

ATRAKSİYONLAR: NASIL ORTAYA ÇIKTI?¹

Tom Gunning

Çeviri

Aslı Gön & Bahar Altay Erişen²

Bir defasında biri (bu ben bile olabilirim) tarihçilerin, tarihi araştırarak başladıklarını ve sonunda onun bir parçası haline geldiklerini söyledi. Çoğu yazılı eserin (hatta yayımın) en sonunda unutulmuşluğa yüz tuttuğunu göz önünde bulundurarak ve kibirli bir bakış açısından kaçınmayı umarak, atraksiyonlar sineması kavramını ya da en azından bu kavramı başlatan makalelerin yazılışını, büyük ölçüde kişisel hafızama dayanan tarihsel bir bağlama yerleştirmek istiyorum. Bu, terimin daha ileri bir açıklaması ya da savunmasından çok, makalenin alçak gönüllü amacını ortaya koyar; umarım bu amaç, terimin bu antolojide yer alan kullanım şekli ve yararının (olumlu ve/veya olumsuz) eleştirel değerlendirmesine ek bir bağlam sağlayacaktır. Wanda Strauven'a bana bu fırsatı verdiği için teşekkür ederim.

Bu süreci şöyle hatırlıyorum: 1985 baharında (belki de 1984 kışı), ilk dönem kurmaca filmleri konu alan 1978 FIAF Brighton Projesi'ne katılmamızla şekillenen, ilk dönem sinema ile ilgili devam etmekte olan projelerimizi tartışmak için, (Harvard Üniversitesi, Carpenter Görsel ve Çevre Çalışmaları Merkezi'nde bir yıl süresince ders verdiğim) Cambridge, Massachusetts'de André Gaudreault, beni ziyaret etti. Bu projelere, o yaz Cerisy'de (Normandiya, Fransa) film tarihi üzerine yapılan konferanslarda birlikte sunmamız gereken konuşmanın tartışması ve bir filmografi dâhildi. Hatırladığım kadarıyla (ama o farklı hatırlıyor olabilir) André, İngilizcede kulağa oldukça doğal gelen (Charles Musser'in Porter ve Edison üzerine yazdıklarıyla ortaya attığına inandığım) "ilk dönem sinema" (*early cinema*) ifadesinin Fransızca çevirisinin yeterince iyi olmadığına hayıflandı. Bu ifadenin Fransızca karşılığı "*le cinéma des premiers temps*" birkaç Fransız akademisyenin kulağına tuhaf geliyordu. Gaudreault'nun dileği, her iki dilde de işe yarayan bir ifade bulabilmemizdi.

Harvard'da melodram, Japon sineması ve kara film üzerine dersler verdiğim o yılda şans eseri Carpenter Merkezi'nden yakın zamanda mezun olan Adam Simon, sıra dışı bir öğretim görevlisi olarak yanıma atandı. Simon, daha sonra düşük bütçeli dinazor gerilim filmi, *Carnosaur* (1993) ve Samuel Fuller (*The Typewriter*, *The Rifle The Movie Camera*, 1996) ile 1960'lar ve 70'lerin

¹ Gunning, T. (2006). Attractions: How They Came into the World. W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (s. 31-39). Amsterdam: Amsterdam University Press. Tom Gunning'e çeviri izni verdiği için teşekkür ederiz (editörün notu).

