

ÇAĞDAŞ BİR SİNEMA KURAMCISI: JEAN MITRY (*)

Ass. Merih ZİLLİOĞLU

Jean Mitry, Jean Epstein, Abel Gance, Jean Renoir gibi sinemacıların ve sessiz sinemanın en parlak döneminde yaşamış ve çalışmış olmasına karşın, gerçek anlamda çağdaş sinema kuramının başlatıcısı olmuştur.

Yaşamının üç temel yönü, sinemaya ilişkin eleştirel tavrını belirlemiştir. Bunlardan birincisi, Mitry'nin Fransız sinemasının Avant-Garde dönemi filmlerinde bizzat çalışmış olmasıdır. Bu dönemin sönüşünden sonra da birçok filmin kurgu çalışmalarını yapmıştır. Uygulamada kazandığı bu deneyimler, kuşkusuz, kuramsal çalışmalarını etkilemiştir. Gerçekten de, Mitry'nin kuramının film yapma reçetelerine kapalı oluşu, bu deneyimlerinden kaynaklanmaktadır.

Mitry'nin kişiliğini ve yaşamını belirleyen ikinci özelliği tarihe olan eğilimidir. Sinema alanında topladığı belgeler ve düzenli olarak aldığı notlarla, II. Dünya Savaşı yıllarında bilimsel bir sinema tarihi yazmayı tasarlamış, sonuçta, 60'lı yıllardan başlayarak "Evrensel Film Sanatı" adlı yapıtını yayınlamaya başlamıştır. Öte

(*) Bu çalışma İ.B.F. doktora programı çerçevesinde sürdürülen İletişim Bilimleri doktora dersi için hazırlanan ödevin gözden geçirilmiş biçimidir.

yandan eleştirilerine ve kuramına temel olacak bilgileri, ayrıntıyla-
rıyla kendi arşivlerinden edinebilmiştir.

Mitry'nin sinema konusundaki bilgilerinin yoğunluğu ona Fransa'da, A.B.D.'de, Kanada'da ders vermesini sağlamıştır. Böylece üçüncü özelliği, eğitsel yanı, onu sanatçı olarak edindiği deneyimler ile ansiklopedik bilgisini birleştirmeye yöneltmiştir. Öğreticiliği döneminde felsefe, mantık, psikoloji dilbilim ve estetikle ilgilenmiş olması, bu konularda edindiği geniş kültür, kendisinden önce gelen kuramcılara göre film sorunlarını daha derinlemesine kavramasına olanak vermiştir.

Mitry, kendisinininkinden önceki tüm kuramların sinemanın anlaşılmasına ilişkin birer anahtar olmayı savladıklarını ileri sürerek, bu yaklaşım biçimini yadsımış, filmdeki her sorunun, film içinde tek başına ele alınmasının gereğini belirtmiştir. Ona göre kuramcı konuya belirli ve yanlı bir anlayış ile yaklaşmamalıdır. Eisenstein'i de bu görüş doğrultusunda, kurguya verdiği saplantılı önemden ötürü eleştirmiştir.

Mitry'nin "Sinemanın Estetiği ve Psikolojisi" adlı iki ciltlik yapıtında, ilk elli yılda, sinema kuramında ortaya çıkan tüm sorunlar sınıflandırılmakta ve bu konularda takınılan tavırlar betimlenmektedir. Kuramcıya göre; sinema, anlık bir anlayış ya da ideolojik bir tartışma ile yaklaşılacak bir alan değildir; bilimsel ve soğukkanlı, adım adım gelişen bir çalışmayı gerektirir (1).

Çalışmamızda, bu yapıtın özetleyerek derlediğimiz birinci cildini, "Yapılar"ı ele aldık (2). Bu kitap, giriş bölümünden sonra filmsel görüntü ve kurgu olmak üzere, başlıca iki kısma ayrılıyor. Kitabın temel özelliği, erken kuramcıların uçtaki görüşlerinin ortasında bir yaklaşımı geliştirmesi, bu uzlaşmacı görüşün özgüllüklerini yansıtması. Örneğin Mitry'nin yalın filmsel görüntüye yüklediği nitelikler, biçimcilerin ve gerçekcilerin bu konudaki görüşlerini bir bireşimi.

(1) Buraya kadarki bilgiler, J. Dudley ANDREN, The Major Film Theories "An Introduction, Oxford University, Press, 1976 adlı yapıtın" Jean Mitry" (s.185-211) bölümünden derlenmiştir.

(2) Jean MITRY, Esthétique et Psychologie du Cinéma I.Les Structures, Editions Universitaires, Paris, 1963.

Mitry, bu kitapta işlediği kuramında, sinema ile diğer sanatlar, özellikle müzik, resim ve tiyatro ile koşutluk kurmakta, ancak sinemayı sanat olmaktan önce bir anlatım aracı olarak ele aldığından, sürekli dil ile karşılaştırmakta.

Sanatın bir estetik anlayışı kuşkusuz gerektirdiğini belirten Mitry, bir estetik kitabının uygulama reçetelerini içeremeyeceğini; estetiğin Paul Valery'nin deyimiyile "bize, bir yandan duraksamaksızın sevilecek, nefret edilecek alkışlanacak ve ortadan kaldırılacak olanı ayırdettirecek öte yandan, bize tartışılmaz sanat ürünleri yaratmayı öğretecek" "Güzel'in Bilimi" olmadığını vurguluyor.

Yaratmaya ilişkin tek bir kural bulunmadığına, düzenlenmesi olanaksız olduğuna ve böylesi bir kural yapılabilir yapıt kadar yasa gerektireceğine göre, sanat ürünlerinde, onların sanat yapıtı olmalarını ve bazan da, üstün yapıt düzeyine ulaşmalarını sağlayan pratik olduğu kadar gerekli koşulları belirlemeye olanak veren bir yöntem düşünülebilir; bu koşullar hemen uygulanabilir kural ya da formül yerine geçmemekle birlikte, düzenleyici bir yol çizerler, diyen Mitry çalışmasını bu yöntemin yönlendirdiğini belirtmiş.

Kuramcıya göre bu yöntemde ilk aşama insan dehasının ürünleri arasından "sanat yapıtı" olanları ayırmaktır. Mitry bunun öznel bir ayırım olduğunu, ancak sanatın kendisi ve ürünleri de öznel olduklarına göre onları yargılamanın, sınıflamanın da öznel olmasının doğal olduğunu, ancak bu arada yine de bir nesnellığın söz konusu olduğunu, söylüyor.

Durkheim'in, sanatın etkinliklerimizi (sadece yayma zavki için) amaçsız yayma gereksinimimize yanıt verdiği, görüşünü şiddetle eleştiren Mitry, bu düşüncenin yakın bir geçmişte kurulmuş olan hristiyan uygarlığı toplumunda sanatın hiçbir pratik yararına sahip olmaması görüşünden kaynaklandığını belirtir. Askeri, dini ya da kentsoylu bir toplumda, sanat önemli bir değer taşımakta, hatta din açısından da sanattaki mistisizm, dogmaya bir meydan okuyuş, yani bir tehlike oluşturmaktadır.

Ona göre sanat, bir aracı değer olarak, hem insana hem de topluma, gereklidir. Sanatçı yapıtına dünyada ve nesnelere aradığını yansıtır, izleyici ise her sanat yapıtında özlem duyduğunu, eğilim gösterdiğini bulur. Bu yapıt herkese (yapana ve bakana)

anlatılmaz olana ya da ona öyle gözükeneye sahip olduğunun bir kanıtı gibidir. Bu sonuçta bir mutluluk, coşku, denge ve huzur duygusu uyandırır. **Ben**'in olmak istediği ile özdeşleşmesi, bütünleşmesi, katılımla kendinden geçmedir bu. İşte bir sanat yapıtını ayırmada nesnel ölçüt yarattığı katılımdır.

Mitry için, zevk ya da keder, hangi duyguya aracı olursa olsun her sanat yapıtı, onu ortaya çıkaran gereklere yanıt verdiği ölçüde mutluluk kaynağıdır. Bu gerekler, gerçeğin daha üstün bir gerçeğe çevrilmesidir, gerçeğin stilizasyonudur.

Sanat-sanat yapıtı- bir insandan diğerine giden en kısa yoldur, aynı zamanda insandan evrene, **Ben**'den **Ben** olmiyana giden en kısa yoldur. Başka deyişle **Ben** ile bir başka **Ben** arasında kendini yansıttığı, tanıdığı ve tanıttığı **Ben**-olmiyan aracılığıyla iletişimidir.

Sanat üzerine bu görüşlerinden sonra Mitry, sanatların sınıflandırılmasını ele alarak, ilk çağlardan beri sanatların mekan ve zaman sanatları olarak sınıflandırıldığını, bunun öznelliğine karşı çıkan Charles Lalo, P. Nédoncelle, Souriau ve başkalarının değişik sınıflamalar oluşturmaya çalıştıklarını, ancak bunların da aynı öznelliği koruduklarını, bu nedenle kendisinin klasik sınıflandırmayı yeğlediğini belirtmiş. Başka deyişle Mitry sanatları zaman ve mekan sanatları olarak sınıflandırmıştır.

Müzik, bir ölçüde mekanda yer alıyormuş duygusunu uyandırır da, aynı anda algılanan motiflerin uyumu, birleşmesi, kaçıışı, çakışması “müzikal bir mekan” yaratırsa da, bu ancak verdiği bir izlenimdir. Gerçekte bir zaman sanatıdır Mitry'e göre.

Buna karşılık mimari de belli bir süre duygusu ile ilişkilidir. Bir mimari yapıtın her açıdan görülebilmesi, bakanın onun çevresinde hareket etmesini gerektirir, bu da bir süreyi varsaydırır. Ancak bir mimari yapıt gerçekte özel açılardan ve hareketsiz bir noktadan bakmak üzere yapılmıştır. Demek özde bir mekan sanatıdır.

Dans, dramatik sanat gibi gösteri sanatları zaman ve mekanın birleşimini gerektirirler. Tiyatro da ise mekan bir çerçeve oluşturur. Yine de bu sanatlarda mekan anlatıma katılır, onu yaratmaz yani tüm bu sanatların gerçek anlamı zaman içinde vardır. Sınıflandırmasında Mitry sinemaya özel bir yer ayırır, çün-

kü sinema hem bir zaman, hem de bir mekan sanatıdır. Filmin dramatiği gerek zaman gerekse mekan sürecinde gelişir; gerek mekanın gerekse zamanın gelişimi başlı başına bir yapı oluşturur. Mekan, devinimleri kavrayan bir çerçeve değildir, kendisi devingen ve değişken bir devinime dönüşür.

