

## KAMERA VE İLETİŞİM SANATI OLARAK GÖRÜNTÜ

Yrd. Doç. Nadi KAFALI

### 1 — İLETİŞİM VE SANAT

Kendi gerçek varlığı içinde, bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendisine yeten bir nesne olmayıp, özgül bir iletişim sistemi içinde yer alır; bu sistemde, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirime aracılık etme işlevini görür. Böyle bir sistem dışında, bir sanat yapıtı, sanatsal değil, yalnızca maddi bir nesnedir; boyaya batırılmış bir bez parçasıdır, belli bir figürü olan bir taş, metal ya da bir selüloid parçasıdır. Bu nedenle bir sanat yapıtının iç anlamı ile varlığının yasaları ancak bir «sanatsal yaratım-sanat yapıtı-sanat algısı» sistemi içinde ele alınarak araştırılabilir.

Sanatın kökeni sorunu ancak, geçen yüzyılın sonlarında ortaya atılabilmektedir. Yani, 19. yüzyılın sonlarına kadar, bilim insan-öğlunun sanatsal gelişmesinin kökeni evresi ile ilgili hiçbir somut veri getirememiş, kuramcılar, bu konuda, yalnızca en güzel ve varsayımsal biçimde düşünmekten ileriye gidememişlerdir. Bu tanımlama gücünden yoksun olan düşünce girişimlerine, Platon, Aristoteles, Batteux ve Schiller'de rastlayabiliriz. Ancak, bu düşünürler sanatsal yaratımın özüyle ilgili düşüncelerini, sanatın karanlıklarında kalmış, gizemli ve uzak geçmişine değin uzandıramamışlardır.

19. yüzyılın sonlarında, Pireneler'de, en eski sanatın ilk anıtlarının, Pateolitik Çağ'dan kalma mağara resimlerinin bulunuşuyla temelden değişmiştir. Bu güçlü bulgular o denli şaşkınlık ya-

ratmıştır ki, kimi arkeologlar bu bulguların gerçek olduğuna bile inanmak istememişler, bunları sahte sanmışlardı. Ancak, bu ilk bulguları Batı Avrupa, Rusya ve Afrika'daki öbür bulgular izlemiştir. Böylece, yepyeni bir sanatsal kültür alanı, insanoğluna hayret verici bir bakış açısı getirmiştir.

Görsel sanatlar geçmişten bilinebildiği kadarıyla ilkel insanın 30.000 yıl kadar önce mağara duvarlarına çizdikleri resimlerle başlamıştır. Bu resimler görsel sanatların bugüne kadar bulunabilen ilk belgeleri olarak görülebilirler. «Bu resimler ve karalamalar görsel dil ile kurulan iletişimin 5000-7000 yıl önceki uygulamalarında görülen örneklerle aynıdır» (1). Mağaralara çizilmiş olan resimlerde bulunan hayvan ve avcı davranışları sanatla hareketin ilk kıpırtıları olmuşlardır. Bu ilk ressamın insan duyarlılıklarını resim diliyle ifade ediyorlar, bu sanatçılar çok güçlü bir gözlem ve doğa duyarlılığının resim dili ile ifade edilişi dediğimiz köklü içtepi ürünleri birbirlerinin üzerine yapıyor, resmi yapılan hayvanın hareketleri öylesine keskin bir gözlemlerle yüzey üzerine yansıtılıyor ki Mme. Prudhommeau'nun ilginç deneyi ile... bu hayvanların tek tek belirli bir canlandırma film tekniği ile görüntüleri alınıp bir film düzenine sokulduklarında çizgi filmlerdeki gibi hareketlendirdikleri görüldü. İşte insanın doğanın benzerini yaratma çabası daha bu dönemlerde başlıyor. Amaç varlığın maddi görünüşlerini yapma bir biçimde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip çıkarmaktır... İlk Mısır heykeli tabaklanmış ve notronda taşlanmış bir insan mumyasıdır (2). Geometrik düzenlilikle keskin doğa gözleminin bu kaynaşımı, tüm Mısır sanatının özelliğidir. Bu özelliği, gömütlerin duvarlarını süsleyen kabartmalar ve resimlerde çok daha iyi izlenebilir.

İnsanın sanatsal-yaratıcı işlevinin kökleri insanın biyolojik varlığında değil toplumsal varlığında; insanın kendi hayvansal ön tarihinde değil, yine insanın kendi toplum tarihinde aranmalıdır. İnsanın hayvansal ön deneyimlerinden kalan biyolojik doğanın temeli, insanların toplumsal olarak gelişmesi sürecine dönüşmesiyle birlikte, insanoğlu dünyayı estetiksel olarak özümleyebilme ve sanatsal olarak edimde bulunabilme yetisini edinebilmişlerdir.

(1) Alex Strasser, *The Work Of The Science Film Maker*, Focal Press New York, London, Focal Press LTD, 1972, s. 15.

(2) ANDREBAZIN, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966, s. 36.

Sanatın kökenlerini pozitivist metodolojiyi itici güç olarak görüp sanatın kökeni sorusunu «oyun»da gören düşünürler de bulunmaktadır. Bu düşünürlerin en önemlileri Herbert Spencer, Grant Allen, Kant ve Schiller'dir. Bu düşünürler, felsefi-gnoseolojik bir anlam içeriği olan «oyun» kavramını ele almışlar ama oyunu, insanda ve hayvanda aynı derecede eşit olan ve sanatın kaynağını oluşturan psiko-fizyolojik ya da tümüyle salt fizyolojik anlamda yorumlamışlardır. Bu yorumlama sonucunda, sanatsal yaratımlar, estetiksel özgürlüğe ulaşma için ve çalışma dışında tüketilecek enerjiye bir süpap olmak üzere insan doğasında içerili bir gereksinimden doğmuş bir şey olarak görülmüyordu.

Bu düşünürlerin bilimsel yönden yetersizliklerinin nedeni insanı ve hayvanı yan yana koyarak, sanatın kökenini tersine yorumlamış olmalarında değil, insan toplumunda bile oyunun kökenini doğru dürüst açıklayamamış olmalarında yatmaktadır. İnsanın oyun oynaması, tıpkı sanat gibi, işgüdüsel ve itkisel olarak biyolojik bir faaliyet değil, tam tersine, insanların ahlaksal ve fiziksel olarak içinde yetiştikleri toplumca düzene konmuş bir faaliyettir.

Dünyanın sanatsal olarak canlandırılarak yansıtılması daha başından beri insanlığının bilgi faaliyetinin bir biçimi olmuştur. Böyle bir şeye, sürü insanının duygusal-somut algısının henüz yakınlık kuramıyacağı ilişkileri ve bağıntıları, varlığın daha başka yanlarını da içine almaktadır. İnsanın bilimsel olarak bilgisinin ortaya çıkışı, düşüncenin soyutlama yeteneğinin en yüksek gelişme basamağında, yani öznel insan bilincini doğanın varlığının «salt» nesnellğine, sonra da toplum nesnellğine ulaşabilmek için kendi kendisini soyutlamayı yapabilmesiyle varolmuştur. Bu nedenden ötürü, her ilkel insanın kendi yaşamında olduğu gibi, kültür tarihinde de, bilim, sanattan çok sonra gelişmiştir; matematik, mekanik astronomi, felsefe ilkin köleci toplumda gelişmeye başlamışken, gentil toplumda, dünyanın zihinsel olarak özümleşişinin tek aracı sanattır.

Sanatsal bilginin alanına giren her nesne, «kendinde şey» olarak değil, insanlaştırılmış, manevileştirilmiş, toplumsal önem taşıyan bir şey olarak, yani, değer olarak alınır. Varlığın içerdiği değer doğrudan doğruya sanatsal bilginin nesnesi olur; bundan ötürü, insanın gerçeklikle olan ilintisi; çevresini algılayış, yaşayış, zihinsel olarak özümseyiş şekil ve biçimi, o nesnenin sınırlarının öte-

sine geçmemekte, tersine, onun kendi içinde, kendi nesnel içeriğine sıkı sıkıya bağlı, belirli bir yanı olarak varolmaktadır.

Sanat yoluyla bireyi toplumsallaştırmanın en etkin yollarını bulmak için toplumun duyduğu sürekli gereksinim tarihin akışı içinde aynen devam etmiş, sanatın en eski çağlarda oluşmuş işlevsel yapısının değişmeden kalmasına yol açmış; öte yanda, toplumun yaşam koşullarında durmadan yer alan değişimler, toplumun gereksinimleri çıkarları ve idealleri sanatsal faaliyetin daha eski çağlarda oluşmuş yapısını sürekli olarak değişime uğratmıştır. Böylece her tarihsel çağda sanat, hem sanat olarak kalmış, hem de dönüşüme uğramıştır. Her seferinde yeni gereksinimleri karşılamaya yönelmiş, ama bunu yaparken de önceden biriken sanatsal deneyimlerden yola çıkmıştır.

15. yüzyılda optik ve kimya bilimlerinin araç yapımçılarıyla yaptıkları işbirliğinin sonucunda yani bir görsel «medium» ortaya çıktı ki bu fotoğrafçılıktır. Fotoğrafın çıkışıyla Barok döneminde aşırı bir boyuta varan nesneye benzerlik tutkusundan resim sanatı da kurtulmuş oldu. Ancak, fotoğraf ve resim sanatları gerçeği yeniden yaratmaları yönünden bir benzerlik göstermiyorlardı. Çünkü ressam ne denli hünerli olursa olsun yapıtı her zaman önemli oranda bir öznellik taşımak durumundaydı. Görüntü ile gerçek arasında bir insanın varlığından ötürü görüntünün ne denli gerçeğe yakın olduğu konusunda her zaman kuşku duyulabilirdi. «Sanatçının yaratıcı imgelemi elbette gerçek cisim ve olaylarla körüklenir, ama sanatçı bunlara şekilsiz durumlarında sürdürmek yerine içinden doğan biçim ve kavramlara uygun olarak onları yeni bir biçime sokar» (3). Fotoğrafın resme oranla yeniliği -renk konusu bir yana bırakılacak olursa- temel nesnellüğinden öte gelmektedir. Fotoğrafın bulunmasından bu yana ilk kez olarak alınan nesne ile bunun anlatımı arasında nesnenin dışında başka bir şey girmemekte, insanın yaratıcı gücü olmaksızın kavranabilir dış dünyanın görüntüsü kendiliğinden oluşmaktadır.