² Aslı Gön & Bahar Altay Erişen, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Amerikan korku sineması (*The American Nightmare*, 2000) üzerine belgeseller çekmesinin yanı sıra gizli çalışmaların da peşinden giderek, sinema çalışmalarını film yapımında bir kariyer için bıraktı. Simon, kendisi ile konuşulduğunda ilham veren biri olduğunu kanıtladı; birlikte melodram ve korku filmi gibi türlerin sinema izleyicisine seslendiği farklı yolları tartıştık ve bunu Brighton Projesi kapsamında yayımlanan ilk dönem sinema üzerine yaptığım çalışma ile ilişkilendirdik. Ders verirken kullandığım, Sergei Eisenstein'ın çalışmasına dayanan “atraksiyonlar sineması” (*cinema of attractions*) ifadesini Simon ile geliştirdik. Bu ifadeyi bir terim olarak Gaudreault'ya önerdik. O da terimin Fransızca karşılığını düşündü; dönüp Eisenstein'ı ve Jacques Aumont'un *Montage Eisenstein* kitabında yer alan “atraksiyon”un zihin açıcı çözümlemesini tekrar okudu ve işe yaradığına karar verdi. Gerçekten de bu terim, Gaudreault'nun anlatı üzerine geliştirdiği ve “sergileme/gösterim” (*monstration*) adını verdiği düşüncelerine kesinlikle uygundu. Terimi, Cerisy'deki “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?”³ başlıklı sunumumuza dâhil etti. (Bu ciltte İngilizce çevirisi okuyucu ile ilk kez buluşan bu sunum, yazdığım metinlere karşın ortak fikirlerimizin ürünü olduğu kadar aslen Gaudreault'nun çalışmasının bir sonucudur.)

Eisenstein'a bu dönüşün, benim için büyük önemi vardı. 1920'lerde kuramcılar ve film yönetmenlerince tanımlandığı gibi (Fransız “İzlenimcileri” kadar Sovyetler ve 1930'lara doğru Benjamin ve Kracauer) sinemanın önerdiği ütöpik vaadi yeniden keşfetmek gerektiğini o zaman anladım (ve hâlâ öyle düşünüyorum). 1968 sonrası Film Kuramı'na egemen olan sinema aygıtlarının ideolojik eleştirisinin aksine erken dönem avangart düşünürler ve bu sanatsal yaklaşımı uygulayanlar, izleyicisini ele geçirme konusunda sinemanın yeni yöntemlerinde (hem politik hem estetik) devrimsel olasılıkları gördüler. O dönemde, özünde tutucu ve gerileyen psikolojik durumları kullanarak, sinema izleyicisi olmayı teknik açıdan bir bilinçdışı büyülenme süreci ile tanımlayan 1970'ler Yüksek Kuramı'nın mirası, izleyici hakkındaki fikirleri, popüler filmlerin anlatsal inşasında yer alan ideolojik suç ortaklığının ortaya çıkışı ile sınırlıyordu. Bu eleştirinin, o dönemde farklı açılardan değerli olmasına rağmen (ki hâlâ öyle), film tarihi boyunca yer alan çeşitli film uygulamalarında (popüler olanlar kadar avangart çalışmalarda da) ve bu uygulamaların işaret ettiği izleyici aktivitelerinde merak yoksunluğuna yol açtığını fark ettim. Bu yekpare tanımlama, sinema öğrencilerini, film çalışmaları genelinde kendinden memnun bir üstünlük duygusunda ısrarcı olma konusunda cesaretlendirdi. Hem kuramcı hem de film yapımcısı olarak Sergei Eisenstein'ın çalışması bir seçenek sundu: Egemen uygulamaların, hem ideolojik hem resmi, ortak eleştirisi eşliğinde, Rus Yapısalcılığının olanak sağladığı siyasi devrimle modernist uygulamanın ütöpik

³ André Gaudreault ve Tom Gunning, “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?,” *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, ed. Jacques Aumont, André Gaudreault ve Michel Marie (Paris: Sorbonne, 1989) 49-63.

birleşiminden kaynaklanan, sinemanın yeni olanaklarına dair bir heyecan. 1970'ler Sovyet modernizminin yeniden keşfedilişine de şahit oldu ve ben, bu mirası içeren olasılıkları sunan NYU'de Annette Michelson'la ders aldığım için şanslıydım. Atraksiyon kavramı, sinemanın izleyiciye seslenişindeki potansiyel enerjiyi yakaladı.