Mitry, sinematografik ritm mekansal ritme eklenmiş bir zamansal ritm değil, bunların biresimi ve her bir değişkenin işlevi olan yeni bir ritmdir; bir filmin, devinimi zamanın aritmetik birleşimine göre düzenlenmiş geometrik değişkenler bütünü olduğunu söylemek olasıdır, der.

Sinemanın, gerek zamanda gerekse mekanda oluşan bir anlam olduğundan, kendinden önceki sanatlarla ilgili olduğunun, ancak bunun onun kendine özgü olanakları, bu nedenle de bağımsızlığını sağlayan özel bir niteliğe sahip olan bir sanat olmasına engel olmadığına altını çizdikten sonra Mitry, bu yeni sanatın yaratma koşulları ve yaratıcısı üzerinde duruyor.

Mitry'e göre, sinema bir endüstridir. Bir filmin yapımı o denli harcamaları gerektirmektedir ki, ancak verimli olması koşulu yapımların sürdürülmesine, böylece de teknik ve sanatsal ilerlemelere olanak tanır. Sinemanın, ancak endüstrileşme oranında sanat haline dönüştüğü kayda değer. Ama bir endüstri olabilmesini de sanat oluşuna borçludur. Bu nedenle, bu endüstrinin varlık nedeni olan sanatsal yönü aşırı kâr hırsıyla bozmaksızın, akılcı zorunluluk ve gereksinimlerini gözönünde tutması gereklidir.

Sinemanın, geniş bir kitleye seslenmek zorunda oluşu nedeniyle bu alanda sanat yapıtı yaratmanın zorluğunu belirten Mitry, bununla birlikte sanat yapıtı olanların sayısının giderek arttığını, çünkü küçük bir azınlığı oluştursalar bile seyircilerin niteliğinin giderek geliştiğini ileri sürüyor. Ona göre, günümüzdeki zayıf filmlerin bu zayıflıkları biçimden çok içerikten kaynaklanmaktadır, kötü yapılmış filmler giderek azalmaktadır, günümüz sinema endüstrisi ortalama bir nitelik düzeyine erişmiştir.

Sinema endüstrileşmiş olduğundan, her film toplu bir çalışmanın ürünüdür. Böyle olmakla birlikte, yaratıcısı bu topluluk değildir. Bu durumda filmin yaratıcısı (auteur) kimdir sorusuna Mitry, yaratma sürecinin değişik koşullarında kendilerini anlatma olanağı bulabilenler, yaratıcı adını alırlar, yanıtını veriyor.

Bundan sonra Mitry, Avrupa ülkeleri ve A.B.D.'deki sinema endüstrisinin koşullarını ve standart film yapımındaki özellikleri incelemiş, bu incelemeler doğrultusunda bu tür filmlerin yaratıcısının kimliğine açıklık getirmiştir. Farklı koşullara ve yaratma süreçlerine ilişkin görüşlerini şöyle özetlemek olası: Fransa ve diğer küçük ülkelerde bir yapımcı, çeşitli nedenlerle, bir romanın telif hakkını satın alır. Rol oynayacak yıldız seçimi ve gerekli sermayenin toparlanması yapıldıktan sonra konu bir senaryo yazarı tarafından sinema diline uyarlanır, yani filmin iskeleti kurulur. Bundan sonra ya senaryo yazarı ya da bir diyalogcu konuşmaları hazırlar. Bu aşamalardan sonra yapımcı, yönetmeni ve diğer teknisyenleri bulur. En iyi koşullarda yönetmen, senaryo yazarı ile ya da tek başına senaryonun dekupajını yapar. Planları hazırlar. Gerekli gördüğü yerlerde konuşmaları çıkarır. Bundan sonra dekoratör dekorlar hazırlar. Daha sonra teknik düzenlemelere ilişkin toplantılar yapılır, tüm kadro şirketçe tamamlanarak, filmin yapımına geçilir.

Zamanlamaya kadar herşey önceden düzenlendiğinden yapım süreci bunların uygulanmasından ibarettir, tıpkı bir binanın mimarın planlarına göre inşa edilmesi gibi. Şu farkla ki burada kullanılan malzeme canlıdır, yani değişkendir. Yönetmenin çabası ve işi bu malzemeyi en iyi şekilde kullanmaktır.

Böyle bir filmin yapımında, filmin yaratıcısı ne yapımcı, ne senaryo yazarı, ne yönetmendir. Bunlardan hangisinin kişiliği ağır basarsa odur. Bazı filmler (Marty, Kızgın Oniki Adam gibi) senaryo yazarlarının ürünüdür. Rio Brovo, Yaşama Hırsı, Öldürülecek Yedi Adam gibi bazı filmler de yönetmenin yapıtıdır. Bazıları ise senaryo yazarı-yönetmen ikilisinin uyumlu çalışmalarının ürünü olurlar (Carné-Prévert, Feyder-Charles Spaak).

Bu örnekte yönetmen bir ölçüde filmin içinde kişisel yaratma alanına sahiptir. Senaryo yazarının çalışmasından sonraki işlemlerde "kendi" filmini yaratabilir.

Oysa örgütlenmiş bir endüstri olan A.B.D. sinemasında durum çok farklıdır. Dekupaj işlemi ya bir uzman tarafından ya da senaryo yazarı tarafından yapılır. Bu kişi, sözcüğün tam anlamıyla bir film yazarıdır. Bu durumda yönetmen senaryoyu aldığı anda herşey tüm ayrıntılarıyla hazırdır. Ona yaratma alanı bırakılmamış-

tır, olsa olsa bir orkestra şefi gibi yorum yapabilir, kişiliğine bağlı olarak.

Özetle, genel olarak, filmin yaratıcısının dekupajı yapan olduğu, söylenebilir. Ve bunu belirlemede kişiliğin önemi büyüktür.

Sinemada zanaatkarları ve sanatkarları ayıran Mitry, bir açıdan sinema yapımının en basit sanat sayılabileceğini, bu işe ilk başlayan herhangi birinin bir sanatkar görülebileceğini, çünkü teknik olanakların son derece gelişmiş olduğunu ve kendi kendine işlediğini, bir ölçüde bunların sonucu bir sanat yapıtı ortaya çıkacağını ileri sürer. Ona göre, bu kişi gözlemci ise, belli bir sinema anlayışı varsa, özellikle zayıf bir yönetmenin yanında altı ay çalışırsa (yapılmaması gerekenleri öğrenmesi açısından) altı ayda mesleği öğrenebilir ve büyük bir filmi tek başına yönetebilir. Film yapımının teknik yönlerini öğrenmesi zor değildir. Bazan da oyuncular işlerini çok iyi bilirler, kimi zaman dekorlar çok çekicidir, görüntüler son derece güzeldir. Sonuçta mutlaka seyredilebilir bir ürün ortaya çıkabilir. Bu açıdan, yönetmen bir duvarcı ustasına benzetilebilir. Oysa gerçek işlevi estetik yönde olmalıdır. Yönetmen filminde neyi, ne için istediğini bildiği ölçüde estetiği gerçekleştirebilir. Bunu ise yıllarca çalıştıktan sonra öğrenir. Bunun sonucu edindiği kuramsal bilgiler filmde uyum ve dengeyi sağlarlar.

Yaygın üretimin koşullarının bir betimlemesini yaparken Mitry'nin amacı bir yönetmenin her zaman, tanım ve ilke gereği yaratıcı olmadığını ortaya koymaktır. Mitry, sinema dünyasında ancak 20-30 kadar gerçek yaratıcı bulunduğunu kabul etmektedir.

Onca, sıradan bir filmde kimin yaratıcı olduğu sorusunun yanıtı önemli değildir. Ancak değerli bir yapıtta bunun sorumlusu aranır. Bir filmde belirli bir estetik ve kişilik söz konusu olduğunda bunun sahibi her zaman filme bir biçim ve stil kazandırandır, başka deyişle yönetmendir. Çünkü sinemada biçim ve stil görüntülerden kaynaklanır, görüntüler ise yönetmene aittir. Bu düşüncesini kanıtlamak için, Carl Dreyer, Sternberg, Murnau, John Foral gibi yönetmenlerin farklı senaristlerle çalıştıkları filmlerinde bile kişiliklerini gözlemenin olası olduğunu söyler.

Mitry, filmlerinde kendilerini kanıtlayan yönetmenlerin çoğunluğunun aynı zamanda filmlerinin senaryo yazarı olduklarını, kendi seçtikleri konuda düşlediklerini ancak kendileri anlatabile-

ceklerinden tek başına ya da denetimlerinde çalışan bir senaryo yazarı ile birlikte filmin senaryosunu işlediklerini belirtir. Bunlar ilgilerini çeken bir ahlaki, toplumsal ya da felsefi konuyu ele alırlar; bunlar içinde bir “evren” yaratabilenleri çok sınırlıdır. Chaplin dışında hiçbiri ise sinemada gerçek “kişilikler” yaratmaya ulaşmamıştır. Stroheim, Griffith, Eisenstein, Orson Welles, Murnau ve sınırlı bir ölçüde René Clair gibi yönetmenler sinemada hem belli bir evren, hem de belirli ölçüde kişilikler yaratmışlardır. Mitry, bunların kendilerinde bulunan evreni en iyi yansıtabilecek araç olarak sinemayı benimsediklerinden yönetmen oldukları, sinemanın geleceğinin büyük stilist bile olsalar yönetmenlere değil, herşeyden önce söyliyecek şeyi olan ve bunu görsel biçimde anlatabilen yaratıcılara bağlı olduğu görüşündedir.

Bundan sonra yönetmenlere yapılan eleştirilere değinen Mitry yapıtlarıyla varolan yönetmenlerin gerçek yaratıcı olarak değerlendirilmelerinin yapıtlarının tümüne bağlı olarak yapılması gerektiğini belirterek, bir üstün yapıttan doğan ön yargıların eleştirileri etkilememesi ve her filmlerinin bir deha ürünü kabul edilmemesi gerektiğine dikkati çekiyor.

Mitry genel olarak sanat ve sinema üzerine görüşlerini günümüz sinemasına ilişkin düşünceleri ile tamamlıyor. Ona göre, İtalyan yeni gerçekçiliğinin, Japon, Polonya, S.S.C.B., İsveç sinemalarının bazı üstün yapıtları dışında günümüz sineması bir yalan söyleme sanatıdır, bir uyuşturucudur, konulara gerçek yaşamdaki gibi yaklaşmaz, tabulara dokunmaz. Özgün, içtenlikli yapıtlar hâlâ çok sınırlı sayıdadır.

