Hugo Münsterberg

1. Hayatı

Hugo Münsterberg, 1863'te Danzig'de (bugünkü Gdańsk) doğdu. Leipzig'de deneysel psikolojinin kurucusu Wilhelm Wundt'un yanında doktorasını tamamladıktan sonra Heidelberg'de tıp eğitimi aldı. 1892'de William James'in daveti üzerine Harvard'a geçti ve üniversitenin psikoloji laboratuvarını yönetti. Psikolojiyi laboratuvardan çıkarıp gündelik hayata uygulamayı amaçlayan "uygulamalı psikoloji"nin öncülerindendi; tanık ifadelerinin güvenilirliği ve iş verimliliği üzerine yazdığı kitaplar, adli psikoloji ile endüstri psikolojisinin kurucu metinleri arasında sayılır. Sinemaya uzun süre bir Harvard profesörüne yakışmayacak bir eğlence olarak mesafeli durdu; ancak 1915'te *Neptune's Daughter* (1914) filmini izledikten sonra fikrini değiştirdi, stüdyoları ziyaret etmeye ve film üzerine yazmaya başladı. 1916'da *The Photoplay: A Psychological Study* (Fotodram: Psikolojik Bir İnceleme) kitabını yayımladı ve aynı yılın Aralık ayında ders verirken geçirdiği beyin kanamasıyla öldü. Birinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'yı savunan tutumu nedeniyle ABD'de itibar kaybetmesi, kitabının uzun süre unutulmasında etkili oldu.

2. Kuramı

Münsterberg'in *The Photoplay* kitabı, sinemanın tiyatronun ya da fotoğrafın bir uzantısı değil, kendine özgü yasaları olan bağımsız bir sanat olduğunu psikolojik temelde savunan ilk kapsamlı çalışmadır. Kitap yayımlandığında sinema henüz yirmi yaşındaydı ve aydınların büyük bölümü onu ucuz bir eğlence olarak görüyordu. Münsterberg bu görüşe, bir psikoloğun araçlarıyla karşı çıkar: sinemanın gücünü anlamak için perdede ne olduğuna değil, izleyicinin zihninde ne olduğuna bakmak gerekir.

Kitabın merkezindeki tez şöyle özetlenebilir: tiyatro olayları dış dünyanın biçimlerine, yani uzaya, zamana ve nedenselliğe bağlı kalarak gösterir. Film ise bu biçimlerden kurtulur ve olayları iç dünyanın biçimlerine, yani dikkate, belleğe, hayal gücüne ve duygulara göre düzenler. Başka bir deyişle sinema, zihnin işleyişini perdeye taşıyan bir sanattır.

Derinlik ve hareket

Münsterberg'e göre perde düzdür ve üzerindeki görüntüler hareketsiz karelerden oluşur. Derinlik de hareket de görüntünün kendisinde değil, izleyicinin zihninde kurulur. Bu noktada dönemin yaygın açıklaması olan "görme artığı" kuramını yetersiz bulur: hareket, retinada kalan izlerin birleşmesinden değil, zihnin ardışık görüntüleri etkin biçimde örgütlemesinden doğar. Bu görüş, Gestalt psikolojisinin kurucusu Max Wertheimer'in 1912'deki görünür hareket deneyleriyle örtüşür. Münsterberg'in vardığı sonuç önemlidir: film izleyicisi derinliği ve hareketi algılar, ama aynı zamanda bunların gerçek olmadığını da bilir. Film bu "hem gerçek hem değil" durumunda yaşar.

Dikkat

Tiyatroda izleyici sahnenin neresine bakacağını kendisi seçer. Filmde ise bu seçimi yönetmen yapar. Münsterberg yakın planı tam olarak bu açıdan yorumlar: yakın plan, zihnin bir ayrıntıya yoğunlaşma eyleminin perdeye dökülmüş hâlidir. Gerçek hayatta bir nesneye dikkat ettiğimizde çevresindeki her şey bulanıklaşır ve o nesne zihnimizi doldurur. Yakın plan da çevreyi ortadan kaldırır ve ayrıntıyı perdenin tamamına yayar. Kamera böylece izleyicinin zihninin yapacağı seçimi onun yerine yapar.

Bellek ve hayal gücü

Zihin şimdiki anda kalmaz; geçmişe döner, geleceği kurar, olasılıkları düşünür. Film de aynısını yapabilir. Münsterberg, dönemin terimiyle "cut-back" adını verdiği geriye dönüşü belleğin, ileriye sıçramayı ve düş sahnelerini ise hayal gücünün sinemadaki karşılığı olarak görür. Aynı mantıkla paralel kurgu da zihnin aynı anda birden çok yerde olabilme yeteneğine karşılık gelir: izleyici farklı mekânlarda süren olayları birbirine bağlayarak izler.

Duygular

Münsterberg duyguları iki düzeyde ele alır. Birincisi, perdedeki karakterlerin duygularıdır; bunlar oyunculuk, yüz ifadesi ve jestler aracılığıyla aktarılır. İkincisi ise izleyicinin kendi duygusal tepkisidir; bu tepki karakterin duygusuyla aynı olmak zorunda değildir. Örneğin bir kötü karakterin öfkesi izleyicide korku ya da tiksinti uyandırabilir. Film, ritim, kadraj ve müzik eşliği gibi araçlarla izleyicinin bu duygusal tepkisini de yönlendirir.

Estetik

Kitabın ikinci bölümünde Münsterberg sinemanın bir sanat olarak ne olduğunu tartışır. Ona göre sanatın amacı gerçekliği taklit etmek değil, nesneyi gündelik ve pratik ilişkilerinden yalıtarak kendi içinde tamamlanmış bir dünya yaratmaktır. İzleyici bir sanat eserine pratik bir amaçla değil, yalnızca estetik olarak yaklaşır. Sinema bu yalıtımı zihnin işleyişini taklit ederek sağlar. Bu nedenle bir film ne kadar gerçeğe benzerse o kadar iyi değildir; tiyatroyu ne kadar taklit ederse o kadar zayıflar. Münsterberg, gerçekliğe yaklaştıran renk ve ses gibi teknik gelişmelere de bu yüzden mesafeli durur. Sinemanın değeri, dünyayı kaydetmesinde değil, zihnin işleyişini yansıtmasındadır.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Münsterberg, sinemayı sistemli biçimde kuramlaştıran ilk düşünür olarak kabul edilir ve film kuramındaki biçimci geleneğin öncüsü sayılır. Biçimci gelenek, sinemanın değerini gerçekliği kaydetmesinde değil, gerçekliği dönüştürme ve biçimlendirme gücünde arar. Münsterberg'in filmi zihnin bir yansıması olarak görmesi, bu geleneğin ilk ve en psikolojik ifadesidir.

Kitap, yazarının ölümü ve savaş döneminin siyasal havası nedeniyle uzun süre unutuldu. 1970'te *The Film: A Psychological Study* adıyla yeniden basıldığında film kuramı çevrelerinde yeniden keşfedildi. O zamandan bu yana Münsterberg'in fikirleri birçok sonraki kuramla ilişkilendirilmiştir. Rudolf Arnheim'ın 1932 tarihli *Film als Kunst* (Sanat Olarak Film) kitabı, filmin gerçeklikten farklı olduğu için sanat olduğunu savunmasıyla Münsterberg'e en yakın düşen çalışmadır; ikisi de görmenin edilgen bir kayıt değil, etkin bir örgütleme olduğu fikrinden beslenir. Sovyet kurgu kuramcıları da anlamın tek bir görüntüde değil, görüntülerin izleyicinin zihninde birleşmesinde doğduğu düşüncesini paylaşır; ancak Münsterberg ile aralarında doğrudan bir etkileşim olduğuna dair kanıt zayıftır, benzerlik düşünsel düzeydedir. 1980'lerden itibaren David Bordwell gibi kuramcıların öncülük ettiği bilişsel film kuramı, izleyicinin filmi zihinsel işlemler aracılığıyla kurduğu fikrine geri dönmüş ve Münsterberg'i bu çizginin erken habercisi olarak yeniden okumuştur. Münsterberg'in karşısında ise sinemanın özünü gerçekliğin kaydında arayan André Bazin ve Siegfried Kracauer gibi gerçekçi kuramcılar yer alır. Özellikle Bazin, izleyiciye neye bakacağını dayatmayan ve seçme özgürlüğü tanıyan bir sinemayı savunarak Münsterberg'in "dikkati yönetmen yönetir" düşüncesinin tam tersini önerir.

Münsterberg'in kuramına yöneltilen eleştirilerin başında idealist olması gelir: kuram filmi yalnızca zihin ile görüntü arasındaki bir ilişki olarak ele alır ve sinemanın toplumsal, ekonomik ve ideolojik boyutlarını neredeyse tamamen dışarıda bırakır. Filmin bir endüstri ürünü olduğu, belirli bir toplumsal bağlamda üretilip izlendiği ve izleyiciler üzerinde ideolojik etkiler yaratabileceği soruları Münsterberg'in ilgi alanına girmez. İkinci eleştiri, kuramın 1916'nın psikoloji bilgisine dayanmasıdır; algıya ilişkin bazı açıklamaları bugünkü bilişsel bilimle tam olarak örtüşmez. Üçüncü olarak Münsterberg tek tip ve soyut bir izleyici varsayar; farklı kültürlerden, sınıflardan ya da kuşaklardan izleyicilerin aynı filmi farklı biçimlerde algılayabileceğini hesaba katmaz. Son olarak gerçekçiliğe karşı tutumu, belgesel sinemayı ve gerçekliği kaydetmeyi amaçlayan gelenekleri açıklamakta yetersiz kalır. Tüm bu eleştirilere karşın Münsterberg, sinemayı ciddi bir düşünce nesnesi olarak ele alan ilk kişi olarak film kuramının başlangıç noktası olmayı sürdürmektedir.