Harvard'da Gaudreault ile yaptığımız tartışmalar, takip eden birkaç ay boyunca süren kararsızlıklarımız ve sunumumuzun taslağını gözden geçirmemiz, bahsi geçen Cerisy Konferansı'nda, ilk dönem sinemanın "sergileyici/gösterimci atraksiyonlar sistemi" (*a system of monstrative attractions*) olarak formüle edilmesine yol açtı (bu metni Gaudreault bensiz sunmak zorunda kaldı; çünkü ben D.W Griffith'in *Biograph* çalışmaları üzerine yazdığım doktora tezimi tamamlıyordum). Fakat 1985 son baharında Ohio Üniversitesi Film ve Video Konferansı için bu kavram üstüne kendi bildirimini hazırladım. Birkaç düzeltmenin ardından bu makale *Wide Angle* dergisinde yayımlandı ve *Early Cinema: Space Frame Narrative* antolojisinin son halinde Thomas Elsaesser tarafından yayına hazırlandı.⁴ Makalemin son halini oluşturan, kısmen bu uzun versiyonudur. Takip eden yıllarda birkaç makalede bu kavramı geliştirdim. Bu makaleler arasında öncelikli olanlar: "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator", *Art and Text* (Güz, 1989); "'Now You See it, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", *Velvet Light Trap*, 32 (Güz, 1993); ve "The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity", *Yale Journal of Criticism*, 7.2 (Güz, 1994).

Terimin kökenine döndüğümüz zaman, Gaudreault'nun haricindeki öncüller olarak Simon ve benden de bahsetmek gerekir. Donald Crafton, benim de katıldığım, 1985 baharında FIAF Slapstick Sempozyumu'nda sunduğu kaba güldürü (*slapstick*) hakkındaki etkili makalesi "Pie and Chase"de Eisenstein'ın kavramından yararlandı. Crafton kaba güldürüde yer alan gülütleri (*gags*), genellikle anlatının gelişimine müdahale eden "atraksiyonlar" olarak tanımladı; ama makalesinde vurguladığı gibi, bu "atraksiyonlar" anlatı yapısına dâhil olmak için özel bir çaba sarf etmezler. Crafton'ın, yayımlanmış makalesinde benim "Cinema of Attractions" makaleme değinmesine rağmen, özgün sunumu makalemin yayımlanma tarihinden daha öncesine aitti ve aslında Crafton ile yaptığım tartışmalar terimin bendeki gelişimini etkiledi.⁵ Bu nedenle Crafton'ın atraksiyon terimini eş zamanlı kullanması, düşünme biçimim üzerinde bilinçli

⁴ Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde," *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (London: British Film Institute, 1990) 56-62.

⁵ Donald Crafton, "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy," *The Slapstick Symposium*, ed. Eileen Bowser (Bruxelles: FIAF, 1988) 49-59; bu makale, bu kitaptaki dosya için yeniden basıldı. Crafton'ın makalesi ve benim cevabım *Classical Hollywood Comedy* AFI antolojisinde yeniden yayımlandı, ed. Kristine Brunovska Karnick ve Henry Jenkins (New York: Routledge, 1995) 106-122.

