurtarıcı beklerken bakabileceği tek yer, penceresinden görünen sokaktır.

“Sokak” kavramını senaryoya bir isim olarak düşünmeye başlamadan önceki süreçte, Eski Roma döneminde nüfusu otuz bini geçmeyen bu şehir için söylenmiş olan “*Magna civitas, magna solitudo*” (*Büyük şehir, büyük yalnızlık*)” sözünü filmin ana duygusu ve cümlesi olarak düşünüyordum. Senaryonun şekillenmeye başladığı bu dönemde, Türk sinemasının önemli *auteur*’ü *Metin Erksan*’la yaptığım bir telefon sohbetinde, Erksan’ın o günlerde sık sık geçmek durumunda olduğu ve *Maslaktan* diye bahsettiği İstanbul’un gökdelenleşerek yükselen bir merkezinden söz ederken, kendisinin söylediği ve benim de o sırada önümde duran bir zarfın üzerine not aldığım bu Latince deyiş, daha sonra filmin ana duygusunun bel kemiğini oluşturacak bir temel haline gelecekti. Sanırım Eski Roma şehri için söylenmiş bu söz, bugün içlerinde

hayatlarımızı geçirdiğimiz nüfusu milyonları bulan şehirlerin çoğu için anlamını fazlasıyla korumaktadır. Karakterlerin yalnızlıklarının temelinde yatan büyük şehir ve bu büyük şehrin yaşam biçimi ile onu ayakta tutan sistem, yalnızlığın; elbette, filmin lirik kişilerinin de yalnızlıklarının ve zayıflıklarının sağlayıcısıdır. Yine de her zaman son bir umut vardır. İşte o umudun taşıyıcısını da yine şehir kendi içinde barındırır. Bazen tuzaklarla dolu olsa da şehir sokaklarını sunmaktadır.

Filmin ana duygusunun ve altyapısının şekillenmesinde yararlandığım bir diğer malzeme de **Rapunzel masalı** oldu. Rapunzel masalı filmin içinde, diğer frekansların ve hissettirilenler arasında sıkışıp kalmış, eski bir radyodan gelen bir ses olarak duyulmakta ve aynı zamanda hem görsel hem de işitsel bir *leitmotif* olarak da kullanılmaktadır. Bunun dışında ve daha da önemlisi, kuleye kapatılmış ve bir kurtarıcının bekleyişi içindeki kadın karakterinin, onu kurtaracak olan erkek karakterin (filmin içinde ölüm meleğine dönüşen erkil kurtarıcı rolünün) ve kuleye kapatan görünmez bir “cadı” olarak kapitalist şehir yaşamının simgelerini de içinde barındırır. Masaldaki Rapunzel, filmde, içinde sıkıştığı ve görünmez duvarları olan “metropolik” hapisanenin sokaklarından tekrar kulesine döner. Kalabalıkları içlerinde barındıran yüksek kulelerin kenti, onu ancak “hasta” etmiştir. Bu yüzden, sokaklar boştur. Onu kurtaracak kimse görünmemektedir. Sistemin içine dahil olmuş herkes kulelerin içindeki yaşamlarını sürdürmektedir. Bu arada, cadı yeni kuleler inşa etmektedir. Filmin yorgun ve hasta Rapunzel’i saçlarını tararken, odasının penceresinden bu inşaatı izlemektedir. İnşaat sesleri hiç kesilmemekte, sürekli ona eşlik etmektedir. Bununla birlikte, masaldaki Rapunzel’in sağlıklı ve uzun saçları, metaforik bir biçimde, filmin içinde ölümcül hastalık nedeniyle dökülmektedir. Umudun tükenişi bir kez daha simgeselleşir. Erkil kurtarıcı karakter, yani masaldaki kurtarıcı prens ise, modern yaşamda, önce hastanede, kanını satarak para kazanan genç bir adam olarak karşımıza çıkar. Filmin içinde, daha önce de değinildiği gibi, gittikçe, kadını kurtaracak, ama yaşam adı verilen ağır ve yorucu bir sistemin içinden kurtaracak bir ölüm meleğine dönüşür. Bu dönüşüm elbette ve bilinçli olarak fiziksel bir dönüşüm değildir. Karakterin, radyoda kan anonslarını dinleyip para

karşılığı kanını satarak veya yaptığı heykelleri satarak hayatını kazanmaya çalışan bir gençten, kadını evine dek izleyen ve onu yaşamdan kurtaran *ölüme* ne zaman dönüştüğü belirsizleştirilmiştir. Erkek karakter, filmin başından sonuna kadar, hem kanını satan ve umutsuz kadınla her an yaklaşma potansiyelini taşıyan genç bir adam; hem de tekrar düşünüldüğünde yine filmin bütününde kadının canını almak için doğru zamanı bekleyen ve ölüm dağıtır gibi, yaptığı melek heykellerini dağıtan gerçeküstü bir kişilik olarak okunabilecek şekilde tasarlanmıştır. Kadını izlerken, sokaklar boyunca takip ederken, evine girip, onu yerden kaldırıp yatağına götürerek yardım ederken ve başında beklerken yaşamdan ölüme, gerçekten rüyaya ve gerçeküstü olana geçişte onu kollayan ve bu geçişi kolaylaştıran bir melek olarak düşünülmüştür. Aynı şekilde, karakter yadsınamayacak fiziksel gerçekliği ve etten kemikten insan kişiliği de zarar görmeyecek biçimde yaratılmıştır. Bununla birlikte *melek metaforu*, erkil karakterin yaptığı heykelciklerle sürekli tekrarlanmıştır. Bu heykelcikler, başlangıçta satılığa çıkarılmış masum ve sevimli nesnelere karşımıza çıkar. Erkek kurtarıcının kendi öznel yaşamına dair ilk bilgiler, heykelciğin yapıldığı mekanda verilmeye başlanmış fakat bu bilgiler olabildiğince soyut çizgilerle çizilmeye çalışılmıştır. Önceleri normal standartlardaki bir evde genç ve bekar bir erkeğin çalışma odası veya atölyesi olarak göstermeyi planladığım bu mekan, karakterin “gerçeküstü” tarafını destekleyecek biçimde soyut ve şehrin yeni, yüksek, cilalı ve modern binalarına koşut bir atmosfer sağlayacak biçimde az sayıdaki eski eşya ve yıkık dökük duvarlarla oluşturulmalıydı. Melek heykellerinin yapıldığı zamansal ve uzamsal uzaklıktaki soyut mekanda üretilen melek heykeli, dışarıya çıkmayı beklerken ve henüz katılaşmamışken, hareketlenebilmekte ve kendisini bekleyen sahibini ve neden yaratıldığını merak edencesine pencereden dışarı bakmaktadır. Stop-motion tekniği ile yaratılmış bu hareket ise filmin gerçeküstü ifadesinin öncü bir sinyali olarak görülebilir. Melek heykeli, ölümün simgesidir. Erkil ölüm meleğinin yaptığı ve bir merdiven basamağında yan yana dizdiği bu heykellerden birini eline alan kadın, bunu hisseder ve heykeli yerine bırakarak uzaklaşır. Daha sonra erkek kurtarıcı, ona yardım etmeye geldiğinde elinde bu metaforik nesneyi taşımaktadır. Aynı şekilde, ölüm sahnesinde, pencerenin önünde, inşaat sesleri ve görüntüsünü izleyen heykelcik, ruhun bedenden çıkmasını

onaylarcasına durmaktadır. Kadının gözlerini kapamadan önce gördüğü son görüntü pencereden görünen iş makinelerini izleyen melek heykeli olur. Diğer heykeller, başkalarının ölümleridir. Kadın karakterin evine girmeden önce sokakta karşılaştığı bedeninden kopmuş **kanlı kanatlar** da aynı sona hizmet eden metaforlardır. Bu kanatlar, benim bir gün sokakta, yere bakarak yürürken karşıma çıkan ve muhtemelen bir kedi tarafından parçalanmış bir güvercinin bedeninden kopmuş, beni dehşete düşüren kanlı kuş kanatlarından esinlenilerek filmin içine dahil edilmişlerdir. Ölüme giden yolun üzerinde, kanlı tabelalar gibi kadın karakterin karşısına çıkarlar. Filmin siyah beyaz olan bütününde sadece bedenin dışındaki kan kırmızıdır. **Kırmızı kan**, yaşamı simgelediği kadar, bedenin dışında oluşunun kırmızı renk ile altının çizilmesi yoluyla ölümün de simgesidir. Önce hastanede, para karşılığı satılarak ait olduğu bedenin dışına çıkan ve akan kan görülmektedir. Yüksek kulelerin dikildiği şehirlerde para karşılığı insan kanının satılması başlı başına bir metafor olarak sistemin eleştirisidir. Hastane ise “canavar-sistem”in bir dişlisi, kanla beslenen bir organizma gibidir. Bu yüzden daha filmin başında, başlangıç jeneriği akarken, şehrin en yüksek binalarından birinin *tilt-up*’lı çekimine bağlanan, akan kan görüntüsü anlamlıdır. Daha sonra kırmızı renk, kanatların üzerindeki kanda tekrar karşımıza çıkar. Kadının yoluna çıkan aslında parçalanmış özgürlüktür. Kadın gerisin geri, kulesine dönmektedir bu sırada.

İki ana karakterin dışındaki diğer insanlar, şehrin kalabalığı ise olabildiğince doğrudan verilmemiştir. Büyük kentlerdeki “kalabalığın içindeki yalnızlık” duygusu filmin ana duygusu içinde yer almakla birlikte, gösterilmeden ama hissettirilerek verilmeye çalışılmıştır. Sokaklarda, iki ana karakter olan kadın ve erkek dışındaki kalabalık, modern kent yaşamı içinde binaların, otobüslerin ve arabalarının içindedir. İnşaat sesleri, trafik gürültüleri gibi sesler “diğerleri”ne aittir. Hastane kalabalığı bile kadın ve erkeğin ikili çekiminin üzerine düşen büyük gölgeler ve yankılı sesler halinde yansır. Film boyunca en çok yaklaşılacak üçüncül karakter olan doktor da, sesi ve görüntüsü deforme edilerek kadın karakteri ürküten bir yabancı olarak karşımıza çıkar.

Ötekiler, yani görünmeyen gürültülü kalabalık, kent atmosferinin bir parçasıdır. Sürekli hareketleriyle ne tam olarak oradadırlar, ne de yok olmaktadır.

Ana karakterlerin gelişimi, yaratım sürecinde birçok kez değişmiştir. İlk başta isimleriyle (kadının ismi Oya, erkeğin ismi Ozan'dı), çalıştıkları işleri ve bir parça da olsa aile ilişkileriyle birlikte tanımladığım ve yarattığım karakterler, zaman içinde onların kimliklerini tanımlayan ve kişiliklerini belirli bir mantıksal ve dramatik düzeye taşıyan özelliklerinden arındırılmışlardır. Başlangıçta edindirdiğim bu özellikler, filmin senaryosunu öyküselleştirmekten başka bir işe yaramamıştır. Örneğin, projenin ilk zamanlarında ön gördüğüm karakter yapıları filmin içinde barınabilecek öyküsel bir yapıyı ortaya koyar niteliktedir:

“Ozan 25-26 yaşlarında üniversiteden yeni mezun olmuş işsiz bir gençtir. Yalnız yaşamaktadır. İş aramadığı zamanlarda evde küçük heykelcikler yaparak vaktini geçirmektedir. Fakat parası gittikçe tükenmektedir. Bu sırada Ozan'ın aklına hastaneye gidip kanını satmak gelir. Fakat hastanede daha çok para getirecek bilimsel bir çalışma için spermlerini satar. Çok geçmeden asıl işi olan resim öğretmenliği yerine Ozan, küçük çaplı bir dergide fotoğrafçı olarak bir iş bulur. İş görüşmesini ve talimatları ya internetten ya da telefonla halletmektedir. İş bulmasına rağmen hala insan yüzü görmez. Bu sırada yapmakta olduğu küçük bir melek heykeli ise yarım kalmıştır. Çünkü dergi için şehrin sokaklarında dolaşp fotoğraf çekmesi gerekmektedir.

