

FİLM VE GERÇEK (I)

Doç. Dr. Seçil BÜKER

Gerçekci Kuramcılar

Fotoğraf bizi doğadaki bir görüngü gibi etkiler, güzellikleri kökenlerinin ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da kar tanesi gibi.

André Bazin

Bazin'e göre sinema nesnelerdeki gizli anlamı ortaya çıkarır. Duyularla algılayamadığımız gerçekliği verir. Çünkü doğaya, nesnelere dilediğince yaklaşır. Alıcı her şeyi aynı anda gösteremez, ama göstermek için seçtiğinden hiçbir şeyin yitip gitmemesine çalışır. Bu dilde görüntü gerçeğe kattığından ötürü değil, gerçekte ortaya çıkardığından ötürü önemlidir. Görüntü gerçek dönüştürülerek değil, gerçekten seçme yapılarak oluşturulur. Gerçek çok katmanlıdır, bu katmanları alıcı bulabilir. Bazin içeriğin gerçekliği üzerinde durmaz. Sinemada önemli olan uzamsal gerçekliktir. Görüntüdeki düşlem ürünü nesnelere gerçeklik yanılsamasını yok etmez. çünkü sinemada gerçeklik yanılsaması uzamın gerçekliğine bağlıdır (1967: 108). Film nesneyi yer aldığı uzam içinde verir. Nesnenin

öbür nesnelere uzamsal ilişkilerini gösterir. Bu filmin fiziksel gerçekliği.

Bazin ruhsalimsel gerçeklikten de söz eder. Tüm sanatlar insanın var olmasını gerektirir. Fotoğraf ise insan eli değmeden üretilir. İlk kez gerçekleşen bir şey bu. Fotoğraf insana bağımlı değil, bundan dolayı da öbür sanatlardan ayrımlı. Fotoğrafın nesnellığı görüntüdeki nesnenin varlığına inanmamıza yol açar. Görüntüde zaman ve uzam açısından var olan bir nesne görürüz. Bazin'e göre görüntünün nesneden bağımsız bir varlığı olamaz. Fotoğraf gerçeğin ve belirgin bir izlenimin mercekle aracılığı ile kalıplaştırılmasıdır. İnsan gözünün yerini alan merceğin «objektif» adını alması da rastlantı değildir. Fotoğraf insan eli değmeden üretildiği için nesnedir. Böylece o kendinde salt benzerlikten öte bir şey, özdeşlik taşır. Fotoğraf nesneyi uzamıyla birlikte kalıplaştırır, bundan dolayı nesnenin sürekliliğinin bir izidir (Bazin, 1967: 96).

Bazin'e göre sinemanın hammadde gerçeklik değil, gerçekliğin bıraktığı iz. Bu izler gerçekliğe doğuştan bağlı. Görüntüye baktığımızda yalnızca nesnenin niteliklerini değil, onun varlığını da görürüz. Görüntü oluş sürecinden ötürü yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır; o modeldir. Görüntü gerçekliğin kendisi değil, sonuçmazdır (asimptot). Nesnel dünyaya çok benzer, ona bağlıdır, ama onun yanısıra var olan bir sonuçmazdır. Görüntü bize daha önce göremediğimizi sunar. Duyularımızla algılayamadığımız nesnel gerçeklik üzerine bilgi verir. Gerçek dünyanın sürekliliğini yansıtır.

Foku avlayan Nanook önünde Flaherty için önemli olan, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkidir, bekleyişin gerçek değeridir. Kurgu zamanı anlatabilirdi, Flaherty ise bize beklemeyi göstermekle yetinmektedir; avın süresi görüntünün özünün ta kendisidir, gerçek konusudur. Bundan dolayı filmde bu sahne tek bir çekimden meydana gelir. Bundan ötürü bir çekimin bir çarpıcı kurgudan çok daha heyecanlandırıcı olduğu inkâr mı edilecektir (Bazin, 1966: 47-48)?