bir rol oynadı. Kendi özgün makalemin yayımlanışının üzerinden birkaç yıl geçmişti ki Ben Brewster'in da terimi 1982'de *Screen*'de yayımlanan "A Scene at the 'Movies'"de kullandığını hatırladım. Bir açıdan, *Grandma's Reading Glass* (1900) filminde yakın bakış açısı çekimi yapısının rolünü tartışarak Brewster "filmin haz veren yanını atraksiyonları" olarak tanımladı.⁶ Bu tespit, örneğin *The Gay Shoe Clerk* (1903) filmdeki ayak bileği çekimi gibi ilk dönem filmlerdeki yakın çekimlerle ilgili görüşüme – beklendiği üzere – koşut ve anlatıda sadece bir noktalama işareti görevi görmeyip aynı zamanda eşit ölçüde bir önemle görsel büyütmenin kolaylaştırdığı ve vurguladığı bir görsel haz sağlar.⁷ Warren Buckland'ın bu antolojide yer alan makalesinde Musser'a yaptığı göndermenin aksine bunun, filmi izleyen herkes için anlaşılır olduğunu eklemeliyim. Kendi makalemi yazdıktan birkaç yıl sonra Brewster'in makalesini tekrar okuyunca, onun terimi kullanımını bilinçli olarak hatırlamadığımı fark ettim. Diğer yandan kendi kullanımından önce "atraksiyon" terimini kullanımına atıfta bulunmadığımdan dolayı ondan özür dilediğimde, Brewster durdu ve terimin, metin için kendi seçimi olmadığını, bir editörün düzelti önerisi olduğunu hatırladı. Atraksiyonlar sineması üzerine (özellikle kişisel bakış açısından) tarih-yazınsal bir makale için kültür coğrafyası gereklidir. 1970'lerin sonunda ilk dönem sinemanın yeniden değerlendirilmesi için birkaç etki bir araya geldi ve New York, en azından başlangıçta, bir merkez oldu. İlk dönem filmlerin yer aldığı seçkin arşivi (özellikle Edison ve *Biograph* tarafından üretilen Amerikan filmleri) ile Modern Sanat Müzesi (*The Museum of Modern Art, MoMA*), yeniden değerlendirme ve yeni buluşlar için, sıra dışı Eileen Bowser'in yaratıcı küratörlüğünün canlandığı olasılıkları başlatan malzemeyi sağladı. İngiliz Film Enstitüsü (*British Film Institute, BFI*) Ulusal Film ve Televizyon Arşivi'nden David Francis ile birlikte Bowser, FIAF Brighton Projesi'nden aldığı fikirle, 1978'deki etkinliğe hazırlanmak için yoğun film gösterimleri yaptı. Aralarında Charles Musser, André Gaudreault, Russell Merritt, Jay Leyda, John Gartenberg ve (filmlerin belki de en büyük kısmını oluşturan Ulusal Kütüphane'nin (*The Library Of Congress*) film koleksiyonuna ait hazineyi getiren) Paul Spehr'in de bulunduğu katılımcılar, sadece filmleri izlemekle kalmadı, aynı zamanda bir hafta boyunca tartıştılar ve fikir alışverişinde bulundular. 1970'lerde New York sıra dışı avangart film yönetmenleri, Ernie Gehr, Hollis Frampton ve Ken Jacobs'un da aralarında olduğu gayri resmi adıyla *Chambers Street Group* ekolünü yetiştirdi. Bu film yönetmenlerinin her biri ilk dönem filmlere dikkatle eğilmekle kalmayıp Ulusal Kütüphane'deki film koleksiyonunun altını üstüne getirerek Jacobs'un *Tom*,

⁶ Ben Brewster, "A Scene at the 'Movies'," *Screen* 23.2 (Temmuz-Ağustos 1982): 7. Aynı zamanda *Early Cinema: Space Frame Narrative* içinde 320.

⁷ Wanda Strauven'in dikkatimi çektiği üzere, çekim, filmdeki erkek karakterin bakış açısı değil, filmin dışındaki izleyicinin bakış açısı olduğu için, bu özellikle doğrudur. Ben Brewster, "A Scene at the 'Movies'" (s. 320) adlı makalesinde *As Seen Through The Telescope* filmindeki bakış açısı çekimiyle karşılaştırarak, benzer bir konuya değinir.

Tom, The Piper's Son (1996) ve Frampton'ın *Public Domain* (1972) örneklerinde olduğu gibi, filmleri kendi çalışmaları ile birleştirdiler. Şahsen, adı geçen yönetmenler tarafından başlatılan ilk dönem sinemaya dair bu yepyeni bakış açısının etkisi, sadece bu döneme yeniden odaklanmamı sağlamadı; aynı zamanda onları “ilkel” girişimler olarak sınıflayan teleolojik yaklaşımlardan kurtararak filmleri yeniden bağlamlandırmamda önemli rol oynadı. Sonuç olarak, bu dönem boyunca Jay Leyda, genç akademisyenlere ilk dönem Amerikan sinemasını yeniden düşünmeye dair ilham vererek New York Üniversitesi'nde, Griffith'in *Biograph* filmleri de dâhil, film tarihi üzerine dersler verdi.

