

Araştırma Makalesi
Research Article

Deniz DENİZEL

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, İzmir-Türkiye.
deniz.denizel@hotmail.com

Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik İle Duyumculuğun Karşılaştırılması

Özet

Sinemada estetik bir model olarak biçimciliğin görünümü, XX. yüzyılın başından beri süregelen bir sinematografik üslup olarak dikkat çekmektedir. Sinemanın içsel dinamikleriyle kendini gösteren sinematografik evrim, bir yandan sinematografik dilin gelişmesini sağlarken, bir yandan da tekniksel evrimi bir sonraki basamağına taşımasını sağlamıştır. Dinamizm, kamera oyunculuğu, sahne dövrü ve ambiyans müziği gibi modellerle kendini geliştiren biçimcilik yeni bir sıfat olarak biçim estetiğine, biçimcilikten türeyen duyumculuksa, duyum estetiğine dönüşmektedir. Yeni bir sınıflandırma olarak aşkın ve içkin sinematografi modelleri ise biçimcilik ve duyumculuk modellerini tanımlamaya yönelik teknikler olarak kendilerini göstermektedirler. Aşkın sinematografi kamera hareketiyle yaratılan sinematografik estetiği, içkin sinematografiyse özsel olarak estetik olan objelerin sinematografik olarak saptanması ilkesini temsil eder. Biçimcilik temel sinema kuramları bağlamında gerek dinamizmle, gerekse kurguyla ardışıklık yaratmakla alakalıyken, biçim estetiği tekniksel evrim bağlamında kamera hareketi ve bağlantılı disiplinlerin oluşturduğu organik birlikle alakalıdır. Biçimcilikten türeyen duyumculuk ise dinamik yapı içerisindeki bir aksiyonun arasında vukuu bulan kısa süreli ve yönetmenin izleyicinin dikkatini çekmek istediği statik yapılarla gerçekleşir. Duyumculuk, sinematografinin içine gömülü fotoğrafidir.

Anahtar Sözcükler

Biçimcilik, Duyumculuk, Estetik, Sinematografi, Teknik ve Evrim.

Giriş

Sinema tarihi, kendini günden güne geliştiren, doğası gereği süreklilik arz edecek şekilde değişen; tarihsel, politik ve medyatik olayları yansıtacak şekilde değişim gösteren ve nihai olarak günümüze kadar pek çok anlatı sistemine şahit olmuş bir görsel paradigmayı temsil eder. Bununla alakalı olacak şekilde, sinemanın genel tür, akım ve tematik eğilimleri aynı anda hem yönetmenleri etkileyerek daha nesnel tutumlar elde etmeleri yönünde onların güdülenmesine, hem de izleyicide yadırgatıcı sinematografik eserlerden kaçınarak belki de daha parodik ve eşyanın doğası gereği kendini tekrar eden; eşdeyişle “genele hitap” eden filmlere ilgi duyma eğilimlerinin gelişmesine sebebiyet vermektedir. Tarih, sanat ve bağlantılı bazı disiplinlerde kendini olguya hitap eden bir aktör olarak gösteren antagonizmal evrim¹, yani her dönemin kendinden bir önceki dönemi reddedip yerine tamamıyla karşıt eylemini koyması, her şeyden önce zihinsel olarak kendini geliştiren ve diğerlerini etkiledikçe kendini özerkleştiren diyalektik bir sürecin çıkmasına sebebiyet vermektedir. Buna kültürel düzeyde örnek vermek gerekirse modernizm-postmodernizm süreci, fotoğrafta “pictorialist” (resimselci) dönemin hemen sonrası da kendini geliştiren Saf Fotoğraf dönemi, sinemadaysa biçimci olan Sovyet Devrim ve Alman Dışavurumcu sinemalarından sonra kendilerini gerçekçi konuma çekerek cisimleştiren Fransız Şiirsel Gerçekçiliği ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği çıkmaktadır. Tıpkı Doğu metafiziğinde kendini konumlandıran “jin ve jang” felsefesi ve elektronun karşıtında duran pozitron gibi, genel olarak her dönem, akım ve tür, kendinden hemen sonra gelecek şekilde gerek sanatçı güdümlü, gerekse toplumsal bir hareketle maddi olarak karşıtı üretmektedir. Birbirinin tamamen karşıtı olarak görünen bu etmenler, aslında birbirine bütünüyle bağımlı ve asla birbirinden koparılamayacak bir organik birlikle bağlanmış bulunmaktadır.

