

ULUSLARARASI FİLM DİLİ ÜZERİNE (*)

Çeviren:

Ass. Yalçın DEMİR

James Potts

Kenyalı

Çekiciyi kullanmayı öğrendikçe, halkım konusunda bildiklerimin de ne kadar az olduğunu öğreneceğimi mi söylemek istiyorsunuz.

Amerikalı

Bence, Batının film uygulamalarını ne kadar bilirsen, halkın ile o kadar az bir iletişimin olur.

Nijeryalı

Batının film uygulamaları nedir? Çekicileri kim yapıyor? Araç ve gereçleri kim üretiyor?

Bir arriflex çekicinin Alman film biçimini (stilini) kabul ettirmesi, Eclair çekicinin Fransız anlayışını vermesi ya da Japon malı elektrik uzayarlı süper 8 çekicinin kullanılması ile dünyanın Doğulunun (her ne kadar batılılaştırılmışsa da) gözü ile görülmesi

(*) Sight and Sound, Spring 1979, s. 74-81.

olası değildir. Ancak uygulamabilimlerin yansız olmadığı da yaygın bir şekilde kabul edilmeye başlamıştır. Değişik uygulamabilimler (teknolojiler) bir dereceye kadar dünyaya bakış yöntemimizi, gerçeği nasıl yorumlayıp kayıt ettiğimizi ve bir iletinin sunulmasında kullandığımız yöntemlerin türlerini etkilerler. Ancak kaynağı nerden olursa olsun uygulamabilimler aktarıldıkları kültürler ile kaynaşırlar. Bazan değiştirilirler ve eski uygulamabilimlerin kullanımındaki yeni yöntemler, araç ve gereçleri üretenlerin hiç göremedikleri özel veya yerel kültürel gereksinimlerden kaynaklanan deneyimlere bağlanabilirler.

Daha kişisel düzeyde, geçmişe bakışın vereceği yarar açısından, benim için Afrika'da (Etopya ve Kenya'da), Afrikalı seyirciler için eğitsel ve kültürel film ve televizyon izlenceleri yapımcısı ve öğreticisi olarak geçirdiğim beş yılı, ilgili ülkelerin kalkınma çabalarına katkısı açısından incelemem önemli olacaktır. Yaptığım film ve televizyon izlencelerinin bilinçsizce bile olsa, benim kişisel ve kültürel görüşlerimden, ideolojik düşüncelerimden ya da görsel anlatım veya kişisel biçimimden izler taşımış olabileceklerini kabul etmeye hazırım. Afrikalı öğrenciler, öğretmenleri ve yapımları seyreden halktan kişiler, büyük bir olasılıkla iletileri kendi genel kural ve görüşlerine göre algılamaktadır. Ancak, yapımcı ve seyirciler arasındaki kaçınılmaz ayrımlar, başarılı, yansız ve doğal bir iletişimi ne dereceye kadar engellemiştir. Belki de hiç.

Bunlara bağlı olarak gözönünde bulundurulması gereken başkaca sorunlar da vardır. Yabancılar tarafından, gelişmekte olan ülke seyircileri için yapılmış filmlerle yine bu kişilerin kendi ülke seyircileri için yaptıkları filmler arasındaki ayrıcalık nedir? Hedef seyirciler tarafından bu tür filmlerin nasıl algılandığına bakmak gerekir. Onların algılamalarında yapısal yönler, politik veya ideolojik yönler kadar önemlidir. Çinliler Joris İvens'in filmlerini sevdikleri halde Antonioni'nin filmlerini sevmadılar. İçerik, biçimden kolayca ayrılamaz ancak Çinliler Antonioni'nin "Chung Kuo" adlı filmini eleştirirken biçim ve yapı üzerinde çok durmuşlardır.

Afrika'da yaptığım film ve televizyon izlencelerinin üzerinde durmam oldukça önemsiz bir kaygıdan türetilmiş gibi gözükebilir. Afrika'daki tüm sinemalara ve televizyon istasyonlarına dışardan gelen yabancı film ve televizyon izlencelerinin sayısının bü-

yüklüğü gözönüne alındığında önemli değildir. (Bu bilinçli bir kültür yayılcılığı mı, yoksa basit bir istek-sunu sorunu mu?) Yine yapılan izlenceler, bir ya da iki yabancı yapımcıdan daha fazlasının bulunmadığı ülkelerde hiç de önemli değildir. Ancak kendi ülkelerinde iş bulamadıkları söylenen ve yüzden fazla yabancı işgörenin çalıştığı (çoğu Fransız) kestirilen Fildişi Sahili için ne söylenebilir.

Jacquilene Pierce, üzerinde çok tartışılan “Leopard in a Cage” (Nairobi, 1976) adlı romanında, teknik konularda yardım etmeleri için bir ya da iki yabancı uzmanın getirilmesinin bile ne gibi gerilimlere neden olabileceğini anlatıyor. Bayan Pierce (Tanzanya’da yaşayan siyah bir Amerikalı) romanında, yeni kurulmuş bir film bölümü için yüksek dereceli “Utanyan” devlet adamları tarafından “deneyimlerinden yararlanmak” amacıyla iki yaşlı yabancı uzmanın, Bay ve Bayan Goldmanlar’ın davet edilmeleri sonucu gelişen çatışmaları sunar. Bay Goldman, eskiden AID de çalışan bir kişidir. Bayan Goldman ise hem antropoloji hem de müzik konusunda uzmandır. Ancak bölümde çalışan ve “Afrikalı filmler, Afrikalı halk için Afrikalılarca yapılır” görüşündeki genç Afrikalılar, “film yapımcısı kılığındaki iki yaşlı sömürgeci”nin davetsizce sokulmalarına karşı çıkarlar. Afrikalı çalışanlar ürettikleri filmi kendi yöntemlerine göre tamamlamak kararındadırlar. Ancak Goldmanların da salt film öyküsü konusunda değil, müzik konusunda da görüşleri vardır. Goldmanlar filmde beyaz tüccarların aldatici sömürgeciler olarak gösterilmelerine tarihsel gerçeklik açısından karşı çıkarlar. Ayrıca onların eşcinsel olarak gösterilmelerinin amaçlanmasını da istemezler ve derler ki; “Bunun kültürel bir yanlış olduğunu ve kalıplaşmış tipleri çağrıştırabildiğini hissettik. Filmde neden Avrupalılar cinsel sapıktır?”

İzlenice için uygun bir müzik seçimi konusunda Jacqueline Pierce, gerçekten yerinde bir değerlendirme yapar. Bayan Goldman kendi bestelerinin bulunduğu bir bant çalar. Afrikalı film yapımcılarına dikkatlice dinlemelerini söyler. Bayan Goldman kendi bestesinin onların seçtiği müziğe göre daha ilgi çekici olduğunu savunur. Ancak Afrikalılara göre müzik ilgi çekici olmaktan uzak, “yumuşak ve uyutucu” bir niteliktedir. Başka bir bölümde bayan Goldman eski bir Amerikan suvari şarkısından esinlendiği bir bestesini Afrikalı köylülerin yürüdükleri bir sahne için kullanmayı düşünür.

İçimizden kaç kişi, bizim için birleştirici ya da simgesel bir değeri olan, ancak Üçüncü Dünya ülke seyircileri tarafından hiç anlaşılabilen Batıya ait bir müziği plak belgeliğinden seçip kullandığı için suçluluk duydu?

İçimizden kaç kişi güçlü gösteri ve toplumsal anlamları olan yerli geleneksel müziği seçip; sadece eğitim görmemiş kulaklarımıza sesleri hoş geldiği ve görüntüye de uyduğu için bunu yanlış yerlerde kullanmıştır? Veya içimizden kaç kişi yerel müzik ve şarkıları, sözcüklerin veya şiirin alçalma ve yükselme anlamlarındaki bölümlerinin anlamlarına bakmaksızın, salt filmdeki konuşmalar arasındaki sessizliği doldurmak için yükselterek ve alçaltarak kullanmak gibi yaygın yanlışlara düşmüştür?

Yeniden deneyimlerimin üzerinde düşündüğümde, benim veya Afrikalı arkadaşlarımın vermek istedikleri iletilerden bağımsız olarak uygulayım bilim (400 foot'luk doldurmalıklara ve 10:1 uzayar merceğe sahip, akü ile çalışan Arriflex çekici veya 100 foot'luk makaralara sahip ve 25 saniyelik çekim olabilirliği içeren elle kurmalı bolex çekici; üç elektronik çekiciye, ayrıntılı görüntü seçme masasına ve "görsel noktalama" etkileri yaratma olanaklarına, 2 inch'lik görüntü kayıt aygıtına sahip bir televizyon istasyonu) ne dereceye kadar kendisi ile ilgili değerleri (belki yabancı değerleri) ve iletişim kısıtlamalarını taşıdığını sormaya yönelirim. Şüphesiz bazı araçların bulunması, bazılarının bulunmaması (örneğin Etopya'da taşınabilir görüntü araçlarının ya da sesli çekim yapmaya uygun çekicilerin bulunmaması) hem biçimi hem de içeriği ciddi olarak etkiler.