Noël Burch'un ilk dönem sinemaya dair yaklaşımına üst düzey entelektüel ve eleştirel etkisini teslim etmemek hem nankörlük hem de tarihselliğe aykırılık olur. 1970'ler ve 1980'lerde farklı alanlara yayılan kariyeri ile Burch, (Colombus Ohio da dâhil!) Londra, Paris ve New York şehirleri arasında dolaştı ve çalışmamı büyük ölçüde etkileyen ilk dönem sinema üzerine dersler verdi. Leyda ile çalışmam ve doktora tezi araştırmamdan dolayı bu döneme gömülmüş durumdaydım; ama Burch'un ilk dönem filmler üzerine yarattığı farklılık, o filmleri izleyiş biçimimi derinden etkiledi. Burch, Edwin Porter ile ilgili çalışmasını yayıma hazır hale getirerek Brighton Konferansı ve gösterimlerine katıldı.⁸ Derslerinden ve çalışmalarından derinden etkilenmiş olsam da yaklaşımlarımız arasındaki farkları bulacak ilk kişi sanırım Burch olur. Sıklıkla ilk dönem filmler ve onları takip eden çalışmalar arasındaki farkı vurgularken Burch, aslında bu filmleri, sonraları daha az belirgin olan çelişki ve yönelimlerin bir kaçını ortaya çıkaran, ama aynı meta-psikolojiye dâhil olan geleneksel izleyici arketipinin açıklaması olarak gördü. Böylelikle Burch'un filmi *Correction, Please or How We Got Into Pictures* (1979), izleyicinin ideolojik inşa sürecinin kökenini göstermek için ilk dönem filmleri kullandı. Burch'un yaklaşımının hatalı olduğunu iddia edebileceğimi sanmıyorum; daha çok, ilk dönem sinemanın içinde çeşitli gelişimleri barındıran, çok şekilli bir aşamayı temsil etme yollarını vurgulamayı seçtim.

Brighton Projesi için yazdığım makale “The Non-Continuous Style of Early Film”, 1900-1906 yılları arasında yapılan kurmaca filmlerin Hollywood sineması anlatı yapısının gelişimi ve hatta doktora çalışmamın da özünü oluşturan, Griffith'in 1908'den başlayarak Biograph Şirketi için ürettiği tek makara filmlerle ortaya çıkan radikal farklılığı açıklamaya çalıştı.⁹ Brighton için yazdığım makalenin bu farklılığı doğru şekilde açıkladığına hâlâ inanmama rağmen, film gelişiminin önemli bir yanı için (benzer şekilde tatminden uzak ama sıklıkla kullanılan “klasik öncesi” ya da “klasik olmayan” gibi olumsuz bir tanımlama (devamlılığı olmayan) kullanmamdan memnun değilim. İlk dönem

⁸ Noël Burch, “Porter or Ambivalence,” *Screen* 19.4 (Kış 1978-79): 91-105.

⁹ Tom Gunning, “The Non-Continuous Style of Early Film (1900-1906),” *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*, ed. Roger Holman (Bruxelles: FIAF, 1982) 219-30.

filmleri tasarlanmış nesnelere olarak çözümleyip, bu filmlerin ne yaptığını daha yakından bakmam gerektiğini anladım. 1970'ler kuramının izleyiciye attığı önem bana bu çalışmada çok yardımcı oldu: Özellikle, Laura Mulvey'nin feminist çalışması başta olmak üzere toplumsal cinsiyet bağlamında izleyici sorununu ortaya atan çalışmalar. Mulvey'in klasik makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"na¹⁰ olan ilgimin nedeni, Lacan meta-psikolojisini kullanmasından çok (bana göre) makalenin devrim yaratan tezidir: İzleyici (Baudry'nin iddia ettiği gibi) sinema aygıtlarının doğası ile belirlenmeyebilir ama aynı zamanda görüntü ve anlatı gibi film biçimiyle olan ilişkisi ile de şekillenebilir. Kısacası, Mulvey izleyicinin kendi içinde farklı olasılıkları barındırdığını gösterdi. Eğer izleyici, toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınıyorsa neden tarihsel bağlamda da tartışılmasın? Brighton'da dikkatimi çeken türe ait ilk dönem filmler izleyicisine, imgeler kesintisiz anlatı yapısıyla birleşmediği için, etkin bir anlatı algısı yaratan filmlerden farklı seslendi. Bu tür ilk dönem filmler, anlatım ve algılama sürecine biçim vermekten çok, izleyici için bir görüntü retorisi gerçekleştirdi.