Tıpkı bu örneklerde olduğu gibi, sinemada biçimcilik ve gerçekçilik, geçmodernizm² sürecine kadar birbirini reddediyormuş gibi görünen, ancak aslında antagonizmal evrime hizmet etmiş iki büyük akımdır. Pek tabii ki edimsel düzeyde yaşanan bu iki fenomen yalnızca yönetmenlerle değil, fakat büyük sinema kuramcılarıyla da desteklenmiş, ortaya büyük bir evrim çıkmıştır. İşte bu yüzden ki - postmodern sinema bir yana- postmodern sürecin desteklediği bir şekilde ve öncesinde; Alfred Hitchcock ve Stanley Kubrick gibi teknik yetkinliği kullanan üslupçu yönetmenlerle ve nihai olarak daha çok Fransız Yeni Dalgası’yla gündeme gelen Auteur Sineması kavramıyla birlikte artık çok çeşitli, melezmiş türlerle ve üslupçu yönetmenler kendini göstermeye başlamıştır. Bu noktada ifade edilmek istenen şey şudur: Biçim artık harmanlanmış bir “biçimciliğe”, içerik artık karma ve izafi hale gelen bir alımlama estetiğine ve son olarak yöntemse mikro evriminde bir adım sonrasına geçerek belirli düzeyde bir “üslupçuluğa” dönüşmüştür. Bu surette biçim, içerik ve yöntem diyalektiklerinden söz etmemiz mümkündür. Artık sinema, özellikle çok çeşitlilik fenomeni ve melezleşme olgusuyla birlikte öyle karmaşık bir hal almıştır ki çağdaş

¹ Bu kavram aynı zamanda birbiriyle uzlaşması imkânsız gibi görünen iki karşıt olgunun, aynı zamanda birbirine bağımlı olarak bir sentez yaratması anlamında da kullanılmaktadır.

² Demirkol postmodernizm ile geçmodernizmi resim sanatındaki üslupsal farklılaşma ve kültürel açıdan ikiye ayırmaktadır. Ona göre bu dönem 1955’te başlamıştır (2008: 145).

felsefi disiplinler dâhilindeki ve bireysel çözümlenmeler belli başlı akım, tür ve temalar bağlamında yetersiz kalmaktadır. Sinema, artık Deleuze ve Guattari'nin de geliştirdiği postmodern bir kavram olan “rizom”la³ ilişkilendirilebilir düzeyde sofistike ve karmaşıktır. İşte bu noktada sinemadaki gelişimin pek çok belli başlı akım gibi daha minör düzeyde ele alınması gerekirse, biçimcilik ve gerçekçilik gibi olgular, kendi içsel dinamiklerinde açıklanabilir ve çözümlenebilir hale gelmiştir. Bu noktada, bu makalenin ele alacağı nokta biçimciliğin kendi içinde evrimleşip başlıca bir biçim estetiği haline gelmesinin paralelinde gerçekleşen ‘sinemada duyumculuk’ ve başlıca ‘duyum estetiği’ne dönüşen yeni anlatım dilleri olacaktır. Sinematografik dilyetisi, sahip olduğu anlam kodlarını belirli ölçüde revize etmiş ve kendi evriminde emin adımlarla ilerlemektedir. Bu noktada dilyetisi, kendi kendine yeten, kendini özerkleştiren ve kendi normlarını yaratan başlıca bir “sinema ikonografisi”ne doğru yol almaktadır. Bu noktadan itibaren biçimsel çözümlemede eleştirmen veya akademisyenin odaklandığı parametreler sahnenin kurgusu ve kamera hareketine göre duyumculuk bağlamında saptanabilmekte ve olumsuz anlamıyla hâsıl olmayacak şekilde mekanik boyutta kendini cisimleştirebilmektedir. Metz’in de aktardığı gibi, filmin dilyetisi her zaman için “önceden film şeridi üstüne eylemler ve ihtiraslar biçiminde” yazılmış olma özelliğine sahiptir⁴ (2012: 50).