Oya 24 yaşında, şehrin varoş mahallelerinin birinde kalabalık ailesiyle birlikte yaşadığı küçük evden çıkıp, büyük binalar ve lüks sitelerden oluşan semtlere temizliğe gitmektedir. Bir gün temizliğe gittiği evin yolunu, birbirine benzeyen devasa binalar arasında kaybeder. Ortalıkta soracak bir insan da bulamaz. En yakın insan, sesini duyamayacak uzaklıktadır. Şehirde inşaatlar hala devam etmekte ve şehrin planı sürekli değişmektedir.

Yüksek bir binanın tepesindeki dairenin camlarını silerken kendi kendine küçük ve tehlikeli bir oyun oynamaya başlar. Rüzgara karşı ellerini bırakıp gözlerini kapatır ama sendeleyince pencerenin kenarına hemen tutunur. İçerde ev sahibi kadınlar konuşmaktadır. Oya onlara kulak kesilir ve para karşılığı bilimsel deneylere denek olan insanlardan bahsettiklerini duyar.

Ertesi gün, hastanede Ozan'ın oturduğu bankın diğer ucunda oturmaktadır. (...)"

Her iki karakterin de meslekleri, aileleri, içlerinde buldukları sosyal sınıflar, ilgi alanları gibi bazı özellikleri tekrar tekrar değişikliğe uğramıştır. Örneğin Oya ismindeki kadın karakter daha sonra yalnız yaşayan ve iyi para kazanan, annesiyle sadece telefonda görüşen ve hastalığını annesinden saklamaya çalışan bir karaktere dönüşmüştür. Yalnızlığından bunalan Oya, sperm bankasından sperm satın alarak hamile kalmak için gittiği hastanede hastalığını öğrenecek ve kanını (ve daha sonra spermini) satmak için hastaneye gelen Ozan'la da orada karşılaşacaktır. Ozan ve Oya arasında başlayacak her türden dramatik ilişkiye zemin hazırlamaya yönelik bir karşılaşmadır burada tasarlanan. Ozan da soyut bir ölüm meleğine dönüşmekten uzak, Oya'ya yaşamının sonunda ihtiyaç duyduğu sevgiyi vermeye çalışacak, manevi arayış içindeki bir karakter olma yönündedir. Tüm bu ilişki biçimleri ve karakterleri bir araya getiren olaylar dizgesi, "şiirsellik" potansiyeli taşımakla birlikte, filmi öyküselleştirmeye yönelik girişimler olarak durmaktadır. Oysa, tez çalışmasının bütününe uygun olarak, baştan beri güdülen amaç, öykülü dram sinemasından uzaklaşmanın ve lirizme yaklaşmanın olanaklarını araştırmaktır. Bu nedenle, Oya ve Ozan olarak tasarladığım karakterler, filmin sınırları içinde, dramatize edilebilecek tüm ilişki biçimleri, olaylar ve tanımlardan arındırılmış ve en sonunda ihtiyaç duymadıkları isimlerini de kaybetmişlerdir. Filmin arka planında, kadının adı Oya olabilir ve bu kadın gerçekten de yalnız bir işkadını olabilir. Bu bilgiler, zaten kadının yaşadığı evde, yürüdüğü sokakta ve davranışlarında gizli bir şekilde yer almaktadır. Filmin sınırları, bu

kadının yaşamının son gününe odaklanmıştır. Bununla birlikte film “Bu, bir kadının son günüdür.” cümlesini kurmaz. Çünkü amaç düzyazısal bir anlatı yoluyla bu şekilde bir cümle kurmak değil, izleyen her seyircinin kendi cümlesini kurduracak “*mısralar*” yaratmaktır. Buradaki “son gün” konusunun lirik sinemasal bir anlatımı amaçlanmıştır. Düz nedensellik bağları, filmin bütününde olduğu gibi, karakterlerin kendi içinde ve birbirleriyle ilişkilerinde de zayıflatılmıştır.

Lirik karakterlerimize geri dönersek, kadın ve erkek, filmin altyapısındaki temel metaforik öğelerden biri olan Rapunzel masalının iki ana kahramanının, modern yaşamdaki modelleri olarak yorumlanmıştır. Her ikisi de, geleneksel öykü dramaturjisinin çatışmalarının gerginleştiği ilişki biçimlerinden kopuk bir biçimde birbirleriyle karşılaşıyorlar. Yani, geleneksel öykü anlatımına sahip dramaların temelinde bulunan ve “anne-oğul”; “baba-kız” ; “aşk” ; “kardeşlik” ; “arkadaşlık” gibi kolayca dramatize edilmeye açık ilişki biçimlerinden uzaklar. Bizim onlarla karşılaştığımız dönem, hayatlarının önceki ilişki biçimlerinden uzaklaşmış, fiziksel yalnızlık dönemleri. İkisinin arasında gelişmesi muhtemel olan bu tanımlanmış ilişki biçimleri, filmin sonuna dek alışılmış bir yapıda tanımlanarak karşımıza çıkmıyor. Film belki de başlangıçta izleyicide böyle bir beklenti oluşturmakla birlikte, sonunda bu beklentiye yanıt vermeyerek, bilinçli olarak izleyiciye klasik ve dramatik anlamda bir katharsis sağlamaktan kaçınıyor. Aynı şekilde, güçlü istenç yönleri doğrultusunda mücadele eden dramatik karakter görüntüsünden uzak olan lirik karakterlerin hareket yönlerini belirleyen tesadüfler, rüyalar, bilinçaltıları veya semboller oluyor. Bu semboller kimi zaman birer nesne, kimi zamansa birer durum olarak karşılımlarına çıkıyor. Belki de modern yaşamın kentlerinde, birey haline gelmiş ve güçlü istem yönlerinde önlere çıkan her değeri yıkmaya hazır mücadeleciler karakterler topluluğuna karşın, lirik karakter, zayıflığı, kararsızlığı ve istençsizliği ile kendini gösteriyor. Tam olarak ne istediğini veya istediğine nasıl ulaşacağını bilmiyor. Veya sistemin önüne sundukları arasında hiçbir şey istemiyor. Çıkış yolu da bulamıyor. Bütün bu duygu ve durumlar, aslında insan yaşamının içinde var olan ve hatta belki de mücadelecilikten daha çok veya daha

uzun süre yer kaplayan gerçek duygu ve durumlar olarak lirik karakterleri yönlendiriyorlar.

Erkek karakter başlangıçta kadının peşine düşen veya onunla ilgilenen genç bir adam gibi sunuluyor. Hatta izleyicinin ikisi arasında gelişecek bir ilişki biçimini düşünmesi ve bu yönde bir beklentiye girmesi sağlanıyor. Erkek karakter belirgin olmayan bir noktada, bu karakterden çıkıp, kadının ölüm yolunu bulmasına yardım edecek dünya dışı bir varlığa dönüşüyor. Kadını hapis kaldığı, onu hasta eden bir yüksek kule olan yaşamdan aşağı indirerek ve uzanması için onun bir deniz kenarına, her şeyin suyun tazeliği ve sonsuzluğu ile kaplandığı yere gitmesine yardım ediyor. Ölüm meleğinin görevi burada bitiyor. Bu deniz kenarı ise zamanın olmadığı dünya dışı bir mekan olarak kadını içine alıyor. Zamanın yok oluşu, kumsaldaki kırılmış kum saati simgesiyle destekleniyor.

Masaldaki üçüncü karakter “cadı” ise kule inşa eden bir mimar, adeta “Sokak”taki modern yaşamın mimarıdır. Cadı, kentin, bu kenti biçimlendiren sistemin yaratıcısıdır. Sistem adını verdiğimiz olgu ise, dünyayı şekillendiren fiziksel yapılar ve ilişki biçimlerinin bütününden türemiş ve lirik karakterlerimize ait olan yalnızlıkların, ölümcül hastalıkların veya istençsizliklerin kaynağıdır. Bu anlamda, kent ve kentin sokakları filmin üçüncü karakteri olarak ele alınabilir. Kent yaşamı ana karakterlerin genel yapılarını belirleyen ve onların içlerinde buldukları mekan olarak erkeğin ve kadının yalnızlıklarının kaynağıdır. Sokak ise bir kaçış, bir umut ve ölüme doğru bile olsa sıkışıp kaldıkları kapandan dışarı açılan bir yol olarak durmaktadır. Fakat bu yol büyük kentlerin artık hapis kaldıkları binalarda saklanan ve görünmeyen şehir kalabalığı içinde bir kısırdöngüye açılır. “Yalnız” karakter büyük şehrin kalabalığı içinde yalnızlığının yoğunlaştığını hisseder ve gerisin geri sığınağına, yani kulenin tepesindeki hücrelerine saklanır. Kapitalizmin yükseliş çağında ortaya çıkan büyük şehrin ve gittikçe kalabalıklaşan sokaklarının insanı yalnızlaştıran ve yabancılaştıran etkisinin Edgar

Allen Poe'nun "Kalabalık İnsanı" adlı hikâyesinde anlatıcının ağzından anlatılan deneyimin bir benzerini yaşayan erkek / ölüm meleği karakteri bu hikayedeki gözlemciyi andırmaktadır. Erkek karakter, her şeye rağmen sokağa çıkmaktan korkmaz, şehri izlemek onun zevk aldığı bir eylemdir. Kadının peşine takılması da bu gözlemlerinden birinin sonucudur.

Poe'nun söz konusu hikâyesini kendi diline çeviren lirik şair Baudelaire'in de gözünden kaçmamıştır yüzyılın gerçeği. Yalnızlık içindeki modern insan yolun kenarında bir şeyleri bekleyendir:

"Kulakları sağır eden sokak uluyordu çevremde.

İnce, uzun, kara yash kocaman bir ıstırap,

Bir kadın geçti, debdebeli bir elle

Kaldırıp sallayarak işlemeli eteğini;

(...)"²⁰⁹

Walter Benjamin ise, Baudelaire'in modern yaşam insanının kent yaşamı içinde ilişki biçimlerinin, yalnızlığının, beklentilerinin ve karşılaşmalarının değişiminin altını çizdiği bu şiirini yorumlar: "Yas tülünün ardında, kalabalık içinde gizemli ve sessizce sürüklenen yabancı bir kadın, şairin gözüne takılır birden. Sonenin anlatmak istediği bir cümleyle ifade edilebilir; büyük şehir insanını büyüleyen görüntü (...) önce kalabalıkla gelir ona. Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk."²¹⁰

²⁰⁹ Charles Baudelaire'in "A Une Passante" (*Geçen Bir Kadına*) isimli şiirinin ilk dördlüğünün çevirisi, W. Benjamin, **Son Bakışta Aşk**, Metis, s.129

²¹⁰ Walter Benjamin, "Baudelaire'den Bazı Motifler", **Son Bakışta Aşk**, Metis. s129