Ayzenştayn da gerçekten yola çıkar, Bazin de. Ayzenştayn filmin gerçekle bağını koparır. Montajla gerçeği yeniden düzenler. Bazin'e göre montajdan yana olan yönetmenler olayı yok ederler. Olayın yerine kurmaca olayı koyarlar. Kuleşov, Ayzenştayn ve Gance'in kurguları olayı göstermez, olayı anıştırır. Bazin gerçekten

yola çıkar, ama gerçeğin ötesine geçmez. Filmin gerçeğe ilişkisini koparmaz. Bazın çekimler arasındaki doğal kurguyu yadsımaz kuşkusuz, ama montajı, çekimler arasındaki açık ilişkiyi yadsır. Ayzenshtayn'ın montaj anlayışını eleştirir. Montajın yerine uzun çekimi, alan derinliğini koyar. Flaherty'nin fok avı ayırımını nasıl çektiğini anlatır. Çekim tavrından ötürü Flaherty'yi över. Bazın uzun çekimin de anlamlı olabileceğini gösterir. Böylece biçimci kuramcıların gözardı ettikleri anlatım biçimlerini gündeme getirir.

Bazın montajı yadsımaz, montajın önemini azaltır. Örneğin Welles **Citizen Kane**'de (Yurttaş Kane, 1941) dramatik etkiyi kesmeye başvurmadan yaratır. Alan derinliği kullanımıyla Welles birkaç sahneyi bir çevirime sığdırır (1967: 33). Alan derinliğini Welles bulmadı kuşkusuz. Bazın'e göre Welles'in önceli Renoir.

Mesleğimde ilerledikçe alan derinliğini kullanma eğilimim arttı. Çalışmalarım ilerledikçe, iki oyuncu, bir fotoğraf stüdyosunda yarıya alıcının karşısında yüz yüze karşılaştırmaktan vazgeçtim. Karakterlerimi alıcıdan değişik uzaklıklarda, daha özgür bir biçimde yerleştirmeyi ve devindirmeyi yeğledim. İşte bunun için alan derinliğine gereksinimim büyük... (Renoir'dan aktaran Bazın, 1952: 626).

Bazın'e göre Renoir'ın derinlik yaratma çabaları montajın önemini azalttı. Çevrinme ve derinlik anlam yaratmada etkili oldu. Bazın olayın parçalanmasını istemiyor, kurgusuz film olmaz, ama yönetmen alan derinlikli uzun çekimleri kurgu ile kaynaştırabilir. Alan derinliği olayın ayrıntılarını göstermekle kalmaz, anlama da katkı getirir. İzleyicinin yorum yapmasını sağlar. **Citizen Kane** bunun en iyi örneğidir. Welles bir dizi bindirme ile alan derinlikli görüntüleri öylesine güzel kaynaştırır ki film gerçekliğinden bir şey yitirmez. Bindirmeler tek bir uzun çekimin sürekliliği ile karşıtlık kurar. Böylece sesli filmin on yıldan bu yana kullanmadığı hızlı kurgu, çarpıcı kurgu yeniden yaşam bulur. Alan derinliği ise izleyicinin görüntü ile yakın bir ilişki kurmasını sağlar. Bu ilişki, izleyicinin gerçeğe olan ilişkisinden daha da güçlüdür (1967: 35-36). Bu durumda görüntünün yapısı, içerikten daha gerçekçidir. Üstelik alan derinliği izleyicinin katkısını gerektirir. İzleyici etkin olmak zorundadır. Ayzenshtayn izleyicinin montajdan ötürü filme katılacağını söyler, Bazın ise uzun çekimden ötürü. Bazın'e göre montajda izleyici yönetmenin seçtiğini görür. Görmesi gerekeni görür.