Rudolf Arnheim

1. Hayatı

Rudolf Arnheim, 1904'te Berlin'de doğdu. Berlin Üniversitesi'nde psikoloji, felsefe, sanat tarihi ve müzik tarihi okudu; 1928'de tamamladığı doktorasında hocaları arasında Gestalt psikolojisinin kurucuları Max Wertheimer ve Wolfgang Köhler vardı. Aynı yıllarda Berlin'in önemli kültür ve siyaset dergilerinden *Die Weltbühne*'de film eleştirileri yazdı. 1932'de *Film als Kunst* (Sanat Olarak Film) kitabını yayımladı. 1933'te Nazilerin iktidara gelmesiyle Yahudi kökenli olduğu için Almanya'dan ayrılmak zorunda kaldı, kitabı da yasaklandı. Önce Roma'ya gitti ve Milletler Cemiyeti'ne bağlı Uluslararası Eğitim Sineması Enstitüsü'nde çalıştı; 1938'de Londra'ya, 1940'ta ABD'ye geçti. ABD'de uzun yıllar Sarah Lawrence College'da ders verdi, ardından Harvard'da sanat psikolojisi profesörü oldu ve son olarak Michigan Üniversitesi'ne geçti. Bu dönemde ilgisini sinemadan genel görsel algıya ve sanat psikolojisine yöneltti; *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algı, 1954) ve *Visual Thinking* (Görsel Düşünme, 1969) gibi kitaplarıyla alanın en etkili isimlerinden biri hâline geldi. 2007'de 102 yaşında öldü.

2. Kuramı

Arnheim'ın film kuramını anlamak için önce dayandığı psikoloji okulunu, yani Gestalt psikolojisini tanımak gerekir.

Gestalt psikolojisi

Gestalt psikolojisi, algının parçaların toplamı olarak değil, örgütlü bütünler hâlinde gerçekleştiğini savunan bir psikoloji okuludur. Almanca "Gestalt" sözcüğü biçim, şekil ya da örgütlü bütün anlamına gelir. Okul 1910'larda Max Wertheimer, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka tarafından kuruldu. Başlangıç noktası Wertheimer'in 1912'de yayımladığı görünür hareket çalışmasıdır: art arda yanıp sönen iki sabit ışık, tek bir hareketli ışık olarak algılanır. Hareket uyaranlarda değil, algılayan zihnin örgütlemesindedir. Gestalt kuramı, algıyı en küçük duyusal öğelere ayırarak inceleyen önceki yaklaşımlara karşı çıkar ve bütünün parçaların toplamından farklı olduğunu öne sürer. Göz, gördüğünü edilgen biçimde kaydetmez; onu en basit ve en düzenli biçimde örgütlemeye yönelir. Birbirine yakın ya da benzer öğeleri gruplar, eksik biçimleri tamamlar, görüntüyü bir figür ve onun arkasındaki zemin olarak ayrıştırır. Arnheim'ın bu okuldan aldığı temel ders şudur: görmek, dünyanın bir kopyasını almak değil, onu anlamlı bir biçime sokmaktır. Sanat da gerçekliğin kopyası değil, gerçekliğin belirli bir ortamın olanaklarıyla yeniden biçimlendirilmesidir.

Film neden sanattır?

1920'lerin sonunda sinemaya yöneltilen temel itiraz, filmin gerçekliğin mekanik bir kopyası olduğu, dolayısıyla sanat olamayacağıydı. Bir makine dünyayı otomatik olarak kaydediyorsa, ortada sanatçının yaratıcılığına yer kalır mı? Arnheim *Film als Kunst*'ta bu itirazı tersine çevirir. Film gerçekliğin kusursuz bir kopyası değildir, çünkü kamera dünyayı bizim gördüğümüz gibi kaydedemez. Kameranın gerçeklikten "eksik" kaldığı her nokta, sanatçının biçimlendirme aracına dönüşür. Film, gerçekliği kopyalayamadığı için sanattır.

Filmin gerçeklikten farkları

Arnheim, film görüntüsünün gerçek dünyaya ilişkin algımızdan ayrıldığı noktaları tek tek inceler. İlk olarak film, üç boyutlu nesneleri düz bir yüzeye yansıtır ve onları tek bir bakış açısından gösterir. Bu bir kısıtlamadır, ama aynı zamanda bir olanaktır: kamera açısı seçimiyle aynı nesne bir açıdan görkemli, başka bir açıdan önemsiz görünebilir. İkincisi, perdede derinlik duygusu zayıflar ve görüntü yarı yarıya düzleşir; bu da ön ve arka plandaki öğelerin tek bir grafik kompozisyon olarak düzenlenmesine imkân verir. Üçüncüsü, dönemin filmleri siyah-beyazdır; renklerin gri tonlara indirgenmesi, ışık ve gölgeyi anlam ve atmosfer taşıyan başlıca araçlara dönüştürür. Dördüncüsü, gerçek dünyada görme alanımız sınırsızdır, oysa film görüntüsü kadrajla sınırlanmıştır. Sinemacı neyi kadraja alacağına ve neyi dışarıda bırakacağına karar vererek anlam üretir. Beşincisi, gerçek hayatta zaman ve mekân kesintisizdir; filmde ise kurgu aracılığıyla kesilebilir, farklı zaman ve mekânlar yan yana getirilebilir. Son olarak film, dokunma ve koku gibi görme dışındaki duyulardan, sessiz dönemde ise sesten yoksundur. Her şey görsel olarak ifade edilmek zorundadır ve bu zorunluluk görsel buluşları teşvik eder.

Arnheim'a göre bu farkların her biri sanatçıya bir müdahale alanı açar. Görüntü ne kadar gerçeğe yakınsa, sanatçının müdahale alanı o kadar daralır. Sanat, gerçeklik ile film görüntüsü arasındaki bu boşlukta doğar.

"Tam film" kaygısı ve sesli film

Kuramın mantıksal sonucu, teknik ilerlemeye karşı kuşkudur. Ses, renk, geniş perde ve üç boyutlu görüntü, filmi gerçekliğe yaklaştırdıkça sanatsal olanakları azaltır. Arnheim, gerçekliğin bütün duyusal özelliklerini kopyalayan bir "tam film"in bir gün teknik olarak mümkün olabileceğini, ancak bunun sanatın sonu anlamına geleceğini savunur. Böyle bir film, sanatçıya biçimlendirme alanı bırakmayan bir yanılsama makinesine dönüşür.

Arnheim bu düşünceyi 1938 tarihli "Yeni Laokoon" makalesinde geliştirir. Başlık, Alman düşünür Lessing'in resim ile şiirin sınırlarını tartıştığı 1766 tarihli *Laokoon* adlı eserine göndermedir. Arnheim'a göre iyi bir sanat biçiminde tek bir araç baskın olmalıdır. Sesli film ise görüntü ile sözü eşit ağırlıkta birleştirmeye çalışan melez bir biçimdir ve bu iki araç birbirini zayıflatır. 1957'de bu yazılar *Film as Art* başlığıyla İngilizce olarak bir araya getirildiğinde, Arnheim yeni önsözünde bazı bölümlerin sesli filmin ilk yıllarındaki acemilikler gibi geçici sorunlarla uğraştığını kabul etmiştir; ancak kitabın temel tezini savunmayı sürdürmüştür.

Sonraki dönem: görsel algı ve sanat

ABD'ye geçtikten sonra Arnheim'ın ilgisi sinemadan genel görsel algıya kaydı. *Sanat ve Görsel Algı*'da Gestalt ilkelerini resim, heykel ve mimariye uygulayarak denge, biçim, mekân, ışık, renk, hareket ve anlatım gibi kavramları inceledi. Bu kitap, görüntü tasarımı ve kompozisyon açısından bugün de temel bir kaynaktır. *Görsel Düşünme*'de ise algının pasif bir kayıt değil, düşünmenin kendisi olduğunu savundu: görmek, kavramak demektir. Bu sonraki çalışmalar, Arnheim'ın film kuramının arka planındaki düşünceyi daha geniş bir alana taşır.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Arnheim, film kuramındaki biçimci geleneğin olgunlaşmış hâlidir. Münsterberg'in psikolojik temelini paylaşır: ikisi de filmi algı üzerinden açıklar ve gerçekliği taklit etmeyi sanatın amacı saymaz. Ancak

aralarında önemli bir fark vardır. Münsterberg filmi zihnin işleyişiyle, yani dikkat, bellek ve hayal gücüyle açıklar; Arnheim ise görüntünün biçimsel özelliklerine, yani kadraja, açıya, ışığa ve kompozisyona odaklanır. Sovyet kurgu kuramcılarıyla, özellikle Eisenstein ve Pudovkin'le, kurgunun yaratıcı gücüne olan inancı paylaşır; ancak Sovyetler için kurgu sinemanın merkezi iken, Arnheim için filmin gerçeklikten farklarından yalnızca biridir. Aynı dönemde yakın plan ve insan yüzü üzerine yazan Béla Balázs da benzer bir biçimci çizgide yer alır.

Arnheim'ın tam karşısında ise gerçekçi kuramcılar durur. André Bazin ve Siegfried Kracauer'e göre sinemanın özü gerçekliği kaydetme yeteneğidir. Bu karşıtlık en açık biçimde teknik ilerlemeye bakışta görülür: Arnheim'a göre ses ve renk sinemayı sanattan uzaklaştırır; Bazin'e göre ise sinemayı kökenindeki amaca, yani gerçekliğin eksiksiz bir kopyasını yaratma idealine yaklaştırır. Aynı teknik gelişme, iki kuramcı için birbirine tamamen zıt anlamlar taşır.

Arnheim'ın kuramına yöneltilen eleştirilerin başında, kuramın sessiz siyah-beyaz sinemanın belirli bir tarihsel anına bağlı kalması gelir. Kuram, sesli ve renkli sinemanın ortaya koyduğu sanatsal başarıları açıklayamaz; oysa sesin ve rengin gelişinden sonra da sinema sanatı gelişmeyi sürdürmüştür. İkinci eleştiri, kuramın normatif olmasıdır: Arnheim filmlerin gerçekte nasıl yapıldığını ve izlendiğini betimlemek yerine, iyi bir filmin nasıl olması gerektiğini belirler. "Sesli film sanatı zayıflatır" demesi bir tespit değil, bir değer yargısıdır. Üçüncü olarak kuram, sanatı yalnızca biçimsel müdahale olarak tanımlar ve filmin anlatısal, toplumsal ve ideolojik boyutlarını büyük ölçüde dışarıda bırakır. Son olarak Arnheim, ses ile görüntünün birbirini tekrarlamak yerine çatışacak ya da birbirine karşıt düşecek biçimde kullanılabileceği olasılığına yeterince yer vermez; oysa Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov 1928'deki ses bildirisinde tam olarak bu yolu önermişlerdir.