“Sokak”ın karakterleri de Baudelaire’in, sokak aralarında dolaşan lirik kahramanlarıyla ortak bir noktada birleşmektedirler. Beklenen veya beklenmeyen; sokakta kalabalık içinden çıkagelir ve geçer. Bu sadece modern insanın başına büyük ve kalabalık bir kentin sokağında gelebilecek bir deneyimdir. Bu çağa değin değışen bir görünüm varsa, o da kalabalığın görüntüsüdür. Daha da büyüyen kalabalıklar, gelişen teknolojiyle birlikte büyük yapıların, motorlu araçların, kalabalık otobüslerin içindedirler. Eski kent alanları iş yerlerine terk edilerek, komşuluk, arkadaşlık, mahallelilik ilişkileri de silinmeye başlamış, yeni inşa edilen konut alanlarında, düz yüksek binalar arasında, hiçbir sürprize olanak vermeyen düz ve karakersiz sokaklar uzanmaya başlamıştır. “Sokak” filminin sokakları da işte bu türden inşa edilmiş sokaklardır. Kalabalıklar içinde türlü karşılaşmalara, dostluklara veya son bakışta aşklara olanak tanıyacak dolambaçlı, dar ve kalabalık sokaklar değildir. Masaldaki “cadı” karakteriyle simgeselleştirilen sistemin inşa ettiği yüksek ve düz kuleler arasında kalan düz, göz iletişimini dahi zorlaştıracak derecede geniş ve kontrol edilebilir yollardır. Filme adını veren sokak kavramını, filmin içinde hem bir mekan hem de üçüncül bir karakter olarak ele aldık. Öyle ki filmin, özellikle de ölüm meleği / erkek karakterin kadını takip ettiği sokak sahnelerinde, kişiler, kadrajlara girip çıkmakta ve bu giriş-çıkışların öncesi ve sonrasında, sokak, kent ve bina görüntülerini izleyiciyle bir süre baş başa bırakmaktadırlar. Kentin modern ve ruhsuz dokusu, bir karakter gibi dururken, ana kişiler bile bu sahnelerde, gelip geçici izlenimler halinde hareketlidirler. Benjamin, “Büyük kentlerin kalabalığı, onları ilk gözlemleyenlerde, korku, itici bulma ve dehşet duygularına yol açmıştır. Poe’da bu kalabalığın barbarca bir yanı vardır.”²¹¹ demiştir. “Sokak” filminin, kalabalıkları barındıran yüksek kulelerinin ve homurtulu ama bir o kadar da uzak kalabalığının da günümüzün modern yaşam resmi içinde benzer bir etkisi bulunmaktadır. Öyle bir korku, iticilik ve dehşettir ki bu etki, kadın yürüyerek geçtiği yollardan, neredeyse koşarak ulaştığı evinde – ki bu ev kulenin tepesindeki hapisane metaforuyla ilişkilendirilerek ele alınmıştır, mide bulantısını gürültülü kusmasıyla gidermektedir. Film boyunca, mide bulandırıcı, insan kanıyla beslenen veya

²¹¹ Walter Benjamin, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, **Pasajlar**, YKY, s.223

ölümcül hastalıkların kaynağı, büyük kulelerin modern kenti, 1925'te mimar Le Corbusier'nin Paris için öngördüğü ütopyik planı, bugün neredeyse hemen her yerde, kentsel dönüşüm planlarında 'hayata geçen' kent silüetleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu plan iktidarın kontrol mekanizmasının da bir parçasıdır. Bu resim, Paris'in kent tarihinde, içinde barikat savaşlarının yapıldığı, hükümetlerin devrildiği, birbirini tanıyan insanların bir araya gelip, birlik olabildikleri, evlerin ve iş yerlerinin birbirinden ayrılmadığı, komşuluk ilişkilerinin gerektiğinde iktidara karşı gelebilen mahalli birliklere olanak tanıdığı, küçük, dar ve doğal gelişim içinde oluşmuş eski kent sokaklarının yıkılarak, yerine her açıdan kontrol ve müdahale edilebilir, geniş ve düz sokakların inşasını düşleyen ve mimari olmanın ötesinde olan bir planın resmidir.



Resim 7:

Le Corbusier'nin "Voisin planı" için hazırladığı ve Paris'te neredeyse tüm eski kenti kapsayan maketi, 1925²¹²



Resim 8:

Nicolas Sarkozy'nin 2050 yılı Paris'i için imzaladığı "Grand Paris" (*Büyük Paris*) projesinin çizimi, 2009²¹³

²¹² <http://aftercorbu.com/2007/08/12/plan-voisin/> 05.04.2009

Paris kenti örneğinin verilme nedeni, bugün içinde yaşadığımız ve gittikçe birbirine benzeyen büyük kentlerin görünümünün ve “Sokak” filminin mekanı olan İstanbul’un bilindik “İstanbul Resmi”nin dışında kalan silüetinin oluşturulmasında etken ideolojinin tarihi süreçteki gelişimine ve bu gelişimin günümüz gündelik yaşamını nasıl şekillendirdiğine kısa da olsa bir göz atmanın faydalı olduğu düşüncesidir. Bugün İstanbul dahil tüm büyük kentler, aynı eski ideoloji ile “yükselmektedirler” ve bu yükselme o şehirlerin insanlarına “uygarlığın gelişiminin” bir resmi olarak sunulmaktadır.

“Sokak” filminin çıkış noktası ve ana düşüncesi olan “*büyük şehirler büyük yalnızlıklar yaratır*” düşüncesi, ana duygunun da belirleyicisidir. Filmin ana duygusu yukarıda söz edilen farklı metaforların kullanımıyla ve özellikle de Rapunzel masalının modern yaşamla ilişkilendirilmesi yoluyla zenginleştirilmiştir.

7.1.2. Sinopsis

Kentin sokaklarında gezinen bir yalnızlık şiirinde, kadın onu izleyen ölüm meleğinden habersiz, yeni ve ruhsuz inşaatların gölgesinde kendi yüksek kulesinin tepesindeki evine, bir anlamda kendi hapishanesine sığınmak için döner. Genç adam ise ölüm meleğine dönüşmeden önce, kanını satmak için gittiği hastanede kadına rastlar ve onun peşini bırakmaz. Kadın bir kurtarıcı bekler, genç adam ise onu, yaşamdan ölüme, gerçekten rüyaya yapacağı yolculukta yalnız bırakmayacak ve ona yol gösterecektir. Tuzaklarla ve işaretlerle dolu sokaklarda ilerlerler. Rapunzel bu sefer bir masalın değil, görsel bir şiirin içinde, modern dünyanın sayısız yüksek kulelerinin arasındaki

²¹³<http://www.milliyet.com.tr/content/galeri/yeni/goster.asp?prm=0,533424&id=1&galeriid=6048#galeriStart>, 05.04.2009

sokaklarda ve hastalıktan saçları dökülürken bulmuştur kendini. Modern yaşamın mimarı cadıdan tek bir kaçış yolu vardır... Ve büyük şehirler büyük yalnızlıklar yaratır...

7.1.3.Geliştirme Senaryosu

Bir hastane odasında hemşire genç adamın damarına iğneyi batırıyor ve kan torbası damla damla kanla doluyor.

Genç adam ve genç ve yorgun görünümlü kadın hastanenin bekleme odasında boş gözlerle, birbirlerine hiç bakmadan aynı bankın üzerinde oturuyorlar.

Kadın doktorun odasında yalnız elinde sağlık durumuyla ilgili raporu inceleyen doktorun söyleyeceklerini bekliyor, bu sırada doktorun masasındaki büyük kum saatindeki kumlar hızla aşağı akıyor. Kadın, kum saatinde dökülen kumlara endişe içinde bakıyor.

Genç adam bekleme alanında düşünceli düşünceli etrafına hiç bakmadan oturuyor. Bir an için eğildiğinde bankta oturan kadın görünüyor.

Genç adamın kolundaki iğneden çıkan kan, kan torbasına doğru ilerliyor

Doktor odasında, kadına durumunun ciddiyetini hatırlatıyor ve tedavinin devam etmesi gerektiğini söylüyor. Kum saatindeki kumlar akmaya devam ediyor.

Kadın hastanenin bekleme alanında düşünceli etrafına hiç bakmadan oturuyor.

Genç adam kan verdikten sonra, bir masanın başına geliyor. Masada oturan görevli ona kanı karşılığında bir miktar para veriyor.

Bekleme alanı kıpırtısız hiç bir hareket yok. Adam ve kadın kıpırtısız oturuyorlar. Önünde oturdukları duvara önlerinden gelip geçenlerin gölgeleri yansıyor.

Doktor konuşmaya başlıyor. Sadece sürekli konuşan ağzı görünüyor ama hiç sesi duyulmuyor. Kadın doktorun sözlerini dinliyor ama yüzünde dediklerini anlayamayan bir ifade beliriyor. Kum saatine bakıyor, kumların dökülüşünü görüyor. Kadın ayağa kalkıp odanın kapısına ilerliyor ve kapıyı hızla açıyor.

Kadın kapıyı hızla açıyor. Kendini yüksek bir kulenin tepesinde buluyor. Şaşkınlık içinde kulenin dikildiği sislerin içindeki araziye bakıyor.

Genç adam evinde, masasında oturmuş bir heykelcik yapıyor. Yanındaki radyoyu açıyor. Radyoda çalan müziğe önce bir kan anonsu, ardından Rapunzel masalını anlatan bir kadının sesi karışıyor.

Kadının evinde masal sesi devam ediyor. Müzikle beraber anlatılan Rapunzel masalı duyuluyor.

Evin boş ve sessiz koridorunun dibindeki odada, Genç kadın pencerenin önündeki sallanan sandalyede oturmuş saçlarını tarayarak dışarı bakıyor. Dışarıdan gelen inşaat sesleri radyonun sesini ara sıra bölüyor. Kadın saçını taramaya devam ediyor.

Genç adam yapmakta olduğu melek heykelciğinin gövdesini bitirmiş, spatulayla saçlarını belirginleştiriyor. Heykeli bitiriyor ve masanın üzerinde bırakıp kalkıyor.

Kadın camın önünde, oturduğu sandalyede, saç fırçasına takılan dökülmüş saçlarını eline alıyor.

Melek heykelciği canlanarak masanın üzerinden pencerenin önüne yürüyor ve pencereden dışarı bakıyor.

Bir otobüs durağında, kadın melek heykelciklerini bir merdivenin üzerindeki tezgaha sıralamış olan genç adamı görüyor ve heykelciklerden birini eline alıyor. Bir süre heykelciği inceledikten sonra yerine geri yerine koyuyor ve uzaklaşıyor. Arkasına bakmadan uzaklaşıyor, genç adam gözleriyle onu izliyor.

Kadın sokakta yürüyor. Genç adam onu izliyor. Yüksek binalarla çevrili farklı sokaklarda ilerliyorlar. Kadın onu izleyen genç adamı fark etmeden yorgun argın ilerliyor. Sonunda yüksek apartmanlardan oluşan bir siteye yaklaşıyorlar. Sitenin kapısının önündeki boş alanda bir korkuluk duruyor. Kadın korkuluğun arkasından geçip evine doğru yürürken, genç adam korkuluğa bakıyor ve yanından geçip, siteye doğru ilerliyor. Boş ve geniş sokakta kadın yere bakarak yürüyor ve yerde bir kuşun gövdesinden kopmuş iki kanat görüyor. Yüzünde dehşetli bir korku ifadesi belirip yerini hüzne bırakıyor, adımlarını hızlandırarak ilerliyor. Adam hala onu izliyor.

Genç adam apartmanın kapısına gelip içeri bakıyor. Sonra yukarı çıkan asansörün 11. katta durduğunu görüyor.

Adam da aynı kata çıkıyor. 11. katta asansörden iniyor ve karşısındaki açık kapıyı görüyor. Yavaşça aralık kapıya yaklaşıyor ve korkarak içeri bakıyor. İçerde kimse görünmüyor fakat bazı sesler geliyor. Yere bakıyor. Yere bırakılmış bir çanta ve iki yana fırlamış topuklu ayakkabıları görüyor. Genç adam evin içine adımını atıyor.

Adam sesin geldiği yönü arıyor. Yaklaştıkça birinin kustuğunu anlıyor. Sesler banyodan geliyor. Genç adam banyonun kapısına yaklaşıyor ve kapıdan içeri bakıyor. Kadın klozetin önünde dizlerinin üstünde, bitkin bir halde derin derin nefes alıp veriyor. Kadın kafasını kaldırıp adamı görünce korkuyla yere düşüyor. Adam korkmaması için başını sallıyor ve elinde tuttuğu heykelciği uzatıyor. Kadın heykelciğe bakıyor ve otobüs durağında eline alıp sonra geri yerine koyduğu melek heykelciği olduğunu görüyor. Adam kadının yerden kalkmasına yardımcı oluyor ve onu içeri götürüp yatağına yatırıyor.

