

ANDRE BAZİN'DE 'ALAN DERİNLİĞİ' VE 'GERÇEKLIK' İLİŞKİSİ ÜZERİNE

Yrd. Doç. Dr. A. Cem GÜZEL*

ÖZET

Bu yazıda amaçlanan, Toland ve Welles'in kurucusu oldukları 'Alan derinliği sineması'na onu en iyi anlayan ve bizzat savunucusu olmayı üstlenen, II. Dünya Savaşı sonrası sinema düşünürlerinden en önemlisi olduğuna inandığımız Bazin'in gerçeklik ve yenedensunum kuramı doğrultusunda bir giriş yapmak ve onun -sinemanın teknik ve estetik olarak bugün içinde bulunduğu aşamalar gözönüne alındığında büyük bir öngörü içerdiği haklılık kazanan- kuramına bu olmazsa olmaz saydığı tutkusu aracılığıyla yöneltilen eleştirilerin sorgulanmasına katkıda bulunmaktır. Bu çaba sırasında esas olarak Bazin'in yorumunun, insan algılamasının doğal ve ontolojik yanını gözetken vurgulaması sergilenmeye çalışılmıştır. Bir başka deyişle kurgunun subjektif bir 'dönüştürücü' olma yönündeki konumlanışına karşın fotoğraf görüntüsünün nesnellliğini öne çıkaran görüşleri savunulmuştur. Bununla birlikte onun kuramının zaman zaman tartışma ve eleştiri konusu olmasında rolü bulunan uygulamanın farklı yorumlarının ve yine bizzat uygulamacıların kendi ağızlarından geliştirilen naif savunmaların varlığına da dikkat çekilmiştir.

GİRİŞ

Orson Welles'in alıcı yönetmeni Gregg Toland'ın *Yurttaş Kane* (1941) filminde objektifin odaklandığı nesnelere ve aksiyonu kapsayan 'net derinliği' kapasitesini yüz feet -yaklaşık kırk metre- mesafeye kadar yaymasının ardından salt sinema alıcısının bir parçası, teknik bir donatı olmaktan öte sinema dilinde ve estetiğinde 'yeni bir boyut' olarak tartışılmaya başlanan 'alan derinliği' kavramı günümüze gelindiğinde tüm Amerikan görüntü yönetmenlerini kapsayan bir üslûbun ve okulun -ASC, American Society of Cinematographers- uzantısı haline gelmiştir. Özellikle, Fransız sinema kuramının iki önemli dergisi *Cahiers Du Cinema* ve *Cinethique* çevresinde toplanan yenilikçi *esthét*'leri -kuşkusuz Bazin'in dışında- Toland'ın Welles'le 1941'deki buluşmasına kadar adım adım geliştirdiği bu köktenci yeniliğin miladını sinema tarihinin 'primitive' örnekleri ile özdeşleştirerek onu sinema dilinin olağan bir gelişmesi olarak içselleştirme çabası içerisindeydiler. Buna karşın Bazin, Toland

* Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi

ve Welles'in bu buluşunun öncüsü olarak Jean Renoir'dan daha geriye gidilmemesinden yanadır.

Ogle (1985)'ye göre de Greg Toland'ın tek bir çekime -ve dolayısıyla onun kaydettiği aksiyona- asli önemi kazandırabilen 'alan derinliği sineması'; Pudovkin, Kuleshow ve Eisenstein'in tamamlanmış bir çekimin içeriğinin kendisini izleyen, ona eklenen diğer çekimlerin meydana getirdiği duygular aracılığıyla ikinci plana itilebildiği kurgu kavramını sinema ile özdeş kılan 'kurgu merkezli' film kuramlarının Amerikan Sineması'ndaki yegane alternatifini oluşturur. Bu, Marcel Pleyne'nin (1) film kamerasına ilişkin olarak titizlikle sergilenmesi gerektiğini belirttiği; onun Rönesans hümanizmi tarafından perspektifte yaratılan kuraldışıları geçersiz kılan görsel kodun yeniden üretimini imleyen 'donanıya haiz' bir araç olduğu vurgulamasını çağrıştırmaktadır. Perspektifin perdedeki görüntü için tıpkı Rönesans resminde olduğu gibi ontolojik bir prensip olması, üçüncü boyut yani derinlik yanılmasını pekiştiren ve alıcı aracılığıyla sinemasal yaratı, oluşum, sürecinde yerini alan 'alan derinliği'ne bağlıdır.