1970'ler boyunca ve 1980'lerin başında, film biçimine dair tartışmalarda görüntü ile anlatı arasında zıtlık ya da karşıtlık sıkça ortaya çıktı. Mulvey'nin makalesi bu zıtlık ve karşıtlık tartışmasının en ünlü ve gelişmiş versiyonunu sunarken, Lea Jacobs ve (merhum / rahmetli) Richard DeCordova'nın karşı görüşlere dayanan 1982 tarihli makalesi, bu meselenin en kapsamlı değerlendirmesini sunar.¹¹ Diğer yandan, "atraksiyon" terimini kullanan en önemli öncüller, Gaudreault'nun bu kitaptaki makalesinde işaret ettiği üzere, ilk dönem film yönetmenleri ve gösteri yıldızları arasından çıktı. Eisenstein'ın bu terimi çoğunlukla panayır alanı, sirk ve popüler eğlence mekânlarından aldığını elbette ki biliyordum. Terimin, kendi tanımına – izleyicileri ve avar avar bakınanları çekmek için alışılmışın dışında teşhir yeteneği – yakın bir anlamla kullanıldığının ne kadar yaygın olduğunu anlamam zaman içinde oldu. Kavramın ve "atraksiyon" teriminin bana göre azımsanmayacak yanı, dönemin uygulayıcıları için hiç de yabancılaşma çekmeyecekleri, (kuramsal ve analitik bir terim olarak basitçe kopyalanmasa bile) bir kavramın adını koymasındadır. Bunu, yöntemlerimizi yersizce sınırlayabilecek analitik kavramlar için bir gereklilik olarak öne sürmek niyetinde değilim. Aksine terimin tarihsel cesaretini arttırdığını düşünüyorum.

"Atraksiyonlar sineması", Gaudreault ile yaptığımız tartışmaları bir şekilde başlatan garip Fransızca karşılığı ile "ilk dönem sinema" teriminin yerine geçmeli midir? Bana göre, sinemanın ilk yıllarına dair düşünme biçimimizi beklendiği üzere şekillendirmesine rağmen, geçmemelidir. "İlk Dönem Sinema", tartışmalı bir şekilde Birinci Dünya Savaşı ve klasik

¹⁰ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16.3 (1975): 6-18.

¹¹ Lea Jacobs ve Richard DeCordova, "Spectacle and Narrative Theory," *Quarterly Review of Film and Video* 7.4 (1982): 293-307.