Mitry’de sinema bir sanat olmaktan önce, bir anlatım aracıdır ve dar tanımları içinde anlatım araçları duyguları, coşkuları belirtirler, düşünceleri ise ancak sınırlı ve yetersiz olarak aktarabilirler. Plastik sanatlar, resim, mimari, dans, müzik bu türden anlatım araçlarıdır. Bir anlatım aracı düşünceleri oluşturup, iletebildiğinde, düşünler geliştirebildiğinde dil olur. Yazın hem coşkuları, hem de düşünceleri aktarabilmesini dilin, şiir ve roman gibi, estetik biçimlerine sahip olmasına borçludur. Anlatım araçlarında önce heyecanlara daha sonra düşüncelere ulaşılır. Dilde ise bunun karşıtı gerçekleşir.

Bu yaklaşım içinde kuramcı sinemayı şöyle tanımlıyor: sinema kendisi bir anlatım aracı olan görüntüyü-ki bunun mantıksal ve dialektik düzenlenmesi bir dili oluşturur-kullanan estetik bir biçimdir. Sinemada görüntü yazındaki eylemin işlevine sahiptir.

Sinemanın bir dil olduğu görüşünü geliştirebilmek için Mitry dilin tarihsel oluşumunu incelemiştir. Kısaca özetlenecek olursa: Başlangıçta jestlerin dili vardı. Bunun seslerle birlikte kullanılması 30-40 bin yıl öncesine uzanır. Zamanla çıkarılan sesler belirtilmek istenen nesnenin yerine kullanılmaya başlandı, onunla özdeşleşti, onu göstermeye daha sonra da onu anlatmaya başladı. Bunun evriminden söz ortaya çıktı. Dilin gelişimi nesnelere, düşüncelere, somuttan soyuta olmuştur.

Yazıda sözcüklerin var olmasından önce, fonemler (sesbirimler) şimdiki gibi alfabetik karakterlerle yazılmıyordu. Ana kavramlar bir ya da birkaç nesneyi ve bunlar arasındaki bazı ilişkileri çizen resimlerle, şemalarla anlatılıyordu. Zamanla şemalar nesnelere yerini aldılar, ideografik yazı ortaya çıktı. İdeografik bir dilden söz edilebilir, çünkü yazı dilin biçimsel aktarımıdır. Başlangıçta resimler ve sesler arasında ilişki vardı kuşkusuz, ancak nesnenin düşünceye gelişen yazı, fonetik karşılığından kopmuştur. Bu resimler ideogram kümeleri halinde hiyerolifi oluşturdular. Önceleri biçimsel olan bu görüntüler özellikle düşünceyi yansıtmada yetersiz kalınca giderek şematize edildiler yerlerini değişmez işaretlere bıraktılar. Böylece ses ve düşünceyi birlikte anlatma sürecine girdiler. Finikeliler ticarete kolaylık sağlamak amacıyla fonetik yazının temelini oluşturan alfabeyi bulunca, bunun kullanımını yaygınlaştınca, ideogramlar düşüncenin değil, olayların, olguların nesnel görünümünü yansıtacak biçimde değişim gösterdiler ve grafik sanatlara dönüştüler.

Fonetik yazı 3-4 bin yıllık bir geçmişe sahiptir, yazılı sözcük bununla birlikte ortaya çıkmıştır. Başlangıçta sözcük aynı düşünce ya da nesneyi niteleyen bir fonem ya da fonemler kümesinin yazılı işareti iken, günümüzde aksine, fonem bu işaretin söyleme (okuma) biçimi olmuştur.

İşte bu gelişim içinde sinema bir ölçüde ideografik dilin yeni bir biçimi gibi ortaya çıkmıştır. Ancak şu önemli farkı vardır, ideografik yazının donuk ve değişmez simgelerinin yerini burada

hareketli simgesel değerler alır. Bunlar temsil edilen nesne ya da olaylardan çok, içinde yer aldıkları görsel çevreye bağlıdırlar. Bu çevre belirlediği ilişkiler ve imlemelerle bu nesne ya da olaylara anlamlık bir anlam yükler. Böylece aynı düşünceler değişik biçimlerde anlamlandırılabilirler, hiçbirini her defasında aynı görüntülerle anlamlandırılmaz. Anlamlandırılan ile anlamlandırılan arasında değişmez nitelikte hiçbir bağ yoktur.

Mitry dilin, konuşma ile sınırlı bir tanımı kabul edilebilirse, sinemanın dil değil bir yazı olduğunun ileri sürülebileceğini ancak dilin bu tanımına karşı olduğunu belirtiyor. Çünkü dil hem söz hem de bunun simgesel somut biçimi olan yazılı sözcükten oluşur. Her yazı zorunlu olarak dilin varlığını gerektirir, onun yazılı sözcüklerle ya da başka örneklerle aktarılan simgesel bir biçimidir. Filmsel görüntüler de fotografik bir yeniden üretim için değil, düşünceleri iletmek için araç olarak kullanıldıklarından, sinema bir dildir.

Sinema dilinde görüntü hem eylem hem de sözcük işlevine sahiptir. Bu dil gerçek dünyayı az ya da çok değişmez soyut biçimlerle değil, somut gerçeğin yeniden üretimiyle aktarır.

Böylece gerçek herhangi bir grafizm ya da simgesel bir öge ile “temsil edilmemekte”, kendisi gösterilmektedir; başka deyişle gerçeğin kendisi anlamlandırmada kullanılmaktadır. Biçimlendiği, yeni bir dialektik oluşum içinde, kendi anlatımına öge olmaktadır.

Dil ile sinema arasındaki benzerlikleri ortaya koymaya çalışarlara, sinemanın bir dil olamayacağını ileri sürenlere Mitry şöyle yanıt verir: Bir film herşeyden önce görüntülerden, bir şeyin görüntülerinden oluşur. Bir olayı ya da bir dizi olayı betimlemek, geliştirmek, anlatmak amacını güden bir görüntüler dizisidir. Ancak bu görüntüler seçilen anlatıma göre bir göstergeler (signe) ve simgeler dizgesi içinde düzenlenirler, kendileri simge olurlar ya da olabilirler. Bu görüntüler yazılı sözcükler gibi sadece gösterge değildirler, öncelikle belli bir anlam yüklenen bir nesne, somut bir gerçeklerdir. Sinema bu açıdan bir dildir, bir betimleme olduğu ve bu betimlemeden yararlandığı ölçüde bir dildir. Filmsel dil, ilkesi ve tanımı gereği estetik yaratmadan kaynaklanır. Önermeli bir dil değil, özümsetici bir dildir. Uscu olmaktan çok liriktir. Ve düzenlenen görüntüler, usca belirlenmiş bir düşüncüyü kesinleştirmekten

çok, düşünmeye yöneltici olacak şekilde bir belirsizlik payı bırakmalıdır.

Film, şiir ya da roman gibi hem sanat, hem de dildir diyen Mitry'e göre konuşma dili ile sinema dili arasında söz dizimsel aynılıklar aramak boşunadır. Benzerlik biçimlerde değil yapılarda bulunmaktadır. Her dil gösterge, imge ya da seslerden oluşan bir dizgenin zaman içinde gelişimini, bu dizgenin duygu, coşku ya da düşünceleri ifade etmek, anlatmak için dialektik bir düzenlemesini varsaydığına göre, konuşma dili ile filmsel dil değişik organik dizgelere göre değişik öğeler kullanarak kendilerini ifade ederler, benzerlik buradadır.

Sinema dilinin diğer anlatım araçlarından elde edilen yöntemlerin bir bütünü mü kullandığını ya da özgün bir dil mi olduğu tartışmalarını anlamsız bularak, ne konuşulan dilin anlatım biçimlerinin (çünkü bunlar düşünce biçimlerinden kaynaklanırlar), ne de diğer sanatların anlatım biçimlerinin sinema dilini oluşturduğunu kabul eder.

Mitry kuramında sinema ile dili karşılaştırdıktan sonra bunların öğeleri olan görüntü ile sözcük ikilisini ele alır.

Her düşünce biçimlendiği süreç içinde oluşur. Dil düşüncenin en doğrudan bir anlatımı olduğuna göre düşüncenin sözcükler içinde biçimlendiği söylenebilir, der. Ancak dil birçok insan davranışının oluşturduğu diğer tepkilerden doğası özde farklı olmıyan ve bunların yerini alabilecek nesnel bir tepkidir. Biçimlenmemiş düşünce, bilinç halinde düşünce, hem dilden önce gelmektedir, hem de onun dışındadır ve başka bir biçimde de ifade edilebilir, ilkel dilin fiziksel tepkilerden oluşması gibi.

Her sözlü anlatım nesnelere belirten ya da fikirleri aktaran sözcüklerle başlar. Sözcük ise fonetik açıdan olduğu kadar morfolojik açıdan da uzlaşmalı bir göstergedir. Örneğin; sandalye denildiğinde oturmaya yarayan aynı araçta anlaşmaya varılır, ancak bu sözcük herkese bir başka biçim ve özelliklere sahip sandalyeyi ifade edebilir. Burada sözcük kavrama dönüşmekte, böylece kişisel özelliklerinden arınmış, aynı şemaya cevap veren tüm nesnelere bir kümede toplanmaktadır. Böylece sözcük bir kavrama, bir soyutlamaya dönüşmektedir. Kavram böylece gerçek karakter ve özgül niteliklerine indirgenmiş nesnedir. Kavramlaştırma yargılamadır, kurulan basit ve şematik ilişkilerin sonucudur. Somut düşünce an-

cak somut nesnelere üzerinde düşünülebilir (duyuşsal düşünce); kavramsal soyut düşünce, anlamların yani ilişkilerin bilinci biçimde düşünülebilir. Fakat ilişkilerin bilinci de ancak nesnelere ya da biçimlerin ilişkileri olarak kavranmış olabilir. Dilin temel taşı sözcükler somut nesnelere bir düşünüy ifade eden kavrama dönüştürler.

Düşün daima bir imgede billurlaşır. İmge ise somut nesnelere ait olabilir. Düşünce sözcüklerle düzenlenmekte ancak biz imgeler halinde düşünmekte ve imgelerle kavramaktayız.