Kadın yatak odasında, bitkin ama huzurlu bir halde yatağında yatıyor. Adam önce pencerenin önündeki sandalyede oturarak sonra, yatağa kadının yanına uzanarak kadının başında bekliyor. Odanın penceresinden arkada yapılan inşaat görünüyor. Melek heykeliği pencerenin önünde duruyor. Kadın gözlerini kapıyor.

Kadın boş bir kumsalda uzanıyor. Kadın ayağa kalkmış, yerde, kumların arasında bir kum saati buluyor. Kum saatini eline alınca kırılmış olduğunu ve içindeki kumların dağıldığını fark ediyor. Denize bakıyor ve yere oturuyor. Dalga seslerini dinliyor.

7.1.4. Senaryo

SOKAK

SAHNE 1A - İÇ/GÜN - HASTANE KAN ALIM ODASI.....HEMŞİRE, ADAM

Bir hastane odasında hemşire genç adamın damarına iğneyi batırıyor ve kan torbası damla damla kanla doluyor.

SAHNE 2A - İÇ/GÜN - HASTANE BEKLEME ODASI.....ADAM, KADIN

Genç adam ve genç ve yorgun görümlü kadın hastanenin bekleme odasında boş gözlerle, birbirlerine hiç bakmadan aynı bankın üzerinde oturuyorlar.

SAHNE 3A - İÇ/GÜN - HASTANE DOKTOR ODASI.....KADIN, DOKTOR

Kadın doktorun odasında yalnız elinde sağlık durumuyla ilgili raporu inceleyen doktorun söyleyeceklerini bekliyor, bu sırada doktorun masasındaki büyük kum saatindeki kumlar hızla aşağı akıyor. Kadın, kum saatinde dökülen kumlara endişe içinde bakıyor.

SAHNE 2B - İÇ/GÜN - HASTANE BEKLEME ODASI.....ADAM, KADIN

Genç adam bekleme alanında düşünceli düşünceli etrafına hiç bakmadan oturuyor. Bir an için eğildiğinde bankta oturan kadın görünüyor.

SAHNE 1B - İÇ/GÜN - HASTANE KAN ALIM ODASI.....HEMŞİRE, ADAM

Genç adamın kolundaki iğneden çıkan kan, kan torbasına doğru ilerliyor.

SAHNE 3B - İÇ/GÜN - HASTANE DOKTOR ODASI.....KADIN, DOKTOR

Doktor odasında, kadına durumunun ciddiyetini hatırlatıyor ve tedavinin devam etmesi gerektiğini söylüyor. Kum saatindeki kumlar akmaya devam ediyor.

SAHNE 2C - İÇ/GÜN - HASTANE BEKLEME ODASI.....ADAM, KADIN

Kadın hastanenin bekleme alanında düşünceli etrafına hiç bakmadan oturuyor.

SAHNE 1C - İÇ/GÜN - HASTANE KAN ALIM OD.....HEMŞİRE, ADAM

Genç adam kan verdikten sonra, bir masanın başına geliyor. Masada oturan görevli ona kanı karşılığında bir miktar para veriyor.

SAHNE 2C - İÇ/GÜN - HASTANE BEKLEME ODASI.....ADAM, KADIN

Bekleme alanı kıpırtısız hiç bir hareket yok. Adam ve kadın kıpırtısız oturuyorlar. Önünde oturdukları duvara önlerinden gelip geçenlerin gölgeleri yansıyor.

SAHNE 3C - İÇ/GÜN - HASTANE DOKTOR ODASI.....KADIN, DOKTOR

Doktor konuşmaya başlıyor. Sadece sürekli konuşan ağzı görünüyor ama hiç sesi duyulmuyor. Kadın doktorun sözlerini dinliyor ama yüzünde dediklerini anlayamayan bir ifade beliriyor. Kum saatine bakıyor, kumların dökülüşünü görüyor. Kadın ayağa kalkıp odanın kapısına ilerliyor ve kapıyı hızla açıyor.

SAHNE 4 - DIŞ/GÜN - KULENİN TEPESİ.....KADIN

Kadın kapıyı hızla açıyor. Kendini yüksek bir kulenin tepesinde buluyor. Şaşkınlık içinde kulenin dikildiği sislerin içindeki araziye bakıyor.

SAHNE 5 - İÇ/GÜN – ADAMIN EVİ.....ADAM

Genç adam evinde, masasında oturmuş bir heykelcik yapıyor. Yanındaki radyoyu açıyor. Radyoda çalan müziğe önce bir kan anonsu, ardından Rapunzel masalını anlatan bir kadının sesi karışıyor.

SAHNE 6 - İÇ/GÜN - KADININ EVİ.....KADIN

Kadının evinde masal sesi devam ediyor. Müzikle beraber anlatılan Rapunzel masalı duyuluyor.

Radyodaki kadın sesi:

Cadı bir ormanın göbeğinde, yüksek bir kuleye yerleştirmiş onu. Bu kulenin hiç merdiveni yokmuş, sadece en tepesinde küçük bir penceresi varmış. Cadı onu ziyarete geldiğinde, aşağıdan "Rapunzel, Rapunzel! Uzat altın sarısı saçlarını !" diye seslenirmiş. Rapunzel uzun örgülü saçlarını percereden uzatır, cadı da onun saçlarına tutuna tutuna yukarı tırmanmış. Bu yıllarca böyle sürüp gitmiş. Bir gün bir kralın oğlu avlanmak için ormana girmiş. Daha çok uzaktayken güzel sesli birinin söylediği şarkıyı duymuş.

(...)

Evin boş ve sessiz koridorunun dibindeki odada, Genç kadın pencerenin önündeki sallanan sandalyede oturmuş saçlarını tarayarak dışarı bakıyor. Dışarıdan gelen inşaat sesleri radyonun sesini ara sıra bölüyor. Kadın saçını taramaya devam ediyor.

SAHNE 7 – İÇ/GÜN- ADAMIN EVİ.....ADAM

Genç adam yapmakta olduğu melek heykelciğinin gövdesini bitirmiş, spatulayla saçlarını belirginleştiriyor. Heykeli bitiriyor ve masanın üzerinde bırakıp kalkıyor.

SAHNE 8 - İÇ/GÜN - KADININ EVİ.....KADIN

Kadın camın önünde, oturduğu sandalyede, saç fırçasına takılan dökülmüş saçlarını eline alıyor.

SAHNE 9- İÇ/GÜN- ADAMIN EVİ.....ADAM

Melek heykelciği canlanarak masanın üzerinden pencerenin önüne yürüyor ve pencereden dışarı bakıyor.

SAHNE 10 - DIŞ/GÜN - OTOBÜS DURAĞI.....ADAM, KADIN

Bir otobüs durağında, kadın melek heykelciklerini bir merdivenin üzerindeki tezgaha sıralamış olan genç adamı görüyor ve heykelciklerden birini eline alıyor. Bir süre heykelciği inceledikten sonra yerine geri yerine koyuyor ve uzaklaşıyor. Arkasına bakmadan uzaklaşıyor, genç adam gözleriyle onu izliyor.

SAHNE 11 - DIŞ/GÜN – SOKAK.....ADAM, KADIN

Kadın sokakta yürüyor. Genç adam onu izliyor. Yüksek binalarla çevrili farklı sokaklarda ilerliyorlar. Kadın onu izleyen genç adamı fark etmeden yorgun argın ilerliyor. Sonunda yüksek apartmanlardan oluşan bir siteye yaklaşıyorlar. Sitenin kapısının önündeki boş alanda bir korkuluk duruyor. Kadın korkuluğun arkasından geçip evine doğru yürürken, genç adam korkuluğa bakıyor ve yanından geçip, siteye doğru ilerliyor. Boş ve geniş sokakta kadın yere bakarak yürüyor ve yerde bir kuşun gövdesinden kopmuş iki kanat görüyor. Yüzünde dehşetli bir korku ifadesi belirip yerini hüzne bırakıyor, adımlarını hızlandırarak ilerliyor. Adam hala onu izliyor.

SAHNE 12 - DIŞ/GÜN – APARTMAN KAPISI.....ADAM

Genç adam apartmanın kapısına gelip içeri bakıyor. Sonra yukarı çıkan asansörün 11. katta durduğunu görüyor.

SAHNE 13 - İÇ/GÜN - APARTMANIN İÇİ.....ADAM

Adam da aynı kata çıkıyor. 11. katta asansörden iniyor ve karşısındaki açık kapıyı görüyor. Yavaşça aralık kapıya yaklaşıyor ve korkarak içeri bakıyor. İçerde kimse görünmüyor fakat bazı sesler geliyor. Yere bakıyor. Yere bırakılmış bir çanta ve iki yana fırlamış topuklu ayakkabıları görüyor. Genç adam evin içine adımını atıyor.

SAHNE 14 - İÇ/GÜN – KADININ EVİ.....ADAM, KADIN

Adam sesin geldiği yönü arıyor. Yaklaştıkça birinin kustuğunu anlıyor. Sesler banyodan geliyor. Genç adam banyonun kapısına yaklaşıyor ve kapıdan içeri bakıyor. Kadın klozetin önünde dizlerinin üstünde, bitkin bir halde derin derin nefes alıp veriyor. Kadın kafasını kaldırıp adamı görünce korkuyla yere düşüyor. Adam korkmaması için başını sallıyor ve elinde tuttuğu heykelciği uzatıyor. Kadın heykelciğe bakıyor ve otobüs durağında eline alıp sonra geri yerine koyduğu melek heykelciği olduğunu görüyor. Adam kadının yerden kalkmasına yardımcı oluyor ve onu içeri götürüp yatağına yatırıyor.

SAHNE 15 - İÇ/GÜN -KADININ YATAK ODASI.....ADAM, KADIN

Kadın yatak odasında, bitkin ama huzurlu bir halde yatağında yatıyor. Adam önce pencerenin önündeki sandalyede oturarak sonra, yatağına kadının yanına uzanarak kadının başında bekliyor. Odanın penceresinden arkada yapılan inşaat görünüyor. Melek heykelciği pencerenin önünde duruyor. Kadın gözlerini kapıyor.

SAHNE 16 - DIŞ/GÜN – KUMSAL.....KADIN

Kadın boş bir kumsalda uzanıyor. Kadın ayağına kalkmış, yerde, kumların arasında bir kum saati buluyor. Kum saatini eline alınca kırılmış olduğunu ve içindeki kumların dağıldığını fark ediyor. Denize bakıyor ve yere oturuyor. Dalga seslerini dinliyor.

-son-

7.1.5. Oyuncu Seçimi

Oyuncu seçiminde, iki ana karakter olan kadın ve adamı canlandıracak oyuncuların yaş gruplarının 20-25 arasında olması ön görüldü. Karakterlerin, özellikle tanınmış yüzler veya profesyonel oyuncular olmamasına, lirik ve özgün karakter yaratımı açısından dikkat edildi. Özellikle alışılmış yüzler ve kalıplaşmış oyunlardan uzak durmayı öğütleyen ve oyuncularına “model” tanımlamasını yapan Robert Bresson’un bu konuda ilginç notları bulunmaktadır: “Model. Onun el değmemiş, ne kendi aklı, ne de senin (yönetmenin) aklı tarafından çarpıtılmamış görüntüsünü yakalayacaksın.”²¹⁴ Bresson’un oyuncu seçimi ve yönetimine yaklaşımını, Sokak filminin oyuncu seçimlerinde ve oyuncuların sette yönetimi aşamasında, kendi yaklaşımına en uygun görüş olarak bulduğumu söylemek yanlış olmaz. Oyuncuların “el değmemiş” ifadelerini görüntüleyebilmek için ve oyunculuğu kendine meslek edinmiş kişilerin daha önce üzerinde düşünülmüş jest ve hareketlerinin, hatta bu oyuncular tanıdık ve belirli rollerle özdeşleştirilen kişiler ise onların üzerlerine bir anlamda yapışmış “oyunculuklarının” yönetmen tarafından ne kadar törpülenmeye çalışılsa da, filmin dokusunu onarılmaz biçimde şekillendirmesini engellemek amacıyla yaptığım oyuncu seçimi geçmiş yıllardaki deneyimlerimi doğrular nitelikteydi. Bununla birlikte, seçtiğim oyuncuların tümüyle sinema deneyiminden uzak olmaması da gerekli bir koşuldu. Bu nedenle, yaş gruplarının ve yüz coğrafyalarının senaryoya uygunluğunu da düşünerek, Sokak filminin oyuncularını, kamera önü veya arkasında –tercihen arkasında, sinema deneyimi yaşamış, genç, sinema alanında yeniliklere açık ve henüz yoğrulmamış insanlar olması gerektiğine karar verdim. Kadının hem genç hem de yorgun bir ifadeyi barındıran bir yüz ve ölüm meleğini canlandıracak olan adamın genç ama masum bir ifade taşımasına önem verdim.