Tüm bu eleştirilere karşın Arnheim'ın etkisi azalmamıştır. Gerçekliğin giderek daha kusursuz biçimde taklit edilebildiği dijital çağda, filmin değerini gerçeklikten ayrıldığı noktalarda arayan düşüncesi yeniden ilgi görmektedir. *Sanat ve Görsel Algı* ise kompozisyon ve görsel tasarım alanında temel bir başvuru kaynağı olmayı sürdürmektedir.

Sergei Eisenstein

1. Hayatı

Sergei Mihayloviç Eisenstein, 1898'de Riga'da (bugünkü Letonya) mimar ve mühendis bir babanın oğlu olarak doğdu. Petrograd'da inşaat mühendisliği okudu; bu eğitimin, sonraki kuramındaki hesaplı ve yapısal yaklaşımı beslediği sıkça vurgulanır. 1918'de Kızıl Ordu'ya katıldı ve iç savaş yıllarında cephe tiyatrolarında dekor ve afiş çalışmaları yaptı. 1920'lerin başında Moskova'da Proletkult tiyatrosunda çalıştı ve dönemin en yenilikçi tiyatro yönetmeni Vsevolod Meyerhold'un atölyesine katıldı. 1923'te yayımladığı "Çekicilikler Montajı" makalesiyle kuramsal çalışmalarına başladı. 1925'te *Grev* ve *Potemkin Zırhlısı* ile uluslararası üne kavuştu; bunları *Ekim* (1928) ve *Genel Çizgi* (1929) izledi. 1929–1932 arasında Avrupa, Hollywood ve Meksika'ya uzanan bir yolculuk yaptı, ancak bu dönemdeki projelerinin hiçbiri tamamlanamadı. 1930'larda Stalin döneminin sosyalist gerçekçilik anlayışıyla çatışarak "biçimcilik" suçlamalarıyla karşılaştı; *Bejin Çayırı* (1935–1937) yasaklandı. *Aleksandr Nevski* (1938) ve *Korkunç İvan*'ın ilk bölümü (1944) resmî beğeni topladı, ancak ikinci bölüm Stalin tarafından yasaklandı ve ancak 1958'de gösterime girebildi. Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'nde (bugünkü VGIK) uzun yıllar ders veren Eisenstein, 1948'de kalp krizinden öldü.

2. Kuramı

Eisenstein'ın kuramını Münsterberg ve Arnheim'dan ayıran ilk özellik, bir psikoloğun ya da eleştirmenin değil, filmlerini kendisi çeken bir yönetmenin kuramı olmasıdır. Kuram ve pratik onda iç içedir: makalelerinde geliştirdiği fikirleri filmlerinde dener, filmlerinde keşfettiklerini makalelerinde kuramlaştırır. Kuramının merkezinde montaj kavramı yer alır.

Sovyet bağlamı

Eisenstein'ın kuramı, devrim sonrası Sovyetler Birliği'nde sinemanın hem bir sanat hem de kitleleri eğitme aracı olarak görüldüğü bir ortamda doğdu. Okuma yazma oranının düşük olduğu geniş bir ülkede sinema, devrimin fikirlerini yaymanın en etkili yolu sayılıyordu. İç savaş yıllarında ham film son derece kıttı; genç sinemacılar mevcut filmleri yeniden kurgulayarak çalışmak zorunda kaldı ve bu durum, kurgunun anlam üretme gücünün keşfedilmesine katkıda bulundu. Bu keşfin en bilinen örneği Lev Kuleşov'un deneyidir: aynı ifadesiz oyuncu yüzü, bir tabak çorba, bir tabut ya da oynayan bir çocuk görüntüsüyle yan yana getirildiğinde izleyici o yüzde açlık, keder ya da sevgi okur. Anlam, tek bir planda değil, planların ilişkisinde doğar. Bu deney yalnızca katılımcıların sonraki anlatımlarından bilinir ve özgün kaydı günümüze ulaşmamıştır; yine de Sovyet kurgu kuramının çıkış noktası kabul edilir.

Çekicilikler montajı

Eisenstein'ın 1923 tarihli ilk kuramsal makalesi, önce tiyatro için geliştirdiği "çekicilik" kavramını tanımlar. Çekicilik, izleyiciyi duyusal ve psikolojik olarak sarsan, etkisi önceden hesaplanmış her türlü öğedir. Amaç, izleyiciyi pasif bir seyirci olmaktan çıkarıp belirli bir duygusal ve ideolojik sonuca yönlendirmektir. Eisenstein bu kavramı sinemaya taşıdığında, çekicilikleri birbirine bağlamanın yolu olarak montajı görür. *Grev*'in finalinde işçilerin katledilmesi ile bir mezbahada boğazlanan boğanın görüntülerinin art arda

gösterilmesi bunun bilinen örneğidir: iki görüntü ayrı ayrı ne anlatırsa anlatsın, yan yana geldiklerinde izleyiciyi sarsan yeni bir anlam üretir.

Çarpışma olarak montaj

Eisenstein'ın merkezi tezi şudur: montaj, planları birbirine eklemek değil, onları çarpıştırmaktır. Bu görüşü, Sovyet okulunun diğer önemli ismi Vsevolod Pudovkin'in yaklaşımıyla karşılaştırmak açıklayıcıdır. Pudovkin'e göre planlar, bir duvarı oluşturan tuğlalar gibi birbirine eklenir; montaj bir bağlantı ve süreklilik işidir. Eisenstein ise bu benzetmeyi reddeder: planlar birbirine çarparak bir patlamaya yol açan öğelerdir ve anlam bu çarpışmadan doğar. Pudovkin izleyicinin karakterle duygusal bir özdeşlik kurmasını ve anlatıyı rahatça izlemesini hedeflerken, Eisenstein izleyiciyi sarsmayı ve düşünmeye zorlamayı amaçlar. Pudovkin'in filmleri genellikle bireysel bir kahramanın hikâyesini anlatır; Eisenstein'ın filmlerinde ise kahraman çoğu zaman kitlenin kendisidir ve oyuncular, görünüşleri karakteri anında anlatan sıradan insanlar arasından seçilir.

Eisenstein bu çarpışma fikrini Marksist diyalektikle ilişkilendirir. Bir plan bir düşünceyi (tez), onu izleyen plan karşıt bir düşünceyi (antitez) temsil eder; ikisinin çarpışması izleyicinin zihninde yeni bir kavrama (sentez) dönüşür. Eisenstein bu ilkenin bir benzerini Japon ve Çin yazısındaki ideogramlarda da bulur: örneğin "göz" ve "su" imlerinin bir araya gelmesi "ağlamak" anlamını verir. İki somut görüntünün birleşmesiyle soyut bir kavram üretilebilir.

Beş montaj yöntemi

Eisenstein 1929 tarihli "Montaj Yöntemleri" makalesinde montajı basitten karmaşığa doğru beş düzeyde sınıflandırır. Her düzey bir öncekini içerir ve onun üzerine kurulur.

Metrik montaj, planların içeriğine bakılmaksızın yalnızca uzunluklarına, yani kare sayılarına dayanır. Planlar bir müzik ölçüsü gibi belirli bir düzene göre kesilir; planlar kısaldıkça gerilim ve hız duygusu artar. **Ritmik montaj**, planların uzunluğunun yanı sıra plan içindeki hareketin ritmini de hesaba katar. *Potemkin Zırhlısı*'ndaki Odessa merdivenleri sahnesinde askerlerin adımlarının ritmi ile kesmelerin ritmi arasındaki ilişki bunun örneğidir. **Tonal montaj**, planın duygusal tonunu, yani ışığını, biçimini ve genel havasını temel alır. *Potemkin*'deki sisli liman sahnesi, ölen denizcinin yasını tutan hüzünlü bir hava yaratır. **Üst-tonal montaj**, önceki üç yöntemi bir arada kullanarak daha karmaşık ve çok katmanlı bir etki yaratır; Eisenstein *Genel Çizgi*'nin kurgusunu bu yönteme dayandırdığını belirtir. **Entelektüel montaj** ise planların çarpışmasından soyut bir kavram üretmeyi hedefler. *Ekim*'de Geçici Hükümet'in başı Kerenski'nin mekanik bir tavus kuşuyla yan yana getirilmesi onun kibrini, "Tanrı adına" dizisinde dini ikonaların giderek daha ilkel tanrı figürlerine dönüşmesi ise din kavramının çözülmesini anlatır.

Ses ve dikey montaj

Sesli filmin gelişi, montaja dayanan bu sinema anlayışı için bir tehdit oluşturuyordu. 1928'de Eisenstein, Pudovkin ve Grigori Aleksandrov ortak bir bildiri yayımladılar. Bildiride, görüntünün sesle birebir eşleştiği senkron sesin montajın gücünü yok edeceği ve filmi kaydedilmiş tiyatroya dönüştüreceği uyarısında bulundular. Önerdikleri çözüm, sesin görüntüyle çatışacak, ona karşıt düşecek biçimde kullanılmasıydı. Eisenstein sonraki yıllarda bu düşünceyi geliştirdi ve *Aleksandr Nevski*'de besteci Sergei Prokofiev ile birlikte görüntü ve müziğin eşzamanlı ilişkisini kuramlaştırdı. Ona göre planların ardışıklığı yatay montajdır; aynı anda akan görüntü ve ses katmanlarının ilişkisi ise dikey montajdır.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Eisenstein, film kuramındaki biçimci geleneğin en radikal ve en siyasal temsilcisidir. Münsterberg ve Arnheim, sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlamaya çalışırken Eisenstein bir adım öteye geçer: sinema onun için bir düşünce aracı ve toplumsal dönüşümün bir aracıdır. Münsterberg ile anlamın izleyicinin zihninde kurulduğu fikrini paylaşır; ancak Münsterberg filmi zihnin doğal işleyişini taklit eden bir şey olarak görürken, Eisenstein montajla zihni bilinçli olarak yönlendirmeyi ve dönüştürmeyi hedefler. Arnheim ile gerçekliğin kaydını sanat saymama ve senkron sese kuşkuyla bakma noktasında buluşur; ancak Arnheim için kurgu filmin araçlarından yalnızca biriyken, Eisenstein için sinemanın özüdür. Aynı kuşaktan Dziga Vertov ile de montajı merkeze alan devrimci bir sinema hedefini paylaşır, ama Eisenstein oyuncu ve senaryo kullanan kurmaca filmler yaparken Vertov bunu tiyatronun bir kalıntısı olarak reddeder. İkisi arasındaki tartışma, Sovyet avangardının en bilinen polemiklerinden biridir.