Satre'ın "imge, bilginin indirgenebileceği en alt sınır ve kendini tanımak için duygusallığın uzanabileceği en üst sınır ise, bilgi ile duygusallığın bir birleşimi değil midir" yaklaşımını Mitry benimsemekte ve bunun doğruluğunu dışarıdan gelen görüntünün anlık olarak zihinsel imgenin yerine geçtiği sinemanın kanıtlandığını söylemektedir.

Mitry sinema dilinin oluşmakta olan düşünceyi sözcüklerden daha iyi yansıtabileceğini, çünkü sözcüklerin düşünceyi düşünler halinde billurlaştırırken (her düşün bir düşünce sonucu olduğundan) yapılmış, bitmiş bir biçimde aktardıklarını belirtmektedir. Ona göre düşüncede sözcükler, hem kesin hem de önerici olduklarından, kesinlikten uzak filmsel görüntüler gelişen düşünceyi -devinimi- daha iyi ifade etmektedirler.

Ribot'nun ileri sürdüğü gibi düşünceler değişime uğramış duygularsa -görüntüler düşünceleri belirlemeden önce duyguları belirlediklerinden- görüntüler duygudan düşünceye geçişi izlemeye olanak verirler. Eisenstein de büyü ya da dinlerin egemen olduğu ilk çağlarda, bilimin hem bir duygu, coşku, hem de kolektif bir bilgi ögesi olduğunu, daha sonra spekülâtif felsefenin saf bir soyutlama olarak, saf haldeki coşkudan dilem sonucu ayrıldığını; günümüzde coşku, duygu ögesi ile entellektüel ögenin bir birleşiminin yapılmasının zorunlu olduğunu; sinemanın entellektüel ögeye yaşamın somut ve coşkusal kaynaklarını iade edip, bu birleşimi gerçekleştirebileceğini söylemiş; filmin yaratıcı çizgisinin, görüntüden duyguya, duygudan düşünceye olması gerektiğini belirtmiştir.

Mitry de bu görüşlere katılarak, yazın gibi sinemanın da amacının kesin düşünceleri anlatmak, belirli bir bilgiyi tartışmasız aktarmak olmadığını, filmin mantığının anlatılanın kesinliği ile değil, anlatımın kesinliği ile ilgili olduğunu belirtiyor. Filmin

mantığı, izleyicinin bilincinde düşünler belirlemek amacını güden görsel ya da gör-işitsel bireşimlerin yapısı ile ilgilidir. Görsel yapıların mantığı şiirsellik, psikoloji üzerine kurulmalı, izleyicinin düşüncesi filmsel görüntülerin akışı içinde ve o akışala oluşan bir mantığın yansıması olmalıdır.

Sinemada gerçek dışılık asla görüntülerde, onların gösterdiklerinde değildir, onların ileri sürdüklerinden kaynaklanır. Gerçeğe uymazlık dramatik yapıda, öyküde bulunur. Görüntülerde mantık kesindir, çünkü doğrudan gerçeğe dayanırlar. Mantık biçimi, sadece bu görüntüler arasındaki ilişkileri düzenlemeye, belli bir anlatım amacına göre kurmaya bağlıdır.

Mitry için, sanat yaratıcı bir yorumu, açıklamayı, sanat ürünü, yaratıcı ile alıcı arasında duygusal etkileşimi gerektirir. Bu ilişkilerde mantık, yine ilişkiler üzerine kuruludur. Ancak bu ilişkiler belirlemeye değil duygusallığa, sezdirmeye dayanmaktadır. Bu estetik bir mantıktır.

Bilimlerin dilinde ya da mantıksal dilde, her tümce sadece bir anlama sahiptir, karşılığında eş değerde bir başka tümce bulunabilir, ritmi yoktur. Oysa lirik dilde, tümcenin eş değerli karşıtı yoktur (çevri yapılamaz), ritmi vardır, anlamı bu ritme bağlıdır. Sinema hem mantıksal dilin, hem lirik dilin bireşimini gerçekleştiren, hem akli hem duyguyu birleştiren biricik sanattır.

Lirik dilin mantıksal dili temel alması ama ondan ritmle ayrılarak daha fazla bir anlama sahip olması gibi, filmsel dil de gerçeğin mantığını temel alır ancak onun anlamını, filmin organik süreci içinde yer alan karşılıklı içermelerle aşar. Görüntüler belirli bir ritme bağlı olduklarından, bu ritmden doğan yeni bir anlam ortaya çıkar.

Mitry filmsel görüntü ile algısal imgeyi inceleyerek sinemanın konuşma dilinden farkını ortaya koyar. Bu konuda özetle şöyle der: fotografik bir görüntü objektiften görülen gerçeğin "mekanik" bir yeniden üretimidir. Kullanılan mercekler, ışıklandırma, diaframın açılışı, vb. bu görüntünün, gerçeğin yorumlanmış bir biçimi olmasına neden olur kuşkusuz. Siyah-beyaz çekim bile bir yorum kazandırır görüntüye. Günümüzde gerçekliği yansıtabilecek ölçüde gelişen renkli çekim tekniği ise aynı zamanda ondan uzaklaşmada da çeşitli olanaklar sağlamaktadır.

Bir an için görüntünün, her türlü yaratıcı istekten uzak, çekilen gerçeğin benzeri olduğu kabul edilsin. Her görüntü bir nesnenin görüntüsüdür. Zihinsel imgeden, bir yüzey üzerine saptanmasıyla ayrılır. Ancak bu yüzey düz olduğundan üç boyutlu bir mekanda bulunan nesneyi iki boyutlu olarak saptar. Fakat bu nesnenin görüntüsü bir başka görüntü değildir, çünkü nesne ile birlikte onun içinde yer aldığı mekan olan mekansal ilişkilerini de gösterir, hem nesnenin hem de mekanın görüntüsüdür, çünkü bu mekanı belirleyen biçim ve ilişkilerin de görüntüsüdür. Kamera nesneyi belli bir bakış açısından çeker, ancak aynı özellik göz için de söz konusudur. Göz de nesnenin gerçeğini belli bir noktadan yakalar, tümünü ancak hareket aracılığıyla gözleyebilir, bu olanak kamera için de vardır. Temel ayrım, filmsel mekanda istediğimiz gibi hareket edemememiz, yapımcıya göre hareket etmemizdir. İster göz, ister film aracılığı ile olsun, elde ettiğimiz görüntüler görünürde hep iki boyutludur.

Nesnelerin rölyef duygusunu göz kendi organik mekanizmasıyla sağlar, sinemada ise teknik olarak bu duygu verilmeye çalışılınca, gerçektekinden daha yoğun olur, yani yanlış olur. Gerçekte de rölyef duygusu yalnızca gözün optik özelliğine değil, psikolojik nedenlere bağlıdır; bunun görsel algılama ile mekandaki deneyimimizin eşzamanlı bir düzenlemesi sonucu elde edildiğini söylemek gerek. Sinemada devinim, derinlik duygusunu belirler, onu yaratır. Bu kuşkusuz rölyef duygusu olmamakla beraber, biri diğerine bağlıdır. Devinimle sinemada mekan yaratılınca, psikolojik olarak rölyef elde edilir.

Gerçeğin imgesi ile filmsel görüntü böylesine benzer görünmekte ise de gerçekte birbirlerinden çok farklıdır. Filmsel görüntü bir satıha saptandığında, bir ekrana yansıtıldığında, görüntüsü olduğu nesnelere kopar ve onlarla hiçbir bağlantısı yoktur. Bağımsızdır, kendi başına vardır. Algısal imge, nesnelere kopmaz ve kendi başına varlığı yoktur.

Görüntülerin böylece bağımsız bir fizik varlığa sahip olması sinemayı, sinematografik diii konuşma dilinden ayırıyor. Temel ayrım görüntünün, zihinsel çağrışım yapan gösterge olmamasından kaynaklanıyor. Görüntü bize evreni, nesnelere aynen aktarıyor.

Bu yaklaşımla Mitry A. Bazin gibi sinemayı gerçeğin asimtotu olarak benimliyor. Ancak onun tersine, gerçek dünya ile asimtotu arasındaki benzerlikleri değil farklılıkları ortaya koymaya çalışıyor. Birinci fark görüntünün öznel bir seçim sonucu olması, böylece izleyiciye anlamlandırılan bir bakış kazandırması. Öte yandan sinemada çerçevenin varlığı da gerçek dünyada olmıyan bir özellik. Mitry çerçevenin hem gerçeği bizden sakladığını (Bazin'in görüşü) hem de içeriğindeki nesnelere düzenlediğini (Arnheim'in görüşü) ileri sürüyor. Böylece izleyici gerçeğin perde arkasında gizlendiğini, kameramanın biraz dönse onu görebileceğini hissederken, aynı zamanda çerçeve tarafından oluşturulan görsel gerilimlerin etkisinde kalıyor.

Mitry simge olarak görüntüyü yine dil ile karşılaştırarak ele almış. Dil, bir nesnenin anlamını vermeyi bir başka varlığa (sözcüklere) yükler, oysa sinemada anlatılan ile anlam bir tek varlıkla belirtilir, çünkü temsil, temsil edilenin aynısıdır. İlk yaklaşımda gerçek böyle olmakla birlikte, bu yorum yetersizdir. Bir nesnenin görüntüsü nesneyi aktardığından, onun anlamını aktarır. Ancak bir görüntü olarak kendisi böylece hiçbir şey anlamlandırmaz, sadece gösterir. Filmsel anlam bambaşkadır. Bir tek görüntüye, hemen hemen hiç bağlı değildir; görüntüler arası ilişkilere, genel olarak söylenirse içermelere bağlıdır. Bir kül tablasının görüntüsü kül tablasınınkinden başka bir anlam taşımaz. Fakat içerme ile "izmaritlerle" dolan bu kül tablası, geçen zamanı anlatmaya yarar. Başka bir bağlamda bu görüntü sıkıntı, bekleme ya da sinirlilik anlamını taşıyabilir. İki ayrı anlam aynı simge ile belirtilebilirler. "Potemkin Zırhlısında" gemi doktorunun kelebek gözlüğü, doktorun kişiliğinin simgesi olduğu gibi, bir sahnede geminin güvertesinde kendi kendine sallanan bu gözlük doktorun yokluğunu, denize fırlatılışını, hatta daha da ötesinde kentsoylu sınıfının alt edilmesini, yenik düşüşünü simgeler. İşte filmsel anlam budur.

Görüntü, sözcüğün aksine değişmez bir simge, sinema da değişmez bir dil değildir. Görüntü, sözcük gibi, kendi başına bir gösterge olmadığı gibi, hiçbir şeyin simgesi de değildir. Ancak değişen ilişkiler içinde değişik anlamları verir.