Yaptığım filmlerin (ya da Afrikalı arkadaşlarımın yaptıkları filmlerin) görsel dili ne dereceye kadar uygulayım bilimsel araçlardan etkilendi veya onlara bağımlıydı? Yine bu filmlerin görsel dili ne dereceye kadar da ulusal görüşlerimize bağımlı kalmıştı? Belki de daha önemlisi, uygunsuz ortamlara mesleki ideolojilerin (ya da mesleki ölçünler ideolojisi) dışı yayımının tehlikeleri konusunda çağdaş tartışmalar gözönüne alındığında Avrupalılar tarafından yönetilen eğitim kursları "Batının mesleki ölçünleri"nin (BBC veya ACTT'nin sunduğu ölçünlerin ve yönetmeliklerin kesin tanımlamalarından söz etmiyorum) törel değerleri ve titizlikleri ile ne dereceye kadar yoğunlaştırılmıştır? Bu "Mesleki Ölçünler" hem kesinlikle zararlı, hem de konu ile ilgisiz olabilir.. ya da (kursların

çoğunun böyle olduğuna içten inanıyorum) yüksek ölçünlere saygının ve becerikli bir yaklaşımın öğrencilere bir film ya da bir sandalye yapımının öğretildiğine bakılmaksızın, bu tür davranışların özendirilmesi her yerde denenecektir.

Uygulayım sal yardımlaşma izlencesinde çalışan Batılı danışmanın sorunları kolayca çözülmez. Öğrencilerin tüm gereksinimleri (belki de estetik bakış açısından) tek bir ağaç parçasından oyulmuş üç ayaklı bir tabure ya da çekiç ve çivi ile uydurulmuş işlevsel bir yapıt olduğunda, öğretici kendilerine incelikle işlenmiş köşe geçmeleri olan, çok görkemli bir sandalyenin nasıl yapıldığını öğretmeye kalktığında yanıldığını anlarsa, uygun olanı öğretmek için her zaman onay alamaz. Neyin uygun olduğuna karar veren kişi bir tür ataerkil tavır içindedir. Tutarlı olmayan Batının mesleki uygulamalarını öğretmekten kaçınmakla, üçüncü Dünyadaki film okulu öğrencileri, Avrupa'daki film okulu öğrencilerinin gördükleri eğitimden yoksun bırakılacaklarından bir tür çift ölçünlülük yaratılmasına neden olunabilir. Her zaman anımsanmalıdır ki İngiltere gibi ülkelerde mesleki uygulamalar, sendikaların yıllardan beri süregelen savaşlarının ve acılarının sonucudur. Üçüncü dünyada, yüksek derecede uzmanlaşmış uygulayım cılar, esnek ve çeşitli işleri yapabilecek görevlilere göre daha az yararlıdırlar. Düzgün bir akıcılık, görülmeyen kesmeler ve ayrık çekimlerin (cut aways) kullanılması gibi, filmde görsel sürekliliğin kavram ve uygulamalarını öğretmek Etopya'da karşılaştığım en güç işti. Bunlar evrensel kurallar mıdır? Yoksa bunlar, çivileri görülür şekilde kullanmaktan başka estetik görüşlere sahip olmıyan işçinin görülebilen köşe geçmelerine karşı, ince işlenmiş köşe geçmesinin yeğlenmesi gibi kültüre mi bağıhdır?

Lynne ve Grand Masland, Samoan'daki eğitim televizyonu projesinde kültürlerarası ilişkiler konusundaki raporlarında değişik bir örnek verirler. (R. Arnove'nin Educational Television, Praeger 1976, adlı kitabında) Amerikalı danışmanlar, Samoanlılarla birlikte eğitim izlenceleri üretirler, ancak; "Birbirlerini iyi tanımadıklarından, yanlış yorumlar ve yanlış anlamalar ortaya çıkar. Her iki kültürde insanların düşünemedikleri ancak kendilerine özgü kalıplar vardır... Yoksa eşyalar nasıl oluşturulabilirdi. Örnek, bir haber izlencesinin kaydı sırasında, uzaysal ilişkilerin düzenlenmesinde ortaya çıkan değişik kalıplar konusundadır. Dekorda, sunucunun arkasındaki duvarda büyük bir harita asılıdır. İzlen-

cenin yapımı sırasında, haritanın duvara çarpık asılması nedeniyle kayıt durdurulur. Amerikalı yönetmen... çarpıklığı dikkatsizlik, kayıtsızlık, kötü işçilik ve düzensizlik olarak kabul eden geometrik düzenin değerli olduğu bir kültürel sistemde yetişmiştir. Samoanlular, haritanın düzeltilmesi amacıyla kaydın durdurulmasını anlayamazlar. Çarpıklık haritanın anlamını ve yararını değiştirmedikten sonra onlar için haritanın çarpık asılması önemli görülmemiştir,” demektedirler.

Değişik yönetmenlerin değişik biçimler geliştirdiklerini ve değişik gelenekleri yeğlediklerini kabul ettiğim halde, filmin “uluslararası bir dil” olduğuna inanırdım. Metz bile, (Film Language, New York 1974 adlı kitabında) film dilini “görsel Esperanto” gibi kabul eder. Filmsel Esperanto kavramında da biraz gerçek payı vardır: Dilleri birbirlerine göre temelden değiştiren ve insanlar arasında yanlış anlamalara neden olan ikincil bir söyleyiş yöntemi vardır. Bu durumda görsel anlatımın hiçbir çeviriye gereksinim duymadığı düşüncesine dönebiliriz. Çünkü görsel anlatımın ikincil bir söyleyiş yöntemi olmadığından tüm dillere çevrilmiş durumdadır.

Bir çekicinin kültürel değerlerden oldukça soyutlanmış olduğuna inanırdım. Ve “Batıya İlişkin” film uygulamalarından söz edildiğinde, herhalde Daniel Arijon’un “The Grammar of the Film Language” adlı kitabındaki görüşlerine katılırdım: “Film dilbilgisinin kuralları uzun zamandan beri perdededir. Bu kurallar Japonya’daki Kurusawa, İsveç’teki Bergman, İtalya’daki Fellini ve Hindistan’daki Ray gibi değişik biçimlere sahip ve birbirlerinden coğrafik olarak ayrı bulunan yönetmenlerce uygulanmaktadır.”

Özellikle son zamanlarda Ozu ve Mizoguchi gibi Japon yönetmenleri hakkında yayınlanan incelemelerin ışığı altında kaç kişi bu görüşü kabul edecektir? Eğer bu görüşü kabul etmezsek, “doğulu” niteliklerine karşı, özellikle Japonya’ya ilişkin değerler tartışıldıklarını ya da onların yapıtlarını Hollywood yönetmenlerinin yapıtlarından ayıran niteliğin, onların kişisel özelliklerinden kaynaklandığını söyleyebilir miyiz? Robert Gessner’e göre (The Moving Image, London 1968), “Japon yönetmenler genellikle çevrinme ve çekici devinimlerini sağdan sola doğru yapma eğilimindedirler. Batılı yönetmenler ise genellikle soldan sağa doğru yaparlar. Yüzyılların okuma alışkanlıkları, algılamadaki şartlandırma kadar görsel yeğlemeleri de etkileyebilir mi?”

“Film dili” ya da “görsel dil” dendiğinde, gerçekte ne demek istiyoruz? Thorold Dickinson bu terimlerden açıkça nefret eder. “A Discovery of Cinema” adlı kitabında, sinemayı bir dil olarak tanımlayan “büyük yanlış”ın kökenlerini ayrıntılarına kadar inceler. Bir film öyküsünü kalıplaşmış çekim açıklamalarına (uzak çekim, orta çekim, yakın çekim) göre çekme düşüncesinin ve her olayı dört ayrı açıdan görüntülemenin büyük yanlış olduğuna inanır. “Sinemayı ‘Lange’ olarak ilk tanımlayan Fransızlardır. Yanlış, bu sözcüğün ‘dil (language)’ olarak yanlış çevrilmesinden doğmuştur. Fransızcada dil sözcüğü ‘Lange’dir. ‘Langage’ konuşma veya konuşma yöntemidir. ‘Le langage du Cinema’ bir görüşün sunumunu ya da bir öykünün anlatılmasını görsel bir şekilde gerçekleştirmek demektir: Bu deyim sinema dilbilimi ve sözdizimi üzerinde bir incelemenin başlatılmasını kesinlikle amaçlamaz.”