Yeniden üretilen (reprodükte edilebilen) tüm sanat-gerçek yaşamımızda olduğu gibi görme ve/veya duyma duyularına bağlı bulunmaktadır. Gizli bir hareket potansiyeline sahip tüm plastik sanatların tipik özellikleri kütle ve yüzey sorunlarını birarada

(3) SIGFRIED KRACUER, *Nature Of Film*, Çev: Nijat Özön, Türk Dili Sinema Özel Sayısı, Cilt XXII, Sayı 196, Ankara 1968, s. 337.

kapsamalarıdır. Dans ve tiyatro gibi hareket sorunlarıyla doğrudan bağlantısı olanlarsa, bu plastik olgu dışında bırakılabilir ve «gösteri sanatları» adı altında alınabilirler. Bunun nedeni, bu sanatların, eğer teknik bir araçla saptanmamışlarsa kalıcılıklarının olmaması, yeniden uygulanmalarının ise karmaşık koşullar ve yorum gerektirmesidir. Oysa, resim, heykel, mimari, küçük el sanatları, fotoğraf, sinema filmi kalıcılık özelliğine sahiptir. Bu plastik eserler belirli bir malzeme -sinemada ve fotoğrafta, film, band, kağıt- üzerinde kaydedilmektedir. Bu yelpaze içindeki diğer sanat dalları bir yana bırakılırsa «film sanatı» tüm diğer sanat dallarını kapsamaktadır. Başlangıçta, sinema ve fotoğraf diğer sanatlardan türemiş olarak değerlendirilmekteydi, özellikle Lumière tarafından bile böyle değerlendirilmekteydi. «Bir icat olarak sinemanın bir geleceği yoktur». Gerçekten de onun bu sözleri söylediği günlerde sinemanın geleceğinin bir sirk eğlencesinden öte gidebileceği henüz düşünüleliyordu. «Sanatsal üretim güçlerinin gelişmesi maddi ve teknik olanaklara bağlıdır. Sanatlar arasında bu bağlılık yüzünden büyük farklar vardır. Az veya çok tüm sanatsal gelişmede bu önemli bir rol oynar. Mimari ve uygulamalı sanatlar teknik gelişmelere daha çok bağımlıdır» (4).

Her sanat türü yalnızca felsefi, ekonomik ve politik faktörler aracılığı ile belirlenemez. Bunların yanında aynı sanata aracı olan teknikte önemli bir belirleyecedir. Bu durum her zaman açık ve anlaşılabilir bir biçimde ortaya çıkmaz. belki teknik gelişmeler bir sanatın estetik sistemlerinin değişimine neden olurlarken, bazen de estetik zorunluluklar yeni bir tekniğin oluşturulması ve geliştirilmesi zorunluluğunu doğurabilmektedir. «Çoğunlukta teknik gelişmeler ideolojik ve ekonomik faktörlerin bir bileşimi olarak ortaya çıkarlar. Gerçekten de çok uzun bir süre sanatsal içtepi, teknik olmaksızın ortaya çıkamadı ve bir sanat eseri değerini kazanamadı. Bu bağımlılık çok yüzeysel olarak şöyle açıklanabilir. Roman, baskı teknikleri gelişip yaygınlaşmadan kesinlikle doğup gelişebilme olanağına sahip olamazdı. Tiyatro ise teknolojik gelişme bağlamında, aydınlatma tekniklerinin gelişmesi, sahne ve dekor tekniklerinin hızla bir değişime uğraması sonucunda radikal değişimler gösterdi» (5). Resim sanatında sanatın malzemesinin deği-

(4) AYL A ERSOY, Sanat Kuramlarına Giriş, Beta Basın Yayın Dağıtım, İstanbul 1983, s. 104.

(5) JAMES MONACO, Film Verstehen, Rowohdt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1982, s. 60.

şip gelişmesi, onu mağara duvarlarından fresk ve rölyeflere, tuale, böylelikle de giderek taşınabilir sanat eserleri biçimini almasına neden oldu. Yağlıboyanın bu sanata katılması, renk ile yeni boyutlara ulaşılmasını sağlarken, kalıcılık ve gelişmenin de kapısını araladı.

Bir sanat biçimi, birbirinden farklı ancak özdeksel olarak bir-biriyle bağlantılı iki işi birden yerine getirmek zorundadır; bunların ilki, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi ise başlıbaşına bu içeriği iletme ile yükümlüdür.

## A — İLETİŞİM

Her sanatsal içeriğin bildirimsel özünün belirlenebilmesinde bir başlangıç noktası konulamamaktadır; çünkü, insanın edindiği her bildirim, kendi varlığı gereği bir bilgi sürecidir. Bu söylenenlerden bir genelleme yapılacak olursa sanatı şöyle tanımlayabiliriz; sanat, özgül bir bilgisel olarak yönlendirilmiş bildirim edinmek, bu bildirimini korumak ve bir dizi imgesel işaretler sistemi yoluyla bu bildirimini öteye iletme üzere insani değer alanının modellendirilmesinin tür ve biçimidir.

Kendi gerçek varlığı içinde bir sanat yapıtı, özerk ve kendi kendine yeten bir nesne değildir ve özgül bir iletişim sistemi içinde yer alır. Öyle ki, bu sistemde, sanat yapıtı, sanatçının aldığı ve insanlara ilettiği bildirim aracılık etme işlevini görür. Bu türlü sistem dışında düşünüldüğü durumda, bir sanat yapıtı, sanat yapıtı değil yalnızca boyaya batırılmış bir bez parçası, figürü olan bir taş, metal ya da bir film parçasıdır.

Bu nitelendirmenin ışığında kavram olarak iletişim, «sadece bir bireyin bir başka bireye yaptığı herhangi bir etki olmasının ötesinde, bir paylaşma eylemi, bir kişiler arası ilişkiler olarak düşünülmeye başlanmıştır» (6). Özde iletişim yaşamımızda o denli yaygın bir olgudur ki, çoğu kez iletişim kavramının farkına varmayız. «Bunun yanı sıra her birey iletişime doğuştan yetenekli olduğunu varsayar, karşıtını düşünmez. Çünkü, herkes, toplumsal yaşamın her anında iletişimde bulunur. Gerçekten de eğer bir an

(6) WILBUR SCHRAMM, «İnsansal Haberleşmenin Doğası», A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, (Çev. ÜNSAL OSKAY) Cilt: XXIII, No. 1, Ankara 1968, s. 432.

iyi bir iletişim yeteneğine sahip olamadığımızı düşünerek, çevremizle ilişki kurabilmemizin o denli güçleştiğini görebiliriz. Toplumsal yaşamda insanlar çevrelerinden aldıkları iletilere göre davranışlarını oluştururlar. Bunun da ötesinde çevreyle alınıp verilen iletiler aracılığıyla özeleştirmeler yapılarak, bir süreç içinde bireyler kişiliklerini tanımlarlar» (7).

İletişim kavramının toplumbilimsel açıdan yapılan tanımlaması Toplumbilim Terimleri Sözlüğünde şu şekilde yapılmaktadır: «Düşünce ve duyguların, bireyler, toplumsal kümeler, toplumlar arasında söz, el, kol hareketi, yazı, görüntü vb. aracılığı ile değiş-tokuş edilmesini sağlayan toplumsal etkileşim süreci». dir. Hatta, etkileşimin tepki boyutu bazen daha ön plana alınarak; «ileti, eğer herhangi bir tepki almıyorsa, iletişim söz konusu değildir» (8) nitelendirmesi yapılmaktadır. Anlaşılacağı gibi, genel anlamıyla iletişim kavramı, birbirlerini etkilemek amacıyla olan iki öge arasında oluşan bir etkileme olgusunu ifade etmektedir. Bu yapıyla bu kavram bir davranış biçimidir. Bu bağlamda iletişim kavramı;

— İnsanlar arasında duygu ve fikirlerin akışıdır.

— Bir kimsenin düşünce ve duygularını diğerine açık seçik olarak belirtmesi sürecidir.

— Bireyler arasında anlamları ortak kılma sürecidir.

— Bir kaynağın bir oluk üzerinden alıcıya iletilmesi sürecidir.

— Seçilmiş bir haberin, bir haber kaynağından belli bir uzaklığa iletilmesi sürecidir.

Özetlenirse, iletişim kavramı; süreç, etki düşünce, haber duygu, ifade, anlam, mesafe, temel eğitim becerileri gibi birçok kavramı içeren karmaşık ve çok boyutlu bir süreci kapsamaktadır (9).

Temelde yüzyüze iletişim ögelerini kullanan, ancak gerek kullanılan amaçlar gerekse de, hitap ettiği alıcılar açısından, yüzyüze iletişimden farklılıklar taşıyan; gündelik yaşamımızda en az yüzyüze iletişim kadar kullandığımız, katıldığımız, bizi büyük oranda etkileyen ve hatta yönlendiren kitle iletişim araçlarıdır. Buna bağlı

(7) ROGER E. WILLIAMS, «Genel İletişim Kavram ve Modelleri» Kurgu, EİTİA TOEF Dergisi, (Çev. AKIN ERGÜDEN) EİTİA Yay. No. 217/141, Eskişehir 1979, s. 282.

(8) THOMAS R. NILSEN, «On Defining Communication» Foundations of Communication Theory, Harper and Row Publishers, New York 1970, s. 18.

(9) A.g.k., s. 8.

olarak, iletişim; toplumsal yaşam içinde bireyin davranışını da içinde bulundurduğu için, toplumsal çevreyi de derin bir şekilde etkilemektedir.

İletişim süreci, işleyişi anlamında, bitakım basit temellere sahip olmakla birlikte; çağcıl yapıya sahip toplumlarda artık, toplumsal yapı içinde gerçekleşen ilişkiler açısından son derecede karmaşık bir yapıya sahip olmalarına koşut olarak, aynı zamanda da iletişim bakımından da çok yönlü ve karmaşık bir yapılamaya ihtiyaç göstermektedir. Anılan yapıdaki bir işleyiş, artık eski toplumsal yapılardan daha geçerli olan yöntemlerinden farklı, başka birtakım oluklarla geçerlilik kazanmaktadır. Günümüzde insanlar, iletişim yoluyla, birbirlerine eskisine oranla daha çabuk ve farklı yerlerde ulaşabilme gereksinimi duymaktadırlar. Toplumsal ilişki ve etkileşim gereği ile, belli birtakım iletilerin, başkalarına ulaştırılması için, yüz-yüze görüşmenin kaçınılmaz ve tek yol olduğu eski dönemlerin tersine; içinde yaşadığımız toplumsal yapılanmada, gerek hız ve gerek zaman açısından oluşumlar nedeniyle ortaya çıkan iletiler, ancak bazı araçlar kullanılarak farklı yerlerdeki alıcılara ulaştırılabilmektedir. Başka deyişle, iletişim süreci yapısal olarak aynı kalmasına rağmen kaynakla alıcı arasındaki mesafe uzaklaşmıştır. Bu bağlamda; bir kimsenin bildiği ya da tasarladığı bilgiyi, duyguyu, kaniyi ya da düşünceyi; toplum içindeki tanıdığı kişilere yüz-yüze görüşme yoluyla aktarması iletişimi gerçekleştirmenin bir yöntemidir. Ancak, sözü edilen kişi; bildiklerini ya da tasarladıklarını farklı yerlerde bulunan çok sayıdaki bireylere; kitle iletişim araçları adını verdiğimiz gazete, sinema, radyo, televizyon vb. olukları kullanarak «kişilerarası» ya da yüzyüze iletişim boyutundan çıkıp; tam anlamıyla bir «kitle» iletişimi boyutuna ulaşmaktadır. Burada vurgulanması gerekli olan nokta şudur; kitle iletişiminde alıcı belli bir «belirsizliğe» sahip bulunmaktadır. Bir başka deyişle, kitle iletişiminde alıcı sayısı sınırlandırılmaz. Bu nedenle ulaşılacak istenenlerin dışında da başka alıcılar söz konusu olabilir. İletişim araçlarının teknik gelişkinliği ve yaygınlığı kaynağın alıcıyı kesin olarak sınırlayabilmesi önlemektedir. Kitle iletişiminin en genel tanımlamalarından bir tanesi Toplum-bilimleri Terimleri Sözlüğünde şöyle yapılmaktadır: «Kamuoyunu biçimlendiren basın, radyo, televizyon, sinema vb. gibi iletişim ve yaymaca yol ve araçlarının işleyiş süreci» dir. Toplumbilimsel bakış yöntemi ile yapılan bu tanımlamanın dışında kitle iletişimine işleyişi bağlamında yaklaşan bir başka tanımlama da şöyledir; «Çe-



şitli yapılardaki insanlardan meydana gelmiş bir topluluğa, kitle iletişimi yapabilmek amacıyla geliştirilmiş araçlar aracılığıyla bilgi, duygu, düşünce ve kanıların ulaştırılmasıdır» (10). Bir başka bağlamda kitle iletişiminin bir tanımını da şöyle yapabiliriz. «Kaynak kesimin, paylaşma ve etkileşme amacı ile bilgi, düşünce, duygu, kanı ve tutumları alıcı kesim durumundaki büyük ve dağınık bir kitleye, kitle iletişimini gerçekleştirmek üzere geliştirilmiş araçlarla iletilmesi sürecine «kitle iletişimi» adını verebiliriz» (11).