Filmde her görüntünün bir doğal anlam taşımakla birlikte (içeriği açısından), tüm görüntülerin simge değeri taşımadıkla-

rını da belirten Mitry, görüntülerin bu değeri sekanslar halinde düzenleme ile ilişkiler yoluyla kazandıklarını söylüyor.

Ona göre günümüz sinemasında yakın planlar tırnak içinde simgeler kullanılmadığından, görüntüler ancak bütün içindeki ilişkileriyle simgesel anlam kazanırlar. Eisenstein'in epik filmlerine uygun düşen eski tip çekimler, günümüzün psikolojik içerikli filmlerine uymamaktadır. Günümüzün filmlerinde anlam kamera ve oyuncuların bütün içindeki hareketlerinin belirlediği ilişkilerden çıkmaktadır.

Bir anlam birçok anlatım ile verilebilir (Eisenstein'in filminde piyano üstündeki kırık mumlar gemicilerin kıldığı tabak ve kelebek gözlük, üçü de de egemen sınıfın düşüşünü anlatır). Mitry sinemada simgesel kodlama yapılamıyacağını, yoksa filmin canlılığını, gerçekliğini yitireceğini, kullanılan simgenin üzerinde uzlaşmaya varılınca, kurallaşınca, soyut bir göstergeye dönüşeceğini vurgular. Bir filmde takvimin kopan yapraklarını göstermek yerine alt yazı ile "bir kaç yıl sonra" demek daha iyidir. Onca, bu tür bir simgenin ancak gülünçlenmek, yadsınmak için kullanımı değerlidir. Bu düşüncesine Şarlo'nun filmlerinden örnek verir.

Filmsel görüntü-sözcük irdelemesini, filmsel görüntü-sözel anlatım karşılaştırması izler Mitry'nin kuramında. Her ikisinin de özelliklerini ortaya koyarken farklılıklarını vurgulamaktır amacı.

Kuramcıya göre sözsel anlatımda, örneğin bir romanda sözcüklerle değil, tümcelerle düşünceler kavranır. Bu düşünceleri okuyucu imgelere çevirir, okuyucuyu etkileyen de onlardır. Özetle roman okuyucusu kişileri kendisine göre oluşturur, tanır. Sinemaya uyarlanan bir romanın düş kırıklığı uyandırmasının nedeni bu olabilir. Gerçekte, romancı da yarattığı kişiliklerin, nesnel kişiliklermiş gibi psikolojik incelemesini yaparken, öznelikten kurtulamaz, çünkü bunu ancak içe bakışla gerçekleştirir.

Oysa daha nesnel yaklaşım, davranış psikolojisinin yaklaşımıdır, psikolojinin davranışlara göre açıklanmasıdır.

Sinema sadece davranışları gösterir, temsil edilen kişilikler yapımcının yaratısı bile olsa oyuncular tarafından canlandırıldığından, yaratıda bağımsızlaşarak bir gerçeklik, nesnellik kazanırlar. Oyuncuların temsil ettiği kişilik, film boyunca, olaylar ve ilişkiler içinde gözlenir, oluşur.

Film romandaki gibi düşlemeyi gerektirmez, görüntü bu işlevi yerine getirir. Film bizi düşlemekten kurtarırsa da görüntülerle düşünmeye yöneltir. Görüntü bir sonuç değil bir başlangıçtır. Mitry filmin kendisi düşünmese bile düşünmeye yöneltmelidir yarısına varır.

Sinemada var olan tek zaman şimdiki zamandır (bir hareketi, oluşu yapılmakta olduğu zamanda gösterdiğinden), orada herşey günceldir, zamanla mekanla üstüstedir. Geçmişin anlatımı bile güncel olur, romandakinin aksine. Böylece geçmişin anımsanması bile şimdiki zamanda gösterilen hareket ve davranışlarla olur. İçsel olan dışlanarak anlatılır. Hiroşima Mon Amour filmi bunun bir örneğidir.

Filmsel anlam görüntülerle düzenlenir. Filmdeki bir sahne romanda ancak birçok tümcelerle anlatılabilir; bir sahne ne bir sözcüğün, ne de bir tümcenin karşılığı değildir, bu nedenle sinema dilden de önce, tıpkı resim gibi, bir anlatım aracıdır. Görüntü başlı başına filmsel anlatımın temel hücreyi değildir; çekimin birçok fotogramlarından oluşur. Ancak temel ögesi olduğundan, Mitry'ye göre, bir anlatı, ritm olmadan önce mekandır, yani bir alanın gösterimidir. Böylece resmin ve plastik sanatların ilkelerine bağlıdır.

Filmsel görüntü hem senkretiktir (birleştirici) hem de eklektiktir, heterojen öğelerden homojen bir bütün gibi algılanır, bu bütün aynı zamanda belli bir seçimin sonucudur. Ancak Mitry için temel özelliği bir mekanın görüntüsü olmasıdır. Bu mekan gerçekte var olduğu biçimde gösterilir. Mekan ile bu mekanda geçen olaylar arasında her zaman zorunlu bir anlamlandırıcı ve anlamlandırılan ilişkisi yoktur. Ancak dram için mekan zorunludur. Biri diğeri olmadan düşünülemez; sinemada dekor, nesnelere ve kişiler aynı hareket ve ritimle "filmsel mekan" olan olgusal gerçeği oluştururlar. Sinema nesnelere dilidir. Somut nesnelere soyuta yönelir. Dünyanın ve nesnelere önce somut gösterimidir, bu verilerden bir aracı olarak yararlanır. Kuramcı bu nedenle sinemanın bir dil olmakla birlikte, genetik olarak bir dil olmadığını, genetik olarak bir anlatım aracı olduğunu ileri sürer. Onca, bu anlatımın süre içinde gelişmesi ve düzenlenmesi ile dil olur. Sinemada düşünceye coşku yoluyla erişilirken dilde coşkuyla düşünce aracılığıyla erişilir.

Daha sonra filmin bir birimi olarak planı ele alan Mitry çeşitli planların (genel plan, yakın plan, orta plan, Amerikan planı vb.) özelliklerinin tanıtımını yapıyor. Ona göre kameraya bağımsızlık vermeye cesaret eden ilk kişi, Jean Epstein. Yatay hareketle elde edilen bu bağımsızlık 1930'dan sonra dikey olarak kullanılabilir. Böylece değişimleriyle görüntü alanlarının değişimini sağlayan çeşitli planların çekimi gerçekleştiriliyor.

Bilindiği gibi 1915 lere kadar süren durağan çekimlerde basit hareketler baştan sona çekiliyor, bir öykü anlatılmak istendiğinde, başka deyişle zaman ve mekan değişimlerini aktarmak gerektiğinde, tiyatrodakine benzer biçimde birbirini izleyen tablolara başvuruluyordu. Daha sonra filmlere sahnelerin birleşiminden doğan bir anlam kazandırıldı. Görüntüler hem devinimi gösteriyor, hem de bunun devamını diğer görüntülere yüklüyordu. Böylece filmde süreklilik elde edildi. Sinemanın devinim halindeki kişileri çekmekle yetindiği sürece fotoğraftan fazla bir sanat olmadığını ileri süren André Malraux'nun görüşünü paylaşan Mitry, sinemanın bir anlatım aracı olarak doğuşunun, tiyatrodakine benzer sınırlı mekanın ortadan kaldırılışıyla gerçekleştiğini, ilk kez Griffith'in çeşitli plan çekimleri yaparak izleyiciyi olayın içine, dramın mekanına ve kahramanlarının arasına soktuğunu, böylece bir sanat olarak sinemayı başlattığını (Bir Ulusun Doğuşu filmi ile) belirtiyor.

Tablo ya da plan olsun, ayrı ayrı çekildiklerinden birleştirilmeleri gerekiyordu; bu birleştirme işlemi sinema ile birlikte var olmuştur, ancak tabloların yerine planların geçişi ile birlikte, yinelenmeleri önlemek kaygısı kurguyu ortaya çıkarmıştır, diyen Mitry için kurgu estetik açıdan, olayın mantıksal sürekliliğine göre görüntülerin birbirine eklenmesi değil, gösterilen verilerin anlamını aşan bir anlam kazandırmadır.

Ona göre, yakın planın, kurguda önemli bir işlevi vardır. Ancak bu işlev her zaman bu günkü anlamda olmamıştır. Sinemanın başlangıcından beri kullanılan yakın planı ilk kez Griffith bir gösterge düzeyine çıkarmış, bir anlatım aracı olarak kullanmıştır (1911-1912 Judith de Béthune filmi ile). Günümüz filmlerinde olağan olan bu planlar, Griffith ile birlikte, seyircinin filmle psikolojik bütünleşmesini sağlama açısından, bir aşama kaydeder.

Görüntünün yapılarında plandan sonra çerçeveyi inceleyen Mitry, filmsel biçimin önkoşulu olan çerçevenin, içine aldığı şeyler arasında kendi varlığından (çerçevenin) kaynaklanan kesin ilişkiler yarattığının, belirleyici bir etken olduğunun altını çiziyor. Çünkü açıları ve planları, görüntünün düzenlenimini, plastik yapısını belirleyen, temsili yarattığı kadar temsil edilen olayların mekanını da yaratan odur.

Mitry'nin kuramında çerçeve görüntünün bittiği sınır olmayıp, başladığı çizgidir de, bu nedenle içine aldığı görüntüyü dışındakilerden ayırırken bir yaratmaya yol açar ve gerçek yaşamda bütün içinde kaybolan, dikkati çekmeyen nesne ve olguları ortaya çıkarır, onlarda var olan anlamı kazandırır.

Filmsel görüntü bir çerçeve içinde oluşurken, yalnızca ona bağlı olarak var olur. Bu çerçeve içinde görüntülere rölyef kazandıran gösterilen devinim olduğu kadar, görüntülerin birbirini izlemesidir.