²¹⁴ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Türkçeleştiren: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000, s.85



Resim 9: Hande Öçalan



Resim 10: Mehmet Canavar

7.1.6. Mekan Seçimi

Sokak filminin sahneleri, senaryodaki kişi sayısı bakımından fazla çeşitlilik göstermese de, mekanlar açısından zenginlik göstermektedir. Senaryoda var olan ve çekim öncesinde bulunması gereken birçok farklı mekan olmakla birlikte, bu mekanlar içinde üç ana mekan öne çıkmaktadır. Kan alma odası, doktorun odası ve bekleme alanı için oluşturulması gereken bir hastane mekanı, kadın karakterin banyosu, yatak odası ve bu mekanları birbirine bağlayan koridorun olduğu bir ev, yüksek yapıların ve gökdelenlerin bulunduğu sokaklar üç temel mekan seçimini ön görmekteydi. Bunların dışında erkek karakterin heykellerini hazırladığı ve radyo anonslarını dinlediği yıkık dökük duvarları olan eski bir oda, kadın karakterin evinin bulunduğu yüksek

apartmanlardan oluşan ve etrafında bir konut alanı inşaatının bulunması gerektiği site girişi ile apartmanın girişi, bunlara ek olarak boş bir kumsal da bulunması gerekli mekanlardı.

Öncelikle, kadın karakterin evi olarak seçilen mekanın yerinin İstanbul'da kentsel dönüşüm kapsamında yeni oluşturulan toplu konut alanlarına yakın ve yine bu konut projelerine benzeyen yüksek apartmanlardan oluşan bir site içinde olmasına dikkat edildi. Sitenin içinde bulunan sokağın da yine benzer şekilde, eski kent ve mahalle dokusunun girintili, çıkıntılı, dar, işyeri alanları ve tabelalar ile insan kalabalığını barındıran yapısından çok düz, geniş, soğuk ve تنها olması önemliydi. Aynı şekilde, sokağın arka planında, mutlaka bir inşaat görüntüsü olması filmin ana duygusunu oluşturmak ve anlatımı güçlendirmek açısından gerekliydi. Evin içindeyse, yatak odası olarak kullanılacak mekanın koridorun sonunda yer alan oda olması ve odanın penceresinden yine bir inşaat görüntüsü alınabilmesi filmin atmosferine değer kazandırmaktaydı. Evin içindeki mekanlar, yani evin girişi, koridor, banyo ve yatak odası, olabildiğince, gereksiz ve anlatıma hizmet etmeyen aksesuarlardan arındırıldı. Modernliğin soğukluğu, evin içinde de sadelik ve tenhalık duygusunu verebilecek şekilde evin iç mimarisindeki minimalist yaklaşımla sağlanarak sürdürüldü.

Hastane ortamı, gerçek bir hastane yerine dekorda çekildi. Hastanenin bekleme odası, hem “diğer insanların” kalabalığını barındırmalı, hem de kadın ve erkek karakterin yalnızlıklarını ve ezilmişliklerini vurgulamalıydı. Bu nedenle, bekleme odasının bankında iki ayrı uçta oturan kadın ve erkek karakterlerin üzerine, önlerinden geçen kalabalığın büyüyen gölgeleri düşürülerek bu amaca ulaşıldı. Kalabalık etkisi ses efektleriyle desteklendi. Aynı zamanda, duvara asılan resim çerçevesinin içine, herhangi bir manzara resmi yerine kadın karakterin filmin sonunda içinde uyanacağı kumsal sahnesinin hareketli görüntüsü, hareket izlenimini en aza indirgeyecek biçimde yavaşlatılarak yerleştirildi. Hastane sahnesinin yukarıda açıklandığı şekliyle yaratılan



Resim11: Hastanenin bekleme odasından bir kare

dışavurumcu anlatımı ancak bir dekor ortamında sağlanabilirdi. Aynı şekilde doktor odası sahnesi de, özellikle sahne sonundaki kapının açılışıyla gerçeküstü bir mekana geçişin sağlanabilmesi gerekli olan greenbox çekimi için dekor ortamında çekildi. Çoğunlukla yakın ve kısa çekimlerden oluşan kan alma odası sahnesi de diğer hastane sahnelerinin çekildiği dekor içinde gerçekleştirildi.

Diğer önemli mekan seçimlerini gerektiren sokak sahnelerine gelince, filme adını veren “Sokak” kavramının senaryonun ana duygusunun ve ana dokusunun yansıyabileceği türden sokakların özenle seçilmesi şarttı. Mekan araştırması sırasında, İstanbul’un içinde yüksek binalardan oluşan semtlerin saptanmasından sonra, bu alanlar içinde filmin dokusuna en uygun semt olarak seçilen Ataşehir’in geniş ve hem yakın planda, hem de uzak planlarda yüksek apartmanlardan oluşan bir kent dokusu veren sokaklarına gidilerek çekimlerin yapılacağı sokaklar belirlendi. Bu sokaklarda kamera açıları, plan büyüklükleri ve odak uzaklıkları, çekimden önce, mekan araştırması

sırasında çeşitli denemeler sonucunda ortaya çıkarıldı. Çekim zamanı geldiğinde, hangi mekanlarda, hangi açılardan, hangi çekimlerin yapılacağı belirlenmişti.



Resim 12: Başlangıç jeneriğinden bir kare



Resim 13: Sokak sahnelerinden bir görüntü



Resim 14: Kentin dışavurumcu dokusundan bir kare



Resim 15: Sokakta takip sahnelerinin başlangıcı



Resim 16: Kadın karakterin penceresinden izlediği manzara



Resim 17: Kentsel dönüşümün filme yansıyan görüntüsü



Resim 18: Sitenin girişi sahnesinden bir kare



Resim 19: Sokakta takip sahnesinden bir kare

Sokakta erkek karakterin kadın karakteri takip ettiği sahneler, birden çok sokağın bulunmasını gerektiriyordu. Bu sokakların her birinin, “büyük şehirler büyük yalnızlıklar yaratır” fikrini destekler nitelikteki arka planlara sahip olması gerekliydi. Bu nedenle aynı semtin içinde, farklı ve birbirine uzak sokaklarda yapılan çekimler, kurguda birleştirilerek mekanda bütünlük sağlandı.

Dış sahnelerden biri olan ve iki karakterin ilk kez birbirlerine yaklaştıkları üstgeçidin merdiveninde çekilen sahnede de, kentin betonlarının eziciliği altında gezinen ve birbiriyle karşılaşan insan bedenlerinin dışavurumcu ifadesinin sağlanması açısından mekan seçimi önem kazanmıştır. Mekan otoyol kenarındaki bir üstgeçide çıkan merdivenin altından başlayarak merdiven basamaklarına uzanan bir alanın sınırları içinde kullanılmıştır. Otoyolun varlığı, geçidi taşıyan ve gelen güneş ışığını bölen geniş ve yüksek beton sütunlar, birbirini kesen grafiksel çizgilerle yapılandırılmış merdivenin ve merdiven altının basık mimari duruşu dışavurumcu bir nitelik taşımaktadır.

Diğer mekanlardan biri olan erkek karakterin melek heykellerini yaptığı iç mekanın seçiminde ise, modern mimariye koşut bir yapıya sahip olan tarihi bir binanın eski, küflü, boyasız ve taş duvarlarıyla eskitilmiş bir dokuya sahip bir bölümünün kullanılmasını gerektirmiştir. Marmara Üniversitesi'nin Haydarpaşa Kampüsü'nün kullanılmayan çatı katının büyük ve tahta çerçeveli pencerelerinden biri ile fonda eski ve rutubetli duvarlarının görüldüğü bir köşesi çekim alanı olarak belirlenmiştir. Karakterin penceresinin önündeki masanın üzerinde duran radyo da mekanın dokusunu tamamlayan eski ve antik bir aksesuardır. Buna ek olarak, karakter yaptığı heykellerde doğal bir malzeme olan kili kullanılmaktadır. “Eski” ve “doğal” kavramları birbiriyle ilişkilendirilerek, kentin diğer iç ve dış mekanlarındaki “yeni” ve “yapay” dokuya zıtlık yaratacak biçimde vurgulanmıştır.

Kentten ve kentin beton dokusundan kaçış duygusunun verilmeye çalışıldığı son sahne ise bir kumsalda çekilmiştir. Yaz aylarında çekilen bu sahne için İstanbul içinde veya İstanbul'a, yani diğer çekim mekanlarına görece yakın, fakat تنها bir kumsal arayışına girilmiştir. Yaz aylarında تنها bir kumsal bulmanın zorluğunu da hesaba katarak, en azından olabildiğince geniş bir kumsal bulmanın gerekliliği önem kazanmıştır. Bu şekilde, güneşlenen veya denize giren insanları çerçeve dışında bırakabilme olasılığı artacaktır. Yapılan mekan araştırmalarından sonra, Şile sahilinde bulunan ve hem enine, hem de boyuna geniş bir kumsal olan Kumbaba Plajı çekim mekanı olarak belirlenmiştir. Çekim günü havanın kapalı olması, ziyaretçileri plajdan uzak tutmuş ve o gün için tenhalaşan plajın çekim mekanı olarak kullanılması kolaylaşmıştır. Bununla birlikte, yağmur bulutları, gökyüzündeki derinlik hissini vermede yardımcı olmuş ve sahnenin görsel değerini artırmıştır.

Sokak filminin gerçeküstü hayal sahnesi olan kule sahnesi bilgisayar ortamında üç boyutlu olarak modellenmiştir. Autodesk 3D Max 9 programı ile modellenen sahnedeki kulenin yapısı, Rapunzel masalına göndermede bulunan mimari bir yapı çerçevesinde düşünülmüştür. Masalsı yapıyı oluşturabilmek için öncelikle, internet üzerinde yapılan bir görsel araştırması ile gerçek kule fotoğrafları, Rapunzel masalı için yapılmış çizimler ve üç boyutlu farklı çalışmalar incelenerek bir içerik oluşturulmaya başlanmıştır. Daha sonra, sahnede yer alan kulenin mimari yapısı, kulenin bulunduğu dış mekanın coğrafi yapısı, yeryüzü şekilleri, gökyüzünün ve bulutların rengi, kulenin duvarlarının dokusu, çatının masalsı yapısı, kiremitlerin rengi ve dokusu, kadın karakterin stüdyoda çekilen görüntüsünün yerleştirileceği pencerenin yapısı, pencere çerçevesi ile çatıda kullanılan ahşap malzemesi, sahnedeki ışık ve sis gibi atmosferi oluşturan unsurların masalsı bir atmosfer yaratımı açısından belirlenmesi ve sahnenin genel rengi gibi konularda belirli kararlar verilmiştir. Kule ve kulenin içinde bulunduğu mekan üç boyutlu modeli elde edildikten sonra, sahnenin filmin içinde kullanılacak planları belirlenmiştir. Kulenin penceresinin görüldüğü bir yakın plan ve hemen ardından ona bağlanan genel kule planının HD görüntü kalitesindeki resimleri

alınmıştır. Bu aşamada, son karar verilene kadar, sayısız kamera açısı, plan büyüklüğü ve ışık denemeleri gerçekleştirilerek projenin içinden farklı resimler alınmıştır. Projenin aşamalarını da belgeleyen bazı resimler aşağıdaki gibidir.