Thorold Dickinson, Fransız simgebilimcilerinin kendi öz dillerini anlamadıkları gibi bir görüş içindedir Tıpkı Daniel Arijon ve Desmond Davis (The Grammar of Television Production) adlı dilbilimcileri gibi. Arijon diğer dilbilimcilerden daha geniş bir şekilde “kurallar”daki değişiklikleri inceledi ve uygulamalı bilgiler verdi. Dickinson (kitabının birinci ekinde) açıkça simgesel ve yapısalci (structuralist) yöntemleri reddeder. Onun kaynak kitaplar listesi, de Saussure, Metz, Barthes ve Wollen’in çalışmalarında olduğu gibi dilbilim konusunda fazla bilgisi olmadığını gösterir. Gerçeği söylemeliyiz ki, Dickinson film uygulamabilimi ve film biçimi arasındaki tarihsel ilişki konusunda çok eğitici. Üçüncü Dünya’daki çeşitli film yapımcıları hakkında görüşlerini sorduğumda Jean Rouch, ‘novella lange’ (yeni dil) deyimini oldukça değişik anlamda kullandı: “Şimdiye dek Afrika film dilini bulup ortaya çıkaramadım. Bir gün olacak. Bir Hint film dili vardır. Satyajit Ray’ın Pather Panchali buna iyi bir örnektir. Brezilya’nın kendi dili vardır: Bu dil Cinema Novo filmlerinde ortaya çıkar. Japonya’nın da kendine özgü bir dili vardır. Belki yeni bir dil kullanılarak oluşturulan bir Afrika filmi vardır. Ama varsa bile ben seyretmedim. Yeni öyküleri v.s. gördüm, ancak bunlar bir ‘nouvelle lange’ değil. Kendilerine özgü bir biçim geliştirmek istiyorlar. Bir gün gerçekleştireceklerdir.” (Educational Broadcasting International, June 1978)

Rouch’un düşüncesine göre, yeni ulusal dillerin ve biçimlerin herbiri, ilk bulduklarında ilginç ve çok yeni oldukları halde,

altını çizerek belirtelim ki, hangi düzeyde olursa olsunlar yabancıların onları anlaması hiç de zor değildir. Metz, bu düşünceyle aynı görüştedir: “Film aşağı yukarı anlaşılabilir. Eğer şans eseri anlaşılmazsa, bu sinemanın simgesel işlevinden değil, özel koşullarından kaynaklanan bir sonuçtur. Doğal olarak gizemli bir film, gizemli bir konuşma gibi; olağanüstü bir film, olağanüstü bir kitap gibi anlaşılmadığından, çok yeni ve karmaşık bir film de anlaşılmayabilir. Ancak, film bir ‘dil’ olarak her zaman anlaşılır... Hatta en bilgisiz seyirci bile kabaca anlayabilir.”

Kültürel farklılıklar içerse de, imler anlamlı ve anlaşılabilir gibidir. Şüphesiz bazı benzetmeler kaybolur, bazı önemli davranışlar ya da ayrıntılar algılanmaz, ancak, her yeni ‘dil’ aslında ‘uluslararası’ film dilinin değişik bir çeşitlemesinden başkaca bir şey değildir. Ayrıcalıklara yönelmeye özendirilebiliriz. Çinlilerin ideolojik destanlarının yazınsal gelenekleri, her düzeydeki seyirci için oldukça yabancıdır. Ayrıca Hintlilerin (daha doğrusu Hindî’lerin) tanrılaştırılmış film yıldızları, görkemli sahneleri, şarkı ve dansları içeren uzun ve kabaca oluşturulmuş, tiyatroyu anımsatan sevilgen filmleri zevkimize yanıt vermez. (Ancak, Hong Kong ‘Kung Fu’ filmleri Afrika’nın önemli bir bölümünde çok tutuluyor.)

Ancak madalyonun öbür yüzüne bakmalıyız. Örneğin Çinliler, Avrupa’da üretilen filmlerin hangi öğelerini yabancı buluyorlar? Bu konuda onların eleştirel yazıları, ayrıcalıkları kendi bakış açılarından görmemize yardım edecektir.

Antonioni’nin filmi hakkında ‘Halkın Günlüğü’ gazetesinde yayımlanan eleştiriden bazı bölümler aktarmak istiyorum. Politika, açıkça sorunun içeriğini oluşturmaktadır, ancak, filmin ayrıntılı incelemesi benim savıma uygundur. Çinliler Joris İvens’in filmlerini beğendiklerinden -salt yapısal nedenlerden değil- ne yazık ki onun filmlerine ilişkin buna benzer bir eleştiriye sahip değiliz. Antonioni’nin dostluğa ihanet etmesini suçladıktan sonra, Çinli eleştirmen şöyle yazar: “Bu filmin karşı devrimci yapısını tümüyle açıklayıp, eleştireceğiz...”

Çinli eleştirmen, filmin görsel düzenlemesine ve yapısına saldırır: “Yönetmen, büyük sayıdaki modern işletmelere gözlerini kapatarak, yoksulca donatılmış, elle çalışan işletmelerin görüntülediği, birbiriyle ilişkisi olmayan sahneleri birleştirmeye çalışmış... Filminde bakımsızlıktan yıkılmış evler, yük taşımada kullanılan

yorgun hayvanlar, yalnız ihtiyarlar, küçük tarlalar gibi görüntülerden oluşan cansıkıcı çekimler dizisi var... Filmde Çin halkının önemli ölçüde gelişen yaşantısını göstermemek için tüm aldatmacalara başvurmuş... Antonioni, Çin halkını kötülemek amacıyla, araba çeken, sokakta gezinen, lokanta ve çayevlerinde oturan insanların değişik yüz anlatımlarını şaşılmalı bir şekilde sunmak için çok düşünmüş... Yeni bir torna tezgahı, bir traktör, temiz görümlü bir okul, bir binanın yapımındaki heyecan dolu çalışma ya da iyi bir hasat zamanını içeren bir sahne filmde gösterilmiyor. Ancak Çin halkını ve Çin'i kötülemek için neyi uygun gördüyse bunların yakın ve uzak çekimlerini, uzun olduklarını düşünmeksiz gerçekleştirmiştir.

“Nanking'deki Yangtze Nehri Köprüsü'nün görüntülenmesinde, bu harika modern köprüyü eğri ve yıkılma durumunda göstermek amacıyla, çekici, kasıtlı olarak çok kötü açılardan köprüye yöneltilmiştir. Köprünün altında kurutulmak için asılan pantolonların çekimi, sahneye alaycı bir tavır katmak için kullanılmıştır...

“Kurgu gözönüne alındığında, film raslantı sonucu bir araya gelmiş çekimler karmaşası gibi görünüyor. Ancak, sahneler gerçekte kötü bir amaç için bu biçimde düzenlenmiştir. Filmde ışığın ve rengin kullanımında da kötü bir amaç vardır. Film genellikle gri, donuk ve soğuk tonlarda çekilmiştir. Vangpoo nehri dumanlı, sis ile kaplanmış gibi görünür. Pekin'deki sokaklar sıkıcı renklerle boyanmış, Linsien kentindeki dağ köyleri koyu gölgeler arkasında gizlenmiş gibi görünür. Tümüyle birçok sahne seyircilere yalnızlık, ıssızlık, üzüntü ve sıkıntı duygusu vermektedir...

“Antonioni'nin Çin halkına düşmanlığını, Çin'de gerçekleştirdiği sahnelerin çekim yöntemleri kanıtlayabilir. Antonioni filmin sözlü anlatımında pekçok sahnenin gizli çekimlerini bir casus gibi nasıl gerçekleştirdiğinden söz ederken açıkça övünür... Chienmen sokağında “film çekicisi ile dolaşmanın güçlüğünden söz eder. Güç olan nedir? Güç olan hırsız olmaktır. Giderek Antonioni, Pekin'deki Arnavutluk-Çin dostluk halk derneğindeki kişilerden göstermelik bir kavga yapmalarını bile ister. Bazan amacına uygun olacak şekilde insanlardan elbiselerini değiştirmelerini, değiştirmelerse filmlerini çekmeyeceklerini de söyler. Gizli çekimlerin yapılması, insanları zorlayarak ve onların isteklerine karşı gelinerek

gerçekleştirilir. Çin halkını kötüleyen yapay sahneler onlara karşı bir saygısızlıktır...”

Seçtiğim bu yazılar çok açıklayıcı niteliktedir. Filmin içeriğinden ayrı olarak, Çinliler “batının” yeni gerçekçi, toplumcu belgesel filmlerinin sinema dili ve kuramları konusunda bir bilgiye sahip değiller. Antonioni’nin “hileleri” bizim ölçütlerimize göre ölçünlü uygulamalardır. Her hafta televizyonlarımızın ekranlarında kendi toplumumuza ilişkin aynı türde filmler gösterilmektedir. Ancak bunların dünyanın her tarafında kabul edildiğini düşünmemeliyiz. Antonioni’nin ışık ve renklerin kullanımı konusundaki yorumları incelemeye değer niteliktedir. Çinlilerin kullandıkları filmler, banyo ve baskı sistemleri (modası geçmiş Technicolor boya aktarma sistemi içeren) ana renkleri daha çarpıcı, diğer renkleri daha donuk kaydettiğinden, Çinliler Antonioni’nin filmi bu nedenle mi donuk ve gri buldular? (Haile Selassie’nin Çine yaptığı resmi geziye ilişkin filmde olduğu gibi rengarenk elbiseler içinde, gülen, dolaşan binlerce insanın gösterilmesinde bu konunun oldukça etkisi olmuştur) Eğer bu doğruysa, ham filmin üretimine ve yıkanmasına ilişkin uygulamaların yansız olmadığı görülür. Diğer yönden, Antonioni belki renklerden bilinçli simgeler geliştiriyordu. Bu simgeler “The Red Desert” filmindekiler kadar açık ve kesin olmamakla beraber yine de anlamlıdır.