Eisenstein'ın karşısındaki en güçlü ses André Bazin'dir. Bazin, montajın gerçekliği parçaladığını ve izleyiciye tek bir anlam dayattığını savunur; onun yerine alan derinliğini ve kesintisiz uzun planı önerir. Bazin'in "yasak montaj" kavramı, bu tartışmanın doğrudan ürünüdür. Eisenstein'ın etkisi ise sinema tarihi boyunca sürmüştür: Jean-Luc Godard ve Fransız Yeni Dalgası'nın politik sineması, Latin Amerika'daki Üçüncü Sinema hareketi ve deneysel film bu mirastan beslenmiştir. Reklam ve müzik videosu kurgusu ile Hollywood'un aksiyon sahnelerindeki hızlı ve çarpıcı kesmeler de bu gelenekten teknikler devralmış, ancak siyasal içeriği büyük ölçüde geride bırakmıştır.

Eisenstein'ın kuramına yöneltilen başlıca eleştiri manipülatif olmasıdır. Montaj, izleyiciye tek bir anlamı dayatır ve yoruma yer bırakmaz; Bazin'in itirazının özü de budur. İkinci eleştiri, entelektüel montajın izleyicinin kültürel birikimine bağımlı olmasıdır. *Ekim*'deki soyut diziler, dönemin geniş izleyici kitlesi tarafından anlaşılmaz bulunmuştur; bu durum, sinemayı kitlelere ulaşmanın aracı olarak gören Eisenstein'ın kendi hedefiyle çelişir. Üçüncü olarak kuram ile filmler tam olarak örtüşmez: filmlerdeki etkilerin önemli bir kısmı, kuramın sistemli açıklamalarının dışında kalır. Son olarak sinemanın siyasal bir propaganda aracı olarak tasarlanması, kuramın estetik değerinin ideolojik amaçlarından bağımsız olarak tartışılmasını zorlaştırır. Bu eleştirilere karşın Eisenstein'ın montaj üzerine düşünceleri, sinema dilinin nasıl anlam ürettiğine dair sorulan her soruda başvurulan temel bir kaynak olmayı sürdürmektedir.

Siegfried Kracauer

1. Hayatı

Siegfried Kracauer, 1889'da Frankfurt am Main'da Yahudi bir ailede doğdu. Mimarlık okudu, mühendislik doktorasını tamamladı ve birkaç yıl mimar olarak çalıştı. 1921'den 1933'e kadar Almanya'nın önde gelen gazetelerinden *Frankfurter Zeitung*'un kültür sayfalarında editör ve yazar olarak görev yaptı; film eleştirilerinin yanı sıra modern kent hayatı ve kitle kültürü üzerine denemeler yazdı. Bu yıllarda genç Theodor W. Adorno'nun akıl hocası oldu, Walter Benjamin ve Ernst Bloch ile yakın düşünsel ilişkiler kurdu. Frankfurt Okulu'nun resmî bir üyesi değildi, ancak bu çevrenin bir parçasıydı. 1930'da Berlin'deki beyaz yakalı çalışanların gündelik hayatını inceleyen *Die Angestellten* (Beyaz Yakalılar) kitabını yayımladı. 1933'te Nazilerin iktidara gelmesiyle Paris'e kaçtı; 1941'de Marsilya ve Lizbon üzerinden New York'a ulaştı. ABD'de Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) film arşivinde çalıştı ve burada Alman sinemasını incelediği *From Caligari to Hitler* (Caligari'den Hitler'e, 1947) kitabını yazdı. 1960'ta sistematik film estetiğini ortaya koyduğu *Theory of Film* (Film Kuramı) yayımlandı. 1966'da New York'ta öldü.

2. Kuramı

Kracauer'in sinema düşüncesi üç aşamada gelişir: Weimar Almanyası'nda yazdığı kent ve kitle kültürü denemeleri, sürgünde yazdığı sosyolojik sinema tarihi ve ABD'de geliştirdiği sistematik film estetiği. Bu üç aşamayı birbirine bağlayan ortak düşünce şudur: bir çağın gerçek doğası, o çağın kendisi hakkında söylediklerinde değil, gözden kaçan gündelik yüzey görüntülerinde ortaya çıkar.

Weimar denemeleri

Kracauer 1920'lerde yazdığı denemelerde modern hayatı yüzeydeki görünümleri üzerinden çözümler. 1927 tarihli "Kitle Süsü" denemesinde, dönemin popüler dans topluluklarının birbirinin aynısı hareketlerle oluşturduğu geometrik figürleri inceler. Bu figürlerde bireyler kendi başlarına bir anlam taşımayan, değiştirilebilir parçalara dönüşür. Kracauer bu gösteriyi, fabrikadaki bant sisteminin estetik karşılığı olarak okur: kapitalist üretimde işçi nasıl bütünün bir parçasıysa, dansçı da süsün bir parçasıdır. Aynı yıl yazdığı "Fotoğraf" denemesinde ise fotoğrafı bellekle karşılaştırır. Bellek anlamlı olanı seçer ve geri kalanını unutur; fotoğraf ise her şeyi ayrım gözetmeden kaydeder. Bu nedenle fotoğraf, dünyanın henüz anlamlandırılmamış ham yüzeyini gösterir. Bu düşünce, Kracauer'in sonraki film kuramının tohumudur.

Caligari'den Hitler'e

Kracauer'in 1947 tarihli bu kitabının temel tezi, bir ulusun filmlerinin o ulusun kolektif ruh hâlini diğer sanatlardan daha doğrudan yansıttığıdır. Kracauer bu tezi iki gerekçeye dayandırır. Birincisi, film kolektif bir üretimdir; tek bir sanatçının bireysel görüşünü değil, bir ekibin ve bir dönemin ortak eğilimlerini taşır. İkincisi, film geniş kitlelere hitap eder ve bu nedenle izleyicinin bilinçaltındaki arzulara ve korkulara seslenmek zorundadır. Filmlerde tekrar tekrar ortaya çıkan motifler, bir toplumun iç eğilimlerinin görünür izleridir.

Kracauer bu yöntemle 1918–1933 arasındaki Alman filmlerini inceler ve bu filmlerde Alman toplumunun Nazizme yönelişini önceden haber veren psikolojik eğilimler bulur. Bu eğilimlerin başında otoriteye karşı

hem korku hem hayranlık duyulması gelir: dönemin filmleri sıklıkla kudretli ve tehditkâr tiran figürleri etrafında kurulur. Bir diğer eğilim, seçeneklerin yalnızca tiranlık ya da kaos olarak sunulmasıdır; bu filmlerde özgür ve demokratik bir üçüncü yol görülmez. Karakterler isyan etmek yerine iç dünyalarına ya da otoriteye sığınır.

Kitabın adını aldığı *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (1920), bu yorumun en bilinen örneğidir. Kracauer'e göre filmin özgün senaryosu otoriteyi eleştiren bir hikâye anlatırken, sonradan eklenen çerçeve öykü bu eleştiriyi tersine çevirir: Caligari'yi suçlayan anlatıcı sonunda bir akıl hastası olarak gösterilir ve otorite aklanır. Kracauer bunu dönemin Alman toplumunun otoriteye boyun eğme eğiliminin bir belirtisi sayar. Ancak bu yorumun dayandığı bilgi, yani çerçeve öykünün senaristlerin iradesine karşı eklendiği iddiası, senaristlerden Hans Janowitz'in anlatımına dayanır ve özgün senaryonun sonradan bulunmasıyla sorgulanmıştır. Bu nedenle tartışmalı bir iddia olarak ele alınmalıdır.

Film Kuramı: Fiziksel gerçekliğin kurtarılması

Kracauer'in 1960 tarihli sistematik film estetiğinin temel tezi şudur: film, fotoğrafın bir uzantısıdır ve fotoğrafın asıl yeteneğini, yani fiziksel dünyayı kaydetme ve görünür kılma yeteneğini paylaşır. Bir film bu yeteneği kullandığı ölçüde "sinemasal"dır.

Kracauer'e göre sinema, doğuşundan beri iki eğilim taşır. Birincisi, Lumière kardeşlerin tren istasyonu ve fabrika çıkışı gibi gündelik hayattan kesitler sunan filmlerinde görülen gerçekçi eğilimdir: kamera dünyayı kaydeder. İkincisi, Georges Méliès'nin hileli çekimlerle ve düş sahneleriyle dolu fantezilerinde görülen biçimlendirici eğilimdir: sinemacı dünyayı biçimlendirir ve yeniden kurar. Kracauer biçimlendirici eğilimi tümüyle reddetmez, ancak bir filmin sinemasal olabilmesi için gerçekçi eğilimin baskın olması gerektiğini savunur. Sinemacının yaratıcılığı, gerçekliği kaydetme yeteneğine hizmet ettiği sürece meşrudur.

Kracauer, film ortamının doğal olarak yatkın olduğu malzemeleri de tanımlar. Sinema, kurgulanmamış ve kendiliğinden gelişen sahnelenmemiş gerçekliğe yatkındır. Sokaktaki bir kalabalık ya da rüzgârda sallanan yapraklar gibi planlanmamış, tesadüfen ortaya çıkan rastlantısal anlara yatkındır. Dünyanın bir çerçeveyle sınırlanamayan sürekliliğine, yani sonsuzluğa yatkındır; her kadraj, kesintisiz akan bir dünyadan kesilmiş bir parça gibi görünür. Görüntünün tek bir anlama indirgenemeyen açık uçlu doğasına, yani belirsizliğe yatkındır. Son olarak sokakların, kalabalıkların ve gündelik hayatın kesintisiz hareketine, yani hayatın akışına yatkındır.