Genel tanımlamalar ve filmografik çözümlemeden önce, makalenin konuyu ele alma ve işleme yöntemi hakkında okuyucuya yeni düşünceler aktarmak uygundur. Bu makale yorumsamacı bir yöntemle yazılacak ve betimlemeci bir vizyon buna eşlik edecektir. Teknik ve obje ile yaratılan görsel anlatım dillerinde betimleyici yöntem son derece hayati bir noktada şekillenmektedir. Aynı biçimde, makale sinema sanatıyla ilgili yeni bir hipotezi görünüşe çıkaracağı için, yorumlayıcı ve betimleyici bir yöntemin yanında, sorgulayıcı bir yöntem de işin içine girecektir. Bununla birlikte bu makalede konunun parametreleri dâhilinde mikro düzeyde birbirine yakın, organik temalar yine birbiriyle kıyaslanarak hipotezi destekleyici bir argüman elde edilecektir. Yanı sıra, çağdaş felsefi disiplinlerin psikanalitik, fenomenolojik, ontolojik ve semiyolojik materyalleri biçimsel çözümlemeden çok daha çok öz metni, önerme ve tema (ya da içerikle) ile alakalı olduğu için bu makalenin kurgusunda kendilerine yer bulmayacaklardır. Çözümleme yapılacak olan eserler dünya sinemasından ele alınacaktır; bu surette Hollywood Sineması’ndan kullanılacak materyaller, bu sinema bütünüyle biçimci olduğu için fazlalıkla kendilerine yer bulacaklardır. Son olarak, sinemada biçimcilik ile duyumculuğu birbirinden ayırtırmak adına iki yeni sinematografi biçimi olarak ‘aşkın’ ve ‘içkin’ sinematografi modelleri tanımlanacaktır.

³ Deleuze ve Guattari'nin felsefede geliştirdiği, bakış açısı, zihniyet, yaşantı modeli ve çözümleme stratejilerini kapsayan bir kavramdır. “Eşsiz olanı çokluktan eksiltmek.” Rizom, başlı başına bir manifestodur: düşünme edimini çarpıtan ve biziondan yüz çevirten ağacın ezeli ayrıcalığıyla mücadele etmek için yaratılmış yeni bir düşünce imgesidir (Zourabichvili 2011: 105). Türkçesi “köksap”.

⁴ Metz bu cümleyi olduğu gibi G. Cohen-Seat'den aktarmıştır.

Biçimcilik ve Duyumculuk ile İlgili Genel Tanımlar

Hançerlioğlu'na göre biçimcilik, “biçimi öz’den üstün tutan öğretilerin genel adı”dır. Kökeni Aristoteles’in mantığına ve metafiziğine dayanan bu kavram, modernist sanat akımlarından soyutçuluk, kübizm, gerçeküstücülük ve dadacılık gibi akımları sarmalamıştır. Sanatsal önermesi “sanat, sanat içindir” mantığına indirgenebilir (1989: 28). Estetik felsefesinde biçimcilik, Platon’un güzeli, güzel yapan şeyi, “doğru orantı” olarak ifade etmesiyle etimolojik olarak temellendirilebilir. Sanatta duysal estetik kaygısıyla üretilmiş her projede biçimcilik (sanatçı bunu hedeflememiş de olsa) mevcuttur. İngilizcedeki karşılığı ‘formalism’dir. Görsel sanatlarda ilk olarak, gözün kayıt ilkesinden hareketle doğadaki izlenimleri resmeden İzlenimciler tarafından - amaçları bu olmasa da- kullanılmıştır. Çünkü izlenimcilikte içerik yani anlamın pek bir önemi yoktur; önemli olan yeni bir teknikle resim yapmak ve geleneksel perspektif, gerçekçilik ve geometrik mükemmeliyet gibi olguları ortadan kaldırmaktır. Genel bir sinema örneği vermek gerekirse, Hollywood Sineması dolaysız olarak biçimcidir. Çünkü onun yapısında gençlik, uzam, hareket ve canlılık mevcuttur (Rotha 2000: 101). Başarılı bir Hollywood filminin bileşenleri arasında yüksek derecede gösterişli ve hızlı hareket tekniği ve tüm yeni keşifleri kullanan bir öykü bulunmaktadır (a.e., 98). Hollywood Sineması her daim izleyiciyi sinemaya çekmek adına tekniği en yüksek yetkinlikle kullanmış ve bunun doğası gereği izleyicide abartılı duyum etkileri bırakmak adına biçimsel vizyonunu kaçınılmaz olarak geliştirmiştir. Bununla birlikte klostrofobik, tehditkâr, karanlık ve ürkütücü bir atmosfere sahip olan ve distorte edilmiş formlar, abartılı mimari tasarımlar, karşıtlığı yoğun ışık ve soyutlamacı bir üsluba sahip olan Alman Dışavurumcu Sineması da bütünüyle biçimcidir (Coşkun 2009: 80-86).