Brigham Üniversitesi’ndeki Dil ve Kültürlerarası Araştırma Merkezinin hazırladığı »Guidelines and Tehesaurus« (Kurallar ve Kavramlar Dizini)ne göre: İngiltere’de dünyanın çeşitli yerlerinden gelen film yapımcılarıyla bir dizi deney yapılır. Deneyler sonucunda, kuzeyden gelenler, daha gerçekçi ve normal buldukları soğuk renkleri yeğlerlerken, daha güneyden gelenler sıcak renkleri seçerler ve bu renklerin daha gerçekçi olduğunu kabul ederler”. Bu bilgiye ilişkin hiçbir kaynak verilmiyor. Eğer bu doğruysa, Çinlilerin donuk, soğuk renkleri, İtalyan’ların ise sıcak renkleri yeğleyeceklerini kabul edebilirdik. Ama unutmayalım ki Antonioni İtalya’nın kuzey bölgesindedir.

Susan Sontag’ın, «On Photography» adlı kitabında söylediği gibi, Çin basınında Antonioni’nin filmine yapılan saldırılar «modern fotoğrafçılığın ve sinemacılığın tüm yöntemlerinden oluşan olumsuz bir listedir.» Onun görüşleri, değişik kültürlerde çekici uygulamalarının ve görsel anlatım yöntemlerinin nasıl kullanılıp

uygulandığı konusundaki incelememizle ilişkilidir: «Dünyayı nasıl bölüklü olarak görüyorsak, bizim için fotoğrafçılık böyle bir görme biçimine sıkıca bağlıdır. (Amaç parçanın yardımıyla, bütünü algılanmasıdır-ilgiyi çeken bir ayrıntı, çarpıcı bir bölme yöntemi) Ancak, Çinliler bütünsellikten yanadır. Çekici için salt uygun konular değil - bunlar olumlu, esinlendirici (örnek alınacak çalışmalar, gülen insanlar, aydınlık gökyüzü) ve düzenlidir - uygun görüntüleme yöntemleri de vardır. Bu yöntemler onların ahlak anlayışlarından kaynaklanmakta ve fotografik bakışları engellemektedir.»

Çinliler, «gerçeğin fotografik bölünmesine karşıdır. Yakın çekimleri kullanmazlar. Müzelerdeki sanat eserleri ve eski zaman kalıntılarına ait posta kartlarında bile bir şeyin parçası gösterilmez. Nesne, her zaman bir bütün olarak, düzgün bir aydınlatma ile önden görüntülenir» Bu görüşlerin doğruluk düzeyi (sadece Jay Leyda gibi Çin sineması hakkında önemli deneyimlere sahip birisi söyleyebilirdi) ve bunların «çekici kültürünün ilk aşamasında bulunan insanların tipik zevklerinin» bir parçasının olup olmadığı incelemeyi gerektirir. (Worth ve Adair'in «Navajo» kızıldirilileri hakkında söylediklerini, Çinliler hakkında da söyleyebilir miyiz?) Bayan Sontag'ın söylediği gibi, biz gerçekte «Çinlileri, kırık ve eski bir kapının güzelliğini, düzensizliğin görsel değerini, değişik bir çekici açısının ve ayrıntının gücünü, dönmüş bir sırtın şiirselliğini anlayamayacak kadar saf buluyoruz.» Ancak, birçok İngiliz eleştirmen, alışlagelmiş toplumcu belgesel filmlerdeki görüntülerin yoksulluğundan yakınır. Bunlar bakımsız binaların, çevresine uyum göstermeyen kişilerin (serserilerin ve alkoliklerin) gösterildiği basmakalıp çekimlerdir.

Sonunda, Antonioni'nin filmi hakkında Çinlilerin yazdıkları eleştirilerden daha fazla anlam çıkartmamalıyız. Belki de onların başardıklarını olumlu bir şekilde göstermek istğine kapılabiliriz. (Hintlilerin benzer nedenlerden Louis Malle'nin filmini sevmeyiler.) Her toplum kendi kirli çamaşırlarını göstermek ya da Watergate gibi film haline getirmek istemez.

«Halkın Günlüğü»ndeki eleştiriden aldığımız parçalar, film dilinin ülkeler arasındaki kültürel ilişkileri etkilediğini anlamamıza yardım eder. Yalnız, bu düzeyde, film dili düşündüğümüz kadar evrensel değildir. Hepimiz «film dili» terimini kabaca kullan-

duğumuz için suçluyuz. Herkes Metz'i okumamış ya da anlamamış olabilir. (veya isetememişlerdir) Bazıları için «film dili» terimi ses kanalındaki konuşma dili anlamındadır. Bazıları için de görsel noktalama imlerinin ve dilbilim kurallarının genel sistemi demektir. Bazıları bu terimi kurgu ritmine, göstergelerin, uzaysal ilişkilerin kullanımına bağlı olarak, filmin biçimini tümüyle anlatmak için kullanır. Film dili, «biçim», «uygulayım», «anlatı», «gelenekler kümesi», anlamlarında olabilir. Ve kişisel, bölgesel, ulusal, veya evrensel bir anlam da taşıyabilir.

Filmin başka diller gibi bir dil olduğunun ve bu diller gibi sıkı bir inceleme gerektirdiğinin tartışmasını sürdürmek, bu yazının kapsamı içinde değildir. James Roy MacBean'a göre, «filmin bir 'lange'mi veya 'langage'mi olduğu sorunu akademik bir sorundur.» ve Metz'in göstergebilimi «anlaşılmaz tartışmalarla», «karışık düşüncelerle», «bilgiçlik taslamalarla» sunulmuş, «cansıkıcı, bayağı bir sıralama» ve tümü «göstergebilimin anlaşılmasız dilinin anlamsız ve karışık sözleri»dir.

Filmsel ve görsel dil konusundaki bilimsel doğruluğun derecesini konuşabilmemiz henüz belirgin değil. Bir büyük yanlış değilse bile en azından karmaşıktır. Göstergebilimciler, bu görkemli karmaşık bilimi oluşturmadan önce, sorunun çözümü daha kolaydı. Ancak, onların kazılar sırasında buldukları bir kaç yararlı alet, demir çağına ulaşana dek yeterli olmalıdır. Altındaki derin yapıyı açıklayamayacağımız halde, en azından duyarkatı kazıyabiliriz.

Peter Wollen sorunu çok erken görür, şöyleki: «Anlamalı bir benzetme olsa da eğer dil kavramı kullanılacaksa, salt kabaca değil, bilimsel olarak kullanılmalıdır.» James Monaco, Metz'den sonra şunları ortaya koymuştur: «İlk film metinleri -birçoğu son zamanlarda yayınlanmış olsa bile- film dili ile konuşma ve yazı dili'nin kaba kıyaslamasını, ileriye görmeyen bir çaba ile elde etmeye çalışır. Ölçünlü kuramlar; çekimleri filmin sözcükleri, sahneleri filmin tümceleri ve ayrımları filmin paragrafları olarak önerirler... Bu kıyaslama... incelendikçe çöker.» Ancak, Monaco yine Metz'i anlatırken şöyle söyler: «Herhangi bir iletişimin sistemi bir 'dil'dir. İngilizce, Fransızca ya da Çince bir 'dil sistemi'dir. Bu nedenle sinema bir tür dil olabilir, ancak bir 'dil sistemi' olmadığı açıktır.» Film bir dil midir ya da sistemsiz bir dil midir konusunda aynı düşüncede birleşmek önemli değildir. Metz'in kendisi de bu konuda

diretmez: «Sinemanın bir dil olmadığı ya da tümüyle benzetmeci olduğu kanısına varılabilir. Sonuç olarak sinema göstergebilim ile uğraşmamalıdır.»

MacBean gibi bu sonuca ulaşan pek çok kişi vardır. Ancak bazıları, Monaco gibi, bu konudaki çabaları değerli görerek uğraşmalarını sürdürdüler. Bazı göstergebilim yaklaşımları, kültürler arası konulara uygulandığı zaman aydınlatıcıdır. Görsel şekiller değişik kültürlerde, değişik yöntemlerle yorumlandığından, Monaco'nun belirttiği gibi «syntagmatic» ve «paradigmatic» gibi sözcükler bir kez anlaşıldı mı değişik kültürlerde, verilecek kurgu kararlarına (çekimlerin dizim ilişkisine bağlı olarak) ve film yapımıcısının görüntüleme kullanacağı çekimin seçimine ilişkin yöntemlerin (üst aç ya da alt aç örnekleri gibi) tartışması için yararlı olabilir.