Ancak sinemada alan derinliğini ve perspektifi, perde üzerindeki derinliği -sinemasal boyutu- yaratan teknik birer ilerleme olmaktan öte birer 'arkaik dayatma' ve hatta 'ideolojik birer sınırlama' olarak yorumlayan vurgulamalar Bazin'in kuramını tersten okumayı yeğler gibidirler (2). Comolli (1986:432-34)'nin alan derinliğini, imgeyi ve hareketi "iyileştirirken" ederken aynı zamanda onu "yok eden ve izleyicisini sürekli baskı altında tutan" bir etki olarak nitelerkenki örneği sinemanın gerçekten 'ilkel' yıllarına ait olan Lumiere'in *Bir Trenin Gara Girişi*' filmidir.

RESİM'DEN 'YENİDENSUNUM'UN GERÇEĞİNE

Bazin'i tüm kuramı boyunca kurgu kavramını karşısına almaya iten onun anlamı sinemasal imgenin ontolojik gerçeği yerine rastlantısallıkta ve çağrışimsallıkta arayan doğasıdır. Alan derinliğini; film ve gerçeklik, temsil edilen ve gerçek arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan ve dolayısıyla izleyicinin kendisini kuşatan dünya -ve onun kendiliğinden ideolojisi- ile ilişkisini teyit eden bir teknolojik yenilik olarak alkışlayan Bazin sinemasal çekimin yada fotoğrafın gerçek imgeye eklendiğinden öte onu ne ölçüde görünür kıldıkları üzerinde durur.

Bazin'de bir sinema eseri ve ona model oluşturan fotoğraflık imge arasındaki ilişki salt bir benzerlik ilişkisi değil, bir özdeşleşme bir ayniyet ilişkisidir. Bu nedenle benzerlik yenedensunum için tek başına yeterli bir koşul olamaz. Fotoğrafın ve ardından sinemanın ortaya çıkışıyla, yenedensunum sürecine ilişkin olarak, plastik sanatlardaki ve özellikle resim sanatındaki model -gerçek fiziksel varoluş- ve imge

arasında benzeşmenin ötesine geçen bir fenomenin (3) gerçekleştiğine dikkat çeken Bazin'e göre film imgesinin oluşumu bir tür modelden kalıba doğrudan üretimdir.

19. yüzyılın ortalarından itibaren resmin, gerçeği tümü ile egemenlik altına alma yolunda geçirdiği sarsıntılarının ardından fotoğraf ve sinema plastik sanatlar açısından onu gerçeğe benzeme tutkusundan azat eden birer kurtarıcı konumundadırlar. Bu noktada doğada varolan gerçek imgeyi temsil etme konusunda onun kopyasını, bir benzerini yaratma yerine onu yeniden üreten -adeta nesnenin gerçeğini bu röprodüksiyona aktarabilen- fotoğrafın yada sinemasal çekimin plastik sanatlara göre daha maharetli olduğuna inanan Bazin için A. Malraux'nun sinemayı, "ilkeleri rönesansla ortaya çıkan ve son anlatım sınırını barok resimde bulan plastik gerçekçiliğin..." bir evrimi olarak tanımlayan düşüncesi fazlaca bir geçerlilik taşımamaktadır (Aktaran A. Bazin, 1985c:101).

Yeni gerçekçi akım yönetmenlerinin fotoğrafı sinema dilinin hammaddesi olarak kabul eden ve hayatın mükemmel, eksiksiz bir yeniden üretimi yolundaki gerçeğe sahiplenme çabaları (4) Bazin'i çeker ve onlara bağlar.

ALGILAMANIN GERÇEĞİ

Kurgunun Griffith'den beri süregelen gerçeği birbiri ardına sıralanan çekimlere bölmesi -Bazin'in argümanında- gerçek imgenin algılanması sırasında subjektif mantığı egemen kılan görüş noktaları yaratmaktadır (Bazin, 1985b:125). Bu yorum sinemasal yanılısamaya gerçeğin -bölünemezlik, süreklilik, bütünlük gibi- temel niteliklerini yeniden kazandıran ve O. Welles'in *Yurttaş Kane*'i (1941) ile doruk noktasına ulaşan *alan derinliği* kavramı için Bazin'in G. Toland yada J. W. Howe gibi uygulamacılardan farklı bir algılaması olduğuna dikkat çeker. "Sinemasal mitin" yani hayatın mükemmel ve eksiksiz bir yeniden üretimini yaratma çabasının -fotoğrafik imge+hareket+renk+ses- (Bazin, 1985a) bir tamamlayıcısı olmasının yanısıra özellikle 'uzamsal organizasyon'un yaratıcısı olarak alan derinliğini salt 'fiziksel gerçek' adına sahiplenmez (Ogle, 1985:59; Carroll, 1988:129-30).