Kitabın alt başlığındaki "kurtarma" sözcüğü, Kracauer'in düşüncesinin özünü taşır. Ona göre modern insan dünyayı soyut kavramlar ve bilimsel formüllerle düşünmeye alışmış, somut fiziksel gerçeklikle bağını yitirmiştir. Sinema, gündelik hayatta gözden kaçan yüzeyleri, nesneleri ve ayrıntıları görünür kılarak bu gerçekliği kurtarır ve izleyiciyi yeniden dünyayla buluşturur. Bu nedenle Kracauer edebiyat ya da tiyatro uyarlamalarını, tarih filmlerini ve fantezileri, sahnelenmiş ve kapalı dünyalar kurdukları için sinemanın doğasından uzak bulur. İtalyan yeni gerçekçiliği ise onun idealine en yakın örneklerdendir.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Kracauer, André Bazin ile birlikte klasik gerçekçi film kuramının iki temel isminden biridir ve Münsterberg, Arnheim ve Eisenstein'ın temsil ettiği biçimci geleneğin karşısında durur. Bu karşıtlık en açık biçimde Arnheim ile görülür: Arnheim'a göre film gerçekliği kopyalayamadığı için sanattır; Kracauer'e göre ise film gerçekliği kaydedebildiği için değerlidir. Arnheim'ın sanatsal bulup övdüğü

biçimsel müdahale, Kracauer için sinemanın doğasından uzaklaşmadır. Kracauer montajın gücünü kabul eder, ancak gerçekliği bir fikrin ya da ideolojinin hizmetine sokan Eisenstein'ın entelektüel montajına kuşkuyla bakar. Dziga Vertov ile ise sahnelenmemiş gerçekliğe ve gündelik hayatın akışına verdikleri önemde yakınlaşır; ancak Vertov gerçeği montajla kurmayı savunurken Kracauer gerçeğin kamera önündeki akışına daha çok güvenir.

Kracauer'in en yakın akrabası André Bazin'dir. İkisi de sinemanın özünü fotoğrafın gerçekliği kaydetme yeteneğinde arar ve İtalyan yeni gerçekçiliğini över. Aralarındaki fark yaklaşımlarının niteliğindedir: Bazin'in yaklaşımı daha çok ontolojik ve estetiktir, yani görüntünün gerçeklikle varlık düzeyindeki bağı üzerinde durur; Kracauer'inki ise daha maddi ve sosyolojiktir, yani dünyanın fiziksel yüzeyine ve modern insanın bu yüzeyden kopuşuna odaklanır. Kracauer'in bir diğer önemli mirası ise *Caligari'den Hitler'e* ile başlattığı sosyolojik film eleştirisidir. Filmleri toplumsal ve siyasal bağlamlarıyla birlikte okuyan bu yaklaşım, ulusal sinema çalışmalarının ve kültürel çalışmaların temellerinden biri olmuştur. 1990'lardan itibaren ise Miriam Hansen gibi araştırmacıların çalışmalarıyla Kracauer'in Weimar dönemi denemeleri yeniden keşfedilmiş ve modernlik ile kitle kültürü üzerine düşünen önemli bir kuramcı olarak yeniden değerlendirilmiştir.

Kracauer'e yöneltilen eleştiriler iki kitabını ayrı ayrı hedef alır. *Caligari'den Hitler'e*, Nazizmin bilinen sonucundan geriye doğru okuma yapmakla eleştirilir. Kracauer, sonucu bildiği için bu sonuca uyan filmleri ve motifleri öne çıkarmış, uymayanları ise göz ardı etmiştir. Ayrıca bir ulusun tek ve birleşik bir "kolektif ruhu" olduğu varsayımı sorunludur; bu varsayım toplum içindeki sınıf, bölge ve kuşak farklılıklarını görmezden gelir. *Film Kuramı* ise kameranın gerçekliği tarafsızca kaydedebileceği varsayımına dayandığı için saf bir gerçekçilik olmakla eleştirilir. Oysa her kadraj, her açı ve her kurgu seçimi bir yorumdur. Kitabın fanteziyi, uyarlamaları, deneysel sinemayı ve modernist anlatıları "sinemasal olmayan" sayması da sinemanın önemli bir bölümünü dışarıda bırakır. Son olarak kitabın, Fransız Yeni Dalgası'nın ve modernist Avrupa sinemasının yükseldiği yıllarda yayımlanmış olması, onun kısa sürede eskimiş bulunmasına yol açmıştır. Buna karşın dijital görüntünün ve görsel efektlerin yaygınlaştığı günümüzde, Kracauer'in fiziksel gerçekliğin kurtarılması fikri yeniden tartışılmaya başlanmıştır.

Vsevolod Pudovkin

1. Hayatı

Vsevolod İllarionoviç Pudovkin, 1893'te Rusya'nın Penza kentinde doğdu. Moskova Üniversitesi'nde kimya okurken Birinci Dünya Savaşı'nda orduya katıldı; yaralanarak Almanlara esir düştü ve yaklaşık üç yılını esir kampında geçirdi. Savaştan döndükten sonra kısa bir süre kimya alanında çalıştı, ancak D. W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (1916) filmini izlemesi hayatının yönünü değiştirdi: Moskova'daki Devlet Sinema Okulu'na girdi ve Lev Kuleşov'un deney atölyesine katıldı. Bu atölyede kurgunun izleyici üzerindeki psikolojik etkileri üzerine yapılan çalışmalarda hem oyuncu hem yardımcı yönetmen olarak yer aldı. İlk filmleri kısa komedi *Satranç Ateşi* (1925) ve Pavlov'un koşullu refleks kuramını anlatan bilimsel film *Beynin Mekaniği* oldu. Asıl ününü Maksim Gorki'nin romanından uyarladığı *Ana* (1926) ile kazandı; bunu *St. Petersburg'un Sonu* (1927) ve *Asya Üzerinde Fırtına* (1928) izledi. Aynı yıllarda yönetmenlik, senaryo ve kurgu üzerine yazdığı kısa kitaplar 1929'dan itibaren İngilizceye çevrildi ve *Film Technique* ve *Film Acting* adlarıyla yayımlandı. 1928'de Eisenstein ve Grigori Aleksandrov ile birlikte sesli film bildirisini imzaladı. İlk sesli denemeleri *Basit Bir Olay* (1932) ve *Kaçak* (1933) oldu; birincisi nedeniyle biçimcilikle suçlandı. Sonraki yıllarda Mosfilm'de, dönemin sosyalist gerçekçilik anlayışına uygun tarihsel biyografi filmleri çekti (*Minin ve Pojarski*, 1939; *Suvorov*, 1941; *Amiral Nahimov*, 1947), Moskova Devlet Sinema Enstitüsü'nde (VGIK) ders verdi ve çok sayıda devlet ödülü aldı. 1953'te kalp krizinden öldü.

2. Kuramı

Pudovkin, Kuleşov atölyesinde doğan kurgu düşüncesini sistemli biçimde yazıya döken ilk yönetmenlerdendir. Eisenstein gibi o da montajı sinemanın temeli sayar; ancak montajı çok farklı bir biçimde anlar. Kuramının özü, kendi ifadesiyle özetlenebilecek bir düşüncedir: film çekilmez, inşa edilir. Kameranın kaydettiği görüntüler henüz film değildir; film, bu görüntülerin kurgu masasında bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar.

Kuleşov etkisi ve kurgunun keşfi

Pudovkin'in kuramının çıkış noktası, Kuleşov atölyesinde yapılan ünlü deneydir. Bu deneyde aynı ifadesiz oyuncu yüzü, bir tabak çorba, bir tabut ve oynayan bir çocuk görüntüsüyle ayrı ayrı yan yana getirilir. İzleyiciler oyuncunun yüzünde sırasıyla açlık, keder ve sevgi gördüklerini söyler; oysa yüz her seferinde aynıdır. Deneyin günümüze ulaşan en bilinen anlatımı Pudovkin'e aittir ve deneyin özgün kaydı korunmamıştır. Pudovkin'in bu deneyden çıkardığı sonuç şudur: bir planın anlamı yalnızca kendi içeriğine değil, önünde ve arkasında yer alan planlara da bağlıdır. Anlam, planların ilişkisinde doğar.

Plastik malzeme

Pudovkin'e göre kamera önündeki gerçeklik yalnızca ham malzemedir. Yönetmen tiyatrodaki gibi bir sahneyi baştan sona kaydetmez; sahneyi oluşturan ayrıntıları ayrı ayrı çeker. Bu

ayrıntılar, kendi başlarına tam bir anlam taşımayan “plastik malzeme”dir. Pudovkin planı bir sözcüğe, kurguyu ise sözcüklerden cümle kurmaya benzetir. Nasıl ki yazar sözcükleri seçip sıralayarak anlam üretirse, yönetmen de planları seçip sıralayarak filmsel bir uzay ve filmsel bir zaman yaratır. Bu uzay ve zaman, gerçek dünyadakiyle aynı olmak zorunda değildir: farklı yerlerde ve farklı zamanlarda çekilmiş planlar kurgu sayesinde tek bir sahne gibi algılanabilir.

Bağlantı olarak montaj

Pudovkin’in montaj anlayışını en iyi anlatan benzetme, dikkatli bir gözlemcidir. Bir olayı yerinde izleyen kişi gözünü sürekli olarak olayın en önemli ayrıntısına çevirir: önce genel duruma bakar, sonra konuşan kişinin yüzüne, ardından onun ellerine ya da bir nesneye. Pudovkin’e göre kurgu bu gözlemcinin bakışını taklit etmeli ve izleyicinin dikkatini ayrıntıdan ayrıntıya yönlendirmelidir. Bu nedenle planlar birbirine bir duvarın tuğlaları gibi eklenir; her plan bir öncekini sürdürür ve tamamlar. Montaj bir bağlantı işidir.

Bu yaklaşım, Eisenstein’ın montaj anlayışından keskin biçimde ayrılır. Eisenstein’a göre planlar birbirine eklenmez, çarpışır; anlam bu çarpışmanın yarattığı şoktan doğar. Pudovkin ise süreklilik ve uyum arar. Eisenstein izleyiciyi sarsmak ve düşünmeye zorlamak isterken Pudovkin izleyicinin karakterle duygusal bir özdeşlik kurmasını ve olayları onunla birlikte yaşamasını hedefler. Bu fark filmlerin anlatısına da yansır: Eisenstein’ın filmlerinde kahraman çoğunlukla kitlenin kendisidir, Pudovkin’in filmleri ise toplumsal olayların içinde bilinçlenen bireylerin hikâyesini anlatır.

İlişkisel kurgu: beş yöntem

Pudovkin, planları birbirine bağlayarak anlam üretmenin beş temel yolunu tanımlar ve bunları “ilişkisel kurgu” başlığı altında toplar.