Sol Worth ve John Adair tarafından yazılan «Through Navajo Eyes, 1971» adlı kitap, anlaşılması zor olmayan ilginç bir kitaptır. Worth ve Adair, Navajo kızilderililerine çekicileri verirler ve neyi görüntülemek isterlerse çekmeleri için onları serbest bırakırlar. Kitabın ilk iki bölümünde Worth ve Adair, değişik kültürlerde film dili ve filmde gerçeğin düzenleniş yöntemleri gibi bu yazının da üzerinde durduğu sorunlardan söz ederler. Ancak bu deneme ilginç olmakla beraber, kitabın yazarları kızilderililerin çektikleri filmlerde görmek istediklerini arama eğiliminde olduklarından, sonuçtan kuşku duymak gerekir. Uygulayimbilim Navajo'ların gördüklerini sınırlamış mıdır? Veya Navajo'ların beceri ve deneyim yoksunlukları film üzerine kaydettiklerini kısıtlamış mıdır? Örneğin yüzün yakın çekimlerinden kaçınmışlardır. Navajo'ların genellikle gözler arasındaki ilişkiden kaçındıklarını belirten antropolojik bir açıklama kabul edilebilir mi? Veya ilk film yapımıcılarından salt birkaçının yüzün yakın çekimlerini kullandıkları anımsanırsa, bu çekimleri kullanmaktan kaçınmanın ilk başlayanların ortak özelliği olduğu söylenebilir mi?

Büyükannem fotoğraf çekerken, her zaman konudan yaklaşık on metre uzakta durur. Fotoğraflara baktığınızda nesnelere uzak çekimde görüntülediğinden yüzleri seçmekte güçlük çekersiniz... Aslında, yıllar boyunca inceliyeceği ve hazine gibi saklayacağı bu fotoğraflarda yüzler onun ilgi duyduğu en önemli bölümlerdir.

Worth ve Adair daha değişik düşünürler: «Navajo'ların gözler arasındaki ilişkiden kaçınmaları, içiçe yaşamı ve bir çeşit algıla-

madan kaçınma davranışı ile uzlaşması gereken alçakgönüllülük tabularını içeren Navajo kültüründeki değerlere bağlıdır. Bu görüşü film anlatımına aktararak bir karara varmak olası görünmektedir... Gözler arasındaki ilişkiyi arayan kültürlerde yukarıda anlatılan yöntemle araştırma yaparak büyük bir oranda yüzün yakın çekimlerinin kullanılıp kullanılmayacağını belirlemek yararlı olabilirdi.»

Eğer antropolojik incelemeler doğruysa, hiç kimse başka kültürlerdeki kişilere, merceğin nasıl netleştirileceği ve çekiciye filmin nasıl takılacağı gibi bilgiler vermenin dışında, onları film yapımcısı olarak eğitmeye çalışmamalıdır. Eğer onlara bu bilgilerden daha fazlası öğretilirse, yabancı bir film dilinin zorla kabul ettirilmesiyle onların özel kültürel algılamaları yok edilebilir. Yabancı film dili, film üzerine kaydetmeye çalıştıkları gerçeğin bir parçası ile gözleri arasındaki bir «gri süzücü» den ayrı olarak gerçeğe bakış yöntemlerini etkiler.

«Through Navajo Eyes» adlı kitabın 157 ve 161'nci sayfaları arasında ilginç bir durumdan söz ediliyor. Navajo film yapımcılarından Mary Jane, bir büyücü doktor hakkında film çekmeye çalışır. Mary Jane, hiç bir şey görüntülemek niyetinde değildir, ancak Sol Worth çok az görülen bir dinsel törenin görüntülenmesini ister ve bu konuda da kaygı duyar. Bu nedenle Mary Jane'e neyi çekeceğini öğreterek, «ayrık çekimler» yapmasını söyliyerek, yaptıkları araştırmanın disiplinini bozar. Ayrıca çekim sırasında bir ara çekiciyi alır ve büyücü doktorun yüzünün yakın çekimini yapar. Antropolojist olan Adair, bu konuda şöyle der: «Worth'un davranışı, diğer kültürdeki kişileri eğiten bir kültürün temsilcilerinde görülen ortak davranışın bir yansımasıdır. Worth hem bir öğüt vericinin, hem de bir öğretmenin rolünü oynuyordu. Bir araştırmacı olarak çalışmasına karşın, kendisini yetiştirdiği kültürden tümüyle soyutlayamadı. Worth kendisini, çalışmalarda yapılan «yanlış» şeylerin «doğru» yöntemlerini öğreten bir eğitici, bir film yapımcısı gibi hissetti.»

Yakın çekimlerin çok iyi bir tartışma konusu olduğu açıktır. Film dilinin tarihsel gelişimi içerisinde yakın çekim ne zaman ortaya çıktı ve ilk kullanan kimdi? Navajo'ların yüzün yakın çekimlerini kullanmak istememelerini, Çinlilerin (davranış ve görüntü terbiyesi) kurallarına bağlıyabilir miyiz? Yöntemlere uygun şekil-

de poz verilerek çekilen birçok fotoğrafları (büyük annemin çektiği gibi) olduğu halde, sevdikleri kişilerin yakın çekimlerini ve samimi görüntülerini içeren fotoğrafları evlerinde ya da çalışma yerlerinde görmek olanaksızdır. Genel olarak yakın çekimlerden kaçınma, salt film yapımına ve fotoğraf çekmeye ilk başlayanlarda mı görülür? Bu durum «çekici kültürünün ilk basamağında bulunan kişilerin görsel zevkine» bağlanabilir mi? Bence bu sorun herşeyden önce uygulamabilime bağlanabilir. Üzerinde normal mercekle bulunan bir İnstamatic ya da Box Brownie çekiciyi birisine verdiğinizde, o kişinin eğilimi orta boy çekimleri (veya diz çekimleri) yapmak olacaktır. Çünkü netlik ve alan derinliği ile ilgili bir sorunla karşılaşmıyacaktır.

Navajo'lu acemi yapımcılara göre, gök kuşağının öbür ucunda bulunan Ray, Ozu, Mizoguchi gibi kişiler, doğudaki film yapımcılığının ustalarıdır. Bu ustalar, yerel görüntü dillerini mi, yoksa dışardan getirtilmiş görüntü dillerini mi kullanıyorlar?

Şüphesiz Ray batı eğitiminin ve yabancı etkilerin baskısı altında kalmıştır, ancak bu etkiler kolaylıkla belirlenebilecek yerel bir biçim geliştirmesini engellememiştir. (yerel demekle, tüm Hindistan'ı değil, salt Bengali demek istiyoruz) Ray, bir sormacaya şöyle bir yanıt verir: «Son zamanlarda film yapımında, Batılılarca da kabul edilen bir Doğu ekolünün -Japon sineması örnektir- ortaya çıkması, filmlerde umut verici bir gelişmedir. Ekolün bugünkü şekliyle Avrupa'ya ilişkin kuralların etkisinden soyut, özgün ve temel bir gelişme olması sinemanın ilk ilkeleri diye adlandırılan kuralların baştan sona yeniden değerlendirilmesi için yeterlidir.» (R. Hughes, Film: Book 1, 1959)

Böylece tüm uluslarca benimsenen, ortak gelenekleri ve dilbilgisi kurallarını içeren evrensel bir sinema dilinden ayrı olarak ansızın «hemen hemen Avrupaya ilişkin kurallardan tümüyle uzak» yeni bir ulusal sinema biçimi ortaya çıkabilir, sinemanın dili ve ilkeleri konusunda düşündüklerimizi başlangıç noktasına dek götürebilir. Bir yıl Brezilya sineması, diğer yıl Küba, Avusturalya ya da Etopya sineması olabilir... Veya Bengali, Wolof Navajo ya da Inuit (Eskimo) gibi daha yöresel olabilir.

Filmleri diğer ülkelere dağıtılan film yapımcılarından çok azı değişik yabancı kurallardan tümüyle etkilenemeyebilir. Ancak çok az yabancı film kabul eden kapalı toplumlarda, yabancı etkilerden

soyutlanmış bazı yönetmenler ortaya çıkabilir. Genel olarak, bir filmin ulusal, hatta ırkçı nitelik taşıyan yapısal ya da biçimsel öğeleri konusunda ne kadar şüpheli isem, «ekoller» konusunda da o kadar şüpheliyim.