Bilimsel bir bildirim, her türlü işaret sistemiyle ifade edilerek bir sistemden öbürüne geçişte rahatça kod değiştirilebilirken, sanatsal bir bildirimi, kendisini cisimlendiren imgesel işaretten sökmek olanaksızdır. İşaretin yapısı, her zaman için, iletmek zorunda olduğu anlamın yapısıyla belirlenmektedir. Bu yüzden, soyut bir anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze bağlı dil uydurulmuştur. «Bu nedenle de, söz düşüncenin maddileştirilmesinin en önemli ve en güçlü aracı haline gelmiştir; çünkü söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun şekilde cisimlendirebilecek güçtedir. Buna karşılık, sanatta, sanatsal olarak kullanılmış, şekillendirilmiş, üstünde çalışılmış bir söz sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek, aynı geçerlikte birçok aracı oluşturur. Çünkü dünyanın insanlar tarafından şiirsel, fikirsel - coşkusal bir şekilde özümleşişi, entellektüel kuramsal bilgiden sonsuz daha zengin, daha karmaşık ve daha çok katmanlıdır. Bütün bu zenginliği ifade edebilmesi için sanatın daha başka, daha değişik dillere (heykel dili'ne, resim dili'ne, müzik dili'ne, kareografi dili'ne, söze bağlı-edebi dil'e) ihtiyacı olduğu gibi; öbür sanatların dilleri'ne kapalı olup, gerçekliğin şiirsel algılanışının çeşitli yönleriyle alanlarının kavranmasını olanaklı kılacak dillere de ihtiyacı vardır. Bu bakımdan sanatsal bildirim'in çok katmanlı karakterde oluşu, sanatta çeşitli sinyallere yer veren bir dizi işaret-sistemi'nin gelişmiş olmasını gerektirir. Pek tabii, bu sinyallerin görme işitme duyularına açık olması da gerekir, çünkü insanların bilinciyle doğrudan bağıntılı olup, sanat yapısında içerili zihinsel bildirimi iletebilecek olan duyu organları bunlardır» (12).

(10) OYA TOKGÖZ, Türkiye ve Ortadoğu Ülkelerinde Radyo-TV Sistemleri, A.Ü. SBF Yayınları No: 343, Ankara 1972, s. 34-35.

(11) AYSEL AZİZ, Radyo ve Televizyona Giriş, A.Ü. SBF Yayınları No: 393, Ankara 1978, s. 1.

(12) MOISSEJ KAGAN, Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, 1932, s. 313, 314.

Görsel ve işitsel (ya da ayrıca, tiyatrodaki ve sinemada olduğu gibi, hem görsel hem de işitsel) sinyallerin sınırları içinde, sanat yaratımı, imgesel işaret kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir. Çünkü, sanat, soyut anlamları değil, somut anlamları iletir. Bu durumda canlandırıldaki somutluğu yeniden betimlemenin, betimlenendeki somutluğu yeniden yarattığını, sanatsal anlamın ise, çöşkusal şekilde somut olduğunu unutmamamız gerekir.

Sanatsal bildirimdeki bu somutluk, işareti cisimlendiren şu özellikleri belirlemektedir.

1) — İşaretin çifte bir eğilim, yani nesnel- öznel bir eğilim ve ikili bir anlam, yani, akılsal ve çöşkusal bir anlam taşımaması olanaklı kılan, imgesel yapısı.

2) — İşaretin ifade edilmiş olan anlamla ayrılmaz bağını; öyle ki, anlamdaki en küçük değişiklik işarete bir değişiklik ortaya çıkacağı gibi, işarete en küçük bir değişiklikte anlamda bir değişikliğe yol açar.

3) — İşaretin katı, «gramatik» bir sistem içinde düzenlenebilmesinin olanaksızlığı, ki sanatsal bir «sözdiziminin» ya da sanatsal bir «algoritma»nın katı kurallarının varlığı da bunu yine aynı şekilde olanaksız kılar;

4) — Sanatsal dilin çok geniş değişkenliği, şöyle ki, işaret sistemleri, çeşitli sanat dallarında asli bir değişime uğradığı gibi, sanatsal kültürün her gelişme evresinde her büyük sanatçının kendi bireysel yaratımı haline gelir (bir Gogol'un, Dostoyevski'nin, Vrubel'in, Block'un, Mayakovski'nin Şastakoviç'in, Brecht'in, Chaplin'in, Matisse'nin, de Corbusier'in bir daha yinelenemeyecek olan kendilerine özgü sanatsal dili anımsayalım).

5) — Bütün bunlardan çıkan sonuç da şu ki, sanat biçimi, bir imgesel işaret modeli ve sistemi olduğu kadar, maddi bir konstrüksiyon ve özgül bir dil olup, estetiksel ve iletişimsel değer taşıyıcısıdır (13).

Sanat ürününün iletişimsel içeriğinin belirlenebilmesi için bir başlangıç noktası konulamamaktadır; çünkü, bireyin edindiği her bildirim, kendi varlığı gereği bir bilgi-sürecidir. Bu söylediklerimizden bir genelleme yapacak olursak sanatın iletişimsel yönü

(13) A.g.k., s. 314-315.

üzerinde şöyle bir tanımlama yapabiliriz: «Sanat, özgül bir bilgisel ve değer-yönlendirilmiş bildirim edinmek, bu bildirimini korumak ve bir dizi imgesel işaretler sistemi yoluyla bu bildirimini öteye iletmek üzere, insani değer alanının modellendirilmesinin şekli ve tarzı'dır (14).

Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşunda yatmaktadır. Uzay, bir bakıma dünyasal, zaman ise bir bakıma uzaysal niteliktedir. Plastik sanatlarda, sahnede de olduğu gibi uzay durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen bir nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbiri dünyasal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. Hareketin gelişimleri sahne değildir, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. Her bölümde homojen bir nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbiri dünyasal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde özgürce hareket edebiliriz. Hareketin gelişimleri sahne değildir, herhangi bir yavaş ve süreli gelişmenin de evreleride değildir.

## 2 — GÖRSELLİK VE İLETİŞİM

İnsanlarda tarih boyunca görsel ilgiler hareket üzerinde yoğunlaşmış ve giderek görüntünün hareket izlenimleri aşarak doğruca devinin görüntü ya da imge aşamasının dinamik olgularına ulaşılmıştır. Devinin sorunun eski ya da yeni dinamikleri içinde en ilginç görünen yanı, bir imgenin doğal ya da mekanik nesne devinimini öykünmesiyle, bir başka türden imgenin özgün biçimiyle bağlantılı olan doğruca sanatsal nitelikte bir hareketin elde edilmiş olması arasındaki ayırmadır. Bunların birincisine doğal, ikincisine ise soyutlanmış devinin adı da verilebilir.

Bir fotoğrafçı ve bir film kameramanın görevleri arasındaki farklılıkların neler olduğunu belirlemeden önce fotoğraf ve film arasındaki ayrımların neler olduğunu ortaya konması bizim için önem taşımaktadır: Yüzyıllar boyunca resim sanatı o denli büyük gelişimler gösterdi ki, sanatçılar görünür gerçekliği renge, perspektife ve yaşama sadık kalarak en küçük ayrıntılarına değin betimleyebilir bir hale gelmişlerdi. «İlk olarak 1938'de Daguerre do-

(14) A.g.k., s. 315.

ğal nesnelerin ışıklı görüntülerini elde etti. Ardından hemen üç yıl sonra Talbot negatif-pozitif işlemi bularak ve aynı yıl optikçi Voigtlander o dönem için olağanüstü bir yaratıcı olan, matematikçi Petzval tarafından hesaplanmış bir objektifi bulunan ilk metal kamerayı üretti» (15).

Fotoğraf tekniğinin temel araçları biliniyordu ancak, ışık duyarlılığı ve fotokimyasal kartların oluşabilmesi için bilinmesi gereken daha birçok şey ve zaman vardı. Fotoğrafın bulunduğu ilk yıllarda rengin dışında çekilmiş fotoğraflarla çizilmiş resimler arasında önemli bir fark yok gibi görünmekteydi. Her iki sanatta doğayı ayrıntılarına sadık ve tam anlamıyla yansıtmaya büyük bir özen göstermekteydiler. Ancak, her iki teknikte yaşamı yalnızca tek bir zaman noktasında betimlemekteydiler. Doğal duruma tam bir uygunluk göstermelerine karşın yine de aynı ölçüde dondurulmuş gibi gözükmekteydiler. Fırça ve kamera ayrıntıya sadık ama devinimsiz görünür gerçeğin betimlenebilmesinin iki ayrı gereciydi. Fotoğrafçılık, nesnenin yarattığının aynısını daha kısa bir zaman dilimi içinde gerçekleştirerek resim sanatının bu işlevini elinden alıyordu.

Bu nedenle resim sanatının başka yollara başvurması gerekliliği ortaya çıktı. Resim doğanın canlılığını betimlemek istediği için açık havaya çıktı. Böylece bir «açıkhava ressamlığı» oluştu. Sanatçılar doğayı insanlar tarafından tüm renkli ve hareketli çeşitliliği içinde betimlemek istiyorlardı. Pleinarizm ve izlenimciliğin resamları (1840-1900 yılları arasında) ayrıntı natüralistlerine doğanın çok titiz bir biçimde kopya edilmesiyle asıl olanı kaçırdıkları suçlamasını yönelttiler. Pleinaristler doğanın canlılığını vurgulamaya önem vererek doğayı ayrıntıya kaçınmadan veriyorlardı. Onlara göre canlılık tüm nesnelerin tam bir yeniden üretimini içermekteydi. Bu görüş modern fizikte Heissenberg'in «belirsizlik ilişkisi» nin bir başka biçimde kendisinin kanıtlaması olarak kendisini gösteriyordu. Bu görüşe göre; hareketli bir parçanın hızının artması ölçüsünde, yerinin saptanması o denli güçleşmektedir. Yerleştirme, ancak, izlenen parçacık yerini gözlem noktasına göre değiştirmezse, yani hareketsiz kalırsa tümüyle doğru olarak oluşabilmektedir.