Birincisi *karşıtlık*tır: iki farklı durum yan yana getirilerek aralarındaki fark vurgulanır. Pudovkin’in örneğinde açlık çeken yoksulların görüntüleri, zengin bir adamın bol yemekli sofrasıyla art arda gösterilir. İkincisi *koşutluk*tur: birbirinden bağımsız iki olay ortak bir anlam etrafında bağlanır. Pudovkin’in verdiği örnekte idama götürülecek bir işçinin son saatleri, aynı saatlerde keyif süren fabrika sahibinin görüntüleriyle dönüşümlü olarak gösterilir. Üçüncüsü *benzetme*dir: soyut bir düşünce ya da duygu somut bir görüntü aracılığıyla anlatılır. Eisenstein’ın *Grev* filminde işçilerin katledilmesinin bir mezbahadaki hayvan kesimiyle birlikte gösterilmesi bunun örneğidir. Dördüncüsü *eşzamanlılık*tır: aynı anda süren iki olay, birinin sonucu diğerine bağlı olacak biçimde dönüşümlü gösterilerek gerilim yaratılır. Griffith’in filmlerindeki son dakika kurtarışları bu yöntemin bilinen örnekleridir. Beşincisi *yineleme* (leitmotif) yöntemidir: filmin ana düşüncesi, belirli bir görüntünün ya da motifin aralıklarla tekrarlanmasıyla izleyiciye hatırlatılır.

Ayrıntı, nesne ve duygu

Pudovkin’in en çok önem verdiği konulardan biri, duyguların perdeye nasıl aktarılacağıdır. Ona göre bir karakterin iç dünyası yalnızca oyuncunun yüz ifadesiyle değil, doğru seçilmiş ayrıntılar

ve nesnelerle de anlatılabilir. *Ana* filminde hapisteki gencin kaçış planını haber veren notu aldığı anda duyduğu sevinç, yalnızca yüzünün değil, ellerinin yakın planlarıyla ve ilkbaharda akan dereler, güneş ışığı gibi görüntülerle birlikte kurgulanarak anlatılır. Filmin sonunda işçilerin yürüyüşü, nehirde çözülüp akan buz kütleleriyle dönüşümlü olarak gösterilir. Böylece doğadaki uyanış ile toplumsal uyanış arasında bir bağ kurulur.

Oyunculuk ve ses

Pudovkin oyunculuk konusunda da Sovyet okulunun diğer isimlerinden ayrılır. Eisenstein, görünüşleri karakteri anında anlatan sıradan insanları (tipaj) kullanmayı tercih ederken, Pudovkin profesyonel oyunculara ve gerçekçi bir oyunculuğa önem verir. *Ana*'nın başrolünü Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'ndan Vera Baranovskaya oynamıştır. Pudovkin *Film Acting* kitabında, film oyuncusunun tiyatro oyuncusundan farklı olarak kamerayla ve kurguyla birlikte çalıştığını vurgular.

Pudovkin, 1928'de Eisenstein ve Aleksandrov ile birlikte imzaladığı sesli film bildirisinde, sesin görüntüyle birebir eşleştirilmesinin montajın gücünü yok edeceği uyarısında bulunmuştu. Önerdikleri yol, sesin görüntüyle eşzamansız ya da karşıt biçimde kullanılmasıydı. Pudovkin bu düşünceyi ilk sesli filmlerinde, özellikle *Kaçak*'ta (1933), ses ile görüntüyü birbirinden bağımsız ritimlerle kurgulayarak denedi.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Pudovkin, film kuramındaki biçimci geleneğin Sovyet kolunda Eisenstein'ın karşı kutbunu temsil eder. İkisi de montajı sinemanın özü sayar ve gerçekliğin kaydını tek başına sanat olarak görmez; ancak Eisenstein montajı bir çarpışma, Pudovkin ise bir bağlantı olarak anlar. Pudovkin'in kurgunun izleyicinin dikkatini ayrıntıdan ayrıntıya yönlendirdiği düşüncesi, Münsterberg'in "dikkati yönetmen yönetir" görüşüyle de yakınlık taşır: her iki kuramcıya göre kurgu, zihnin bakışını taklit eden bir araçtır. Dziga Vertov ile karşılaştırıldığında ise Pudovkin'in kurmaca filme, senaryoya ve oyuncuya verdiği önem öne çıkar; Vertov bunların hepsini reddeder.

Pudovkin'in etkisi, Sovyet sınırlarının çok ötesine uzanmıştır. Kitapları Eisenstein'ın yazılarından önce İngilizceye çevrildiği için Batı'da sinema kurgusu üzerine en erken ve en yaygın okunan metinler arasında yer almış, kurgu eğitimini uzun süre etkilemiştir. Süreklilik, izleyicinin dikkatini yönlendirme ve karakterle duygusal özdeşleşme üzerine kurulu anlayışı, klasik anlatı sinemasının kurgu ilkeleriyle de büyük ölçüde örtüşür. Alfred Hitchcock, Kuleşov deneyini röportajlarında Pudovkin'in adıyla anlatmış ve kurgunun duygu yaratma gücünü bu deney üzerinden açıklamıştır.

Pudovkin'e yöneltilen eleştirilerin ilki Eisenstein'dan gelir. Eisenstein, planları tuğla gibi birbirine ekleyen bir montaj anlayışını fazla mekanik ve geleneksel bulur; ona göre bu yaklaşım montajın düşünce üretme gücünü kullanmaz. İkinci eleştiri gerçekçi kuramcılardan gelir: André Bazin'e göre Pudovkin'in kurgusu da Eisenstein'ınki kadar gerçekliği parçalar ve izleyiciye

neye bakacağını dayatır. İzleyicinin dikkatini sürekli yönlendiren bir kurgu, izleyiciye kadrajda kendi seçimini yapma özgürlüğü tanımaz. Üçüncü olarak Pudovkin'in yazıları sistemli bir kuramdan çok, yönetmenlere ve öğrencilere yönelik pratik bir el kitabı niteliğindedir; kavramları ayrıntılı bir felsefi temele oturtulmamıştır. Son olarak, Pudovkin'in 1930'lardan sonra sosyalist gerçekçiliğin gereklerine uyum sağlaması ve bu dönemde çektiği tarihsel biyografi filmlerinin 1920'lerdeki filmlerinin yenilikçiliğinden uzak kalması, sanatçının siyasal baskı altındaki konumunu tartışmaya açar. Buna karşın Pudovkin, kurgunun nasıl anlam ve duygu ürettiğini ilk kez açık ve öğretilebilir bir dille anlatan isim olarak sinema eğitiminin temel kaynaklarından biri olmayı sürdürmektedir.

André Bazin

1. Hayatı

André Bazin, 1918'de Fransa'nın Angers kentinde doğdu ve çocukluğunu La Rochelle'de geçirdi. Küçük yaşlardan beri öğretmen olmak istiyordu; 1938–1941 yılları arasında öğretmen yetiştiren Saint-Cloud Yüksek Öğretmen Okulu'nda okudu, ancak kekemeliği nedeniyle öğretmenlik görevine atanmadı. Bu yıllarda Emmanuel Mounier'nin Katolik kişicilik (personalizm) düşüncesinden ve onun çıkardığı *Esprit* dergisinin çevresinden derinden etkilendi. Alman işgali sırasında Paris'te sinema kulüpleri kurdu, işçilere ve öğrencilere film gösterimleri düzenledi. Savaşın ardından çeşitli gazete ve dergilerde düzenli film eleştirileri yazmaya başladı. 1945'te kuramının temelini oluşturan "Fotoğraf Görüntüsünün Ontolojisi" denemesini yayımladı. 1951'de Jacques Doniol-Valcroze ve Joseph-Marie Lo Duca ile birlikte, sonradan dünyanın en etkili sinema dergilerinden biri hâline gelecek olan *Cahiers du cinéma*'yı kurdu. Genç François Truffaut'yu himayesine aldı ve onun sinema eleştirmenliğine yönelmesinde belirleyici bir rol oynadı. Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol ve Rivette gibi Fransız Yeni Dalgası'nın önde gelen yönetmenleri, dergide onun yanında eleştirmen olarak yetişti. Bazin 1958'de, 40 yaşında lösemiden öldü. Truffaut'nun ilk uzun metrajı *400 Darbe*'nin çekimleri o günlerde başlamıştı; film Bazin'e ithaf edildi. Seçtiği yazılar, ölümünden sonra 1958–1962 arasında dört cilt hâlinde *Qu'est-ce que le cinéma?* (Sinema Nedir?) başlığıyla yayımlandı.

2. Kuramı

Bazin sistematik bir kitap yazmadı; kuramını yüzlerce eleştiri ve deneme aracılığıyla, tek tek filmlerin yakın okumalarından yola çıkarak geliştirdi. Bu dağınık yazıların ortak noktası, sinemanın özünü gerçekliği kaydetme yeteneğinde arayan bir bakıştır.

Fotoğraf görüntüsünün ontolojisi

Bazin'in kuramının temeli 1945 tarihli "Fotoğraf Görüntüsünün Ontolojisi" denemesidir. Ontoloji, felsefede varlığı ve varlığın doğasını inceleyen alandır. Bazin bu kavramı kullanarak şunu söyler: fotoğraf ve film görüntüsü, gerçekliğin bir temsili ya da yorumu değil, gerçekliğin kendisinden alınmış bir izdir. Görüntü, görüntülenen nesneyle varlık düzeyinde bağlıdır.

Bazin bu düşünceyi sanatın kökenine giderek açıklar. Ona göre sanatın temelinde insanın ölüme ve zamana karşı direnme ihtiyacı yatar. Eski Mısır'da ölüleri mumyalamak, bedeni zamanın yıkımından korumanın yoluydu. Bazin bu ihtiyaca "mumya kompleksi" adını verir. Resim ve heykel de aynı ihtiyacın sonraki biçimleridir: insanın görünümünü kalıcı kılmak. Ancak Rönesans'ta perspektifin keşfiyle birlikte resim, gerçekliği taklit etme kaygısına kapıldı ve bu kaygı onu asıl estetik amacından uzaklaştırdı. Fotoğraf ise resmi bu yükten kurtardı. Fotoğrafta insan elinin müdahalesi azdır; görüntü, nesneden yansıyan ışığın kayıt yüzeyinde bıraktığı izle kendiliğinden oluşur. İzleyici fotoğrafın gerçekte var olan bir şeyin izi olduğunu bilir ve bu bilgi, en bulanık fotoğrafa bile resmin hiçbir zaman sahip olamayacağı bir inandırıcılık kazandırır. Fotoğraf anı dondurur; sinema ise bir adım daha ileri giderek zamanı ve hareketi de kaydeder. Bazin'in deyişiyle sinema, nesnelerin sürelerini de mumyalar.