Ray, «Calm Without, Fire Within» (Our Films, Their Films, 1976 kitabında) adlı yazısında, ulusal özelliklerin diğer görsel sanatlarda daha kolay inceleneceğini belirtir. Birçok kuralı içeren Çin yazı sanatı hakkında güvenilir şekilde tartışma yapılabilir. «Filme gelince, ulusal özelliklerin ayrıntılarına inilerek araştırılması çok zordur. Bir tek örnek vereyim, kullanılan aracın ayrılanabilir bir işareti yoktur. Fırça ve kalemin yerini, Doğu sanatının yıpranmayan kurallarının güçlüklerine karşın, gölgelerin ve uzanımın (perspektifin) görüntülenmesini Batılı yöntemlerle devindirilerek gerçekleştiren, daha kişiliksiz ve mekanik çekicinin mercekleri alır. İçinde insanların da bulunduğu bir görey (manzara) sahnesi, -eğer kimonalara, bambu filizlerine vs. önem verilmezse görsel düzenleme kuralları açısından Doğuya ilişkin değerlerden çok Batının soyut sanatına bağımlı bulunur - ve öyledir de.»

Ray, Doğuya ilişkin özelliklerin araştırılması konusundaki anlatımını sürdürür. Ancak bu noktada, «Ray'ın çekici merceklerinin devinimleri konusunda söylediklerini 'tam bir batılı yöntemle'» daha yakından incelemek istiyorum. Bu anlatı, bizi bu yazının başında görülen alıntı sözlere yeniden götürür. Çekici, onu kullanan kişiye «Batının» estetik ve algılama kurallarını zorla kabul ettirebilir mi?

Eğer çekici uygulamayı, görüntü dilini ve anlatım yöntemini etkiliyorsa, değişik türdeki çekiciler değişik biçemlerden sorumlu olacaklardır. Bir düzeyde bu açık ve kanıtlanması kolaydır. 120m'lik doldurmalık ve akü ile çalışan motorla donatılmış bir çekici, film yapımcısı eğer isterse, onbir dakikalık uzun çekimler yapma olanağı sağlar.

30m'lik film makarası kullanılan ve 25 saniyelik çalışma oylumu içeren elle kurmalı bir çekici, uzun çekimler ve yavaş tartım yeğliyen bir kültürdeki seyircilere, çok hızlı bir kurgu tartımını zorla kabul ettirir. Bu durum karşısında film yapımcıları (hangi ulustan olursa olsun) yeni bir yöntem bulma konusunda çok gecikmemişlerdir. Eğer her yirmibeş saniyede ya da daha kısa sürede yeni bir çekime başlama zorunluluğu varsa, filmin perdede daha

düzenli görünebilmesi için yeni çekime, bir önceki çekimin yapıldığı yerden başlanılarak değil, kesmeyi devinimin ortasında yaparak ve çekimler arasında açığı ya da çekim ölçeği değiştirilerek görüntüleme yapılmalıdır. Temel kuralların gelişmesi bu yöntemlerdir. Bu gelişme göstergebilimsel düşüncelerden değil, ortak sinema deneyiminden doğan uygulamalı bilgilerle oluşur. Aynı yöntemle standart televizyon stüdyosu donanımları, batıda geliştirilmiş kalıplaşmış biçimleri yapımcıya zorla kabul ettirir. (örneğin, sunucu + çizimler (grafikerler) + film göstericisinden verilen film bölümleri)

Etopya'da uygulamabilimin (ya da bazı araç ve gereçlerin yokluğu) hem biçim, hem de içerik üzerine etkisi açıkça araştırılıp ortaya konabilir. Bu ülkeye başta bulunan kuruluşlar, Kitle İletişim Merkezi'nin görüntü kayıt aygıtı gereksinimini yıllarca karşılamamışlardır. Hatta buraya bir aygıt sağlandıktan sonra kurgu yapma olanağı yoktu. Bu nedenle tüm izlenceler, gerçek süreleri içinde, başından sonuna dek kaydediliyordu. Projenin ilk danışmanları, donatım listesine bir Arriflex çekici eklemişlerdi, ancak sesli çekimde kullanılacak bir çekici sağlanamadığından tüm izlencelerin yapımı stüdyoya bağımlı idi. (ve sonuçta görsel olarak toplumsal gerçeklerden uzaktı) Sadece arada sırada sunulan fotoğraf ya da sessiz film bölümleri, (negatif film, elektronik olarak pozitif duruma getirilmiş) seyirciye stüdyo dışı havası verirdi. Tüm izlencelerin yükü basit çizimlere (grafiklere) ve konuşmanlara (spikerlere) bağımlıydı. (malzeme azlığı nedeniyle bir dekorun yapımına ve düzenlenmesine çok seyrek kalkışılırdı.) Bu sorunların uygulamabilimden olduğu kadar, finansal kısıtlayıcılardan da kaynaklandığı söylenebilir. Ancak sınırlı bütçe olanakları kadar yönetmeni engelleyen bir durum vardır. Eğer kayıt sırasında bir yanlış yapılırsa, izlencenin kaydına yeni baştan başlaması veya kötü kesmeleri ve kötü oyunculuğu kabul etmesi gerekir. Üçüncü ya da dördüncü denemeden sonra, stüdyoda kendisi için ayrılan zamanı doldurmuş olabileceğinden, kaydı ister istemez kabul edecektir.

Açıkça, uygulamabilimin eksikliği izlenceyi gerçekleştiren kişilerin üzerinde büyük gerilimlere neden olabilir. Bununla beraber, dünyanın her tarafındaki televizyon yapımcıları VTR kurgunun yokluğuna karşın, televizyonun ilk günlerinde oldukça deneyimliydiler. Bazıları canlı izlencelerin heyecanını yeğlediler. Kaltz ve

Wedell «Broadcasting in the Third World» (London, 1978) adlı kitaplarında, Brezilya ve Tayland gibi ülkelerde canlı yayınların «yaratıcılığı ve kültürel güvenilirliği özendirdiğini» söylerler. Ayrıca, görüntü kayıt ve film gösterme aygıtlarının yabancı izlencelerin dış alımına yol açtığını belirtirler. Ne olursa olsun, yapımcılar izlencelerini biçimlendirmek isterler. Eğer kurgu olanağı bulamazlarsa, sanatsal bir denetimi tümüyle gerçekleştiremezler. Etopya'da en büyük sorun, uygun çekici taşıyıcılarının (dolly) bulunmaması idi. Düzgün olmayan bir yüzey ile, izleme devinimini yapması olanaksız tekerlekli çekici taşıyıcılarının bileşimi görüntü dili için önemli sorundu. Üç durağan çekici ile salt ileriye ve geriye uzayar (zoom) yapılabilirdi. Daha önce belirtildiği gibi sesli film çekicisi yoktu. Bu nedenle okul televizyonunu seyreden çocuklar kırsal kesimin gelişme gereksinimleri konusunda hiçbir bilgi elde edemediler.

Diyebilirim ki, çekici omuzluğunun yapısı ya da bakacın yeri gibi çok ufak ayrıntılar, film dili üzerinde önemli bir etkiye neden olabilir. Jean Rouch, taşınabilir Eclair çekicinin geliştirilmesi çalışmalarına katıldığında iki yönlü bir süreç vardı: Film yapımcısı uygulamabilimi etkiler, daha sonra uygulamabilim diğer film yapımcılarını etkiler.

Araç ve gereçlerin yapısındaki yeni gelişmelerin bir sonucu olarak, eğer önemli sayıdaki film yapımcısı aşağı yukarı aynı yöntemle film yapımına başlarsa ulusal bir biçem ya da film dilinden söz etmemiz olasıdır. Eclair çekicinin gelişimi yeni bir Fransız film dili yarattı ve bu dil çok hızlı bir şekilde dünyanın her tarafına yayıldı. Kuzey Amerika'da, bağımsız ancak buna koşut gelişmeler «cinema verite» ve «direct cinema»nın hızlı «evrenselleştirilmesine» neden oldu. Göstergebilimsel açıdan karşıt bir görüş için Annette Kuhn'un Screen (Yaz, 1978) dergisindeki «The Camera I, Observations on Documentary» adlı yazısına bakınız. Annette Kuhn, «içeriklerden ve içerik-seyirci ilişkisinden uzaklaşıp film yapım koşullarına olan geriye dönüşü» eleştirir. «Uygulamabilimsel gerekircilikten (determinizmden) önemli ölçüde söz edilen bu kaygıda, belgesel film yapımının uygulamımsal özellikleri, başka konular üzerinde durulmaması nedeniyle, salt film yapım yöntemleri ile değil film içerikleri ile de ilgili, belirlenen kuralların düzeyine yüceltiyor. Gerçekte Annette Kuhn, Rouch'un kendi film yapım yönteminin yaygınlaşmasını sağlayan, hafif taşınabilir aygıt-

ların gelişimi konusundaki sözlerini yinelemeyi sürdürür. Sonunda değişik bir görüşün daha geçerli olduğunu öne sürer. «Belirli bir film yapım yöntemini olası kılmak için belirli türde aygıtlar geliştirilir ve piyasaya sunulur. Bundan dolayı uygulamabilimsel gelişmeler tarihsel ve ideolojik kısıtlamalar konusunda suçsuz değildir.»