Montajla yanyana gelen iki görüntünün bir tek anlamı vardır. Montaj doğası gereği çok anlamlılığa kapalıdır. Bazin'e göre öykü gizem ve belirsizliğe gereksinim duyar. Gizem ise alan derinlikli görüntüde vardır. Alan derinliği sinemanın biçimsel özellikler dağarına getirilen bir yeniliktir. Yönetmen için bir seçenektir. Yönetmen alan derinliğini, kimi kez konunun gereği olduğu için kimi kez de olayların uzamsal birlikteliğini sağlamak için kullanır. Flaherty fok avını montajla parçalasaydı gerçek düşsele dönüşürdü. Olayın gerçekliği yok olurdu. **Louisina Story** (Louisiana Öyküsü, 1948) buna iyi bir örnektir. Flaherty filmdeki timsah ayırımında çekim/karşı açı çekimi kurgusunu uygulayarak olayı parçalar, ama ritim yaratır. Ritim, müzik gibi, olaya eşlik eder. Olayın kendisini değil, yorumunu izleriz. Bazin'e göre biçimsel kaygılarla bu anlatım seçilebilir. Özellikle düşsel bir öykü için bu tür bir anlatım gerekli olabilir. Ama bu anlatım biçimi **Louisina Story** için uygun değildir. Yeni Gerçekçi filmler için uygun değildir, Chaplin'in filmleri için uygun değildir. Yeni Gerçekçi yönetmenler olayın sürekliliğini ve bütünlüğünü bozmak istemezler. Chaplin de bu tür bir süreklilik ve bütünlüğe gereksinim duyar, çünkü uzamı parçalarsa komedi yok olur. Onun filmlerinde komedi uzamda, insanın şeylerle ilişkisinden kaynaklanır. Bazin çekim/karşı açı çekimine karşı. Dramatik ilişkilerin alan derinlikli görüntüde düzenlenmesinden yana. Dramatik ilişkilerin görüntüler arasındaki etkileşimden kaynaklanmasından yana değil. Alan derinlikli görüntü daha gerçekçi. Üstelik gerçeklik belirsiz ve çok katmanlı.

Montaj sinema dilinin seçeneklerinden biridir. Montaja dayanan anlatım eğretilmeye, gerçekçi anlatım ise düzdeğişmeceye ve eksiltiye yöneliktir. Yönetmen amacına uygun olanı seçmelidir. Eğretilme anlığa, düzdeğişmece ve eksilti dünyaya özgüdür. Nesnel dünyanın anlamı vardır. Sinema bu anlamı yakalayabilir. Oluş süreci (mekanik üretim) bunu gerçekleştirmesini sağlar. Göremediğimiz gerçekliği bulabilir. Bazin'in doğanın anlam ve gücüne inanır. Dünyayı parçalamaksızın olayları anlatabilecek, doğal bütünlüğü bozmaksızın nesnelere anlamını açığa vurabilecek bir sinema anlatımının gizini bulmaya çalışır. Sinema gerçek dünyanın sürekliliğini, bütünlüğünü yansıtmalıdır.

Henri Bergson'a göre anlamı bütün olarak kavrarız, onu çözümleriz. Bir ezgiyi kavrarırken tek tek notaları ya da ezginin yapısını algılamayız. Ezgiyi bütün olarak kavrarız. Kavrama bütüncül bir yaşıttır. Bergson'a göre bir nesne olarak, sürekli akış

içinde olan öbür nesnelere karşılaşırız. Onları algılarız. Us bu olguları örüntüler biçiminde düzenler. Sezgi algı ve ussal düzenlemeyi aşarak anlağın parçaladığı yaşantıyı yeniden düzenler (aktaran Andrew, 1978: 19). Böylece Bergson evrimsel akışı sezgi ile kavrayabileceğimizi vurgular. Bu akışı kavrayabilmek için bu akışla birleşmek, aynılaşmak gerekir. Sinemada bu uzun çekimle olanaklı. Bundan dolayı Bazin uzun çekimden yana. Bergson'a göre bilinç nesnelere araçsız olarak kavrar. Bundan dolayı Bazin montaja karşı. Bergson'u izleyen eleştirmenler şeylerin yüklü olduğu anlamı ortaya çıkartan, tualde ya da perdede şeylerin temel öğelerini yaratan soyutlamadan başka soyutlama olmadığını vurgularlar. Örneğin Maritain çağımızda hiçbir ressamın görünür gerçekliğin gizli tözüne Rouault gibi yaklaşmadığını söyler. Bazin de sinematografik görüntünün gerçekliğin gizli tözüne yaklaşmasını, anlamı görünür dünyada yakalamasını ister. Bu isteklerin gerçekleşmesi teknolojik gelişmelere bağlı.

Bundan dolayı Bazin teknolojik gelişmelerden yana. Çünkü bu gelişmeler görsel algıyı doğal algıya yaklaştıracak. Bazin **Citizen Kane**'deki başarısından ötürü Gregg Toland'ı över. Filmde Toland on yedi milimetrelük merceklerle insanın doğal görüş açısına yakın bir görüş açısı elde eder. Teknoloji görüntüde yetkin bir gerçeklik yanılsaması yaratır.