Toplam sinema miti

Bazin 1946 tarihli "Toplam Sinema Miti" denemesinde, sinemanın icadını yönlendiren düşüncenin, gerçekliğin ses, renk ve derinlik dahil eksiksiz bir kopyasını yaratma ideali olduğunu öne sürer. Bu idealin teknik buluşlardan önce de insanların zihninde var olduğunu, teknik gelişmelerin bu ideale yetişmeye çalıştığını savunur. Bu nedenle ses, renk ve geniş perde gibi gelişmeler sinemayı özünden uzaklaştırmaz; tersine onu kökenindeki amaca yaklaştırır. Bu görüş, Arnheim'ın ses ve rengin sinema sanatını zayıflattığı yönündeki "tam film" kaygısının tam tersidir.

Görüntüye inananlar ve gerçekliğe inananlar

Bazin, "Sinema Dilinin Evrimi" denemesinde sinemacıları iki gruba ayırır ve sinema tarihini bu iki yaklaşımın gerilimi üzerinden okur. Birinci grup "görüntüye inananlar"dır: anlamı görüntünün biçimlendirilmesiyle, dışavurumcu ışık ve dekorla ve özellikle montajla üretirler. Alman dışavurumcuları ile Eisenstein ve Sovyet montaj okulu bu grupta yer alır. İkinci grup ise "gerçekliğe inananlar"dır: anlamı kamera önündeki gerçekliğin kendisinde ararlar ve kamerayı bu gerçekliği bozmadan kaydetmek için kullanırlar. Robert Flaherty, F. W. Murnau, Erich von Stroheim, Jean Renoir ve Orson Welles bu grupta yer alır. Bazin'in tercihi açıkça ikinci gruptan yanadır.

Alan derinliği, uzun plan ve belirsizlik

Bazin'in en çok tartıştığı iki teknik, alan derinliği ve uzun plandır. Alan derinliği, ön plandan arka plana kadar tüm görüntü alanının netlikte olmasıdır. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) ve William Wyler'ın *Hayatımızın En Güzel Yılları* (1946) filmleri, her ikisinde de görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın kullandığı bu tekniğin Bazin'in en sık başvurduğu örnekleridir. Alan derinliği, birden çok eylemin aynı kadrajda eşzamanlı olarak görülmesini sağlar. Uzun plan ise kesmeden sürdürülen plandır ve olayın gerçek süresine ve mekânsal bütünlüğüne saygı gösterir; montajın parçaladığı zamanı ve mekânı korur.

Bazin'e göre bu tekniklerin asıl değeri izleyiciye tanıdıkları özgürlüktedir. Klasik kurgu izleyiciye neye bakacağını dayatır: yakın plan bir ayrıntıyı seçer ve diğer her şeyi dışarıda bırakır. Alan derinliği ve uzun plan ise izleyiciye kadraj içinde neye bakacağını seçme özgürlüğü tanır. Gerçek hayatta olduğu gibi görüntü de birden çok anlama açık, yani belirsiz kalır. Bu yaklaşım, Münsterberg'in "dikkati yönetmen yönetir" düşüncesinin tam tersidir.

Yasak montaj

Bazin montajı tümüyle reddetmez. Ancak "Yasak Montaj" denemesinde bir sınır çizer: bir sahnenin anlamı iki ya da daha fazla öğenin aynı anda ve aynı mekânda bulunmasına dayanıyorsa, bu öğeler kesmeyle ayrılmamalı, aynı kadrajda gösterilmelidir. Örneğin bir avcı ile avının karşılaşması ya da bir çocuk ile tehlikeli bir hayvanın aynı yerde bulunması ayrı planlarla gösterilirse sahne inandırıcılığını yitirir, çünkü izleyici bu karşılaşmanın gerçekten yaşanıp yaşanmadığından emin olamaz. Bazin, Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) filmindeki fok avı sahnesini, avcı ile avın aynı kadrajda gösterildiği olumlu bir örnek olarak verir.

Bazin'in savunduğu sinema

Bazin'in kuramı, belirli filmlere ve yönetmenlere duyduğu hayranlıktan beslenir. İtalyan yeni gerçekçiliğini, özellikle Roberto Rossellini ve Vittorio De Sica'nın filmlerini, gerçekçi sinemanın doruğu olarak görür. Profesyonel olmayan oyuncular, gerçek mekânlar ve dramatik olay örgüsünden çok

gündelik hayatın akışına odaklanan anlatı, onun idealine en yakın sinemadır. Bazin, edebiyat ve tiyatro uyarlamalarını sinemanın saflığını bozan şeyler olarak gören görüşe de karşı çıkar. "Safsız Bir Sinema İçin" adlı denemesinde, iyi bir uyarlamanın kaynak eseri sinemaya özgü araçlarla yeniden yaratabileceğini savunur. Western türünü Amerikan sinemasının özgün mitolojisi olarak ciddiye alması da onu tür sinemasının sanatsal değerini savunan ilk eleştirmenlerden biri yapar. *Cahiers du cinéma*'nın genç eleştirmenlerinin geliştirdiği, yönetmeni filmin asıl yaratıcısı sayan "auteur politikası"nı genel olarak destekler; ancak aşırılıklarını da eleştirir. Sevilen bir yönetmenin zayıf filmlerinin yalnızca o yönetmene ait oldukları için övülmesine karşı çıkar ve Hollywood stüdyo sisteminin ortak üretim gücünü hatırlatır.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Bazin, klasik film kuramının gerçekçi kutbunun en etkili ismidir ve biçimci kuramcıların savunduğu hemen her ilkeyi tersine çevirir. Münsterberg'e göre film dikkati yönetir ve izleyicinin zihnini taklit eder; Bazin ise izleyiciye neye bakacağını seçme özgürlüğü tanıyan bir sinemayı savunur. Arnheim'a göre ses ve renk filmin sanatsal olanaklarını azaltır; Bazin'e göre ise sinemayı toplam sinema idealine yaklaştırır. Bazin'in en temel itirazı Eisenstein'adır: ona göre Sovyet montajı gerçekliği parçalar ve izleyiciye tek bir anlam dayatır. Dziga Vertov ile gerçek hayatı kaydetme hedefini paylaşır, ancak Vertov gerçeği montajla kurarken Bazin montajın gerçekliği bozduğunu düşünür. En yakın akrabası Siegfried Kracauer'dir; ikisi de sinemanın özünü fotoğrafın gerçekliği kaydetme yeteneğinde arar ve İtalyan yeni gerçekçiliğini över. Aralarındaki fark, Bazin'in daha ontolojik ve estetik, Kracauer'in ise daha maddi ve sosyolojik bir yaklaşım geliştirmesidir.

Bazin'in en doğrudan etkisi Fransız Yeni Dalgası üzerinde görülür. *Cahiers du cinéma*'da onun yanında yetişen eleştirmenler 1950'lerin sonunda film çekmeye başladığında, gerçek mekânda çekim, doğal ışık, uzun plan ve el kamerası kullanımı gibi Bazin'in savunduğu ilkeleri uyguladılar. Ancak bu yönetmenler Bazin'in ilkelerini zorlayan buluşlar da yaptılar; Godard'ın sıçramalı kurgusu, sürekliliği bilinçli olarak bozan bir montaj anlayışıdır. Bazin'in mirası yalnızca kuramsal değildir; filmlere tek tek ve dikkatle bakan, yönetmenin üslubunu ciddiye alan eleştiri anlayışı da büyük ölçüde onun eseridir.

Bazin'e yöneltilen eleştirilerin başında, kameranın gerçekliği tarafsızca kaydedebileceği varsayımı gelir. Eleştirmenlere göre kadraj, objektif, ışık ve çekim açısı seçimi her görüntüyü kaçınılmaz olarak bir yoruma dönüştürür; uzun plan da montaj kadar bir seçimdir. İkinci önemli eleştiri ideolojiktir. 1968 sonrasında, *Cahiers du cinéma*'nın kendisi de dahil olmak üzere Marksist ve göstergebilimci eleştirmenler, gerçekçiliğin egemen ideolojiyi "doğal" ve sorgulanamaz göstererek izleyiciyi edilgenleştirdiğini ileri sürdüler. Jean-Louis Comolli ve Jean Narboni'nin çalışmaları bu eleştirinin önemli örnekleridir. Üçüncü olarak, Bazin'in gerçekliğe neredeyse kutsal bir değer yükleyen yaklaşımı, Katolik düşünceyle olan bağlantısı nedeniyle idealist bulunmuştur. Son olarak dijital görüntünün yaygınlaşmasıyla Bazin'in ontolojik argümanı yeniden tartışılmaya başlanmıştır: görüntü artık gerçekliğin fiziksel bir izi olmak zorunda değildir ve bilgisayarda tamamen yapay olarak üretilebilir. Bazı kuramcılar bu durumun Bazin'in kuramını geçersiz kıldığını savunurken, diğerleri onun asıl vurgusunun teknik bir özellik değil, gerçekliğe karşı belirli bir tutum olduğunu öne sürerek Bazin'i yeniden değerlendirmektedir.

Dziga Vertov

1. Hayatı

Dziga Vertov, 1896'da Białystok'ta (o dönem Rus İmparatorluğu, bugün Polonya) David Abelevich Kaufman adıyla doğdu. Çocukluğunda piyano ve keman çaldı, şiir yazdı. Birinci Dünya Savaşı sırasında ailesiyle birlikte Petrograd'a göç etti ve burada Psikonörolojik Enstitü'de okudu. Bu yıllarda fonografla doğal sesleri kaydedip düzenlediği deneylerine "İşitme Laboratuvarı" adını verdi. Gençlik yıllarında, dönemin fütürist sanatçılarının etkisiyle, "dönen topaç" gibi bir anlam taşıyan Dziga Vertov takma adını aldı. Ses kaydı için yeterli teknik olanak bulamayınca sinemaya yöneldi ve 1918'de Moskova'da ilk Sovyet haber filmi dizisi *Kino-Nedelya*'nın kurgusunu üstlendi. İç savaş yıllarında propaganda trenleriyle cepheye ve taşraya gidip görüntü çekti. 1920'lerin başında kardeşi kameraman Mikhail Kaufman ve kurgucu eşi Elizaveta Svilova ile birlikte "Kinoklar" adlı grubu kurdu, manifestolar yazdı ve 1922–1925 arasında *Kino-Pravda* haber filmi dizisini yönetti. *Kino-Glaz* (1924), *Dünyanın Altıda Biri* (1926), *Kameralı Adam* (1929) ve *Coşku: Donbass Senfonisi* (1930) en önemli filmleri arasındadır. 1930'ların sonundan itibaren biçimcilik suçlamalarıyla kenara itildi ve 1954'te Moskova'da ölümüne kadar çoğunlukla haber filmi kurgusunda çalıştı. Diğer kardeşi Boris Kaufman ise Fransa'da Jean Vigo'yla, ABD'de Elia Kazan'la çalışmış ve *Rıhtımlar Üzerinde* (1954) ile Oscar kazanmış bir görüntü yönetmenidir.