Sinemada biçimsel vizyon her şeyden önce Munsterberg, Eisenstein ve Arnheim gibi biçimci kuramcılarının geliştirdiği kuramlarla ve özellikle bir yönetmen olarak da geliştirdiği kuramı uygulayan Eisenstein tarafından geliştirilmiştir. Onun ‘nötrleştirme’ kavramına göre, sanat objesinde parçaların bir bütün olarak algılanabilmesi için stilizasyon kullanılarak biçimsel görünüşlerin eşitlenmesi sağlanmalıdır. Bu şekilde birbirinden farklı olguların izleyicide yarattığı izlenimler denk hale getirilir (Andrew 2007: 54). Eisenstein’a göre sinemada ‘atraksiyon yaratmak’ birbirinden bağımsız görüntüleri sahne ardışıklığı içerisinde göstererek yeni bir metaforik anlam diyalektiği oluşturmaktır. Bir kuş ve bir ağız resmi “şarkı söylemek,” bir çocuk ve bir ağız ise “bağırarak” anlamına gelmektedir (a.e., 60). Görüldüğü üzere Eisenstein, David Griffith’in ilk olarak Hoşgörüsüzlük’te kullandığı ‘paralel aksiyon’⁵ tekniğini tanımlamış ve Orson Welles’in Yuttaş Kane’de kullanacağı ‘paralel kurgu’⁶ tekniğine de önayak olmuştur. Petric’e göre, “sanatın biçimsel beklentileri ve anlatımcı tarzlarına ilişkin gelecekçilerin ve biçimcilerin emsalsiz ilgileri, onların anlatı bağlamı kadar önemli olan biçim ve yapının kendi anlamını üretebileceği inançlarından kaynaklanmaktadır” (2000: 72).

⁵ Bir olay üzerinde odaklanan birçok değişkenin belli bir sıra dizgesi ve zamanlamasıyla gösterilmesi. İngilizcedeki karşılığı “parallel action”.

⁶ Aynı zamanlarda fakat farklı yerlerde gerçekleşen ve birbiriyle bağlantılı olan minimum iki olayı sırayla göstererek anlam yaratmak. Aynı zamanda ‘çapraz kurgu’ olarak da tanımlanır. İngilizcedeki karşılığı “parallel cutting” veya “cross-cutting”.

Yine Hançerlioğlu'nun tanımına göre duyumculuk "bilginin duyumdan geldiğini ileri süren öğretilerin genel adı"dır. Kökeni Protagoras'ın, bilgilerimizin tek kaynağının 'duyumlar' olduğunu iddia etmesiyle temellenir; duyumlarımızın dışında başka hiçbir bilgi edinilemez. İnsanın her şeyin ölçüsü olduğu konusunda bir iddia ortaya atan duyumculuğun özsel olarak iki yönü vardır: 'kişinin öznel duyumu' ile 'duyumun nesnel temeli' (1989: 71). Sonraki pasajlarda ifade edileceği şekilde, duyumculuk "statik ardışıklıktaki süreklilik"le dolaysız olarak alakalı olduğu için görüntü sanatları kapsamındaki video, video sanatı, film ve video oyunları dışındaki herhangi bir sanat dalıyla temellendirilemez; çünkü fotoğraf dâhil geriye kalan tüm sanatların duyumsal aktarısı semantik anlam bütünlüğü ve terminolojik temel dolayısıyla 'biçim'le alakalıdır. Pek tabi ki bunun karşıt savları da iddia edilebilir. Örneğin 1980'lerin sonunda ün kazanan, aralarında ses getiren çalışmalarıyla ün kazanmış Damien Hirst'in de bulunduğu Genç Britanyalı Sanatçılar⁷, kavramsalıktan etkilenen yapıtlarıyla özellikle ironi, malzeme çeşitliliği ve çağdaş yaşam deneyimlerini araştırdıkları ancak 'belirsizlik' içeren dekoratif yapıtlarıyla Little'in eserinde postmodern bir akım olarak "duyumculuk" ile isimlendirilmişlerdir (2008: 140). Ancak yine ifade edildiği gibi, semantik anlam bütünlüğü bağlamında bunun gerçek konumu biçimciliktir. Duyumculuk ancak hareketin saptandığı bir görüntü sanatı alanında, süreklilik arz eden bir görüntüyle biçimcilikten devşirilebilir.