Yazı oldukça ilginçtir ve Annette Kuhn'un görüşü, araç ve gereçlerin belirli türleri için geçerlidir. Ancak Eclair'in gelişmesi için olmadığını hissediyorum. Bu görüş, Uydu Eğitim Televizyonu Denemesi sırasında Hintlilerin yarım inch görüntü kayıt aygıtını yayın amaçları için kullanmalarına ilişkin olarak ya da daha yakın bir örnek olarak gösterebileceğim, 1/2 ve 3/4 inch takaç görüntü kayıt kuşağının kurgu kolaylıkları ile, kurgu zamanından yarı yarıya artırımın sağlandığı ve ilk zamanlarda 1/2 inch'lik görüntü ile ucuz belgesel izlenince biçiminin elde edildiği, «Trigger Happy» bölümünün (Fantasy Factory'den John Hopkins ve Sue Hall tarafından ısmarlanmış) donanımı için geçerli olabilir. Taşınabilir çekicinin ve görüntü kayıt aygıtının gelişmesi yeni bir estetiği ya da, belki şu evrede daha iyi bir deyişle, yeni estetik olanakları da beraberinde getirdi. Aygıtın niteliği, yirmi dakika çekim yapma olanağı (Sony U-matic taşınabilir çekici ile), çekimleri hemen seyretme kolaylığı ve çekicinin çok hafif olması, kullanan kişilerin iletlerini görüntüleme uygulamaları yöntemleri etkileyen özelliklerdir.

Deneyimsizce yaptıkları filmleri Worth ve Adair tarafından incelenen Navajo kızılderilileri, görüntü kayıt aygıtı ve çekicisi kullansalardı daha rahat ve güvenli olacaktı. Yakın çekim için merceğin ve netliğin değiştirilmesinin zorunlu olduğu, üç mercekli elle kurmalı bir çekiciyi ilk defa kullanan kişilerin yakın çekim yapma isteğine göre, üzerinde küçük televizyon ekranlı bakaç bulunan bir elektronik çekici ile uzayarmı (zoom) yaparak çok yakın çekim elde etme isteği daha kuvvetli olacağından, öyle hissediyorum ki Navajo kızılderilileri, ihtiyaçların yüzlerinin yakın çekimlerini daha fazla yapabilirlerdi. Hatta Çinliler içten yakın çekimlerin beklenmedik bolluğu ile Bayan Sontag'ı şaşırtabilirler.

Elektronik görüntü kaydının yaygınlaşması sonucu, aygıtlar daha kolay kullanıldığından sonsuz sayıda değişik dünya görüşleri ile karşılaşmaya başlayabiliriz. Etnik azınlık toplulukları, hatta ço-

cuklar ve diğçerleri bu aygıtları daha fazla ve daha sık kullanacaklardır... Ancak bu aygıtların Doğuda üretildiğini hiç düşündük mü? Pek çok Japon çekicisi kullandığımız için «kendi halkımızla çok az iletişim kurduğumuzu söylemek» doğru mudur? Uzak Doğu'dan gelen mercekler, onları nereye yönlendirirsek yönlendirelim ve Black ile Turner'in kurallarının zorluklarına karşın Doğulu bir biçimde mi devinecekler? Durum böyleyse, geniş omuzlarımıza uygun bir omuzluk ile içinde İngiliz parçaları ve İngiliz mercekleri bulunan bir İngiliz çekicisi üretmek için acele etmeliyiz. Savaş zamanında yaptığımız yaymaca (propaganda) filmlerinin, düşman tarafından üretilen çekicilerle gerçekleştirildiğini düşünün... Belki bu nedenle pek çoğu amaca zararlıydı.

Bir düzeyde uygulamabilimin (ve bazı durumlarda önemli aygıtların yokluğunun) film biçimini nasıl etkilediğini öne sürdük, ancak gösterge bilime çok az önem verilmesi dışında ulusal özelliklerin tam olarak incelenmesi için hiçbir yöntem geliştirmedik.

Ray, «Calm Without, Fire Within» adlı yazısında, «ressamın fırçayı kullanması gibi», Japonların ışığı kullandıkları konusu üzerinde ayrıca yetkin ve disiplinli bir oyunculuk ile, yavaş olsun devingen ve olaylarla dolu olsun, sürekli bir tartım anlayışı üzerinde durur. Ancak Thompson, Brodwell ve Branigan'ın, Ozu'nun filmleri konusunda yaptıkları gibi, film ayrımlarının yapısal ve içerikle incelemelerine inildiğinde (Screen, yaz 1976) onun film dili yönteminin, ölçünlü Hollywood örneğinden ayrıldığı anlaşılmaya başlanır. Ancak bu tür incelemeler ancak Ozu hakkında bir düşün verir. Japon film dili hakkında geçerli genellemeler sunmaz. Screen dergisinin başka bir sayısında (ilkbahar, 1978) Poul Willemen, J.L. Anderson'un yazısından söz eder. Yazıda, Ozu'nun biçiminin ve uzaysal yapıları kullanma yönteminin «Shochiku Stüdyosunda o yıllarda çalışan» diğçer Japon yönetmenlerine benzediğinden söz edilir. «Shochiku stüdyosunda, Ozu'nun çağdaşı olan Shimazu, benzer uzaysal biçim kullanır... Inagaki ve Ozu, benzer olmayan yönetmenlerdir. Ancak birbirlerine benzeyen tek şey uzayın kullanımı konusundadır. Bu uygulamın salt film yapımcılarının çalışmasında görülmez, aynı zamanda dürüm resimlerinde, Kabuki tiyatrosunda hatta müzikte de görülür.»

Bu aşamada, henüz karara bağlanmamış araştırmalara karşın ilk görüşümü sürdürmek istiyorum. Yani belli yönetmenlerin bi-

çemleri konusunda konuşabiliriz. Eğer ulusal görüntü biçemleri konusunda ayrıntılı araştırma yapmak istersek, bu ümitsizlik içinde her çareye başvurmak olacaktır. Bu tür kültürler arası incelemelerde saf ve yanlış yola yönlendirici bir örnek için Brigham Young Üniversite'sinin «Guidelines and Thesaurus for solving cross - cultural mis - cues and missed - cues» (1976), adlı yazısına, özellikle renkler ve araçların kuralları bölümlerine bakınız. Örneğin, kurguda sıçramalı kesmelerin (Jump - cuts) kullanımı konusundaki düşüncelere dikkat ediniz. «Bunlar, hızlandırılmış zamanı göstermek için Fransa da, Rusya da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde kullanılmaktadır.»

Hangi ulustan olursak olalım, Ray'ın 1948 yılında yazdığı «What is wrong with Indian Films?» adlı yazısına hoşgörülü olabiliriz. «Herşeyin ötesinde sinemamızın gereksinimleri bir biçem, bir dil, bir çeşit simgeleme yöntemidir. Ayrıca tamamıyla ve ayrımlanabilecek şekilde Hintli olacaktı.» Ray, Nikolaus Pevsner ve diğerlerinin, İngiliz sanatının «İngilizliği'nden söz ettikleri gibi, aynı yöntemle Hint sanatının «Hintliliği'nden sık sık söz eder.

Rouch, Hindistan'daki Ray gibi, Afrikalı film yapımcılarının da araştırma yaptıklarını, ancak çok istedikleri halde henüz benzeri olmayan ve ayrımlanabilen bir dil ya da «langue» bulamadıklarını öne sürer. Buna karşın Rouch, Batı Afrikalı seyircilerin özellikle kurgu tartımına duyarlı olduklarını savunur: «Onlar, filmi okumayı öğrendiler. Bu nedenle, şu an bir macera filmi yapmak oldukça güçtür. Tüm kovboy filmlerini seyrettiklerinden olaylar dizisinin ne olduğunu iyi bilirler... İyi Amerikan filmlerinde bir çatışma ya da bir kavga sahnesi olduğu zaman, çatışmanın tartımının, müziğin tartımına uygun olduğunu ortaya çıkardım. Filmde kişilerin, «Ugh...ugh-huh...ugh...ugh...ughghgh...», şeklinde sesler çıkardıklarını duyarsınız. Bu, filmin ve kurgunun tartımıdır. Fransız sinemasında, kavga sahnelerinde sesler, «uh... uh... uh... uh» şeklindedir. Tartım doğru ve eşlemeli değildir. Batı Afrikalıların, bilinçsizce de olsa, tamamen ve kesin olarak kurgunun tartımına duyarlı olduklarını buldum.» (EBI-Haziran-1978)

Batı Afrikalı Opubor, Dr. Hwuneli ve Dr. Oreh, 1977 yılında, «Nijerya Film Sanayii ve Ulusal Kültürel Kimliği» konulu seminerde yayınladıkları tebliğde, özellikle Afrikaya ilişkin ya da siyah bir estetiğin olup olmadığı sorunu üzerinde durmuşlardır. Esteti-

ğın kimliğini belirleme isteğinin kuvvetli olması, böyle bir estetiğin varlığını kanıtlamaya yetmemiştir. Çünkü, «değişmeyen ya da kalıplaşmış bir şekli» yoktur. Onlar Nijerya, Senegal, ya da Etopya'ya ilişkin bir estetikten çok, siyah estetikten söz ederler. Sömürgecinin sınırları, bir kabileninki kadar önemli olmadığı halde, böyle bir genelleme yapılabilir mi? Bir «Beyaz estetik»ten söz edilebilir mi?