Filmsel yapıda iki düzenlenim planı bulunur; 1) mekanda ve zamanda dramatik düzenlenim 2) estetik ya da plastik düzenlenim, ikincisi mekanı çerçevenin sınırları içinde düzenler. Bir de ritmi oluşturan zaman düzenlenimi vardır, bu da başka bir düzenlemenin sonucudur. Kuşkusuz bu düzenlenimler anlatımın gereklerine uygun olarak yapılır:

Plastik değerlerin, ancak dekorun sürekliliğinin düzenlenim yapılarını ortaya çıkarttığı durağan planlar içinde hissedildiğine, devinimli çekimlerde, görüntünün sürekli değişiminin bir ölçüde çerçevenin varlığını unutturduğuna değinen kuramcıya göre bir plan karmaşık bir değerdir. Birçokları arasından seçilen bazı devinim ve olayların bütünüdür. Bir planın diğerleri ile birleşimi yeni ilişkiler ortaya çıkarır. Böylece süreklilik, bir bütünler bütünü oluşturur, kasıtlı bir devinim içinde yeni bir gerçeği yaratır. Çerçeve ve onun gerektirdiği seçim gerçeğin bir yorumuna ve nesnelerin ve evrenin devinim içinde kavrayamadığımız yönlerini göstermeye olanak verir.

Kurgu ve ritm, görüntü kadar önem taşıyor Mitry'nin kuramında. Ritmin incelenmesi, resim ile filmsel görüntünün karşılaştırılması ile başlıyor. Kuramcıya göre resimde temsil edilen, temsil edenin arkasında kaybolmakta, temsil edilen temsil edenle öz-

deşleşmektedir. Resimde gerçekte ilinti kesilmekte, evren temsil edilene indirgenmektedir, oysa filmde estetik olarak yapılanmış olsalar bile görüntüler bilincin “anlık imgelerine” benzerdirler, çünkü orada temsil eden temsil edilene gönderme yapmaktadır. Her ne kadar nesne ve görüntüsü arasında estetik açıdan bir farklılık varsa da, algılanan gerçek düzeyinde ikisi arasında bir fark yoktur (sandalya görüntüsü gerçekte bir sandalyayı algılatır). Filmsel görüntünün plandan ayrılarak canlanması gerçeklik duygusu kazandırır. Oysa resimde bu özellik yoktur, bir resim en iyi koşullarda bakını sanatçının evrenine sokabilir. Sinemada bunu sağlayan süreklilik duygusudur. Bu süreklilik gösterilen şeyler arasında bir nedensellik bağı kurar. Filmde olaylar arasında bir neden ilişkisinin varlığını izleyiciye duyuran bu süreklilik, resimde yoktur, resimdeki olaylar aynı anda, aynı mekanda bulunurlar.

Filmin bu özelliği, devinimsiz görüntülerin dekupajı ve yapıştirilmesinden, yani kurgudan doğan sürekliliği, genel bir deyişle ritmi incelemek gereğini ortaya çıkarır.

Oranların uyumlu düzenlenmesinin, plastik düzenlenimin sinemanın ilk yıllarında spektaküler ilk İtalyan filmleriyle başlamasına karşın, filmde ritm kavramı çok daha sonraları ortaya çıkmıştır. 1910 ve 1914 arasında Griffith tarafından giderek geliştirilen ve uygulanan bu kavramlar (Bir Ulusun Doğuşu ve Hoşgörüsüzlük filmlerinde) başlangıçta sezgiseldi. Ciddi anlamda incelemeleri 1920’li yıllarda yapılmıştır. Mitry için bu gecikme olağandır, çünkü film bir devinimdir ve bir filmde devinim mekanın değiştirilmesiyle elde edildiğinden, mekansal düzenleme yapılmadan, değişimi sağlamak olası değildir. Bu nedenle mimari biçimlere egemen olabilme yetisini kazanma çalışmalarının öncelik kazanmış olması, süreye egemen olma çabasının bunu izlemesi de doğaldır.

Sinemada mekansal ritmin, görüntünün çerçevesi içinde yer alan öğelerin belirli bir amaçla düzenlenmesinden kaynaklandığını anımsatan Mitry’ye göre, filmsel devinim çeşitli biçimlerde ortaya çıkar 1) gösterilen şeylerin devinimi (kaydedilen ve mekanik olarak yeniden kaydedilen bir devinimdir, sahneye koymaya bağlıdır 2) Filmin dramaturjisine bağlı “iç” devinim, 3) çekimlerin (panoramik, travelling vb), planların dinamik ilişkisine bağlı ritmik devinim.

Sinemanın gerçekten sinema olması bugünkü anlamda kurgu ile gerçekleşmiştir, diyen Mitry kimilerinin kurgunun başlatıcısı olarak G.A. Smith ve Williamson'u kabul ettiklerini, kendisinin E.S. Porter'i benimsediğini, belirtiyor. Smith büyük plan ve genel çekimleri birbiri ardına dizerek, Willsamson ise aynı amaca yönelen değişik mekanlardaki olayların görüntülerini birbirine ekliyerek kurguyu başlatmışsa da Porter kurguya anlam kazandıran ilk kişidir.

Mitry'ye göre Griffith ise ne kurgunun, ne büyük planın ne de diğer yöntemlerin yaratıcısı değildir, ancak bunların hepsini ilk kez bir anlatım aracı olarak kullanandır. "Bir Ulusun Doğuşu" filminde sezgisel de olsa ritmi yöntemli olarak kullanmıştır. Böylece filmde görüntülerin gösterdikleri şeylerden -dramatik değer ve anlamları ne olursa olsun- değil düzenlenme biçimlerinden, planların sürece birbirleriyle ilişkisinden değer kazandıkları ortaya koymuştur. Ancak Griffith'in kullandığı kurgu anlatım içindir, izleyiciyi etkilemek, heyecanlandırmak içindir. Kurgusunda simge yoktur. Griffith'de sinemanın işlevi anlatmak ya da betimlemektir, anlamlandırmak değildir.

Mitry incelemesini, Sovyetler sinemasında kurgu kuramının başlatıcısı olarak nitelediği ve tiyatro geleneğini tümünden yadsıyan okulun kurucusu Vertov'la, sürdürür. Kamerayı alıcı kalem gibi kullanan, görüntülerin yapılanmasını kabul etmeyen bu okulun kurguda uğradığı başarısızlığın, kurgunun önemini ortaya çıkardığına dikkati çeker.

Bu akımla, tiyatrovary sinemayı savunan akımın ortasında yer alan Koulechov'un, Poudovkine, Barnett, Komarov gibi öğrencileriyle birlikte kurduğu "deneysel laboratuvar" okulunun araştırma çalışmaları sırasında görüntülerin kendi aralarındaki ilişkilerinden elde edilebilecek sinemasal olanakları bulması, kuramcıya göre kurgu açısından önemli bir aşamadır. Aynı görüntünün (büyük plan) değişik görüntülerle birleşmesine göre izleyicide farklı anlamlar kazandığı yapılan deneylerle ortaya çıkmıştır. Bundan, filmin en azından duygusal ve dialektik gelişiminin izleyicinin düşüncesinde oluştuğu, bunun da görüntülerin düzenlenme biçimine bağlandığı anlaşılır. Bu da sinemanın herşeyden önce seziletici bir sanat olduğunu kanıtlar.

Vertov filmin kurgu salonunda saptanmış görüntülerden oluşturabileceğini, kurgurun rastlantının düzenlenimi olduğunu ileri sürerken, Koulechov kurguyu bir estetik ilkesi, bir yazı ve kompozisyon yöntemi olarak benimsemiştir. Film çekilmeden önce kağıt üzerinde yapılmakta, dekupaj a priori bir kurguyu oluşturmaktadır.

Koulechov'da kurgu, duvar öreri gibi üstüste konan görüntülerle bir anlatı aracı olan Amerikan sinemasındaki tersine, ritmi drama bağlı olarak geliştirmiş, özgün bir filmsel anlatım aracının işlevsel olanaklarının incelenmesine dayanan ilk sinema kuramlarının doğuşuna yol açmıştır.

Ancak Mitry filmsel görüntüler ve aralarındaki ilişkilerin izleyicide yalnızca gerçekte yaşanmış deneyimlerine göre anlam kazanabileceklerine dikkati çekiyor. Koulechov'nun bulgusunun incelenmesi, bu süreçte yalnızca ilişkilerin kavrandığına, ilişkinin türünün duygusal olarak algılanmadığına, bu kurgu biçiminin önce düşünceyi sonra duyguyu yarattığına, soyuttan somuta bir gelişme yol açtığına değinerek, kendi tezi açısından geçerli olamayacağını vurguluyor. Daha önce de değinildiği gibi Mitry'de sinema bir anlatım aracı olarak duygudan düşünceye bir gelişim çizgisi izler.

Ritm, orantının akış süresi (cadence) üzerindeki etkisinden doğar, diyor Mitry, ancak parçalarının bir toplamı değil, bireşimidir. Belirli sürelerin ya da belirli yoğunlukların yalın bir toplamı değildir, onlara bağlı olarak ortaya çıkar; ritmin sürekliliği, bir süreksizlik ile tanımlanan ve sağlanan bir gelişmedir. Kimileri ritmi, mekandaki simetrisinin, zamandaki karşılığı olarak kabul ediyorlar. Mitry bu tanımlamayı kabul etmiyor. Ona göre süre içinde devinimli, canlı olan ritm, özü gereği simetriye başkaldırır. İster belirli bir zamanda süre ya da yoğunluk ilişkileri, ister belli bir mekanda orantı ilişkileri söz konusu olsun, ritm dinamiktir.

Değişik biçim ve uygulamalarına karşın ritm tektir, çünkü ritmin insan doğasından kaynaklanan yasaları her dönemin ve toplumun tüm artistik, müzikal ya da yazınsal yaratmalarında geçerlidir, aynıdır. Değişik anlatım biçimleri arasındaki ortak ölçü ritmdir, tüm sanatlar arasındaki gerçek ilişki de ritmden kaynaklanır.

Sinemada ritme ilişkin temel araştırmaları iki okula paylaşır; birisi Kouclevhov'u izleyen Sovyetler okulu -bu okul simgeleri ve imgeleri değerlendirmeye çalışmıştır-, diğeri Abel Gance'ın izinde, saf bir görsel ritmin ve görüntülerin sresinin değerine ilişkin bir anlamın arayışı içine girmiş olan Fransız okuludur.

Kuramcı, Gance'ın Tekerlek filminin ritm açısından sinemanın evriminde bir dönüm noktası olduğunu ileri sürer. Griffith'in buluşlarını zenginleştiren Gance bu filmde giderek kısa planlardan oluşan bir kurgu ile hızlı bir ritmsel biçimin olası olduğu kanıtlamış, böylece de filmlerde çeşitli ritm olanakları bulunduğu gözlenmiştir. Daha önce objektifin kişisel, psikolojik ve şiirsel yorumla nesnelere aktarabilmesine, yani devinimli görüntüler dilinin temel ilkelerine, fotojeniyeye ilişkin teknik ve estetik araştırmalar yapılmışken, bundan sonra ritme ilişkin kuramsal arayışlara geçilmiştir. Bu arayışın sonucu, 1920-25 yılları arasında sinemayı tiyatro ve romandan ayıran bir tür görsel müzik yapma abasinda bir kuşak ortaya çıkmıştır. Kuşkusuz bu saf görsel ritm arayışında Survage, Hans Richter, Fernand Teger gibi ressamların -resimde devinimi yaratan ressamların- etkisi olmuştur.