paradigmanın yükselişine kadar götürülse bile (“İlk Dönem Sinema” çalışmalarına adanmış Domitor’un zaman aralığında olduğu gibi) sinemanın ilk on yılını kapsayan bir dönemi en iyi şekilde tanımlar. Bu zaman dilimi hiçbir şekilde başlı başına bir dönemi oluşturmaz ve Musser’in sinemanın ilk yıllarına dair (belki de 1900 öncesi kadar kısa bir dönem) eşsiz “yenilikler çağı” olarak ileri sürdüğü tartışma çok anlamlıdır. 1910’ların sonlarında klasik paradigmanın yerleşmesi ile yenilikler çağı arasındaki yıllar boyunca sinemada muazzam değişimler gerçekleşir. Belirli bir dönemi “atraksiyonlar sineması” olarak adlandırmak yerine terimi, ilk dönem sinemaya yenilikler çağından, anlatı süresi uzayan filmlerin egemenliğine (1906-1907 civarı) kadar geçen süre boyunca *hükmettiğine* inandığım, izleyici yaklaşımına atıfta bulunmak için kullanıyorum. Bahsi geçen tarihler için tartışmalarımı tekrarlamayacağım ama Rus Biçimcileri’nden alınan “hâkim” kavramını kullanma biçimimi vurgulamak istiyorum.¹² “Hâkim” sözcüğü, farklı açıları dışlamaya işaret etmekten çok, faktörler arasında dinamik bir etkileşimi tanımlar. Büyüleme gücü ve dikkati yakalama yeteneği (çoğunlukla egzotik, sıra dışı, beklenmedik ve yepyeni yapısı) ile atraksiyonları tanımlayan özellikler, kurmaca bir dünyanın yaratılmasından çok gösteriye/teşhire dayalı bir yönelme; uzun süreli bir gelişimden çok dakik zamansallığa doğru bir eğilim; motivasyonun gelişimi ya da karakter psikolojisine karşı ilgisizlik ve anlatı tutarlılığının yaratılması pahasına izleyiciye, genellikle belirgin, doğrudan sesleniştir. Makalemin aceleci okumaları olduğuna inandığım durumun tersine, atraksiyonların ilk dönem sinemanın tek bir yönü olduğunu asla öne sürmedim. Bununla birlikte, atraksiyonların iki açıdan bu döneme hâkim olduklarını iddia ediyorum. İlki sayıca hâkimiyet (danslar, akrobatik kahramanlıklar, şarkı numaraları, hile filmleri (*trick films*), turist manzaraları, şehir görüntüleri, tören alayı kayıtları ve diğer halka açık etkinlikler de dâhil, çok sayıda vodvil numaraları içeren filmler). İkinci olarak atraksiyonlar, öykü anlatma enerjilerini görüntüye yönlterek; ya net bir şekilde anlatı tutarlılığını sekteye uğratan kesinti biçiminde (haydut Barnes’ın *The Great Train Robbery* [1903] filminde tabancasını kameraya doğru ateşlemesi) ya da Meliés’in uzatılmış öykülü filmlerinde olduğu gibi, eylemi bir dizi atraksiyonun çevresinde yapılandırarak —Meliés’in kendisinin de tanımladığı gibi— bir bahane görevi gören öykü ile bizi seyirlik ve teşhirden oluşan bir sahnelemede ilerleterek anlatı içeren filmlere bile hükmetme eğilimindedir.

Böylece atraksiyonları, anlatı karşıtı bir biçim olarak görmekten çok, onları izleyici katılımının farklı bir düzeni – diğer katılım biçimleri ile çeşitli ve

¹²“Hâkim” tartışması için bkz: Roman Jakobson, “The Dominant,” *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, ed. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska (Cambridge: MIT P, 1971). Farklı Biçimcilerin “hâkim” terimi için kısmen farklı tanımları oldu. Bu terim, “yeni-biçimci” dönemleri boyunca Bordwell ve Thompson tarafından da kullanıldı; ama Bordwell en azından kavramla ilgili mevcut memnuniyetsizliğini dile getirdi.