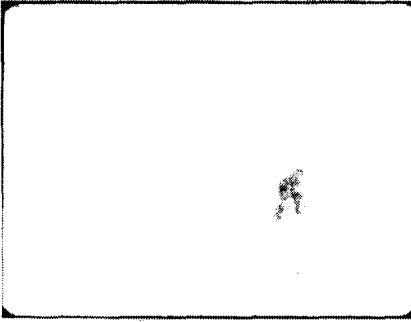
Görsel alanda aktör ve dekor -yada başka tür bir imgesellik- arasında yaratılacak ve sinemasal anlatıma katkıda bulunacağı düşünülen -mukayese, mecaz yada tekabülîyet esasına dayalı- herhangi bir *çeşitlendirme*'nin salt kurgu aracılığıyla gerçekleşebileceğine inanmak Bazin'e göre 'alan derinliği'nde sunulan (ve kuşkusuz ayırım çekimin kapsadığı) imgelerin taşıdığı aktif entellektüel potansiyelin reddi anlamına gelmektedir (Eberwein, 1979:75).

Toland'ın alan derinliğine sahip alıcının, dramatik, görsel alanda yer alan tüm imgeleri aynı nitelikte -insan gözünün görme biçimini kopyalayarak- yansıttığı inancına karşın Bazin izleyici ve perde arasındaki -yine varsayımsal olmakla birlikte-

algısal deneyime daha yakın olduğuna inandığı ilişkinin temellendirilmesinden yola çıkar (5). Bu aynı zamanda insanın doğal çevresine olan karakteristik tepkisini simgelemektedir. İnsan zihni görsel uzam karşısında onu önce -arkadan öne doğru- tarama ve ardından -imgeleri, nesnelere- keşfetme eğilimi içerisindedir.

‘YURTTAŞ KANE’ VE SİNEMASAL UZAMIN DÜZENLENMESİ

‘Alan derinliği’nin çerçeve içerisindeki -ve dışındaki- dramatik aksiyonu, sahne düzeni, oyuncu ve alıcı aracılığıyla işlemeye ve kontrol etmeye dayalı Bazinian (fenomonolijik) algılaması için *Yurttaş Kane*’de; Kane’in annesinin pencereden, dışarda oynayan oğlunu bay Thatcher’a işaret ettiği çekim çok tipik bir örnek oluşturmaktadır (Şekil 1). Genç Kane’in geniş planda ve evin dışındaki görüntüsüyle başlayan çekim, alıcının geriye doğru kaydırılmasıyla önce perdede -çerçevenin solunda- oğluna seslenen anneyi ve -yine kesintisiz sürmekte olan geri kaydırma aracılığıyla- odaya giren yetişkinlerin gösterilmesi ve nihayet onların masada noktalanmış konuşmalarının çerçevelenmesi ile son bulur.



Uzamsal gerçekliği (Carroll, 1988) alan derinliği aracılığıyla anıtlştırılan bu ayırım çekimde, Welles'in alıcısı insan algılamasının tarama ve ardından keşfetme yönündeki eğilimine adeta klavuzluk eder gibidir. Çekimin sonunda ön planda bay Thatcher ve Mrs. Kane'i masada genç Kane'in velayeti ile ilgili kağıtları imzalarken gören izleyici, sırasıyla -aynı nitelikte- onların arkasında ayakta duran babayı ve en geride, uzakta, oyun oynayan -ve aslında tüm sekansın nesnesi konumunda olan- Kane'i görebilmektedir. Welles, herhangi bir yönetmenin genelde açığı/karşı çekimlerini birbiri ardısıra ekleyerek aktaracağı "tüm aksiyonel dolaylılamaları *imlemeleri* aynı andalık içerisinde" (6) ve kesmeyi devre dışı bırakarak vermeyi yeğlemiştir.

Kurgunun bu fenomenolojik deneyime eklenmesi ise izleyicinin tarama ve ardından keşfetme yönündeki eğilimine bir müdahaleyi, onun için - keşfedilecek imgeler açısından- bir takım ön rezervasyonları içermektedir.

Son olarak sanırız bir kez daha düşünülmesi gereken, sinema izleyicisinin de tıpkı bir tiyatro salonundaki izleyici gibi sahnedeki oyunu çoğunluk en önde -sahneye en yakın sırada- ve temsil süresince sürekli aynı koltukta izleme ihtiyacından farklı bir eğilim içersinde olup olmadığıdır (Bazin, 1966).

Şekil 1

Kaynak: Bordwell ve Thompson (1993)

DİPNOTLAR

1- Pleynet'ye göre alıcının ürettiği imge, insan göztünü yenedensunumun merkezinde -tek bir noktaya- konumlayan perspektif sisteminin, 'görselleştirmenin', 'gözün egemenliğinin' yani görünebilirin ideolojisinin onanması, pekiştirilmesidir. (Aktaran, Comolli, 1990:215-18).