Örneğin, renkli ritm adlı dinamik sanat akımının kurucusu Survage, biçimlerin görsel ritmini ortaya koymak amacıyla 1914lerde biçim, ritm ve renkle, i dinamizmin yansıtılabileceğini savunarak sinematografik filmler yapmak istemiş, tasarısını savaş nedeniyle gerçekleştirememiştir.

Bunu sinemasal anlatımın koşulunun ve amacının saf görsel ritm olduğunu sanan yazın adamlarıyla, tiyatrocular, ressamlar izlemiş. Mitry devinimli biçimlerin kuşkusuz bir ritmi olduğunu, ancak bunun psikolojik açıdan duygu, coşku yaratmadığınının, devinimli soyut biçimlerin ya da grafizmlerin gösterimiyle açıkça ortaya konduğunu söylüyor. Başka deyişle sinemada saf bir görsel ritm yoktur, saf ritm müzikte vardır. Sinema sanatı, müziğin kulak için olduğuna benzer biçimde göze seslenen bir sanat değildir.

1908-1924 yılları arasında gelişen  akımın bilinçli olarak sinemayı bir sanat yapmayı ereklediklerine işaret eder Mitry. Birincisi 1908-1912 yıllarında, sinemayı tiyatronun bir devamı olarak benimsemiş ve sinemada klasik dramaturji ve tiyatrovare sahneye koyma kurallarını kabul etmiştir. 1914-1924 arasında "dişa vurumculuk" ortaya çıkmıştır. Bu akım sinemada resim ve plastik

sanatların ilkelerini geçerli saymış, filmsel anlatımın başarısını çizgi ve hacimlerin dengesinde aramıştır. 1920-1927 arasında Fransız “avant-garde”i ile sinema müziğinin bir görünümü olarak ortaya konmuş, en üst noktada görsel bir senfoni olması amaçlanmıştır.

Mitry daha önceki bir sanatın kurallarını sinemada geçerli kılmaya dayanan bu arayışlar sırasında Amerikalı İnce, Griffith, Senneth, İsveçli Sjoström, Stiller’in gerçek sinematografik sanatı yarattıklarını kaydeded. Eisenstein ve Poudovkine’in kuramları ise ancak filmsel olgunun, onun gereklerinin ve özgüllüğünün bilincinde oldukları sürece geçerli olmuş, ondan uzaklaştıklarında başarısız kalmıştır.

Mitry’ye göre filmsel ritm doğrusal (lineaire) bir ritmdir. Bu ritm bir anlatının, öykünün gelişmesinden doğar. Her filmin ritmi ancak kendisi için geçerlidir, başka deyişle tüm filmler için geçerli bağımsız ritm kuralları yoktur. Her filmin ritmi kendi içinde değerlendirilebilir. Böyle olmakla birlikte bazı türler, amaçları bakımından yeğlenen bir ritmi gerektirir. Psikolojik bir film, destansı filmler gibi ritmlenmez. Bir ritmin iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesi içeriğine göre yapılır. Bir filmin ritmi, müziğinki gibi saf bir ritm olmasa bile, bütün ritmler içinde en esnek aynı zamanda en karmaşık olanıdır. En esneğidir, çünkü özgürdür, en karmaşıktır çünkü gelişimi hem zamanda hem mekanda birlikte oluşur. Konuşma dizgesi zekaya, müzikal dizge duyguya seslenir, oysa film dizgesi, duygu aracılığı ile zekaya seslenir. Filmsel ritm hem akli hem duyguyu doyurmalıdır görüşünü ileri süren kuramcı, Ciceron’un “su damlalarının ritmini aralıklarla düştükleri için izleyebiliyoruz, oysa akan bir suda bunu gözliyeemeyiz” sözlerinden kalkarak filmde ritmin devinimler arasındaki devinimsiz görüntülerle sağlandığını belirtiyor.

Filmsel ritmin, ilk kez kurgulama sayesinde farkına varıldığından, onun sonucu olduğu sanıldı; bu da 1922-1926 yılları arasında birçok ve gereksiz kısa kurgularla parçalanmış bir olayı göstermekle ritm kazandırıldığı sanılan filmlerin yapıma yol açtı, diyor Mitry. Kendisine göre bu ritm ile metrik ölçünün birbirine karıştırılmasıydı. Bu yaklaşım filmsel ritmin sadece süre ilişkilerine değil, daha çok süre ilişkileri içinde düzenlenmiş yoğunluk ilişkilerine bağlı olduğunu göremiyordu.

Mitry için bir planın yoğunluğu içeriğindeki devinimin niceliğine ve içinde olduğu süreye bağlıdır. Aynı uzunlukta iki plan, yani gerçekte aynı süreyi kaplayan iki plan, daha uzun ya da kısa duygusunu yaratabilir. Bu, içeriğin dinamizminin ve estetik özya-pılarının (çerçeve, düzenlenim vb.) sonucudur. Bir genel plan, orta plana göre daha çok devinim taşıyabilir, ancak aynı devinim orta bir planda daha yoğun olarak gözlenir. Aynı sürede birincisi daha uzun gelebilir, ya da tersine içerdiği çeşitli devinimlerin nice-liği daha çok ilgiyi uyandırır, kısa duygusu uyandırabilir.

Ritmde önemli olan gerçek süre değil, uyandırdığı süre izle-nimidir. Mitry, bir kural olarak değil de bir yol gösterici olarak, içeriğin dinamik, çerçevenin büyük olması durumunda bir planın daha uzun duygusu yaratacağına işaret ediyor. Sinemada ancak devinim aracılığıyla, onun epik, dramatik ya da psikolojik deği-şimleri ile ritim algılanabileceğine göre, bu duygunun nasıl yara-tılacağı önceden kestirilemez, ancak kurgu sırasında kesin bir biçimde belirlenebilir. Böylece ritmin kurgu sırasında kararlaştı-rıldığı, bunun bir yaratma değil tamamlama olduğu söylenebilir, diyor Mitry.

Yaratıcı olan kurgu etkisidir, (effet-montage), yani A ve B gö-rüntülerinin birleşmesinden ortaya çıkandır. Bunların biraraya getirilmesi ile, algılayan bilinçte, tek tek hiçbirinde bulunmayan düşünce, duygu, coşkular belirlenir.

Sözlü anlatım sözcüklerin kurgulanması ise de, filmde kurgu tam anlamıyla böyle değildir. Çünkü sözcüklerin karşılığı olan görüntülerin daha önceden oluşturulması gereklidir, yani yaratma olayı daha önceden gerçekleşmektedir.

Filmde kurgu sürekliliği sağlar; planların birbirini izlemesini düzenlerken, her sekansa, başka türlü düzenleyseydi edinemiye-ceği bir anlam kazandırır. Söz konusu anlam öykünün gelişiminde bulunan dramatik ya da psikolojik anlamdır, sık sık da olsa kazara ortaya çıkan simgesel bir anlam değildir.

Bununla birlikte, Sovyet sinemacılarının hemen hemen tümü-nün izlediği Poudovkine ve Eisenstein, sessiz sinemanın sonlarına doğru, simgesel anlatımı filmsel dilin temel biçimi yapmaya çalış-mışlardır.

Mitry Poudovkine'in kurgusunun psikolojik ya da dramatik içerikli sinema yapıtlarında yeğlenmiş olduğunu ve hâlâ da bu üstünlüğünü sürdürdüğünü; Poudovkine'in simge-görüntüden filmin gelişimi içinde, öykünün koşullarının gereğince yararlanmış olduğunu belirtiyor. Oysa Eisenstein tam tersine filmdeki psikolojik ya da dramatik olayın değil düşüncenin dialektiğini sağlamak için simge-görüntüyü, duygusal şok yaratacak biçimde, genel gelişime karşıt olarak kullanmış, kurgusunu bu ilkeye dayandırmıştır.

Bu yaklaşımlar kurgu-etkisi üzerine dayandırılan birçok kurama yol açmış. Bu kuramlar, kurgu-etkisini filmsel anlatımın temeli saymakta. Mitry ise bu tür kurgunun yalnızca uçtaki belli biçimler için geçerli olabileceğini söylüyor. Onun bu biçimleri uç olarak değerlendirmesi de, genel bir estetik anlayışın temeli olarak benimsenmelerinden, kişisel bir stil olarak görünmemelerinden kaynaklanıyor.

Mitry herşey gibi kurgunun da gerçekte dekupaj sırasında hazırlandığının, olayın kuruluşunun, gelişiminin, ritminin de filmin kuramsal hazırlanışı sırasında belirlendiğinin, kurgu-etkisinin bunların bir sonucu olduğunun altını çiziyor. Önemli olan kurgu değil, onun ilkeleridir; bu ilkeler ise yalnızca kurgu işlemi sırasında gerçekleştirildikleri için kurguya aittirler. Filmin dialektiği seçimin ve düzenlemenin biçimsel yapılarına bağlıdır. Dekupaj ve kurgu, filmsel çalışmanın birbirlerini tamamlayan ve birbirlerine bağlı olarak varolan iki aşamasıdır. Bir ön-kurgu ve ön-sahneye koyma işlemi olmasından başka dekupajın kurgudan tek farkı kişilerin ve koşulların evremini öngörmesinden, öykünün yapısını düzenlemesinden kaynaklanmaktadır.

Kuşkusuz kurgunun bu ilkeleri, sessiz sinema sonlarında ortaya çıkan durağan planların anlatım biçimi için geçerlidir, oysa günümüz snemasında teknik olanaklarla birlikte yapılar, türler, stiller de değişmiştir.

Mitry ilk kurgu biçimlerini başlıca dörde ayırıyor ve tanımlıyor:

- 1) Anlatı kurgusu, olayın sürekliliğini sağlamayı amaçlayan, Amerikan sinemasında geliştirilmiş, bir öyküyü anlatan hemen hemen tüm filimlerin kurgu biçimi olan, Andre Bazın'ın deyi-

şikle “izleyicinin düşüncesine yapımıcının bakış açılarını benimseten” betimsel bir kurgu biçimidir.