Bazin'e göre bu yanılsama o denli güçlüdür ki tiyatro sinema ile karşılaştırıldığında çok daha soyut bir evren yaratır. Sahne bir kenarı salona açılan bir kutudur. Bu kutunun çevresinde kutuyu destekleyen araçlar, koridorlar, odalar vardır. Oyuncu sahneden ayrıldığında soyunma odasına gider. İzleyici bunu bilir (1967: 104). İzleyici tiyatroya bir ritüeli izlemeye gider. Sinema karanlık salonunda düşlere açılan bir penceredir. Bu pencerenin yanında soyunma odaları yoktur. Oyuncu çerçeveden çıktığında var olmayı sürdürür, ama biz onu göremeyiz. Bazin'e göre sinema tiyatrodan etkilenmemelidir.

Bazin Alman Dışavurumculuğuna da karşı. Kuramcıya göre filmdeki plastik değer gerçeklikten kaynaklanmalıdır. Tıpkı Renoir'ın filmlerinde olduğu gibi. Renoir stüdyoyu değil, doğayı yeğler. Gölün suyu oyuncuların yüzlerine yansır, rüzgâr saçlarını dalgalandırır. Oysa o dönemde pek çok yönetmen konuşmaları daha iyi kaydedebilmek için doğal çekim yerlerinden uzak durur. Oysa Bazin'e göre görgül gerçeklikte alıcının bulacağı çok şey var.

Sinema gerçekliğin değişik düzeylerini ortaya çıkartmak için bulunmuş bir sanattır.
Siegfried Kracauer

Kracauer fiziksel gerçekliğin çok yönlü olduğunu vurgular. Yönetmen kendisi için uygun olanı seçmelidir. Kracauer görüntünün yeniden üretim olduğuna inanır. Görünür dünya yönetmenin hammaddesidir. Kuramcıya göre teknik özelliklerin içerikle doğrudan ilişkisi yoktur. Onlar yalnızca görünür dünyanın kaydedilmesine yardım ederler. Bundan dolayı görünür dünya yönetmenin hammaddesidir. Görüntü de doğanın bir parçası.

Sinema öbür sanatlar gibi hammaddesinin ötesine geçmek ister. Arnheim bunu coşkuyla karşılar. Kracauer ise bu düşünceye karşı çıkar. Ona göre sinema öbür sanatlara benzemeye çalışırsa biricik olma niteliğini yitirir. Öbür sanatlar insana bağımlı, bundan dolayı hammaddenin ötesine geçebiliyorlar. Sinema hammaddenin ötesine geçmemeli. O dünyanın anlatımı olmalı. Resim, yazın, tiyatro gibi sanatların doğa ile ilişkisi vardır kuşkusuz. Ama bu sanatlar doğayı göstermezler, doğayı hammadde olarak kullanırlar. Hammaddeyi öylesine yoğururlar ki hammaddeyi tanıyamayız. Hammadde sanatçının kendi amacı doğrultusunda kullandığı bir araçtır artık (1960: 300). Sanatçı gerçek olay ve nesnelere esinlenir, ama onlara yeni biçimler verir. Ressam ile şairi yönetmenden ayıran budur. Ressam ile şair gerçeği kaydetmez, gerçeği yoğurur. Gerçeği yansıtmaz, gerçek üzerine bir görüş oluşturur. Sinema öbür sanatlardan ayrımlı. Bundan dolayı fizik gerçeği göz ardı etmemeli. Gerçek yaşam hammadde olma niteliğini yitirmemeli.

Kracauer **avant-garde**'ların gerçeklik izlenimini yok ettiklerini söyler. **Avant-garde** yönetmenler doğayı yansıtmazlar, kendi biçimlerini yaratırlar. Brunius «tüm sanatlar içinde sinema gerçekliğe en uzak olandır» der (aktaran Kracauer, 1960: 181). **Avant-garde** yönetmenler gerçeklik izlenimini yok etmekle kalmazlar, öyküyü de yok ederler. Oysa öykülü film sinemanın estetik açıdan da ekonomik açıdan da var olma nedeni. Kracauer'e göre öykü **Nanook of the North** (Kuzeyli Nanook, 1922), **Man of Aran** (Aranlı Adam, 1934), **Paisa** (Köylü Kadın Paisa, 1946), **La terra trema**'da (Yer Sarsılıyor, 1948) olduğu gibi yöreden kaynaklanmalıdır. Olay örgüsünü de gerçeklik besler.