Sinemada duyumculuk, hiçbir surette belirli bir akım veya türe bağımlı değildir. O daha çok bireysel üslup dâhilinde kullanılan yöntemle alakalıdır. Yönetmen tarafından geliştirilen anlatım dilinin belirli bir bölümünün bir parçasıdır. Biçimcilik daha makro düzeyde ön plandayken, duyumculuk mikro düzeyde; filmin belirli bir bölümünde yapılacak biçimsel çözümlemeyle deşifre edilip gün yüzüne çıkarılacak seviyededir. Apaçık bir düzlemde kendini cisimleştiren görsel bir vizyona sahip olmasına rağmen duyumculuğun, 'duyumculuk' olarak önemsenmemesinin ve/veya dikkatten kaçmasının sebebi, biçimcilik içerisindeki bir aksiyonun daha ufak düzeyde görsel bir dışavurumu olmasıdır. Daha net bir ifadeyle, biçimcilik genel görsel temayı oluştururken, duyumculuk görsel aksiyonun tam ortasında kendini göstererek özel bir tematik anlatıyı oluşturur. Biçimcilik görsel olarak düzlemin kendisini inşa ederken, duyumculuk ise görsel olarak yanal düzlemi inşa eder. Eğer film başlıca bir hipertekst olarak yorumlanmış olsaydı, biçimcilik temel metin öbeğini, duyumculuksa açılan özel metincikleri oluştururdu. Eşdeyişle, biçimcilik bir süreç içerisindeki dinamik yapıyla, duyumculuksa daha çok sinemada yönetmenin izleyicinin dikkatini çekmek istediği bir anın içerisindeki statik yapıyla alakalıdır. Biçimcilik dinamik, duyumculuksa statik yapıya sahiptir.

Daha net bir ifadeyle, sinematografik saptama ile teknik yetkinlikle yaratılan dinamizm bütünüyle biçimdir; ancak duyumcu bir sahne, daha çok kendini sinematografik değil, fotografik düzeyde gösterecektir. Duyumculuk, "sinematografinin içine gömülen fotografidir" tanımı son derece doğru ve konuyla paralel olacaktır. Pek tabi ki bu durum sinemada görüntü yönetmenliğindeki 'fotografik üslup'la dolaysız olarak alakalıdır, ancak bunu sürekli ve sistemli bir şekilde kullanan bir görüntü yönetmeni, aynı zamanda duyumcu değildir. Örnek olarak Nuri Bilge Ceylan veya Theo

⁷ Oluşumun adının İngilizce karşılığı 'Young British Artists'.