karmaşık bir etkileşime girebilecek bir sesleniş – olarak önerdim. Bu nedenle Charles Musser’in film tarihinde anlatının çok erken ortaya çıktığı tezini inkâr edemem.¹³ Sinemanın başlangıcından bu yana öykü anlatımına doğru bir yönelmenin var olduğuna katılıyorum, ama bunun, (ister Musser’in öne sürdüğü gibi 1903 civarı ister benim anladığım şekilde 1906 olsun) imgeleri birleştirmede esas biçimi oluşturacak şekilde nadiren işleyerek, çoğu filme hâkim olmadığını düşünüyorum. Öte yandan, (Lumière’in *L’arroseur Arrosé* [1895] filmi gibi) ilk filmsel anlatıları sağladığı öne sürülebilen ilk dönem sinemada gülütlerin ya da kaba şakaların oynadığı rol, durumu kesinlikle karmaşıktır. Crafton için, gülütler bağımsız, ani, gülmeye teşvik eden şaşkınlık ve felaket olaylarıyla atraksiyonları örneklendirir (bu ise Eisenstein’in palyaçolardan esinlenen atraksiyonlar montajı sahnelemesi ile uyumludur). Buna katılabilirim ama gülütlerin beklentiye dayalı geçici yapısı ve nihai karşılığının kısa bir anlatıya benzediğini de kabul etmeliyim. Daha çok mekanik bir uzlaşmaya benziyor olsa da, gülütleri anlatı ve atraksiyonlar arasında bir geçiş noktası, hatta bir aracı, olarak sınıflandırmaktan yanayım. Gülüt, bana kalırsa Musser’in, ilk dönem filmlerin gösterimcinin katkılarıyla sahnelenmesine dair iddialarına kıyasla, ilk dönem sinemanın anlatı biçiminin daha önemli bir yanını ortaya çıkarır.¹⁴ Aslında Musser’in sergileme stratejileri ile ilgili önemli çalışması, atraksiyonlar sineması anlayışına büyük katkı sağladı. Filmsel alanın dışında, akademisyenin rolü perde ve izleyici arasında konumlandırılmıştır ve var olan ilişkiyi yorumlayıp ona aracılık ederek, sonraki anlatı filmlerinin kendine yeten biçimlerine kıyasla ilk dönem sinemada uygulanan farklı türde izleyici katılımını temsil eder. Dahası, ilk dönem filmler üzerine ders verenlerin yorumları, çoğu zaman yeniden inşaları zor olsa da, bütün örneklerde (çoğunda bile) izleyicinin takip edeceği bir öykü sağlamıyor görünmektedir. Film akademisyenlerinin mevcut açıklamaları, bu akademisyenlerin izleyicinin dikkatini ilginç noktalara yönelterek, ya da Albert E. Smith’in *The Black Diamond Express* (1896) filmi üzerine verdiği derste olduğu gibi izleyici tepkisini hazırlayarak ve onu etkili bir atraksiyona karşı harekete geçirerek, anlatıcı kadar sergileyici görevi de gördüğünü belirtir.¹⁵ Musser’in ilk dönem filmlerde anlatıya doğru bir yönelme üzerine söyledikleri kabul edilmelidir ama bu, atraksiyonların rolünü zorunlu olarak ortadan kaldırmaz. *The Gay Shoe Clerk* filmindeki yakın ayak bileği çekimi yönlendirici bir ayrıntıya odaklanmada anlatı rolünü oynar. Ama aynı zamanda (ayakkabıcı için olduğu kadar izleyici için de) görsel teşhirden röntgenci hazla keyif alma işlevi de

¹³ Charles Musser, “Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity,” *Yale Journal of Criticism* 7.2 (Güz 1994): 203-32. Bu makalenin yer aldığı kitapta yeniden basıldı.

¹⁴ Musser 214-15.

¹⁵ Albert Smith, *Two Reels and a Crank* (Garden City: Doubleday, 1952) 39. Ayrıca akademisyenin, atraksiyon için arabulucu olarak rolü üzerine Germain Lacasse’in bu kitaptaki katkısına bakınız.

görür. *Aya Seyahat (Le Voyage Dans La Lune, 1902)* filmini izleyenlerin set, kostüm ve kamera hilelerinden özellikle etkilenip etkilenmedikleri ya da esas olarak filmin keşif ve buluş anlatısına doğru yönelip yönelmedikleri konusunda kesin bir hükme varılamaz. Şüphesiz ki her ikisi de önemli rol oynadı ve ilk dönem filmlerin karmaşık, çok yönlü izlenme sürecini oluşturan da bu iki özellik arasındaki ilişkidir.

Atraksiyonlar sineması kavramını, ilk dönem filmlerin eleştirel çözümlemesi için bir araç ve film tarihinin farklı dönemleri arasındaki ayrımları tanımlamanın bir yolu olarak önerdim. Bu kavramın değeri, esasında filmleri tartışmaya açmasında ve sinema izleyicisinin doğasına dair tarihsel kesinliği olan ve çözümleyici ayrıntılara dayalı tarzda bir tartışmayı oluşturmasında yatar. Bu tartışmaları çözümlemek adına uzlaşmazlıklar şüphesiz devam edecektir ama atraksiyonlar kavramının bu tartışmaları sürdürebilmemizde yararlı olmaya devam edeceğini düşünüyorum.