---

(15) HILMAR MEHNERT, *Film Fotografie und Fernsehfilmfotografie*, Web Verlag, Leipzig, 1971, s. 22.

1840 yılında resim sanatı, doğa nesnelere çizmenin daha fazla zorlanmayacağı anlık bir betimlemeyi başardı. Bu nedenle, yaşamın betimlenmesi istendiğinde tek çare olarak kalan çözüm yoluna gidilmesi zorunluydu. Yaşam hareketle bağımlıdır ve devinmek belirli bir zaman süreci içinde yerini değiştirmek anlamına gelmektedir. Tek bir resimdeki hareketi betimlemek için doğa nesnelerinin kontrollerinin açılması gerekiyordu, ancak böylelikle rüzgârdaki yaprakların kımıldanması havanın dalgalanması, duyarlı hareketleri yakalamak ya da güçlü hareketlerin ifade edilebilmesi sağlanıyordu. Bu izlenim rastlantısalmış gibi etki eden görüntü çerçevesi ile güçlendiriliyordu. Tümünü devinimsiz olarak resmedilmiş ya da fotoğrafik gerçekliğin naturalistik resimleri ayrıntısı tam olmayan kopyalardan bu şekilde ayrılıyordu.

Film, başlangıcından itibaren tek büyük deney alanı idi. Bu dönem buluşlar dönemini (1832-1896) ve aynı zamanda öncülerin dönemi (1895-1908) ile yine filmin bir sanat olduğu zaman dilimini (II. Dünya Savaşının sona ermesine değin geçen süre) kapsamaktadır. Belâ Balazs'ın da saptadığı gibi film hâlâ bu dönemde -sinemanın ilk yıllarında- eğitim geleceği olmayan ve zevkten yoksun bir panayır numarası idi. Bu dönemde mümkün olabilecek herşey denendi, uygulandı ve edimlerin büyük bir çoğunluğu bir köşeye atıldı. Film bir yandan gerçeğin öznel bir biçimde görülen hareketli görüntüsünü öte yandan düşünceler dünyasını doğal öğeler yardımıyla sunmak zorundadır. Bu nedenle de bu iş için o zaman hiçbir aracın (medium'un) sahip olmadığı kadar güçlüydü.

1902-1909 yılları film yönetiminin başlangıcı olarak belirtilebilir. Film öncülleri olarak adlandırılan bu döneme (1893-1908) «yükselmenin Gelişmesi» dönemi eklenmektedir. (1909-1914). Bu yıllarda amerikan filmleri en fazla 20 dakikalık bir gösterim süresine sahipken, Avrupa'da çoktan beri iki saatlik gösterim uzunluğuna sahip filmler üretilmekteydi.

Görsel sanatlar her zaman koruyucu bir kabuk içinde varolmuşlardır; başlangıçta bu kabuk gizemli ya da kutsal birşeydi. Bu kabuğun bir de maddesel yanı bulunmaktaydı: Bu yapıtın içine oturtulması ya da içinde saklanması için yapılan yer, mağara, binaydı. Başta yaşantısı olan sanat yaşantısı, yaşamın geri kalan şeylerinden ayrıldı -bu da sanatı amaca göre kullanabilmek için yapıldı. Sonra sanatın sarıldığı kabul toplumsal birsel oldu. Yöne-

tici sınıfların ekinine girdi. Bu arada bu sınıfın yaşadığı saray ve evlerin içinde insanlardan ayrıldı, koparıldı. Bütün bunlar sırasın-  
da sanatın yetkisi koruyucu kabuğun taşıdığı özel yetkiden ayrı-  
lamaz oldu.

Çağdaş yeniden canlandırma araçlarının yaptığı, sanatın bu yetkisini kırmak ve onu -ya da bu araçların yeniden canlandığı imgeleri- koruyucu kabuklarından kurtarmaktı. Tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan, kolayca bulunabilen, değersiz bedava şeyler oldu-  
lar. Dilin bizi sarıp sarmaladığı sardılar çevremizi. Yaşamın genel akışına karıştılar; bu akış üzerinde kendi başlarına hiçbir etkile-  
yici güçleri kalmadı artık» (16).

«İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlan-  
dırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şey-  
den daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin  
ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü böylece konusunun  
eskiden başkalarının nasıl görüldüğünü de anlatıyordu. Daha  
sonraları imgeyi yaratanın kendine özgün görüşü de, yaptığı kay-  
dın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y'nin X'i nasıl gördüğü-  
nü kaydeden birşey oldu. Bu da, bireysellik bilincinin gittikçe ar-  
tan bir tarih bilinciyle birlikte gelişmesi sonucunda olmuştur» (17).

«Bugün biz geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir bi-  
çimde görüyoruz. Aslında bambaşka bir biçimde algılıyoruz.

Bu değişiklik, perspektif geleneği denen şeyin aracılığıyla gös-  
terilebilir. Yalnızca Avrupa sanatına özgü olan yeniden doğuş'un  
başlarında yerleşen perspektif geleneğinde herşey bakan kişinin  
göâriş açılarına göre düzenlenir. Tıpkı bir deniz fenerinden çıkan  
ışınlara benzer; ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görü-  
nen sanki içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere  
«gerçek» denmiştir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dün-  
yasının merkezi yapar. Herşey sonsuzluktaki kayma noktası gibi  
gözün üstünde toplanır. Görünenler dünyası seyirciye göre bir za-  
manlar Tanrıya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir» (18).

«...İki boyut ve dolayısıyla iki çizgi, açı kavramları öylesine  
güç kazanmıştır ki, Rönesans devrinde çizgisel perspektif bulun-

(13) JOHN BERGER, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul 1988, s. 32-33.

(17) A.g.k., s. 10.

(18) A.g.k., s. 16.

muş, yani, üç boyutun iki boyut içinde gösterilmesi imkanı doğmuştur. Kartezyen kavramla iki boyut anlayışına eklenen kodlama sistemi ile objenin fiziksel değerleri incelenebilir, analiz ve sentez edilebilir bir hale gelmiştir. Görüntüde çizgisellik kavramı batı anlayışına tekrarlamayı, birleştirmeyi, çoğaltmayı getirmiştir. Dince de desteklenen «görüntü yapma» gereği batı insanlarında mekanik imkânlar ve yöntemlerle manevi rahata ve manevi değerlere erişebileceği inancını geliştirmiştir» (19)

Yeniden üretilebilen sanatlar tümüyle yeni bir dil formu oluşturmuşlardır ve bu yeni dil formu, her an daha ileriye doğru bir gelişmeyi içermektedir. Görsel sanatların tümü, gerçek yaşamımızda olduğu gibi görme ve işitme duyularına dayanmaktadır. Bunlar film, plaka ya da bir band üzerine saptanabilmektedir. Bu yelpaze içinde diğer sanat dalları bir yana bırakılacak olursa, film sanatı gerçekten de tüm eski sanat dallarını kapsamaktadır. Filmin ilk bulunduğu yıllarda film, ve fotoğraf doğal olarak diğer sanatlardan türemiş olarak görülmekteydi ki bu durum Luis Lumière tarafından bile ayrılanamamaktaydı. «Bir icat olarak sinemanın herhangi bir geleceği yoktur». Gerçekten de onun bu sözleri bu sözleri söylediği günlerde gerçek buymuş gibi görünmektedir. Sinema gelişimi içinde tüm eski sanat biçimlerini sırasıyla kullandı, kendisi için bu eski sanatlardan organik olarak yararlandı. İlk film denemeleri resmin sinemada kullanılması, romanın sinemada kullanılması, dramının (tiyatronun) ve diğerlerinin sinemada kullanılması biçiminde olmuştur. Bu yolla yavaş yavaş hangi sanat formlarının sinemada kullanılamaz olduğu görülmüş, kısacası sinema sanatı başlangıç dönemlerinde başka sanatları kopye etme projesi içinde kendi kendisini geliştirmiştir. Filmin nötral şablonu, Roman, Resim, Drama ve Müzik üzerinde bulunduğu ortaya çıkan şey bu sanatlara oranla çok daha yeni bir gerçek olmaktadır. Yeniden üretilen sanatlarda herhangi bir sınırlama ve engelleme olmaksızın resim, müzik, roman ve sahne draması, bunlara ek olarak mimari- bu yeni gelişmekte olan sanat dilinden önemli ölçüde yararlanmış ve etkilenmişlerdir.

Sanat ve kitle ilişkilerinin en somut çerçevesi, kuşkusuz hep birlikte görmek ve izlemektir. Yaygın iletişim ortamında ise bu somut çerçeveye yetinilmeyebilir. Çünkü basılı araçlar ve TV in-

(19) KEZBAN TAMER, «Doğunun ve Batı'nın Görsel Anlayışı Üzerine Notlar», A.Ü. A.Ö.F. Doktora seminerleri. basılmamış Ders notları, 1981-1982, s. 5.

sanların biraraya toplanmalarını gerektirmez, sanata ilişkin bir olguyu da, herhangi bir haber gibi kitleye dağıtır. Toplumun farklı kesimlerinden bir kalabalıksa, ancak sinema salonunda biraraya gelebilir. Aynı topluluk düzenine tiyatro ya da konser salonlarında rastlanmaz. Sanatın büyük ölçüde yaşama karışmasında sinemanın oynadığı rol yadsınamaz. Bunun anlamı, görsel dilin giderek güç kazanmasıdır.

«Sinema bizlere birşeyler öğretir.» dediği zaman, sinemanın kendine özgü bir dili olduğu sorunuyla karşı karşıya kalırız ve sinematografik dilin, sosyal bir olgu olarak bir dil çeşidi oluşturup, bize özgün benzerlikler ve farklılıklar sistemini keşfetmek olanağını sağladığını görürüz.

«Bu farklılıklar ve birleşimler mekanizması sinema dilinin iç yapısını belirler. Ekrandaki her görüntü işarettir, yani bir işaretleme ve enformasyon taşıyıcısıdır. Bununla birlikte, bu işaretleme çifte karakterli olabilir. Bir yanyla gerçek dünyadaki nesnelerin ekrandaki salt reproduksiyonlarıdır, ekrandaki görüntülerle nesnelere arasındaki semantik bir anlam bağılılığı kurulur. Objeler ekranda görüntülenmiş olan imajların işaretlenmesi (signification) olurlar. Diğer yanyla imaj-görüntüler ek işaretlemelerle doldurulabilir, bunlar zaman zaman hiç beklenmedik cinsten de olabilir. Aydınlatma, montaj, ani plan değişimleri, hız değişimleri vb. ekrandaki görüntüye tamamlayıcı işaretlemeler olarak katılabilir, böylece görüntü sembolik, metaforik, metonimik özellikler kazanabilir.» (20).

Tansuğ'un bu görüşlerine ek olarak yaklaşık olarak aynı bağlamda André Bazin'de «Şüphesiz her sanat, sanatçının söyleyebileceği bir şeyi olduğu ve bunu bu araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu, duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema bu yüzden öbür sanatların bir devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlardakinden öylesine zengin ve değişiktir ki, sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçülebilen tek anlatım tekniği saymak daha doğru olur» demektedir (21).

(20) SEZER TANSUĞ, Herkes İçin Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1982, s. 287.