Angelopoulos görüntü yönetiminde fotografik üslubu sistemli olarak kullandıkları için duyumcu vizyona sahiplerdir, ancak duyumculuk daha çok kendini biçimcilikten, dolaylı olarak sinematografiden devşirdiği ve kendini göstermesi için ona bağımlı olduğu için onlar sinemasal üslupları bağlamında “duyumcu” değillerdir. Basit bir örnekle konuya açıklık getirmek gerekirse, *The Matrix: Reloaded* filminin sonundaki Mimar sekansı bu karşılaştırmanın apaçık bir şekilde ifade edilmesine olanak tanıyacaktır. Hikâyeye göre Keanu Reeves’in canlandığı Neo karakteri, her şeyin insanlık adına olumlu yönde son bulacağına inandığı bir odada, kendini ‘Mimar’ olarak tanımlayan bir bilgisayar programıyla konuşurken Kâhin karakterinin onu kandırıldığını öğrendiği sahnede, kamerayla, görsel tasarım ilkelerinde ‘üçte bir kuralı’ olarak ifade edilen kompozisyonla onun alnını kesecek kadar yakından çekim yapılmıştır. Özön’ün ifadesine göre, teknikte karakterin içsel yapısının gösterileceği ve yönetmen ruhsal bir çözümlenmeye girişmiş olduğu zaman böyle bir (yakın plan) çekim yapılır (2008: 75). İşte bu çekim (ki paralel aksiyonla ardışık şekilde Mimar ve Neo gösterilirken her biri birkaç saniye sürecek şekilde ve birkaç kere gösterilmiştir) bütünüyle duyumcudur. Çünkü Neo değişmeyen açıyla ve fotografik olarak betimlenir. Sahne diegetik olarak “*sorumu hala cevaplamadın...*” repliğiyle desteklenir. Bununla birlikte aynı sekansta Neo’nun arkasında kalan, altlı-üstlü, eşit ve simetrik arayla dizilmiş ekranlarda beliren onlarca başka Neo, her biri diğerinden farklı jest ve mimikler sergileyecek şekilde ve bütünüyle rastgeleymiş gibi görünen bir kurguyla betimlenmiştir. Neo’nun yaşadığı karmaşayı ve açmazı betimleyen bu metaforik anlatım diliyse, bütünüyle biçimcidir. Çünkü ardışıklığın içinde süregelen bir dinamizm mevcuttur. Bu sahnenin sonunda kamera, önceden beri gösterdiği Neo’dan ayrılır ve bu ekranlardaki en sakin duran Neo’nun ekranına ilerler, onun içine girer ve yine duyumcu betimleme başlar. Aynı paralel dâhilinde, ulusal bir örnekle, Ceylan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin otopsi sekansından önce Taner Birsel tarafından canlandırılan Savcı Nusret karakteri kendi başına gelen bir olay üzerine, sanki bu olayın onun bir arkadaşının başına gelmiş gibi doktor Cemal karakterine “*bir insan, bir başkasını cezalandırmak için hakikaten kendini öldürebilir mi?*” diye sorduğu sahnede, yine Neo’ya benzer bir çekim gerçekleştirilmiştir. Bu sahne statik ve fotografik olduğu için duyumcu vizyona sahiptir. Ancak bu duyumculuğun içerisinde belirli ölçüde biçimcilik de vardır, çünkü ‘göz oyunculuğu’ olarak da özetlenen minimal bir oyunculuk modeli olan “kamera oyunculuğu”, Birsel’in ustalıklarla temsil ettiği şekilde mevcuttur.

Sinemada Biçimcilik ve Biçim Estetiği

Önceki pasajlarda ifade edildiği gibi, sinemada biçimcilik yeni bir şey değildir. Onun kapsadığı şeyler arasında teknikle yaratılan görüntü, kamera oyunculuğu, dinamizm, sahne dövuşü, ambiyans müziği ve kurguyla tekrar yorum gibi birbirinden bağımsız pek çok disiplin vardır. Tüm bu kavramların temsil ettiği görsel anlam dizgelerini betimlemeden önce belirli ölçekte biçimcilik kavramını ifade etmek olumlu olacaktır. Gerçeğin olduğuna en yakın saptaması yapıldığında dahi, insan zihni onu duyumsarken “estetik bir form” olarak yorumlama eğilimine sahiptir. Monaco’ya göre Kuleshov bir kurgu denemesinde farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntüleri birleştirmiş; bunun adına da “yaratıcı coğrafya” adını vermiştir (2008: 380). Bununla birlikte, gerçekliğin içindeki estetik objeler sayesinde ve kameranın gösterdiği alanın