2- Bazin, alan derinliğini yansıtan perdeyi 'gerçeğin paralel yüzü' olarak yorumlarken onun 'şimdilik'de olsa tek boyutlu olmasına hayıflanmaktadır. Comolli'ye göre ise hayatın görselleştirilmesine adanmış bu ideolojik enstrüman tümü ile kusurludur ve bundan dolayı uygulaması başarısız olmak durumundadır.

Bazin'in yenedensunum kuramı ile ilgili olarak daha kapsamlı bir değerlendirme için Carroll'ın çalışmasının **Cinematic Representation and Realism** ve Bazin'in kuramında 'gerçekçilik' ve Alan-derinliği'nin eleştirisi ile ilgili olarak Comolli'nin makalesinin **Part 4 "Primitive" Depth of Field** ile **Bazin's 'Supra-realism'** başlıklı bölümlerine bakılabilir (Carroll, 1988:93-171; Comolli, 1986:430-35; Comolli, 1990:230-32).

Not: Rosen'in ve Browne'nin derlemelerinde ikişer bölüm halinde yeniden basılan Comolli'nin makalesinin İngiliz dilindeki bu yeni versiyonları çevirmen ve editörler tarafından gözden geçirilmiş ve özellikle bir yıl öncesine kadar (1985) Nicholas'ın derlemesinde yer alan ilk bölüm daha anlaşılabilir bir duruma getirilmiştir.

3- Diğer sanatsal yeniden üretim tekniklerinden radikal biçimde ayrılan bu yeniliği Bazin bir tür otomatik varoluş, *genesis* olarak adlandırır (Akaran Carroll, 1988:126).

4- Özellikle Visconti ve Rossellini'nin filmlerindeki profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı; içinden geldiği, erbabı olduğu mesleği canlandırma açısından oyuncuya o rolün karakterine fiziksel ve yaşamsal olarak yerleşmesinde yardımcı olan esnekliği kazandırmaktadır (Eberwein, 1979:78).

5- 1917 yılından itibaren Hollywood'da çalışmaya başlayan ve 1934'teki *Transatlantic* (D: Ben Stoloff) adlı filmdeki fotoğraf yönetimiyle alan derinliği sinemasının prototipini oluşturduğu söylenen Çin asıllı usta görüntü yönetmeni. Daniel Mann'ın yönetiminde çevrilen ve kendisine Oskar ödülü kazandıran *The Rose Tattoo* (Kırmızı Gül, 1955) ve 1968'de Robert Miller'in yönettiği *The Heart is a Lonely Hunter*'daki (Kalp Yalnız Bir Avcıdır) çalışmaları önemli başarılarındandır.

6- "The Evolution of Film Language" dan aktaran Carroll, 1988:130.

Carroll'a göre, Bazin'deki bu tür bir kuramsal temellendirmenin ayrımının ortaya konması, retinal algının fiziksel özellikleri hakkında yanlış içerisnde olan teknisyenlere olduğu kadar Bazin'in kuramlarının maruz kaldığı haksız eleştiriyeye karşı da yerinde bir yanıt olacaktır.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Bazin, A. (1985a). "The Myth of Total Cinema". **Film Theory and Criticism**. Ed: G. Mast & M. Cohen. New York: Oxford University Press. 21-25.
- (1985b). "The Evolution of the Language of Cinema". **Film Theory and Criticism**. Ed: G. Mast & M. Cohen. New York: Oxford University Press. 124-138.
- (1985c). "Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi". **Sinema Kuramları**. Ed: S. Bükür ve O. Onaran. Ankara: Dost Kitabevi. 99-107.
- Bordwell, D. & K. Thompson (1993). **Film Art: An Introduction**. New York: Mc Graw-Hill.
- Carroll, N. (1988). **Philosophical Problems of Classical Film Theory**. Princeton: Princeton University Press.
- Comolli, J. L. (1986). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field". **Narrative Apporatus, Ideology**. Ed: P. Rosen. New York: Colombia University Press. 421-443.
- (1990). "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field". **Cahiers du Cinema: 1969-1972 The Politics of Representation**. Ed: N. Browne. Cambridge: Harvard University Press. 213-247.
- Eberwein, R. T. (1979). **A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism**. London: The Scarecrow Press.
- Ogle, P. (1985). "Technological and Aesthetic Influences on the Development of Deep Focus Cinematography in the United States". **Movies and Methods** Ed: B. Nichols. Los Angeles: University of California Press. 58-82.