(21) ANDRÉ BAZİN, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, s. 19.



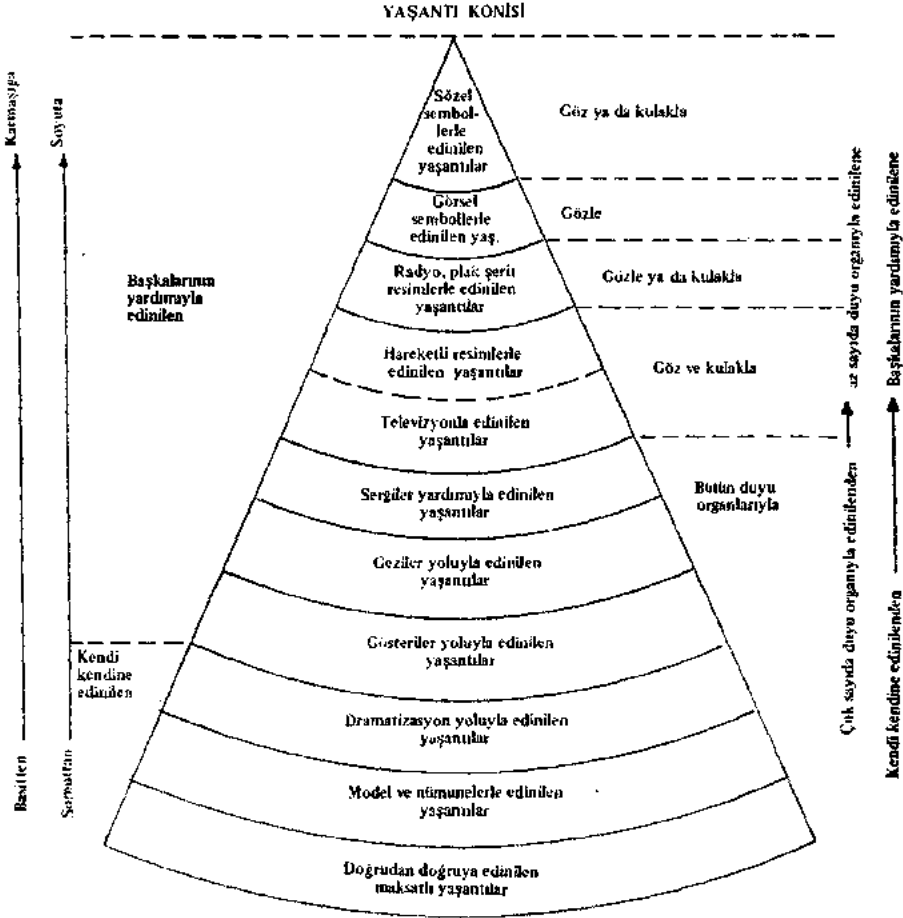
Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca tekniğin tam ve etkin bir biçimde belirlediği yeni anlatım yöntemleri ve bu arada ve en yeni buluşların yarattığı olanaklar çerçevesinde dramaturji yeni boyutlara kavuştu. Film, radyo ve televizyonun birer kitle iletişim ortamı olarak ve hergün giderek daha da yaygınlaşarak tüm dünyaya yayılması sonucunda tiyatronun bugün artık bu yeni kitle iletişim araçlarını yok sayıp yadsınması düşünülemez. Bunların içinden filmin getirdiği -bir başka deyişle film kamerası- çok yeni bir bakış noktasını içermektedir. Denilebilir ki, bu çok zor gerçekleştirilebilen bir özel dramaturjidir. Bir buna kamera dramaturjisi diyebiliriz. Bu durum yalnızca film için geçerli olan özel bir durum değildir. Aynı zamanda küçük bir takım kurul dışılıklarla aynı zamanda televizyon için de kullanılabilir niteliktedir. Görüntünün kaydedilebilme yöntemlerinden bağımsız olarak (naklen, film, band kayıt) görüntünün elde edilebilmesi her alanda kamera aracılığıyla gerçekleştirilmektedir.

Kamera ve donanımının çok yönlü kullanım olanaklarını sunması bir yönetmen ya da görüntü yönetmenine çeşitli sayılarda anlatım biçiminin kullanılabilmesi olanaklarını sağlar. Ne yazık ki, günümüzde artık teknik alanda yapılan yenilikler göklere çıkarılmakta, bu alanda oluşabilecek anlatım biçimleri ya unutulmakta ya da yerinde sayılmaktadır.

Bir film yapımını iletişim açısından ele aldığımız da görürüz ki, bir film yönetmeni, belli bir filmin yapımı sırasında çevrede gerekli düzenlemeleri yaparken bazen kaynak olarak, çoğu zaman da çeşitli iletişim kaynaklarını bir filmin gereklerine göre bir düzenleyici olarak görev yapar. Bir kaynak olarak görev yaptığında ileteceği şeyleri türlü semboller kullanarak kodlar ve çeşitli filmik yöntemler aracılığı ile izleyiciye iletir. Çeşitli kaynakların düzenleyicisi olarak görev yüklenildiğinde ise, seyircilerin, konunun gelişimine göre, çeşitli kaynaklarla etkileşip iletişim kurarak, çeşitli etkinliklere girişme ve çeşitli uyarılarla karşılaşma yoluyla edinecekleri yaşantılarla yeni şeyler öğrenmelerini ve yeni kavramlar geliştirmelerini sağlamaya çalışır.

Ünlü bir eğitim teknolojisi olan Edgar Dale'in «Yaşam Konisi» adını verdiği çok esnek bir yapıya sahip olan üçgen biçimindeki model öğrenmeyle ilgili olan ilke ve araştırma sonuçlarını içerdiği gibi, aynı zamanda görsel ve işitsel bir iletişim aracı olan sinemaya da uygulandığı zaman, bu iletişim aracının öğrenme yönün-

## Şekil I Yaşantı Konisi



Kaynak : Çilenti, Kamuran; **Eğitim Teknolojisi ve Öğretim**, Kadıoğlu Matbaası, Ankara, 1984, s. 56.

de ne denli etkili bir araç olduğunu açıkça ortaya çıkarabilecek niteliktedir.

«Yaşantı Konisinin dayandığı bilimsel ilkeler şöyle sıralanabilir:

1) — Öğrenme işlemine katılan duyu organlarımızın sayısı ne kadar fazla ise o kadar iyi öğrenir ve o kadar geç unuturuz.

2) — En iyi öğrendiğimiz şeyler, kendi kendimize -yaparak- öğrendiğimiz şeylerdir.

3) — En iyi öğretim, somuttan soyuta ve basitten karmaşığa doğru giden öğretimdir.

4) — Öğrendiğimiz şeylerin çoğunu gözlerimiz yardımıyla öğreniriz.

Bu ilke sonuçlara uygun olarak Dale'in modelinde:

1) — Kavramların oluşumuna temel olan yaşantı çeşitleri sırası göz önünde tutularak bütün duyu organlarıyla edinilebilecek somut ürünü yaşantılar konunun tabanına, başkalarının yardımıyla edinilebilecek soyut yaşantılar sırasıyla daha yukarılara yerleştirilmiştir.

2) — Bireylerce kendi kendine edinilebilecek yaparak öğrenme ürünü yaşantılar koninin tabanına, başkaları yardımıyla edinilebilecek yaşantılar ise daha yukarılara konulmuştur.

3) — İkisinden biri göz olan iki duyu organı söz konusu olduğunda, diğer şartlar eşitse, gözle edinilen yaşantılar koninin tabanına daha yakın bir düzeye yerleştirilmiştir.

4) — Daha basit yaşantılar koninin tabanına, karmaşık olanlar ise sırasıyla daha yukarılara konulmuştur.

Böylece, tabanında somut, yukarıya doğru gitikçe soyutlaşan, en tepeden de tamamen soyut yaşantıları kapsayan koni şeklinde bir model meydana gelmiştir» (22).

Koninin en tabanında gerçek olayları yaşayarak kazanılan edimler bulunmaktadır. İkinci basamakta yine beş duyu organı öğrenme faaliyetine katılmakta, bu basamakta model ve örnekler

devrede bulunmaktadır. Üçüncü basamakta dramatizasyonla edinilen yaşantılar bulunmakta, tiyatro, karagöz, opera gibi olayları temsil eden modeller aracılığı ile öğrenme gerçekleşmektedir. Dördüncü basamak gösteriler yolu ile edinilen yaşantıları temsil etmektedir. Bu durumda öğrenici konumunda olan birey ya da bireyler artık kendi kendine edinilen öğrenme ortamından uzaklaşmaya başlamakta, kendileri dışında hazırlanan yine beş duyu organının öğrenme ortamında etkili olduğu, seyrederek öğrenme ortamı içine girmektedirler. Koninin tabandan yukarıya doğru beşinci basamağını oluşturan Geziler yoluyla edinilen yaşantılar bölümünde öğrenci konumunda olan birey ya da bireyler aktif bir katılma ortamını gerçekleştirerek gidip izlemektedirler. Basamağın altıncı kademesinde Sergiler Yardımıyla Edinilen Yaşantılar bölümü yer almaktadır. Bu bölümün özelliği beş duyu organı aracılığıyla edinilen öğrenme ortamının son basamağı olmasıdır. Basamağın yedinci bölümünü Televizyon ile Edinilen Yaşantılar içerir. Bu basamağı en önemli özelliği artık beş duyu organı aracılığıyla edinilen öğrenme ortamından, göz ve kulağa dayalı iki duyu organına geçişi ifade etmektedir. Televizyonla edinilen yaşantıların bizler için önemli olan tarafı hem göz hem de işitme organlarımıza hitab etmesi, tümüyle görsel-ışitsel olan bu kitle iletişim aracının örgütlenmiş olmayabilen ve hedef kitlesi önceden tam olarak saptanamayan bir kitleye yayın yapmasının yanında, bu kitlenin her zaman aktif bir kitle olmamasından kaynaklanmaktadır. Yaşantı konisinin sekizinci basamağını oluşturan Hareketli Resimlerle Edinilen Yaşantılar Bölümü yine çalışmamızın konusunu yakından ilgilendirmekte, başkalarının yardımıyla edinilen öğrenme biçimlerinden temel öğeyi içermektedir. Bu aşamada konunun iki ayrı aşamada ele alınmasına gerek bulunmaktadır. Bir film hem görsel hem de işitsel olabildiği gibi, yalnızca görsel olabilir. Bu durumda böyle bir kitle iletişim aracının televizyon aracılığıyla edinilen yaşantılara üstünlüğü, aktif bir kitleye sahip olmasıdır? Aktif kitleden anlaşılması gerekli olan şey, televizyon gibi bir kitle iletişim aracılığıyla edindirilmesi istenilen tutum ve davranış değişiklikleri çoğu kez heterojen bir kitleye hitap eder. Bu kitle, herhangi bir ek bir külfete katlanmaksızın, kendi özel ortamının içinde verilmeye çalışılan ileti/iletilerin yanında başka uyarıcılarla da ilgisini sürdürebilerek ya da bir başka kanala yönelerek veya televizyonu düğmesini kapatarak davranış değişikliğine yol açması düşünülen iletiyi kesebilir. Oysa sinemanın televizyonu oranla

üstünlüğü, aktif bir kitleye sahip olmasındadır. Birey ya da bireyler edinmek istedikleri iletiler hakkında da önceden bilgilenmiş olarak ve öğrenme isteğiyle mevsim ve ulaşım koşulları gibi birtakım engelleyici koşulları göze alarak ve belli bir giriş bedelini ödeyerek öğrenmek veya eğlenmek amacıyla belli bir mekanda toplanırlar. Sonuç, etkisi ortaya hemen çıkmasa bile izleyicilerde sonradan oluşabilecek tutum ve davranış değişiklikleridir. Yapılan araştırmaların verdikleri sonuçlara göre, tutum değişiklikleri birden fazla tekrarlarla karşılaşma durumunda daha kalıcı olmaktadır. (23).