2. Kuramı

Vertov, Eisenstein ile aynı kuşaktan ve aynı devrimci ortamdan gelir; ikisi de montajı sinemanın merkezine yerleştirir. Ancak yolları keskin biçimde ayrılır. Eisenstein oyuncu ve senaryo kullanarak kurmaca filmler çekerken Vertov kurmacayı tamamen reddeder. Ona göre sinemanın görevi, gerçek hayatı kamerayla yakalamak ve montajla yeniden düzenlemektir.

Manifestolar ve kurmacaya karşı tavır

Vertov kuramını sistemli kitaplarla değil, sert ve şiirsel bir dille yazılmış manifestolarla ortaya koydu. Grubunun adı olan "Kinoklar", "kino" ve Rusçada göz anlamına gelen "oko" sözcüklerinden türetilmiştir. 1922 tarihli "Biz" manifestosu ve 1923 tarihli "Kinoklar: Bir Devrim" makalesi, dönemin sinemasına, özellikle de edebiyat ve tiyatrodan beslenen kurmaca filme savaş ilan eder. Vertov'a göre oyunculu ve senaryolu film, izleyiciyi gerçeklikten koparan ve uyuşturan bir yanılsamadır. Stüdyo, dekor, oyuncu ve senaryo, sinemanın kurtulması gereken geçmişin kalıntılarıdır. Onların yerine gerçek hayattan çekilmiş görüntülerle yapılan bir sinema önerir. Bu sinemanın ilk laboratuvarı, Lenin'in gazetesi *Pravda*'ya gönderme yapan ve "sinema-gerçek" anlamına gelen *Kino-Pravda* dizisi olmuştur. Dizi, sıradan bir haber filmi olarak başlamış, ancak giderek montaj ve görüntü denemelerine dönüşmüştür.

Kino-Göz

Vertov'un kuramının merkezindeki kavram "Kino-Göz"dür. Temel düşünce şudur: kamera, insan gözünden üstün olan mekanik bir gözdür. İnsan gözü fiziksel sınırlarla kuşatılmıştır; belirli bir hızda görür, belirli bir açıdan bakar, belirli bir mesafeye ulaşır ve bir anda yalnızca tek bir yerde bulunabilir. Kamera ise bu sınırlardan bağımsızdır. Ağır ya da hızlı çekimle zamanı yavaşlatabilir veya hızlandırabilir, alışılmadık açılardan bakabilir, hareket hâlindeki bir araçtan ya da yüksek bir binanın tepesinden görüntü

alabilir, çoklu pozlamayla farklı görüntüleri üst üste bindirebilir. Bu nedenle kamera dünyayı insan gözünden daha eksiksiz görebilir ve gözün tek başına fark edemeyeceği ayrıntıları, ritimleri ve ilişkileri görünür kılabilir.

Habersiz yakalanan hayat

Vertov'a göre gerçeği yakalamak için insanların kameranın farkında olmadan, doğal hâlleriyle görüntülenmesi gerekir. Kameranın varlığını fark eden insan davranışını değiştirir, poz verir, sahneler. Bu da gerçeği bozar. Vertov bu nedenle gizli kamera, uzaktan çekim ve kalabalığın içinde fark edilmeden gözlem gibi yöntemleri savunur. Bu ilke, Vertov'u belgesel sinemanın kurucu isimlerinden biri yapar.

Her aşamada montaj ve aralıklar

Vertov'un "gerçek" anlayışı, kameranın kaydettiği ham görüntünün kendisi değildir. Gerçek, bu görüntüler montajla düzenlendiğinde ortaya çıkar. Vertov'a göre montaj yalnızca kurgu masasında yapılan bir iş değildir; üç aşamada gerçekleşir. Birinci aşama gözlemdir: sinemacı neyi çekeceğini seçerken zaten montaj yapmaktadır. İkinci aşama çekimdir: kameranın konumu, açısı ve hareketi de birer montaj kararıdır. Üçüncü aşama ise son kurgudur. Bu üç aşama, aynı sürecin parçalarıdır.

Vertov'un montajla ilgili bir diğer önemli kavramı "aralıklar"dır. Ona göre montajın asıl malzemesi planların kendisi değil, planlar arasındaki geçişlerdir: bir plandan diğerine geçerken değişen ölçek, açı, hareket, ışık ve hız. Sinemacı bu aralıkları hesaplayarak filmin ritmini ve anlamını kurar.

Kameralı Adam

Vertov'un kuramının en eksiksiz uygulaması 1929 tarihli *Kameralı Adam*'dır. Film, bir Sovyet kentinde sabahtan akşama bir günü anlatır; ancak asıl konusu kentin kendisi değil, sinemanın dünyayı nasıl gördüğü ve kurduğudur. Film başındaki kısa bir açıklama dışında ara yazı, senaryo, oyuncu ve dekor kullanmaz. Kamera ve kameraman filmin içinde görünür; kurgucu Svilova'nın film şeritlerini kestiği sahneler, filmin kendi üretim sürecini izleyiciye gösterir. Bu öz-yansıtıcı yapı, izleyiciye izlediği şeyin bir film olduğunu sürekli hatırlatır. Film tek bir kenti değil, Odessa, Kiev, Harkov ve Moskova'da çekilmiş görüntülerden oluşturulmuş birleşik bir kenti gösterir. Dondurulmuş kare, ağır ve hızlı çekim, bölünmüş ekran, çoklu pozlama ve hareketli kamera gibi teknikler aynı filmde bir arada kullanılır. Filmin sonuna doğru planlar giderek kısalır ve kurgu hızı izleyicide fiziksel bir coşku yaratır. Yayımlandığı dönemde bir biçim gösterisi olarak eleştirilen film, 2014'te *Sight & Sound* dergisinin eleştirmenler anketinde tüm zamanların en iyi belgeseli seçilmiştir.

3. Kuramlar tarihindeki yeri ve eleştiriler

Vertov, film kuramındaki biçimci gelenek ile gerçekçi gelenek arasında benzersiz bir konumda durur. Gerçek hayatı kaydetmeyi savunması onu gerçekçilere, montaja ve kamera tekniğine verdiği önem ise biçimcilere yaklaştırır. Eisenstein ile ilişkisi bu açıdan öğreticidir: ikisi de montajı sinemanın özü sayar ve devrimci bir sinema hedefler; ancak Vertov, Eisenstein'ın oyunculu ve senaryolu filmlerini tiyatronun bir kalıntısı olarak görür, Eisenstein ise Vertov'un filmlerini amaçsız biçimsel oyunlar olarak eleştirir. Arnheim ile karşılaştırıldığında da ilginç bir ortaklık ve ayrılık görülür: Arnheim de Vertov gibi kameranın insan gözünden farklı gördüğünü kabul eder, ama bu farkı sanatın kaynağı olarak görür. Vertov için ise bu fark, gerçekliğe daha derin ulaşmanın yoludur. André Bazin ile ilişkisi ise bir paradoks içerir: ikisi de

gerçekliğin kaydını sinemanın özü sayar, ancak Bazin montajın gerçekliği bozduğunu düşünürken Vertov gerçeğin ancak montajla ortaya çıkabileceğini savunur. Aynı amaca karşıt araçlarla ulaşmaya çalışırlar.

Vertov'un etkisi en açık biçimde belgesel sinemada görülür. 1960'larda Jean Rouch ve Edgar Morin, *Bir Yaz Güncesi* (1961) ile Fransa'da "sinema vérité" akımını başlattılar; bu terim, Vertov'un "Kino-Pravda" kavramının Fransızcaya çevirisidir. Jean-Luc Godard ile Jean-Pierre Gorin ise 1968–1972 arasında birlikte politik filmler yaptıkları kolektife "Dziga Vertov Grubu" adını verdiler. Öz-yansıtıcılık, ritmik kurgu ve görüntü-ses montajı gibi Vertov'un öncülük ettiği yaklaşımlar, deneme film, deneysel sinema ve müzik videosu estetiğinde de sürmektedir.

Vertov'a yöneltilen en temel eleştiri, kuramının kendi içinde bir çelişki barındırmasıdır. Vertov gerçeği yakalamayı savunur, ancak yoğun montaj, hileli çekim ve farklı kentlerin tek bir kent gibi birleştirilmesi, gerçekliği büyük ölçüde dönüştürür. *Kameralı Adam*'ın gösterdiği kent, hiçbir yerde gerçekten var olmayan bir kenttir. Bu durum, belgeselde gerçek ile kurgu arasındaki sınır tartışmasının ilk ve en önemli örneklerinden biridir. İkinci eleştiri, filmlerinin erişilebilirliğiyle ilgilidir: dönemin geniş izleyici kitlesi ve parti yetkilileri, Vertov'un filmlerini anlaşılmaz bulmuştur. Bu durum, sinemayı kitleleri bilinçlendirmenin aracı olarak gören Vertov'un siyasal hedefleriyle çelişir. Üçüncü olarak Vertov'un kamerayı insan gözünden üstün sayan anlayışı, makineye ve teknik ilerlemeye karşı eleştirisiz bir hayranlık taşır. Son olarak kurmacayı tümüyle bir yanılsama olarak görmesi, kurmaca filmlerin de gerçeğe dair önemli şeyler söyleyebileceği gerçeğini göz ardı eder. Bugün habersiz çekim yöntemi ayrıca izin, mahremiyet ve temsil açısından etik soruları da gündeme getirmektedir.