- 2) Lirik kurgu, anlatımın sürekliliğini sağlarken, bu süreklilikten dramı aşkın psikolojik anlamda düşünce ve duyguları anlatmak için yararlanır, analitiktir. Büyük planlardan yararlanarak inceleme yapar, ayrıntıları ortaya çıkarır, nesnelere simge düzeyine yükseltir. Gösterdiği son derece somutken, anlattığı o derece soyuttur. Lirik kurgu Poudovkine’in filmlerinde tipik kurgu biçimidir.
- 3) Düşünlerin kurgusu ya da kurucu kurgu Vertov’a aittir. Bu biçimde, anında, yapısal düzenleme yapılmadan çekilen görüntülerden, kurgu masasında, seçimle film yapılır. Ancak yaratmayı kısıtlayıcı, yapımıcıyı sınırlayıcı bir biçimdir. En soyut, genel planları en çok içeren bir kurgudur. Bu bağlamda, büyük plan ile genel planı karşılaştıran Mitry, birincisinde duygu, kavrayışı, entelektüel yaratırken, ikincisinde duygu bu kavrayışın sonucunda doğar; bütün kuşkusuz parçalarından daha üstündür, onların toplamından daha başka bir gerçek yaratır, diyor.
- 4) Eisenstein’in entelektüel kurgusu öykünün sürekliliğini sağlamayı ve psikolojik düşünleri bu öykü için kullanmayı amaçlamaz. Amacı düşünleri dialektik olarak belirlemektir. Entelektüel kurgu, görüntülerin birbirlerini izlemesinden doğan eklemeli bir süreklilik ile değil, bunların aralarındaki ilişkilerle anlamlandırmayı ve anlatmayı amaçladığından, Vertov’un kurgusuna yaklaşmaktadır. Aradaki ayrım entelektüel kurguda işlenen olguların gerçeğe dayansalar bile epik biçimde ve öznel bakışla yeniden kurulmaları ve geliştirilmelerindedir.

Eisenstein’in bir değil birkaç kurgu kuramı oluşturduğunu, kimi uygulamaların birbirleri ile çelişkili olduğunu öne süren Mitry, bunları atraksiyonlar kurgusu, entelektüel (dialektik) kurgu ve tepki (reflexe) kurgusu olarak sınıflandırıyor.

Atraksiyonlar kurgusu, Eisenstein’in Japon Kabuki tiyatrosundan esinlenerek tiyatrodan uygulamaya geçirdiği, daha sonra sinemaya geçişinde ilk kullandığı kurgu biçimidir. Filmde dramatik olaydan bağımsız ve keyfi metaforların, ana görüntülerle değişim ilişkileri içinde işlenmesine dayanır. Grev filminde kovalanan ve öldürülen işçileri gösteren planlara karşıt olarak konan mezbahada boğazla-

nan öküç planları bu kurgunun bir örneğidir. Mitry, son derece etkileyici olmakla birlikte, yapay olarak kurulan bu anlambilriği ilişkisinin dramatik gerçeği saptırdığını, gerçekliğı bozduğunu, bu kurgu biçiminin sakıncasının bundan kaynaklandığını belirtiyor. Mitry'nin bu eleştirisinde, daha önce de değinilen, biçimcilik ile gerçeklilik arasındaki uzlaşmacılığı açıkca görölmektedir.

Kuramcının biçim uğruna gerçekten ödün vermeme, biçimin gerçeğe uygun kullanımı yönündeki kesin tavrı, dialektik kurguya yönelttiğı eleştiride de gözlenebilir. Ona göre Eisenstein, bu kurgusunda izleyicide belirli bir düşünüy yaratmayı, belirli bir düşünceyi geliştirmeyi ve onun dialektiğini hedef aldığından, gerçek dışı yaklaşımlarda bulunmuş, düşünce uğruna gerçeği bozmuştur. "Ekim" filminde Kerensky'nin kaçışı ile Napolyon'un büstünün kırılışı sahnelerini buna örnek veren Mitry'ye göre yapılması gereken, filmde olayın geçtiğı mekana uygun, filmin mantığına ters düşmiyen olguların, nesnelere verilmek istenen düşünceyi geliştirici simgeler olarak kullanılmasıdır, böylece gerçeğe uygulama korunur. Eisenstein'in bu tür kurgulama ile sinemada konuşma dilinin anlatım biçimini uygulamaya çalıştığını belirten kuramcı, bu yöntemin yanlışlığını, sinemanın bu türden bir anlatım aracı olmadığı, onun mantığına sahip olamayacağını yineliyerek, vurguluyor.

Eisenstein'in, daha sonra, bu kurgu biçiminden ötürü özleştirisini yaptığını ve Potemkin Zırhlısı ve onu izleyen filmlerinde tepki (reflexe) kurguyu kullanmaya başladığını kaydeden Mitry, tepki kurgusunu irdeliyor. Bu kurguda filmde gelişen olayın mantığına uygun simge görüntüler kullanımı, planların birleşiminden doğan tepkisel düşün temeldir. Kesik kesik, kısa bir kurgulama biçimi olan tepki kurgusunun, toplu devinim sahnelerinde zamanı uzattığını, gerçeği değıştirdiğini belirten Mitry, örnek olarak Odessa merdivenleri sahnesini almakta, basamakların olduğundan çok izlenimi verdiğine işaret etmektedir.

Mitry'ye göre Poudovkine kurgusunda yeterince sayıda anlamlı planları kullanırken, Eisenstein en anlamlı bir teki ile yetinmiştir, bu nedenle Eisenstein'in anlatımı daha sert-daha kurudur. Kuramcı iki sinemacıyı karşılaştırırken Léon Moussinac'ın sözlerinden yararlanarak, Eisenstein'in filmi bir çığlığa, Podovkine'inki ise bir şarkıya benzer, diyor.

Mitry için Eisenstein'in filmlerinin başlıca özelliği her olayın ritmini, olayın içerdiği psiko-fizyolojik niteliğe göre düzenleme çabasıdır. Örneğin, sıkıntı, sıkıntı verici bir ritimle, sevinç, sevinç uyandırıcı bir ritimle verilmeye çalışılır. İzleyiciye bu duyguların fizyolojik olarak duyurulması amaçlanır; bunu sağlayan planların kurgulanma biçimidir. Altın kesimin şiddetli bir savunucusu olan Eisenstein, Potemkin Zirhlisi filmi buna göre düzenlediğini, filmin gücünün süre oranlarının iyi düzenlenmesinden kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bu görüşe karşı çıkan Mitry, izleyicinin bu tür ayrıntıyı algılayamayacağını, filmin altın kesime göre kurgulanmasının, gücünü açıklamada yeterli olamayacağını, metrik ölçünün içeriğin önemini aşamayacağını belirtiyor. Filmin bütününde önemli olan uyandırabildiği duygudur, coşkudur.

Bu tür ölçü, bütünü bir anda veren resimde, plastik sanatlarda en önemli öge olabilir, çünkü sonuçları anında sezinlenir, oysa filmin bütünü zaman içinde oluşur. Bu nedenle bir filmde altın kesim görüntü içinde uygulanabilirse de, ritme uygulanamaz. Filmin ritmi hem zamanda, hem mekanda belirlendiği için hem daha karmaşıktır, hem de önceden oluşturulmuş kurallara uymıyacak kadar esnektir. Olayların gelişimine uygun, anlatımın gereklerine göre düzenlenir, a priori ve soyutta düzenlenemez.

Durağan planlara dayalı kurguyu inceledikten sonra Mitry, kesikli öğelerin algılanmasına bağlı psikolojik olguları işlemiş.

Mitry'ye göre sinema biçimi, devinimin biçimi olarak ele alınır. Sinemada devinim biçimden ayrılmaz. Planların devinimi ve kurgunun kesikliği doğal algılamaya uygundur. Rene Zazzo'nun dediği gibi "kamera, psikolojik görmenin devinimini deneysel olarak bulmuştur" İnsan usu aynı şeyi sürekli gözleyemez, belirli bir süreden sonra ilgi dağılır, karışır. Oysa günlük yaşamda insan tam ve sürekli bir algılama yapabildiği duygusunu taşır, çünkü homojen bir süreklilik içinde yaşar, gerçekte algısının nesnesi sürekli değildir. Belirli bir mekanda herşey bilinçsizce algılanır, ancak ilginin birbirini izleyen devinimleri ile ilgiyi çeken belirli şeyler görülür. Bu parçalı görme işleminin toplamı, gören kişide, mekanın tümünü temsil eder ve ona ilişkin düşüncüyü oluşturur. Bu oluş, süre açısından da geçerlidir. Filmde de izleyici bu süreci sürekli bir zaman içinde birbirini izleyerek geçen planlarla yaşar.

Mitry, planların yalın bir eklenmeyle, bir mekan ve bir zaman fikri yarattıklarına işaret ediyor. Ancak kurguda gerçek yaşamdakinden daha şiddetli bir süreksizlik bulunuyor, çerçeve plandan plana geçişi kesiyor. Yaşamda bu parçalanma insanın kendi deviniminden kaynaklanırken, sinemada dışardan verilmektedir. Tüm bunlara karşın bu şoklar, karanlıkta izlendiklerinden, estetik gerçeğin gerekleri olduğundan, başka deyişle anlatımın gereklerine uygun olduklarından, olayların olguların çatışmalarının bir sonucu gibi hissedildiklerinden, izleyici tarafından kabul edilirler. Ayrıca, Mitry'ye göre, bu süreksizlik mekan, devinim ve olaylar için değil, bakış açıları için söz konusudur.

Durağan planların kurgusu belirli bir süreklilik duygusu yaratsa bile, hareketli çekimlerde olduğu gibi kesiksizlik duygusu veremez, bu duyguyu izleyici ussal olarak kendisi oluşturur.

Kurgunun düzeni, kurgunun kendisi, estetik olgular olmakla birlikte etkileri algılama olgularına dayanır. Mitry film izleyicisinin benliğini film kahramanlarıninkinde yitirmediğini, filmle bütünleştiği, onun akışına kendini kaptırdığında, gerçekte kendi benliğini filmsel gerçeğe yansıttığını, bastırılmış tepkilerini doyuma ulaştırdığını ileri sürer. Bir film bize sunduklarının ötesinde, ona kattıklarımızı gördüğümüz bir aynadır, yalnızca bizim görüntümüzü yansıtır diyen Mitry, bazı açılardan sinemanın psikanaliz ve psikanaliz için yararlı bir araç olduğunun söylenebileceğini kaydediyor.