Dale'nin sekizinci basamağında Radyo, plak, Şerit, Resimlerle edinilen yaşantılar yer alır. Bu bölümde yer alan Radyo, plak ve şerit ile edinilen öğrenme yalnızca işitsel duyumların faal olmasına dayalı bir öğretme ya da eğlendirme biçimidir. Daha önce de değinildiği gibi beş duyu organı bir arada öğrenmeye ne denli katılırsa o denli iyi öğrenir o denli güç unutturuz. Plak ve ses şeritleri aracılığı ile edinilen yaşantıların bir özelliği de «yeniden üretilebilen» bir meta haline gelmiş olması eskiden bir daha aynıyla asla yeniden yorumlanamayacak olan bir sanat eserinin bir kez yorumlandıktan sonra kalıcılığının sağlanmasıyla istendiği zaman bir kereden çok fazla sayılarda yeniden dinlenebilme özelliğini taşımasıdır. Oysa radyo aracılığı edinilen yaşantıların kalıcılık özelliği bulunmamaktadır. Bu durum özellikle «canlı yayın» biçiminin uygulandığı biçimlerde kendisini açıkça ortaya koymaktadır. İşitsel iletiye dayalı araçlarda söz konusu olan «gerçek zamanın» kullanılmasıdır. Bu durum sesin fiziksel özelliği ile bağlıdır.

Resimler yoluyla edinilen yaşantıların, radyo, play, ses şeritleriyle edinilen yaşantılara oranla farklılığı, görsel bir duyu organının faaliyetine neden olmasındandır. Resimler yoluyla edinilen bir iletişim ortamının kurulduğu koşullarda izleyici zaman sınırlamasına bağımlı olmaksızın bir resmi görsel olarak istediği kadar uzun bir sürede inceleyebilme ya da bakabilme olanağına sahip bulunmaktadır. Görsel ve sözel sembollerle edinilen yaşantılar Dale'in «yaşantı konisi» nin on ve onbirinci basamaklarını oluşturmaktadır. Bu basamakların temel özelliği, beş duyu organı yerine göz ya da kulağa bağlı olarak tek duyu organına hitap etmeleridir.

Sanat gerçek ve büyük bir bulgudur. Tıpkı bir bilim adamının doğa yasalarının ve olgularının bir bulucusu olması gibi, sanatçı da doğadaki biçimlerin bir bulgucusudur. Sanatçı, belli bir deneysel nesneyi -dağları, tepeleri, çölleri ve ırmaklarıyla bir doğa parçasını- eşlemleyemez veya çizemez. Onun bize verdiği, doğa parçasının bireysel anlık bir fiziksel bilgisidir. O, nesnelerin atmosferini, ışık ve gölge oyunlarının dile getirmeyi ister. Bir doğa parçası şafak sökerken, öğle sıcaklığında veya yağmurlu yahut güneşli bir günde aynı değildir. Estetik algımız daha büyük bir çeşitliliği içine alır ve günlük duyu algımızdan daha karmaşık bir düzene sahiptir. Duyu algılamasında biz, çevremizdeki nesnelerin ortak ve sürekli özelliklerini kavramakla doyuma ulaşırız. Ressam Ludwig Richter, Tivoli'de genç bir erkekken üç arkadaşıyla birlikte aynı doğa parçasını resimlemek için hazırlanırlar ve yola çıkarlar. «Dördü de kesin olarak doğadan ayrılmamaya kararlıymışlar. Gördüklerini olabildiğince değiştirmeden çizmeyi istemişler. Buna karşın sonuç, birbirinden tümüyle ayrı, sanatçıların kişilikleri kadar birbirinden değişik dört resim olmuş. Richter, bu denemeden nesnel görüş gibi birşey olmadığını, biçim ve rengin her zaman bireyin yaradılışına göre kavranıldığı sonucunu çıkarıyor» (24).

«Sanatçının imgelemi nesnelerin biçimlerini keyfi olarak yaratmaz. Onları görünebilir ve tanınır kılarak bu biçimleri bize gerçek şekilleriyle gösterir. Sanatçı, gerçekliğin belli bir görünümünü seçer. Ama bu seçme süreci aynı zamanda bir dışlaştırma (objektifikasyon) sürecidir. Sanatçının görüş açısına bir kez girince artık dünyaya onun gözleriyle bakmaya zorlanırsınız. Dünyayı özel bir ışık altında daha önce hiç görmemişiz gibi gelir bize. Bu ışığın anlık bir pırıltı olmadığına da inanırsınız» (25).

Buraya kadar genel olarak yeniden üretilebilen sanat yapıtlarında, gerçekliğin yalnızca bilimsel soyutlamalarımız tarafından kavranabilir ve onlar tarafından açıklanabilir gibi görüldüğünü, ancak, sanat alanına girer girmez bunun bir yanılgı olduğunu ortaya koymaya çalıştık... Çünkü nesnelerin görünüşleri sayısızdır ve onlar bir andan ötekine göre hemen değişebilme özelliğine sahiptirler. Nesnelerin bu anlık görünüşlerini basit bir formül içinde her kavrama çabası anlamsız olacaktır. Herakleitos'un «güneş,

(24) ERNST CASSIRER, *İnsan Üstüne Bir Deneme*. Remzi Kitapevi, İstanbul, 1960, s. 139.

(25) A.g.k., s. 140.

her gün yeni bir güneştir» tüncesi, bilim adamının güneşi için değilse de sanatçının güneşi için doğru ve anlamlıdır. Bizden bir nesnenin salt fiziksel nitelikleri ve etkileri değil de, salt görsel biçim ve yapısının betimlenmesi istendiğinde şaşırır kalırız. İşte sanat bu boşluğu doldurmaktadır. Sanatta bir duyuşsal nesnelere çözümleme ve araştırılmasından veya etkilerinin incelenmesinden çok, salt biçimler alanında yaşarız. Tüm bunların bizlere ,yani seyreden ve dinleyenlere değil, sanatçıya ilişkin şeyler olduğu söylencere bu düşüncelere karşı çıkılabilir. Ama böyle bir karşı çıkış sanatsal sürecin yanlış anlaşılmasından doğacaktır. Sanatsal süreçte konuşma süreci gibi diyaloga dayanan diyalektik bir süreçtir. Bu durumda gözleyici ya da izleyici edilgen bir konumda değildir. Bir sanat yapıtını, kendisiyle varlık kazanmış olduğu yaratıcı süreci belli bir ölçüde yinlemeksizin ve yeniden kurmaksızın anlamak olası değildir. Çeşitli sanat yapıtları karşısında bazı estetik okulları arasında değerlendirme bazında birtakım karşıtlıklar bulunmasına karşın, tüm bu okulların zorunlu olarak benimsedikleri şey, sanatın bağımsız bir «konuşma evreni» yani ,sanatçıyla izleyici ya da seyirci arasında gelişen bir iletişim ortamı olduğudur. Bu düşünceden hareketle, iletişimi «...bir başkası ile konuşmaktır, günlük yaşantımızda yer etmiş olan televizyondur, bilgiyi yaymadır, giyiniş ya da saç biçimidir vb., kısacası iletişim insan yaşamının her alanıdır» (26) olarak tanımlayabiliriz.

Bir film çevrimi sırasında yönetmenin bir ekip çalışması içinde en yakın ilişkisinin «görüntü yönetmeni» ile olduğu düşünüldüğünde, iletişimi «...çoğu kez sözcükler, harfler, iletilerle (mesajlarla) ilişki kurmak; düşünce ve kanıları toplantı veya diğer araçlar, karşılıklı konuşma, yazışma yoluyla değiştirme olgusu» (27) biçiminde tanımlayabilmekteyiz.

### 3 — İLETİŞİMDE KAMERA VE İLETİŞİM SANATI OLARAK «GÖRÜNTÜ»:

Sinemanın sanat mı yoksa teknik mi olduğu sorusu tipik bir sorun olarak görünmektedir. Bu soru çoğunlukla kötümser bir

(26) AHMET HALUK YÜKSEL, «İletişim Süreci ve Sistem Yaklaşımı Açısından İletişim Sürecinin İncelenmesi», KURGU, S: 6, Eskişehir (Haziran 1989), s. 20.

(27) İNAL CEM AŞKUN, «İletişimin Kavramsal Anlamı Üzerine Düşünceler», Eskişehir Kurgu Dergisi, S: 6, Haziran 1989, s. 3.

bakış açısını içermekte, fakat bundan daha çok bilgisizlik nedeniyle yöneltilen bir sorudur. Temelde böyle bir sorun bulunmamaktadır.

Sinema ya da film tekniğinin, ona gerekli araçları sağlayabileceği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Önceleri, teknikerler hareket betimlemesinin oluşturulması işlemlerinde bu yeni araçları kullanmaktaydılar. «Edison'un ilk Kinoteschoppe filmleri 1893'te kamuoyuna gösterildi; buna temel olacak ön çalışmalar ise 1887 yıllarında tamamlanmış bulunmaktaydı. Kinoteschoppe'un hemen ardından ileri görüşlü sanatçılar film alanına girdiler. O dönemlerdeki sinemanın ara dallarına çalışan önemli sayıdaki ceman ve film yönetmenlerinin bir bölümü ,bu film teknikerlerinin arasından çıktı» (28).

Sinema sürecinin tekniği ile uğraşan işgörenlerin büyük bir çoğunluğu bir filmi herşeyden önce çok yönlü ve iç içe geçmiş tekniklerin bir ürünü olarak görme eğilimindedirler. Ancak, sanatçılar filmi, teknikle ve tekniğinin yalnızca kıyısından yararlananları bir sanat olarak görmektedirler.

Yanılıcı bir düşünceye sapsmadan, resim sanatının karşıtı olarak filmin tekniğinin bir ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Bu yönde üretilmiş bir düşünce silsilesi kendi mantığı içinde doğrudur. Ancak, resim sanatının da kendisine özgü bir tekniği bulunmaktadır. Resim sanatında yararlanan teknik sinemada olduğu kadar göze batıcı değildir. Bu doğrultuda resim sanatında da tekniğe hakim olunması gereklidir. Eğer resim sanatında yetkin bir ustalığa sahip olunmazsa en üstün çabanın sonuçları bile tökezlemek zorunda kalacaktır. Film, yalnızca bir teknik değil, aynı zamanda bir sanattır da. Bir filmi gerçekleştirenler, onun tekniğinin ne denli angaryalar yarattığını düşünmeden tekniğe ne denli hakim olurlarsa film o ölçüde bir sanattır. Kısacası sinema teknik ve sanatın bir ürünüdür.