Resim 20: Kulenin çatısında bir doku denemesi



Resim 21: Kulenin mekan içindeki konumu



Resim 22: Gökyüzü ve renk denemeleri



Resim 23: Suyun ışığa tepkisinin değerlendirilmesi



Resim 24: Suyun ve ışığın etkileşimi



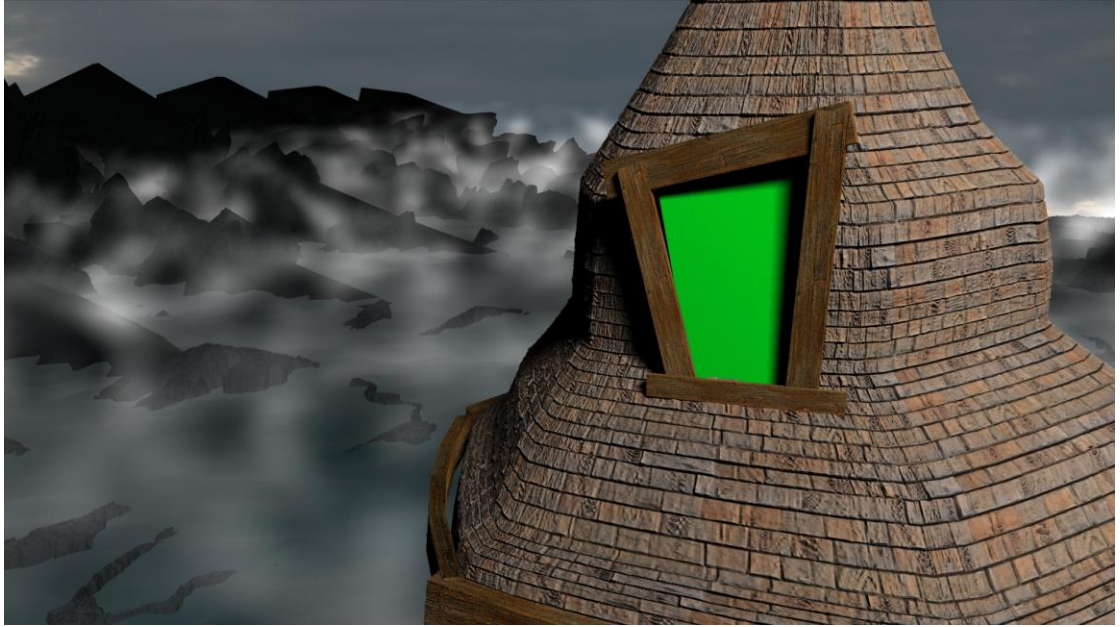
Resim 25: Sis ve ışık denemeleri



Resim 26: Genel görünüm ve açı denemesi



Resim 27: Kulenin yakın planları için alınan deneme görüntülerden bir kare



Resim 28: Kulenin yakın planları için alınan deneme görüntülerden bir kare



Resim 29: Kulenin genel planda kullanılan ve üzerine görsel efekt eklenen resmi

Üç boyutlu modellenmiş sahneden, farklı açı ve ışık denemeleri sonucunda elde edilen resimler daha sonra Adobe After Effects CS3 adlı görsel efekt ve “composite”leme programı içinde açılarak, bu programda hareketlendirildi. Başlangıçta sahnenin animasyonunun 3D Max programı içinde yapılması planlanırken, After Effects programının aynı kalitedeki “render” süresinin çok daha az olması nedeniyle bu yöntem seçildi. Sonuç olarak, After Effects programında, görsele hareketli sis ve hareketli su eklendi. Buna ek olarak, kadın karakterin stüdyoda yapılmış çekimi, yine aynı programda, kulenin çatısındaki pencerenin içine eklendi. Tüm efektler tamamlandıktan sonra, yavaş bir kamera hareketi eklenerek, sahnenin durağanlığından kurtulması sağlanmış oldu. Daha sonra kurgu aşamasında, görüntüye eklenen rüzgar ve su sesi gibi ses efektleri, hareketlerin gerçekliğini tamamlamış oldu.

Kadın karakterin doktor odasının kapısını açtığı zaman dışarıda görünen üç boyutlu dünya için de aynı yöntem izlendi. Stüdyoda greenbox tekniğiyle çekilen, kapının açılış planına üç boyutlu mekanda kulenin penceresinden görünen manzara görüntüsü, görsel efektlerle hareketlendirilerek “composite”lendi, yani birleştirildi.

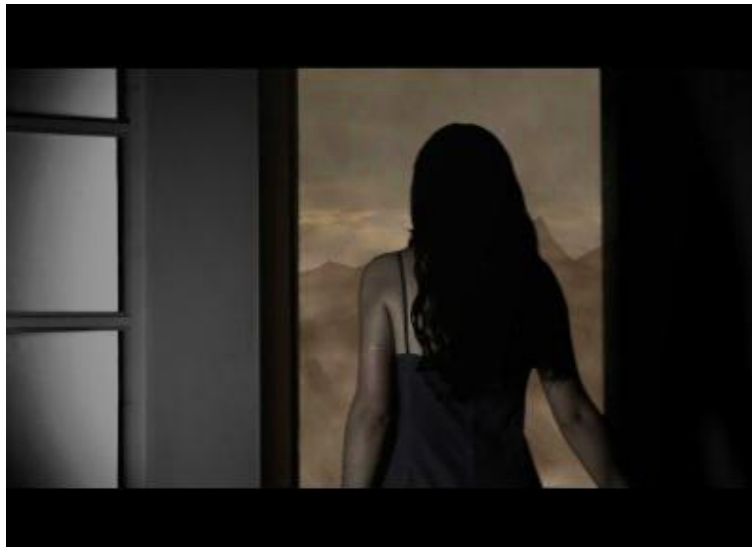
Resim 30:
Greenbox
çekiminden bir kare



Resim 31:
Post prodüksiyon
aşamasından bir kare



Resim32:
“Composite”lenmiş
görüntü



7.1.7. Sokak Filminin Künyesi, Teknik Ekip Ve Ekipman Listesi

Künye ve Teknik Ekip:

Filmin adı ve süresi: Sokak, 19 dk.

Filmin Renk Bilgisi ve Dili: S/B, Türkçe

Senaryo: Özge Sayılğan

Yönetim: Özge Sayılğan

Görüntü Yönetmeni: Yüce Sayılğan

Kurgu: Özge Sayılğan

3B Modelleme: Özge Sayılğan , Yüce Sayılğan

Görsel Efekt Tasarımı: Özge Sayılğan, Yüce Sayılğan

Ses: Bilge Baydaş

Sanat Yönetimi: Özge Sayılğan

Ulaşım: Turhan Baydaş

Müzikler: *Lied 1 Ölüm Ve Genç Kız*, Franz SCHUBERT; *Piano Concerto No:5 E-Flat Major, Op.73*, Ludwig Van BEETHOVEN; Pierre BOULEZ; *Slow Carrying, Symphonic Poem (Titan) Symphony Nr.1*, Gustav MAHLER

Prodüktör: Özge & Yüce Sayılğan, Piraye Baydaş, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı

Proje Danışmanı: Prof. Bülent Vardar, Marmara Üniversitesi GSE Sinema-TV Anasanat Dalı

Teknik Ekipman Listesi:

SONY HDR HDV FX1 Handycam Kamera ve aksesuarları

CARTONI Tripod

3 adet 800 W Redhaed Işık Kaynağı & Işık Ayakları

1 adet 1000 W Blondhead Işık Kaynağı & Işık Ayağı

4 ft KINO Işık Kaynağı & Işık Ayağı

Reflektör

2 adet uzatma kablosu & 1 adet Tekerlek

Autodesk 3D Max 9

Adobe After Effects CS3

SONY Vegas Pro 8.0

7.1.8. Yapım Giderleri

Dekor & Aksesuar.....700 TL

Kaset.....30 TL

Yemek.....300 TL

Ulaşım.....250 TL

Bilgisayar Donanımı.....600 TL

TOPLAM BÜTÇE.....1.880 TL

7.2.Yapım Aşamasında Çekim Süreci, Çekim Tarihleri ve Çekim Planı

Çekimler 1-10 Ağustos 2008 tarihleri arasında toplam beş günde gerçekleşecek şekilde planlandı. Çekim planında mekanlara göre sınıflandırılan ve sıralanan çekim günleri 10 günlük süreç içinde gün aşırı gerçekleştirildi. Bütün çekimler plana uygun olarak gerçekleştirildi fakat en sona bırakılan kumsal sahnesinin çekimleri mekan bulunamaması nedeniyle bir hafta sonraya ertelendi. Böylece çekim süreci 17 Ağustos 2008 tarihinde noktalandı. Çekim sürecinde, sahne yaratımı ve mizansenlerde, senaryoda öngörülmeleyen fakat çekim anında mekanın veya oyunun kendisinden kaynaklanan beklenmedik ve rastlantısal gelişmelere müdahale etmedim ve hatta onların filme sızmasına isteyerek izin verdim. Benim anladığım anlamda lirik bir filmin çekim sürecinde, geleneksel anlatı sinemasından farklı olarak, senaryoya değil, çekim anına bağlı kalmanın ve o anın sunduğu daha önceden tasarlanamaz veya denetlenemez olanın filmi zenginleştirdiğini düşünüyorum. Senaryoda Oya ve Ozan isimleriyle geçen karakterlerin çekimler sırasında isimlerini kaybetmeleri gibi veya mekanda bağımsız çekilmiş planların, önceden belirlenmiş planların yerine geçirilmesi gibi kadraja giren ve filmin çıkış noktasını, itici gücünü ve ana duygusunu destekleyen fakat senaryoda bulunmayan mizansenlere yer verdim veya farklı bir şekilde tasarlanan bazı unsurları çekim esnasında değiştirdim. Çekim öncesinde, senaryoyu yazarken, yarattığım sahnelerin hemen hepsi, zaten kendi öznel yaşantımda daha önce içinde bulunduğum ve bana duygusal çağrışımlarda bulunan mekanlardı. Çekim sürecinde, o mekanlara tekrar gittiğimde, daha önce hissettiğim duyguyu tekrar yaşamaya ve o duygunun gerçekliğine sadık kalmaya çalıştım. Benim çekim aşamasında yaşadığım deneyimi açıklamak açısından Tarkovski'nin tespitinin anlamlı olduğunu düşünüyorum: “Somut çekim yerlerinin bizde yarattığı canlı duygulardan kaynaklanan çağrışımları, soyut düşünceler ya da senaryoya sadık kalmak adına bastırduğumuz yerlerde filmin zayıf kaldığını görmemek mümkün değil.”²¹⁵

²¹⁵ Andrei Tarkovski, “Mühürlenmiş Zaman”, Afa, 1992, s.36

Çekim Planı:

Çekim Planı							
gün	tarih	sahne	mekan	Çekim mekanı	kişiler	Araç-gereç	
1.gün	1.8.08	1-2-3-4-10	Hastane *Kan alma odası *Bekleme odası *Doktor odası	Okul	Kadın Adam Hemşire Doktor	1.sahne: kan torbası, iğne, sedye, masa, kırmızı zarf içinde para 2.sahne: zemin için kaplama, sandalyeler, serum-askısı 3.sahne: kum saati, doktor odası aksesuarları 4. sahne: vantilatör, yeşil perde,	
2.gün	3.8.08	5-7-9	Adamın evi		Adam	5.-7. sahne: masa, radyo, heykel için hamur-araç-gereç 9.sahne: stop-motion animasyon için hamur	
3.gün	5.8.08	6-8-15-16	Kadının evi	Bizim ev	Adam Kadın	6.sahne: radyo, saç fırçası 8.sahne : saç 15.sahne:Kadının çantası, Kadının topuklu ayakkabıları, saç, heykel	
4.gün	5.8.08 7.8.0.8	13-14 11-12...	Site Apartman içi Otobüs durağı Sokaklar		Kadın Adam Kadın Adam	11.sahne: heykeller, tezgah için kasa-bez, sırt çantası 12. sahne : kuş kanatları, pirok, korkuluk-manken	
5.gün	17.8.08	17	Kumsal		Kadın	17. sahne: kum saati, kadının siyah elbisesi	