Profesör Opubor ve arkadaşları, «siyah değerleri, zevkleri, gelenekleri ve kültürü içeren 'siyah estetiklerini', beyazlarınkinden farklı olduğunu kanıtladıktan sonra, bunları sinemaya getirmemizin veya getirmememizin gerekliliğine karar verebiliriz» derler. Açıkça Hausa estetiklerinin, Yoruba estetikleri ile benzerliklerini içeren karşılaştırmalı bir çalışma yapılabilir. Hatta Hausa estetikleri, İslam estetikleri ile ilişkili olarak incelenebilir. Ancak Hausa estetikleri siyah ya da Afrikaya ilişkin genelleştirilmiş bir estetik kavramı ile incelenebilir mi? Afrikadaki sanatsal geleneğin ve estetiğin zengin çeşitliliğinden daha fazla haberdar olduğumuz zaman, bu profesörlerin siyah veya genel bir Afrika estetiği düşüncesini sürdürmeleri gariptir. (Eski sömürgecilikten kalma bir kalıntı mı?)

Hatta, Afrika sineması hakkında pek çok kitabın yazarı (Sembene Ousmane konusundaki çalışması dahil) ve film yapımcısı Poulin Vieyra bile bu yanlış genellemeyi yapmaya çalışır: «Afrikalıların duyarlılığı, Avrupa veya Amerikalıların duyarlılığından tümüyle farklıdır. Bizim yaşam görüşümüz, Batınınkinden çok değişiktir. Her insan dünyayı kendi özgeçmişlerine ve kültürlerine göre görüyor. Afrikalı film yapımcısının içinde yaşadığı dünya, kendisine yabancı ve çekici olmayan, ancak kültürel içerik konusunda tümüyle «Afrikaya ilişkin» olan bir Afrika görüntüsü verir.» (Topic, No. 70. USIS. Washington DC.)

Belki biz İngilizler, bizimle ilgili yabancı görüşlere daha açığız. Gerçekte pek çoğumuz, Cavalcanti, Polanski, ya da Losey gibi yönetmenlerin yaptıkları İngiliz filmlerini, Hollywood veya Fransız «nouvelle vague» örneklerini yansılayan İngiliz yönetmenlerinin yaptıkları filmlere göre daha İngiliz olarak kabul edecektir.

Herhalde yalnız kültürler arası simgeleri ve yapıları inceleyenler -halk öykülerinin olduğu kadar filmlerin de gösterge bilgisini (morfoloji) inceleyen Propps -yardım edebilirler. Ancak Afrika ile

İlgili yaptığım filmlerin içeriğini çözümlediklerinde, ayrıca çektiğim ve kurguladığım filmleri kare kare okumaya çalıştıklarında, «Bu çekim beyaz ya da İngiliz estetik kurallarına göre düzenlenmiştir, bu çekim bir Afrikalı tarafından yönetilmiştir, bu ayırım Wessex'li film yapımcısının yavaş tartımı ile batı ölçütlerine göre kurgulanmıştır.» şeklindeki sözlerine karşı çıkarım. Biçim ve yapı gibi görüntülerde de aradıklarımızı ya da görmek istediklerimizi görüyoruz.

Sinema araçlarındaki göstergelerin üretimi ile ilgili olarak kültürel örnekleri ve tüm estetik ve yapısal düşünceleri belirlemede kesin olamazsak, en azından mantıklı bir doğrulukla, film ya da izlencenin seyirci üzerindeki etkisini değerlendirebiliriz. İletişim ve dilbilimcilerinden alınmış uygulamaları kullanarak film içeriğinin yorumunu belirleyebiliriz.

Kültürel veya uygulamış işbirliği ya da kazanç sağlamak nedeniyle, Batıdaki film dış satım örgütlerinin çoğu, belli bir dilin konuşulduğu toplumda, o dilin herkes tarafından anlaşıldığı gibi, görüntü dilinin de herkes tarafından anlaşıldığını varsayarlar. «Course in General Linguistics» adlı yazısında F.de Saussure: «Aynı dili konuşan kişiler arasında bir tür ortalama oluşturulur: Herkes -şüphesiz tam olarak değil, ancak yaklaşık olarak-aynı kavramlarla bütünleşmiş aynı göstergeleri kullanacaklardır.» der. Sinema anlam ve yorum açısından kendisine bir ortalama sağlıyarak, tüm kişileri ve toplumları birbirine bağlayan evrensel bir dil biçimi olarak düşünülebilir: Ancak benzer göstergelerin, benzer kavramlara bağlı olmadığını da biliyoruz. Çok belirgin şekilde, benzer göstergeler, değişik kültürlerde değişik kavramlara bağlıdır. Bazan bir film ya da televizyon izlencesinin seyredilmesi, bilmediğimiz bir dili konuşan kişileri dinlemeye benziyor. De Saussure'nin yazdığı gibi: «Sesleri algılıyoruz» -bu örnekte görsel şekiller- » ancak onları anlamadığımız için toplumsal gerçeğin dışında kalırız.»

Ancak, ben film yapımcılığını, «görsel Esperanto» olarak değil, yerli ve yabancı öğeleri içeren zengin türdeki etkileşimle (diyalektlerle) gelişen bir görüntü dili, bir tür evrensel dil olarak düşünmeyi yeğliyorum. Eğer gerçek kültürler arası iletişimin oluşması için, bu öğeler çok yakından ve çok kesin şekilde incelenmelidir.

Ulusal, kültürel, bölgesel, kabilesel ve etnik çizgilerin benzerliklerini ve ayrıcalıklarını bulmak çabasıyla, sinema ve televizyon araçlarındaki yapılar, kurallar ve diğer belirlenen uygulamalarla

İlgili karşılaştırmalı bir çalışmayı kapsayacak bir yaklaşımı; özel ya da benzeri olmayan yapısal ve göstergebilimsel özelliklerinin belirlenmesinin olası olup olmadığını görmek için yapmak isterim.

Araştırma biçimi: Dünyanın çeşitli yerlerindeki film okulları ile işbirliği sağlandıktan sonra, karşılaştırmalı bir göstergebilim araştırması için yeterli sayıda örnek film (çekim ve kurgu kişisel olarak yapılacak, kümeler halinde değil) elde etmek amacıyla, belli nicelikte ham film ve benzer film öyküleri (kesinlikle kültürel açıdan yansız), her ülkede yeterli sayıda öğrenciye (her ülkenin değişik bölgelerinden ve etnik topluluklarından seçilmiş) verilecektir.

Daha önceki araştırma yöntemlerinden (örneğin Worth ve Adair'in yaptığı) bir dereceye kadar yararlanılabileceği halde, bu araştırma tecimsel sinemanın kurallarından etkilenmiş, tümüyle deneyimsiz olmadıkları varsayılan film yapımcılarına bağımlı olacaktır. Tüm film yapımcılarının, yabancı düşüncelerden az çok etkilendikleri, ancak gerçeği yabancı yöntemlerden çok, yerli yöntemlerle gördükleri gibi oluşturmaya çalışacakları varsayılacaktır. Dışardan getirilen uygulamabilmimin iletişim sınırlamaları ya da «etkileri» düşünülmezsizin, her kültürün kendi kurallarını yarattığı, film ve televizyon araçlarını kendi psikolojik, toplumsal ve estetik kalıplarına uygun olacak şekilde değiştirdiği kabul edilir.

Bu nedenle, kültürlerarası film dili araştırmasına katılan film öğrencilerinin tümünün 16 mm. çekiciyi kullanabilecekleri ve sessiz filmi kurgulayabilecekleri varsayılır. Araştırmaya katılan her öğrenciye bir film öyküsü, beş dakikalık bir film için 120 m'lik ham film verilecektir. Öğrencilerin çektikleri filmler yerel laboratuarlarda yıkandıktan (banyo edildikten) sonra, yaklaşık 60 m. uzunluğunda kurgulanacaktır. Katılabilecek film okulları şunlar olabilir: KIMC, Nairobi; Poona, Hindistan; British Council Media Department, Londra; Lodz, Polonya.. Değişik kültürlerden yeteri kadar geniş örnekler elde etmek için eğer olanak varsa, bunlara Çin, Japon, İsveç, Fransa ve Brezilya'daki okullarda katılabilir.

Burada sözünü ettiğim yönetmenlerin çalışmalarından ve filmlerinden seçilen parçaları sıralayarak bir derleme film yapmayı öneriyorum. Birbirine çok yakın, değişik kültürlerdeki yönetmenlerin film dillerinden kısa örnekler sunmakla, kitaplardaki fotoğrafların sağladığı karşılaştırmalara göre doğru karşılaştırmalar yapılabilir.