Bir kameramanın olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirildiği filmik ortamın hangi ölçülerde kendisi tarafından yaratıldığı, ya da yalnızca film mimarları tarafından oluşturulan dekorasyon ve yönetmen tarafından yönetilen oyuncularını görüntülediği en-

(28) HILMAR MEHNERT, Film Fotografie und Fernsehfilmfotografie» Web Fotokino Verlag, Leipzig, 1971, s. 20-21.



der olarak araştırmaların konusu olarak ele alınmıştır. «Danimarkalı film yönetmeni Urban Gad 1920'li yıllarda sinema üzerine yayınlanan bir kitabında; kameramanın yalnızca mimarlar tarafından oluşturulan ve yönetmen tarafından yapılandırılan sahneyi, tüm dikkatini elle kurulan kamera zembereğini eşit ölçüde çevirmeye yoğunlaştıran ve bu yolla görüntüler elde eden kişi» olduğunu belirtmiştir (29).

Gerçekten de 1920'li yıllara kadar ve 1920 yıllarında, dekor uygulayıcılarının oluşturdukları hareketli dekorlarla, dekor uygulayıcılarının yarattıkları filmik mekanlar yalnızca görüntünün biçimini belirlemekle kalmıyor, böylelikle de bir kameramanı yalnızca görüntü üreten bir «operatör» konumuna indirgiyordu.

Kollektif bir çalışmanın ürünü olarak değerlendirilmesi gereken bir sinema yapıtı, çoğu kez, yalnızca yalıtılmış bir kişiye aitmiş gibi değerlendirilmesi ya da çözümlenmesi her zaman yanlış bir değerlendirmedir. Ortalama bir film eleştirmeninin ya da bir film yazarının yaratıcı katkısını yönetmenin yapılandırıcı sermayesinden ayırması çoğu zaman mümkün değildir. Eğer bir film iyi ise, olağandışı anlatımlar çok eksik ya da çok hatalı da sahnelen-dirilmişse olsa, hem yazar hem de yönetmen genellikle birlikte övülür. Bunun tersine, iyi bir yönetmen yine olağanüstü oyuncuların yardımıyla yetersiz bir film anlatımının bir sanat olayı haline gelmesine neden olabilir. Eğer bir film tüm yönleri ile çok iyi ise o zaman yazar, yönetmen ve oyuncularla birlikte filmi çeken kameraman için de bir kaç övücü söz edilebilir. Böyle bir durumda insanı etkisi altına alan filmik hava yaratılan atmosferin yetkinliğinden söz edilecektir. Ayrıntıları ortaya koyan bu tür bir filmde ince duyum övülür ve filmin yapısı göklere çıkarılarak açıklanır. Oysa, yukarıda saydığımız ve birbirlerinden değerlendirme yönünden ayrılması çok güç olan bu niteliklerden daha az iyi bulunan bir filmdeki fotoğraflık çabalar filmin kötülüğüne rağmen olağanın dışında bir yeterliğe ve kaliteye sahip olsa bile fotoğraflık çaba yönünden hemen hemen hiçbir şekilde değerlendirilmez. Bu düşüncenin yanında Özön şöyle bir tanımlama yapmaktadır: «...Sinema sanatının malzemesi de belirli bir kavramı en uygun biçimde anlatan görüntülerin yer aldığı film parçalarıdır. Sinema sanatçısı, bu görüntüleri amacına en uygun biçimde düzenlemeye çalışır; bu düzenlemede boş filmin özelliklerinden, optik kurallardan,

cisim ve alıcı hareketlerinden, çekim çeşitlerinden, alıcı açılarından, dekordan, oyundan, film hilelerinden yararlanarak yapıtına öz ve biçim yönünden en elverişli yapıyı vermeye çalışır.» (30). Bu tanımlama elbette ki, ideal bir durumu betimlemektedir. Özön bu tanımlamayı yaparken tanımlamada «sinema sanatçısı» deyimini kullanmış ancak, bu sanatçının kimliğine değinmemiştir. Aynı şekilde, «Sinema sanatı da, herhangi bir düşünceyi, duyguyu, olayı gerektiğinde sesle de desteklenen hareketli resimlerle (görüntülerle) anlatım yoludur. **Sinema sanatçısı** bu çalışmayı yaparken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurguyla sağlanan tartım, alıcı hareketlerinin sağladığı canlılık, görüntünün ortaya koyduğu kavramlarla yaratılan etkilerden yararlanır.» (31). Tanımı da kolektif bir çalışmanın ürünü olan sinema sanatı içinde birden fazla uzmanlık alanını içermektedir. Bu nedenle de bu uzmanlık alanlarının neleri içerdiğinin tanımlanması gerekir: Türk Dil Kurumu Sinema ve Tv. Terimleri Sözlüğünde «Görüntü Yönetmeni, «Alıcı devinimlerinin düzenlenmesinden, görünçülüğün aydınlatılmasından, görüntülerin yönetmenin isteklerine uygun biçimde sağlanmasından, alıcı takımının denetiminden sorumlu kimse» (32). olarak açıklanmaktadır. Yine aynı şekilde bir kameraman, «alıcıyı doğrudan doğruya çalıştıran ve yöneten, alıcı devinimlerini gerçekleştiren, görüntülerin film üzerine saptanmasını sağlayan kimse» olarak tanımlanmaktadır (33).

Yukarıda verilen tanımlamalara baktığımız zaman, bir görüntü yönetmeninin, bir film çevrimi sırasında yaklaşık olarak anlatım türleri ve kurgu dışında tüm filmik öğelerden sorumlu olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bir görüntü yönetmeni ve bir kameramanın yönetmen ile bir film çevrimi sırasındaki tüm ilişkileri iletişim bağlamında yüz yüze ilişkileri anlatmaktadır. «Yapısal olarak iletinin kendisi karmaşık uyarılar toplamından başka birşey değildir. Aslında, kendi içinde başlıbaşına hiçbir anlam taşımayan kağıt üzerindeki birtakım şekiller veya ses dalgaları ya da diğer görsel-işitsel malzeme ile dokunma yoluyla elde edilen iletiler yalnız insanlar için bir alıcı

(30) NİJAT ÖZÖN, 100 Soruda Sinema Sanatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1972, s. 10-11.

(31) A.g.k., s. 10.

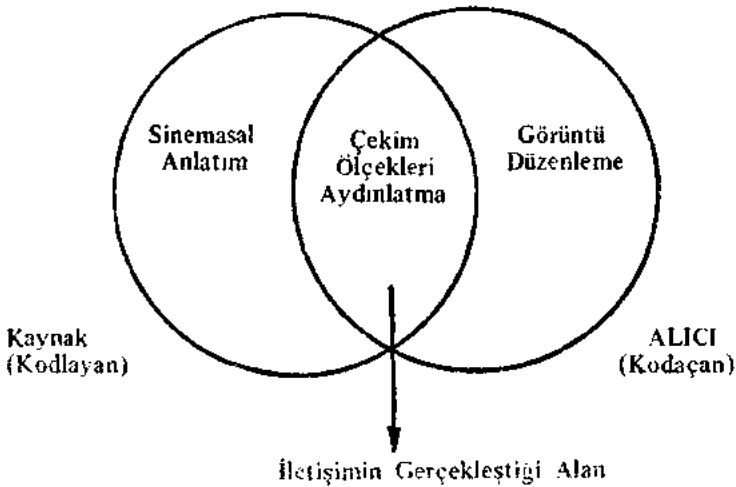
(32) NİJAT ÖZÖN, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, s. 136.

(33) A.g.k., s. 14.

tarafından kod açma (decoding) işlemi sonunda anlam kazanırlar» (34). Kodlama bir bilginin, düşüncenin, duygunun veya kanının ilettime uygun ve hazır bir ileti (message) biçimine dönüştürülmesidir. Kodaçma (decoding) ise, alıcıya ulaşan ve alınan uyarının, bir başka deyişle iletinin, yorumlanarak anlamlı bir biçime sokulmasıdır. İletişim süreci içerisinde iletiler ancak kod açma yoluyla, kağıt üzerindeki anlamsız işaretler, ya da birtakım ses ve görüntü sinyalleri olmaktan çıkıp anlam kazanır. İletişim sürecinde kodlama kaynak, kodaçma ise alıcı tarafından gerçekleştirilir.

İletişimin başarısını ölçen en önemli sorun, iletinin alıcı tarafından kodaçımının yapılmasıdır. Bu durumun en önemli ölçütü ise alıcı ile kaynağın deneyim ve yaşantılarının çakışması ya da en azından kesişmesidir. Bu da aslında iletişimin doğasında vardır. Çünkü, iletişim kelimesinin kökünü oluşturan Latince «communicatus» anlamı birşeyleri paylaşmaktır (35).

Bağıntı çerçevesi (İzafet çerçevesi-cycle of Referance) kodlama ve kod açma işlemlerinin ve bağlı olarak iletişim sürecinin sağlıklı bir biçimde gerçekleşebilmesindeki önemli öğelerden birisidir. Bağntı çerçevesini insanların sahip oldukları tüm bilgi yükü olarak tanımlayabiliriz. İşte bireylerin bağlantı çerçevelerinin kesiştiği alan iletişimin de gerçekleştiği alandır (Bakınız ŞEKİL - 2).



(34) AHMET HALUK YÜKSEL, Atatürkçü Düşünce Sisteminde Kültürel Kültürel İletişimin Modele Dayalı Boyutları, A.Ü. Yayınları No: 257, Eskişehir, 1987, s. 78.

(35) A.g.k., s. 79.

Şekilde yer alan noktalardan herbiri, iletişim sürecinin iki ucunda bulunan kaynak ile alıcının sahip olduğu bilgi yüklerini, bir başka deyişle bağıntı çerçevelerini oluşturan öğeleri simgelemektedir. Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi bağıntı çerçevelerinin kesişme bölgesi, kaynak ile alıcının ortaklaşa sahip oldukları bilgilerin varlık ve niceliğini göstermektedir. ŞEKİL - 2'deki örnekte kaynak, yönetmen ve alıcı bir görüntü yönetmenidir. Bu kaynak ve alıcının bağıntı çerçeveleri ortada kesişen bölge olarak ne denli büyük olursa haber bildirişim o denli kolay olacaktır. Eğer iki çemberimsi alan arasında kesişen ortak bir alan bulunmuyorsa -ortak denemeler yoksa- o zaman bildirişim olanak dışıdır. Yine eğer, birbirleriyle kesişen çemberimsi alanın ortak kesişme noktaları çok az bir ortak alana sahipse, yani kaynağın denemeleri ile hedefin denemeleri önemli derecede farklı iseler o zaman, bir uçtan bir uca eklenen anlamın ulaştırılması çok güç olacaktır. Bu nedenle kaynak mesajı (iletiyi) kodlarken hedefin kolaylıkla uyum içersine girmesini sağlayacak şekilde, yani, alınan iletiyi göndericinin denemelerine çok benzeyen denemelerle ilatileştirilecek biçimde kodlamaya çalışır.