7.3. Yapım Sonrası Aşaması

7.3.1. Filmin Kaba Kurgu Aşaması Ve Lirik Kurgu Süreci

Filmin kaba kurgu aşaması gerçekleştirilirken senaryoda öngörülen dizgede bazı değişiklikler yapıldı. Özellikle hastanede geçen bekleme odası, doktor odası ve kan alma odası sahnelerinin dizgesinde senaryodaki gelişimden daha farklı bir yol izlendi. Filmin genel kurgusu, senaryo aşamasında da öngörülmüş olduğu gibi kronolojik zamansal düzenin yapıbozumuna dayalı gerçekleşti. Filmin kronolojik dizgesine göre, paralel zamanlarda gerçekleşen ilk iki sahne adamın heykel yaparken radyo dinlediği sahne ile kadının pencerenin önünde saçlarını taradığı sahnedir. İki ayrı sahneyi birbirine bağlayan ise radyoda anlatılan Rapunzel masalının sesidir. Kan anonsunu duyan adam, yaptığı heykeli bitirip, dışarı çıkar ve hastaneye gider. Kadın da doktorla görüşmek için hastaneye gelmiştir. Adam kanını verir ve karşılığında parasını alır, kadın ise doktor odasında yaptığı görüşmeden sonra evine gitmek üzere dışarı çıkmıştır. Hastanenin yakınlarındaki üstgeçidin merdivenlerinde, tekrar karşılaşırlar. Sokak sahneleri boyunca süren takip, kadının evine ulaşmasıyla sonlanır. Fakat filmin kurgusu bu kronolojiyi vermemektedir. Hastane sahneleriyle başlayan film, hemen sonra zamanda geri dönüşle adamın ve kadının kendi evlerinde, hastaneye gitmeden önce, anonsu ve masalı radyodan dinledikleri sahnelere geçer. Ardından tekrar zamanda ileri bir noktaya, hastaneden çıktıktan sonra ikinci kez karşılaştıkları sokak sekansına gelir. Filmde zamanın düz bir çizgide akışı, kurgunun kronolojik olmayan akışını destekler şekilde, kum saati imgesiyle rahatsız edici bir unsur olarak vurgulanmış, son sahnede ise kumsalda kırık bir biçimde bulunan kum saati imgesi tekrarlanmıştır. Kırık kum saatinin kumsalda bulunması tesadüf değildir. Büyük ve sonsuz bir kumsal dolusu kum zamanı simgeleyen kum saatinin kırıkları arasından tüm evrene dağılmış gibidir. Bu noktada zaman artık yoktur. Parçalanmış ve dağılmıştır.

Lirik kurgu sürecinde, sahneler arasındaki bağlantılar, mantıksal ve kronolojik dizgeye göre yapılmamış, bunların yerine şiirsel bağlantılar kullanılmasına özen gösterilmiştir. Filmin içinde var olan ama anlatılmayan bir konu elbette bulunabilir. Yukarıda, mantıksal dizgeyi çizerken, filmin konusu da cümleler halinde adeta düz bir çizgi gibi ortaya çıkmıştır. Kurguda ise konu bağlantılarından özellikle kaçınılmıştır. Bunun nedeni ise sinema aracılığı ile bir konuyu anlatma amacında olmamamdan kaynaklanmaktadır. Belki parçaları birleştirildiğinde ortaya çıkarılabilecek var olması muhtemel bir bütünün, dağılmış parçalarının resmini çekmektir benim niyetim bu filmde. Başka bir deyişle konunun belirsiz kalmasının/bırakılmasının bilinçli nedeni, konu bağlantılarının düz ve mantıksal dizgesine göre sıralanmış birbirini tamamlayan cümleler kurmak yerine, tamamen özgün hatta rastlantısal yöntemlerle seçilmiş mısraların arasındaki şiirsel bağlantıları kullandım veya kullanmaya özen gösterdim de diyebilirim.

7.3.2. Animasyon Yapım Süreci

Mekan seçimi başlığı altında, gerçeküstü ve masalsi bir mekan yaratımına ulaşabilmek için üç boyutlu kule sahnesinin nasıl hayata geçtiği ayrıntılı olarak anlatılmıştı. Bu sahnenin canlandırılması, yani hareketli (anime) hale gelmesi için kullanılan yöntemlere de bir miktar değinildi. Sahnedeki hareket, stüdyoda çekilmiş kadın karakterin oyununun dışında, rüzgarın etkisiyle hareketlenmiş sislerin ve kulenin dibindeki suyun animasyonu ile geriye doğru açılarak, mekanın genişliğini ve derinliği vurgulayan bir kamera animasyonundan ibaretti. Burada kullanılan üç boyutlu modelleme tekniği ve görsel efekt animasyonları yardımıyla elde edilen bilgisayarlı animasyon dışında, filmin başka bir sahnesinde tamamen başka bir teknikle üretilmiş bir animasyon daha kullanıldı. Erkek karakterin, kilden yaptığı melek heykellerinin hareketlendirilmesi için stop-motion animasyon tekniği kullanıldı. Kule animasyonu öncesinde nasıl bir süre araştırma ve içerik hazırlamaya ayrıldıysa, bu tekniğin

öncesinde de malzeme araştırması ve denemelerine girişildi. Heykelciklerin yapıldığı malzeme olarak iki tür hamur kullanıldı. Bunlardan biri, kadın karakterin eline aldığı beyaz melek heykelinin yapıldığı ve diğerlerine göre daha parlak, pürüzsüz ve berrak durmasını sağlayan porselen bebek hamuru; diğeri ise, hem animasyona daha uygun bir yapıya sahip olan, hem de kadın karakterin ölümünü işaret eden beyaz melek heykelini gölgeleyemeyecek kadar soluk olan kil oldu. Her iki hamurla da, deneme amaçlı farklı heykelcikler yapıldı. Işığa ve üzerlerindeki boyaya verdikleri tepkiler incelendi. Kilin pütürlü dokusunu örtmeyen su bazlı guaş boya kullanıldı. Film siyah beyaz olduğundan, porselen hamuru ile yapılan heykelcik beyaz bırakıldı, kilden yapılan diğer heykelcikler filmin içindeki gri ton karşılıkları düşünülerek renklendirildi. Böylece filmde beyaz heykelin ön plana çıkması sağlandı.



Resim 33-34-35:

Melek heykelcikleri için yapılan ışık ve doku testleri



Animasyonu yapılan melek heykelciği ise beyaz kil malzemesi kullanılarak sette hazırlandı. Kısa bir animasyon olacağı ve bu nedenle ışık değişimlerinden fazla etkilenmeyeceği öngörülerek, çekimler sahnenin çekildiği mekanda gün ışında gerçekleştirildi.

7.3.3. Ses İzi, Renk Düzeltmeleri Ve Jenerik Yapımı

Sokak filminin kaba kurgusu bittikten sonra ses kurgusu, kontrast ayarlamaları ve son olarak da jenerik yapımı tamamlandı. Filmde diyalog neredeyse yok denecek kadar azdır. Sadece doktorun raporu okuduktan sonra kadın karaktere söylediği sözler diyalog olarak yer almaktadır. Aslında senaryoda doktorun sesinin duyulmaması, sadece ağzının oynamasının kaydedilmesi tasarlanmıştı. Fakat kurgu esnasında, bu tasarı, kızın sağır olduğu izlenimine yol açıyordu. Bu nedenle, doktorun sesi filmde kullanıldı, fakat kadının üzerindeki ezici ve ürkütücü etkisinin yaratılması için deforme edildi. Bunun dışında radyodan duyulan Rapunzel masalı ve kan anonsu seslendirildi. Rapunzel masalı önce müzikle kurgulandı, daha sonra, ses efektlerinden, radyo sesleri ve hışırtılarından oluşan ve içinde hışırtılı kan anonsunun da bulunduğu ses izine eklendi. İki önemli sahneyi birbirine bağlayan radyo sesinin önemli bir bölümünü kaplayan ve Franz Schubert'in 1817 yılında yazmış olduğu "*Der Tod und Das Madchen*" (Ölüm ve Genç Kız) liedi kullanıldı. Önceleri anlamını bilmediğim sözlerini atıp, sadece müziğini kullanmak istediğim bu liedin almanca olan sözlerini bir arkadaşımın çevirmesini rica edince, sözlerin film için biçilmiş kaftan olduğunu fark ederek, liedin bütününü sözleriyle beraber, radyodan gelen sesin içinde kurguladım. Schubert, bestesinde Matthias Claudius'un aynı adlı şiirinin sözlerini kullanarak liedini yazmıştır. Sözler, şiirdeki genç kız ile ölüm arasında geçen diyalogdan oluşmuştur. *Sokak*'ta olduğuna benzer bir şekilde, şiirde de genç kız ve ölüm arasında hem bir çelişki hem de bir çekim gücü vardır. Filmde kullanılan bölüm, ölümün genç kızı çağırđıđı bölümdür. Radyodaki hışırtılar arasından duyulan kan anonsuna karışan müziği dinleyen ve o sırada melek

heykelini tamamlamak üzere olan erkil ölüm meleğinin radyoda duyduğu ölümün sesi genç kıza şöyle seslenmektedir:

Ölüm:

Ver elini, ver güzel yaratık!

Ben dostunum, zarar vermem korkma.

Mutluluk bekliyor seni kollarımda

Huzurla uyu.

Sokak'taki korkunç olmaktan çok dostça bir yardım eli uzatır gibi yaşamın ağırlığından yorgun düşmüş kadını ölüme taşıyan Ölüm Meleği'miz ise bu müzikten sonra dışarı çıkıp, genç kadının peşine düşer.

Dekorda çekilen hastane sahnelerinden bekleme odası sahnesi için ise, farklı hastane kalabalığı ses efektleri birleştirilerek kullanılmıştır. Kule sahnesi için ise benzer bir şekilde, rüzgar, su ve ambiyansı sağlayacak bir müzik ile kurgulanmıştır. Filmin bütününde ise trafik ve inşaat sesleri kent dokusunu vurgulamak ve kadının içinde bulunduğu psikolojik durumun kaynağı kent yaşamının sıkıntısını anlatabilmek amacıyla kullanılmış, hatta bazı yerlerde, iş makinesi ve inşaat gürültüsünü artırmak için doğal sesin dışında ses efektleri de filme eklenmiştir. Öyle ki kadın evinde sürekli bir inşaat sesi ile yaşamaktadır. Ses hiç kesilmemektedir. Kentin gürültüsü, son sahnede, yerini dalga seslerine bırakana dek bitmez.

Genelinde siyah/beyaz olan filmin bazı sahnelerinin ışık ve kontrast ayarları da yapılarak, bütün sahnelerin görsel değerleri birbirine yaklaştırılmıştır. Filmde renk

aslında bir hayal sahnesi olan kule sahnesi ile kan görüntülerinde kullanılmıştır. Kule sahnesinin renkleri masalsi ama gotik ve hüzünlü bir atmosfer0 yaratabilmek amacıyla doygunluğu düşük, yumuşak ve sarı tonlarına çalan bir renk düzeltmesiyle elde edilmiştir. Siyah/beyaz görüntüde sadece kırmızı rengin görüldüğü kan verme sahnesi ile kuş kanatları çekimleri, filmin bütününün siyah/beyaz çekilmesine karşın, renkli çekilmiş, yapım sonrası aşamasında, görsel efekt programı aracılığıyla sadece kırmızı renk bırakılacak şekilde diğer renklerden arındırılmıştır.

Jenerik yapımı için ise herhangi bir grafiksel çalışmaya gerek görülmemiş, filmde görüntüler üzerine yazılan yazılar ile sade bir jenerik tasarlanmıştır.