Yalnız filme alınmış tiyatro oyunu, içinde öyküyü barındıran bir sahne olduğu için, gerçekçi değildir. Bu öykü geçici bir süre

için de olsa filmin öyküsünü bastırır. Oysa yönetmen bir öykü anlatırken, öykünün çevresindeki fizik gerçeği de kucaklar. Sinemanın sanat olduğu konusu açıldığında pek çok kişi dışavurumcu filmleri düşünür. Oysa Kracauer'e göre biçimsel öğelerin ağır bastığı bu filmler «sinemaya özgü olanı» yok eder. **Das Kabinett des Dr. Caligari'nin** (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1919) dekorlarını çizen Hermann Warm «filmlerin yaşam verilmiş çizimler olduğunu» söyler (Kracauer, 1960: 39). Kracauer'e göre bu filmler fiziksel gerçekliği yadsıdıkları için «sinemaya özgü olanı» yok ederler.

«Sinemaya özgü olanı» en iyi sergileyen filmler belgesellerdir kuşkusuz. Bu filmlerde gerçekçi tutum her şeyden üstündür. Biçimsel özelliklerden bile üstündür. Örneğin Edgar Anstey ile Arthur Elton **Housing Problems** (Yerleşme Sorunları, 1935) adlı belgesellerinde izleyicileri gerçek kişilerle karşılaştırırlar. Bu kişiler sorunlarını kendileri anlatırlar. Farelerden, kırık dökük tavan aralarından, su tesisatından yakınırlar. Ama kimi belgeseller biçim kaygısıyla gerçeklikten uzaklaşırlar. Gerçekliğe biçim vermeye çalışırlar. Örneğin Iven **Rain**'de (Yağmur, 1929), Basil Wright ile Harry Watt **Night Mail**'de (Gece Postası, 1936) şiirsel anlatım arayışı içindeler. Kracauer bu tutuma karşı (1960: 203).

Sinema öbür sanatlarla karşılaştırılmamalı. En yaratıcı yönetmen bile doğaya bağımlıdır. Bu bağımlılık ressamın, şairin bağımlılığı ile karşılaştırılmaz. Çünkü sinema perdesi Athena'nın parlayan kalkanıdır. Athena Perseus'tan Medusa'yı öldürmesini ister. Medusa'nın yüzü öylesine korkunçtur ki bu yüzü gören tüm insanlar ve hayvanlar, taş kesilirler. Athena Perseus'a Medusa'nın yüzüne hiç bakmamasını, yalnızca kalkandaki yansısına bakmasını söyler. Perseus böylece Medusa'yı öldürmeyi başarır.

Korkunç şeyleri görmeyiz. Daha doğrusu görmemeyi seçeriz. Ama onlar sinemanın hammaddesi olduklarında görüş alanımıza girerler. Sinema perdesi onları Athena'nın parlayan kalkanı gibi hiç bozmadan gösterir. Bu kalkan kültürümüzün, dünya görüşümüzün görmemizi engellediği şeyleri de gösterir. Bundan dolayı sinemayla hiçbir sanat gerçekliğin yetkin yansıması olma açısından yarışamaz. Rüzgârda uçan yaprağın güzelliğini sinema salonunda görürüz.

Böylece gerçek dünyada göremediğimiz şeyleri perde gösterir. Sinemada dünyamızın gizli yönlerini buluyoruz. Sinema olguyu parçalar, tıpkı bilim gibi. Görünmezi görünür kılar. Griffith Mae

Marsh'ın ellerini gösterdiğinde, eller neredeyse değişime uğrar. Onların Mae Marsh'ın elleri olduğunu unuturuz. Gövdeden kopmuş ve büyütölmüş eller yeni anlamlar taşır.

Sinema yalnızca küçük ayrıntıları değil, kitleleri de çok yetkin bir biçimde gösterir. Tiyatro sahnesi için bir sorun olan kitleler sinema için sorun değildir. Sinema kaydırmalı uzun çekimlerle bu işin üstesinden gelir.

Kracauer'e göre film gerçekliği sergilemek için vardır. Sinema öbür sanatlar gibi gerçekliği yaratıcı süreçle tüketmez, tam tersine açığa çıkarır.

KAYNAKÇA

- Andrew, D. (1978) **André Bazin**. New York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1967) **What is Cinema?** Vol. I, çev. H. Gray. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (1960) **Theory of Film: The Redemption of Physical Reality**. New York: Oxford University Press.