Film çevrimi sırasında yönetmen-görüntü yönetmeni-kameraman iletişimini konumuz açısından ele aldığımızda, yüzyüze iletişimin boyutlarının yaratılmak istenilen filmik atmosfer, çekim ölçeklerinde ortak bir uyumun sağlanması, aydınlatma ile sağlanacak yapısal etkilerin ortaya çıkarılması anlamında ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Eğer bir yönetmenin yukarıda belirttiğimiz kişilerle bağıntı çerçeveleri en üst düzeyde çakışmıyorsa, yaratılması istenilen düşünsel süreç istenilen biçimde gerçekleştirilememiş olacak böyle bir durumda da ortaya çıkması düşünülen hem sanat bağlamında hem de teknik bağlamdaki etkilerinden özveride bulunmuş olacaktır. Bu nedenle sinema dünyasında sanatçı kişilikleriyle ünlenmiş olan birçok film yönetmeni çoğu zaman filmlerini bu tür sorunların ortaya çıkmaması için belli görüntü yönetmenleriyle çalışma yolunu seçmektedirler.

«Sinemada, insan ne söyleyeceğini çok iyi bilirse, çekeceği filmin her satırını kafasında canlandırabiliyor, açıkça algılayabiliyorsa teknik açıdan çözülemeyecek hiçbir ifade sorunu yoktur... Seyirci, yönetmenin şu ya da bu yöntemi kullanmasına yol açan nedenleri bilmezse perdede yansıtılan olayların gerçekliğine inanmaya hazırdır. Sanatçının gözlemlediklerini perdede yeniden üreterek

«gözlemlediği» yaşama inanır. Buna karşılık seyirci, yönetmenin amacını anlayıp, o anda seyrettiği «anlatım» eylemini neden gerçekleştirdiğini anlarsa, o zaman perdede gösterilen olaylara duygusal olarak katılmaktan hemen vazgeçer. Bunun yerine, tasarımı ve onun nasıl gerçekleştirildiğini değerlendirmeye başlar» (36).

«Sanat yönetmenleri ve kameramanlarla ilişkide çıkan en büyük güçlük, onları da, tıpkı ekibin bütün diğer üyeleri gibi tasarımın oluşturulmasına yardım eden kafadarlara dönüştürmektir. Onların pasif, kayıtsız, verilen emirlere itaat eden görevliler değil, filmin oluşturulmasında eşit derecede katkıları bulunan, duygularımızı ve düşüncelerimizi paylaştığımız insanlar olmaları çok önemlidir» (37).

«Bugüne kadar yaptığım filmlerimde, kameraman benim için çok önemli olmuştur ve en yakın yardımcılarımdan biridir... Tüm ekip ortak bir «kan dolaşımına» sahipmişcesine birlikte çalışmadığı sürece doğru dürüst bir film ortaya çıkmaz». (38).

Elbette ki, bir film yönetmeni film çevrimi sırasında yalnızca görüntü yönetmeni ile en yakın ilişkide bulunması gerekli insan değil aynı zamanda da senaryo yazarı, oyuncular ve çevre düzenleyiciler ile de yakın ilişkide bulunması gerekli olan bir düzenleyici olarak görev yapmak zorundadır. Ek olarak bir film yönetmeninin film yapabilmek için teknik bir araca da ihtiyacı vardır ki, bu araç kameradır. Bütün teknik görüntülerin oluşturulma yolu bir aygıttır ve bir film kamerasının temelini Camera Obskura oluşturmaktadır. Aygıtlar insan tarafından üretilmiş nesnelere ve biz bu nesnelere «kültürel nesnelere» diyebiliriz. Bir film kamerasına bir araç olarak bakıldığında bir tüketim aracı değil (Ayakkabı veya bir elbise gibi), bir üretim aracıdır. Bir üretim aracı olarak kamera, bir nesneyi doğada bulunduğu konumdan alarak onu bizim bulunduğumuz düzeye getirir. Bu onun üretim aşamasıdır. Doğadan yine araçlar yardımıyla alınan nesnelere, artık doğal olmayan bir biçime dönüştürülerek, «kültürel bir nesne» konumuna kavuşturulurlar. Sanayi toplumlarında makineler iş üretirler. Doğaya ilişkin belli malzemeleri alarak, bunlara yeni biçimler verirler. Bu anlam-

(36) ANDREY TARKOWSKI, Mühürlenmiş Zaman, Afa Yayınları, İstanbul 1982, s. 118-119.

(37) A.g.k., s. 145-146.

(38) A.g.k., s. 147-148.

da da içinde yaşanan dünyayı da biçimlendirmiş ve değiştirmiş olur. Ancak aygıt olarak kamera böyle çalışmaz. Bu aygıtlar dünyayı değil, dünyanın anlamını değiştirme yönünde işlerler. Bu açıdan işlevleri de simgesel sayılabilir. Sözümlü ettiğimiz yönlerden, bir kamera da simge üreten bir aygıt olarak nitelendirilebilir. Kendi içinde barındırdığı koşullar uyarınca bu aygıtlar elbette ki, yine insanlar yardımıyla simgesel yüzeyler üretirler. Bir film kamerası film üretmek için programlanmıştır ve üretilmiş olan her filmsel görüntü de, onun programlanmış yeteneklerinin bir tür görünümüdür. Bu yetenekler çok zengindir ancak sınırsız değildir. Bu yeteneklerin toplamı ise, bir film kamerası ile yapılabileceklerin tümüne eşittir.

Üretilen bu görüntü ile, bir film kamerasının sahip olduğu gizil yönlerden bazıları aydınlatığa çıkarılmış olmaktadır. Kameramanın çabaları da, bu gizil yeteneklerin tanınması ve sözkonusu yetenekleri oluşturan programın tüketilmesi doğrultusundadır. Ancak anlatılan bu işin yapılması kolay değildir ve bir film kameramanı için genel olarak asıl amaç, film kamerasının gizil yönlerinin (programının) tanınmasıdır. Görüntüyü saptayan kimse kamera içinden gerçek yaşama baktığında onu temel olarak ilgilendiren yeni bilgiler üretmesine olanak sağlayacak kamera programıdır. Onu temelde ilgilendiren görüntülerin konu olan gerçeklikten çok film kamerasının kendisidir. Sonuç olarak görüntüyü saptayan kimsenin bir iş yaptığı ve dünyayı değiştirdiği söylenemez, ancak, onun bir filmsel görüntüyü somutlaştıracak bilgiler peşinde olduğu söylenebilir.

Bir film kamerası, hiçbir film kameramanını düşleyemeyeceği kadar çeşitli türde film üretme kapasitesine sahiptir. Bu nedenle de kamera programı hiçbir kimse tarafından sonuna kadar tüketilemez. Bir kameraman karanlık kutu içinde olanları bilmemesine karşın, kameranın kameramanın buyruğuna boyun eğdiği gerçektir. Bir kameraman, kamerasının dışsal özelliklerini kullanarak ona yön verir, ancak çalışmasını kamerasının barındırdığı programın içsel özelliklerin egemenliği altında sürdürür.

Bir filmin çözümlenmesinin yapılması bizi hemen bir nesne olan film şeridine yönlendirir. Film şeridi de aynı resim sanatında olduğu gibi tuval, kağıt gibi düşünce biçiminde olan orjinal prototipi algılanabilir bir hale getirmektedir. Pozlanmamış bir film şeridi bu yolla nesnenin işlenmiş temel ham malzemesi haline gelir.

Daha açık bir biçimde belirlenecek olursa, ham materyal resim sanatında tual, kağıt ya da ağaç gibi benzer malzemelerden oluşmaktadır. Kullanılan malzemenin çok değişik olan cinsleri her zaman bu sanatların çerçevesi içinde kalmak yoluyla değişik türlerde üretimlerin oluşturulmasını sağlarlar. Filmik üretim, türleri ölçüsünde buna uygunluk göstermektedir. Bir film şeridi de selüloid bir maddeden ya da başka bir maddeden de yapılmakta olsa film- sel özün niteliklerine uygunluk gösteren bir malzemeyi içermektedir. Film şeridinin iki boyutlu olma özelliği, görüntünün sağlanmasında yüzey perspektifi ve çizgilerin form değerlerince, bunlar aracılığı ile plastik ve uzay (derinlik) yanılması karakteristlik sanatsal görünümünü oluştururlar. Filmin bir yüzey olma özelliğinden ortaya çıkan sonuç, çizgilerin, derinlik görünümünün görüntü düzenlemesi açısından biçim (form) kurallarını ortaya çıkarmaktadır.

Kuramsal olarak bir film şeridinin uzunluğu hareketliliğinin temeli elastikiyettir. Film şeridinin sınırsız uzunluğu, kuramsal olarak sınırsız sayıda görüntü dizileri, sınırsız gösterim (reproduksiyon) zamanı ve uzay kavramına neden olmaktadır.

Bir film kamerası, bir optikten ve hareket mekanizmasını içeren donanımdan oluşan bir araçtır. Optiğin işlevi (ışığın da aracılığıyla) birincil olarak bir nesnenin kaydının görüntü olarak film şeridinin üzerine aktarılmasıdır. Onun hareket gücü, materyalin düzenlenmesini sağlayan film şeridine ek olarak nesnenin onun üzerinde görsel olarak algılanabilecek biçimde nesnenin iki boyutlu olarak aktarılabilmesinden ileriye gelmektedir. Optik (ışığın da yardımıyla) bir görüntünün ortaya çıkarılmasına neden olur. Bir objenin durumunu veya biçimini betimler. Yani, statik bir elemandır. Bir perspektif olarak nesnelerin ardı ardına yer almaları ve yan yana betimlenmeleri uzay ve biçim yanılmasına neden olmaktadır. Hareket mekanizması çok sayıda birbirini izleyen görüntü kareciklerinin hareket eden bir film şeridinin üzerinde saptanmasını sağlar. Optik, hareket mekanizmasının yardımıyla işlev görür. Tek bir görüntünün içinde veya hareket aracılığı ile hareket duygusu görüntülerin biraradalığı sayesinde sağlanır. Tüm hareket alamentinin dinamiği filmin epik yapısını ve ritmik yapısını mümkün kılar.

Hareket kopyası izleme sırasındaki hareketle uygunluk göstermelidir. Bir hareket gözün ağ tabakasında bu şekilde meydana gel-

melidir ki, izleme sırasında hareketin çok sayıdaki aşamaları kop-  
ye edilebilsin. Bu durum sayı, büyüklük ve zamansal akış (hareket  
ve süredurum) ile belirlenir. Bu durum hareket mekanizmasının  
yapılışı ile uygunluk göstermektedir. Sayı, büyüklük ve hareketin  
aşamalarının akışı ne bunun üstünde ne de bu sayının altında ola-  
bilir. Kamera hareketinin belli bir parçasını film şeridinin üstüne  
saptar, bu saptama işlemi, aynen gözümüzün çalışma mekanizması  
gibi işlemektedir. Gösterim gereci ise bu görüntüleri beyaz perde  
üzerinde görülebilir kılar.

Filmik karakteristik «parçalardan oluşmuş görüntü» ve «hare-  
ketliliktir». Bu yolla «hareket bütünlüğü» karakteri tamam olma-  
ktadır. Bunun sonucunda da film, «bütünlüğü olan hareketli görün-  
tüler dizisidir».

Görüntü parçaları ve bütünlüğü olan hareketlilik filmin öz ve  
oluşturma elementlerini ortaya çıkarmakta ve diğer tüm oluşturma  
kuralları ve yasalarını belirlemektedir.