SONUÇ

Dramatizme bir karşı duruş olarak sinemasal lirizmin ele alındığı bu çalışma, lirizmin biçimsel özelliklerinin ve sinemanın yaratım sürecinde başvurulan yöntemlerinin ortaya konulması adına lirik sinemanın tarihini kapsamaktadır. Hem tarihsel diyalektik alanda, klasik sinema tarihinde birbirinden kopuk başlıklar altında ele alınan lirik üsluplu akım ve yönetmen sinemalarının lirizm başlığı altında, dramatizme karşı duruşlarının yöntemleri araştırılmış, bu ayrıntılı araştırmanın sonunda elde edilen yöntem ve bulgular çalışmanın sonunda dramatik/lirik yöntem karşılaştırılması bağlamında ortaya konulmuştur. Çalışmanın sınırları lirizmin sinemadaki uygulama alanının sinema tarihindeki gelişimi ve bunun sonucunda dramatik yapının yaratım, süreçleri ve ideolojik yapılanmasına olan biçimsel karşı duruş noktalarının vurgulanmasıyla çizilmiştir.

Amaç, sinema sanatı estetiğinin, sinemanın sanata dönüşme sürecinde yararlandığı diğer sanatların estetiklerinden bağımsızlaştıran ve sinemanın kendi doğasını kristalleştiren yöntem ve yaklaşımları sergilemek ve sinema tarihini başka bir açıdan gözden geçirerek ele almaktır.

Bu çalışma ile, dramatizme bir karşı duruş yaratan ve bu duruşunu filmleri ve yazılarıyla açıkça bildiren sinema sanatçılarının söylemleri bir araya getirilerek, yazılı bir “lirik sinema tarihi”nin oluşturulması; buna bağlı olarak sinema kuramı ve tarihi alanında bir boşluğu doldurulması da güdülen amaçlardan biridir. Bir yöntem önermesi veya en azından bir yöntem doğru gidebilecek yol haritası, ancak tarihsel süreçte sinemanın ve onun gerçek yaratıcılarının deneyimlerinin araştırılması yoluyla sağlanabilecektir.

Bu nedenle, lirik sinemanın yöntemlerini ve estetik özelliklerini ortaya koyma çabasıyla yazılmaya başlanmış olan bu çalışma, biçimsel bir araştırma yönteminden önce, lirik bir sinemanın olup olmadığı, eğer varsa drammatizme bir karşı duruş niyeti taşıyıp taşımadığı konusunda tarihsel bir doğrulanmaya ihtiyaç duydu. Gerçekten de, bugün şiirselliği değil ama şiiri sinema sanatının yaratımında bir bağlam olarak ele alan sinema sanatçıların, söylemlerinde ve yaptıkları filmlerde geleneksel yapıları dramatik öykü sinemasına ve bu sinemanın izleyici üzerindeki uyuşturucu etkisine bir karşı duruş söz konusudur. Çalışmanın kapsamı bu söylem ve örneklere yer verdikten sonra başlangıçta ortaya atılan, lirik sinemanın dramatik yapıları öykü sinemasının klasisizmine bir karşı duruş bağlamında ele alınma fikrini doğrular niteliktedir. Bu nedenle çalışmanın amacının ve çıkış noktasının tarihsel deneyimle doğrulandığını iddia etmek yanlış olmaz.

Ortaya atılan çözümleme parametreleri, dramatik/lirik çatışmasının odak noktaları olarak yapılan araştırmanın sonucuna göre belirlenmiştir. Bu çözümlemede yaratım süreçleri ve izleyiciyi hedef alan ideolojik duruş çıkış noktaları olmuştur ve geliştirilmeye açıktır.

Şiir-sinemanın anayasasının yazılacağına inanmıyorum. Zaten çalışmamın amacı da bu değildi. Bu nedenle, lirik sinema kuramı yazma niyeti, şiirin devrimci yapısıyla birlikte düşünülmeli ve kural koymak yerine, var olan kurallara karşı duruş yöntemleri bağlamında ele alınmalıydı. Bu çalışmanın, lirik sinemanın doğasını çözümlemek isteyen kuramcılara ve özgün sinema üretimi içinde olan şair-sinemacılara ışık tutacağını umuyorum.

KAYNAKÇA

KİTAP

*ARİSTOTELES, **Poetika**, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 14. Basım, Ekim 2006

*ASİLTÜRK, Cengis T., **Sinemada Şiirsel Anlatım**, Nobel Yayın Dağıtım, Birinci Basım, Aralık 2006

*ASLANYÜREK, Semir, **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, 2. Basım, Nisan 2004

*BENJAMİN, Walter, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, YKY, Dördüncü basım, Ocak 2002, İstanbul

*BENJAMİN, Walter, **Son Bakışta Aşk**, Metis, İkinci basım, Ocak 1995

*BRESON, Robert, **Sinematograf Üzerine Notlar**, Türkçesi: Nilüfer Güngörmüş, Nisan Yayınları, İkinci Basım, Ekim 2000

*ÇELGİN, Güler, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990

*DEMİRBİLEK, Alev, **Dünya Sinema Tarihi Ders Notları**, M.S.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bölümü

*GODARD, Jean-Luc, **Godard, Godard'ı Anlatıyor, Söyleşiler**, Metis Yayınevi, Türkçesi: Aykut Derman, İkinci Basım, Temmuz 2008

- *HİLAV, Selahattin, **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, Sosyal Yayınlar, 3. Basım, Eylül 1997
- *KRAMER, Samuel Noah, **Tarih Sümer’de Başlar**, Türkçesi: Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, Aralık 2002
- *LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, Üçüncü Basım, 2004
- *MAKAL, Oğuz, “**Fransız Sineması**”, Kitle Yayınları, Birinci Basım, Nisan 1996
- *MARCUS, Greil, **Ruj Lekesi, Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, Türkçesi: Gürol Koca, Ayrıntı Yayınları, Birinci basım, 1999
- *MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İletişim Yayınları, 16. Basım, İstanbul 2007
- *NOVELL-SMITH, Geoffrey (ed.), **Dünya Sinema Tarihi**, Türkçesi: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2003
- *NUTKU, Özdemir, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, 4. Basım, 2001
- *OLUK, Ayşen, **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, 2008
- *TARKOVSKİ, Andrei, **Mühürlenmiş Zaman**, Afa, 1992
- *TEKSOY, Rekin, **Sinema Tarihi**, İkinci Basım, Oğlak Bilimsel Kitaplar/Sinema, 2005

*TODOROV, Tzevan, **Yazın Kuramı Rus Biçimcilerinin Metinleri**, Türkçesi: Mehmet Rifat – Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 1.basım, Ekim 1995, İstanbul

*TOPOUZİS, Kostas, **Antik Yunan Lirikleri I, Lirik Yazıtlar**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000

*TOPOUZİS, Kostas, **Antik Yunan Lirikleri II, Lirik Yazıtlar**, Türkçesi: K. Cüneyt Çetinkaya, Öteki Yayınevi, 1. Basım, Mayıs 2000

*ÜNAL, Yörükhan, **Dram Sanatı Ve Sinema, Anlatım Olanakları Ve Sınırlılıkları**, Hayalet Kitap, Haziran 2008

YABANCI KİTAP

*ABRAHAMS, M.H., **The Mirror and The Lamp**, Oxford, 1953

*PASOLİNİ, Pier Paolo, “The Cinema Of Poetry”, **Heretical Empiricism**, İngilizcesi: Ben Lawton, Louise K. Barnett, New Academia Publishing, Washington DC, İkinci basım, 2005

*STAM, Robert, **Film Theory An Introduction**, Blackwell Publishing, 2000

MAKALE & DENEME:

*ALKUL, Nuray, “Gerçeküstücülük”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.60-66

- *ARTUN, Ali, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, **Modern Hayatın Ressamı**, Charles Baudelaire, Türkçesi: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, Dördüncü basım, 2007, İstanbul, s.7-80
- *BRİK, Osip, “Ritim ve Sözdizim”, **Yazın Kuramı**, der: Tzvetan Todorov, Türkçesi: Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İkinci Basım, İstanbul, Mayıs 2005, s.135-144
- *CELAL, Metin , “Şiirde Anlam ve Anlamın İletilmesi Sorunu”, **Şiir Sanatı**, der: Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, Varlık Yayınları, Birinci basım, 2004, s.223-226
- *COOK, David A., “Fransız Yeni Dalgası”, Türkçesi: Nuray Yaşar, **...ve sinema Dergisi**, sayı:3, Hil Yayınları, s.24-56
- *ERKİLİÇ, Gökhan, “Ozansız Gerçekçilik”, **Sekans Dergisi**, 8. Sayı, Mart-Nisan-Mayıs, 2007, s. 78-89
- *GÜNAYDIN, Serhat, “İzlenimcilik”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.80-105
- *KANBUR, Ayla, **Sinema Ve Şiir “Dörtlük”**, Danışman: Prof. Sabri Özyaydın, Marmara Üniversitesi GSE Sinema-TV Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul 1999
- *KEATING, Patrick, “Pasolini, Croce and the Cinema Of Poetry”, **Articles**, University of Wisconsin Archive, June 2001, s.1-13

*KERİMOĞLU, B., “Dadacılık”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.51-59

*KERİMOĞLU, B., “Şiirsel Gerçekçilik”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.131-137

*KONDRAHSOV, İgor, “Tarkovsky, Pasolini and The Cinema of Poetry”, University of Calgary, kaynak:
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/TarkovskyPasolini.html>

*ÖZTÜRK, S. Ruken , “Gerçeküstücülüğün O Belirsiz Çekiciliği”, **Sinema Akımları**, der., Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Med-Campus # A126 Proje Yayınları, Ankara, 1997, s.67-79

*PAZ, Octavio “Şiir ve Şiirsel Eylem”, **Şiir Sanatı**, der: Yaşar Nabi Nayır, Salih Bolat, Varlık Yayınları, Birinci basım, 2004, s.65-75

*SAVAŞ, Hakan, “Bütün Sanatlar Şiire Dayanır, Hatta Şiirin Kendisi Bile...”, **Sekans Dergisi**, 8. Sayı, Mart-Nisan-Mayıs, 2007, s. 90-97

*ŞKLOVSKİ, Viktor, “Teknik Olarak Sanat”, **Yazın Kuramı**, der: Tzvetan Todorov, Türkçesi: Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İkinci Basım, İstanbul, Mayıs 2005, s.71-90

*TOMAŞEVSKİ, Boris, “Dize Üstüne”, **Yazın Kuramı**, der: Tzvetan Todorov, Türkçesi: Mehmet Rifat, Sema Rifat, YKY, İkinci Basım, İstanbul, Mayıs 2005, S.145-159

VİDEO

*SAYILGAN, Yüce, “Mustafa Aslıer ile Sözlü Tarih Çalışması” Y. Sayılğan’ın hazırlamakta olduğu **Kuruluşundan Günümüze Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü “Tavan Arasındaki Düşler”** isimli henüz tamamlanmamış yüksek lisans tez çalışması, 2009

İNTERNET:

*“Kevin Brownlow discusses Abel Gance”;

<http://www.youtube.com/watch?v=GJ2kRzJajyo>

* “Les progrès de la technique” , Propos recueillis de Jean Renoir par Janine Bazin, Jean-Marie Codely, Jacque Rivette, 1975.

http://www.dailymotion.com/video/x3zrc8_propos-de-jean-renoir_creation, 22.03.2009

*www.scope.nottingham.ac.uk

FOTOĞRAF

*http://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_cinéma

*<http://www.cinemotions.com/modules/Films/fiche/32038/L-Assassinat-du-Duc-de-Guise/affiches/1.html>

*<http://aftercorbu.com/2007/08/12/plan-voisin/> 05.04.2009

*http://www.milliyet.com.tr/content/galeri/yeni/goster.asp?prm=0,533424&id=1&galeri_id=6048#galeriStart, 05.04.2009