dışında kalan tüm alanları reddetmesi itibariyle yaratılan kaçınılmaz ‘soyutlama’yla, sinematografik açıdan saptanılan obje ve alanlar eşyanın doğası gereği başkalaşacaktır. Bununla birlikte Arnheim’a göre görmek, retina algısının bir sonucu değil, algılama, bağ kurma ve hafıza oluşumlarının bir toplamıdır. Bu nedenle biz görüntüleri kötü görmeyiz, tamamlayıcı zihinsel işlemler sayesinde nesnelere gözümüzün gördüğünden daha iyi bir şekilde algılarız (Andrew 2007: 37). Aynı algı prensibi, tahmin edileceği üzere sinema üzerinde de geçerlidir. Konunun paralelinde Arnheim’a göre, “sinema devinimi, devinimle sunmaz, hareketsiz görüntülerin art arda gösterilmesi sayesinde bunun ‘yanılsamasını’ yaratır” (2010: 133). Bu surette birbirinden bağımsız, alakasız görüntüler belirli bir sahne ardışıklığı ile gösterildiğinde dahi, insan zihni onu bir ‘anamlı’ ve ‘devingen’ kılma sürecinden geçirecek, anlam ve eylem üretmeye çalışacaktır. Sinemada biçimciliğin doğasında bulunan sahne ardışıklığı vurgusu, aynı şekilde insanın doğal algısında da mevcuttur. Eşdeyişle insan algısı, özsel olarak zaten ‘biçimcidir’. Botz-Bornstein’a göre, “biçimciler için sanatsal faaliyet, simgelerin yaratılmasına değil, simge topluluklarının yeniden düzenlenmesine dayanır” (2011: 17). Şklovski, edebiyat eleştirisi için geliştirdiği biçimci kuramda, şairlerin imgeler yaratmaktan çok onları düzenleme derdinde olduklarından bahseder (a.e., 18). Bazin’in sinemada biçimciliğe gönderme yaparak kaleme aldığı şu pasajı, biçimin önemi bağlamında konuya denk düşer: “Amacımız biçimin, içeriğe olan zaferini kutsamak değildir. ‘Sanat için sanat’ düşüncesi sinemada diğer sanatlardan daha fazla olarak reddedilmiş bir görüştür. Diğer taraftan yeni bir biçim arayışı içine girildiği tartışmasız bir gerçektir. Artık filmin ne anlatmak istediği düşüncesi, yerini bunu nasıl anlattığı sorusuna bırakmaktadır” (2000: 41). Aynı zamanda biçimcilik için “yadırgatma” ya da “alışkanlığı kırma” olgusu, hayati önem taşıyan bir eylemdir.

Daha edimsel boyutuyla, sinemada ‘beklenmedik ihtimalin gerçekleşmesi’ olarak izleyicinin karşısına çıkan bu kavrama sahne bağlamında örnek olarak Zor Ölüm serisinin dördüncü filmindeki tünel sahnesi verilebilir. Hikâyeye göre Bruce Willis tarafından canlandırılan John McClane karakteri, düşmanlarından kaçırdığı bir bilgisayar korsanıya bir tünelin içinde, trafiğin çift yönden buldukları yere doğru akmasıyla mahsur kalırlar. Bu noktada tünelin ışıklarının bilinçli olarak söndürülmesiyle trafik akışı bir karmaşayla kontrolden çıkar ve kazalar başlar. Tam bu sırada McClane bilgisayar korsanının hayatını kurtarmak için yanına gider ve karşılarındaki bir araba, bir diğer arabaya çarpıp üzerlerine doğru takla atmaya başlar. İzleyici bu noktada yaratılan biçimci etkiyle birlikte, psikolojik olarak yarım saniyeliğine dahi olsa onların bir kurtuluşu olmadığına inanır; nihai olarak gerçekleşmesi en zor ihtimal gerçekleşir ve takla atarak üzerlerine doğru gelen araç, arkalarından çift taraflı ve eşzamanlı bir şekilde gelen iki arabanın kaportalarına simetrik biçimde çarparak geri seker. McClane ve bilgisayar korsanı mucizevî bir şekilde kurtulur. Aynı olguya tematik bir örnek vermek gerekirse, Griffith’in Hoşgörüsüzlük filminin sonunda kullandığı “son dakika kurtuluşu” teması göze çarpar. Bu öyle bir temadır ki, tüm Hollywood’u ‘klasik anlatı ve kurmaca’ formülüyle birlikte yıllar boyunca kuşatmıştır. Bu aynı zamanda Deus Ex Machina⁸ metaforunun temsil

⁸ Bir hikâyede hiç beklenmedik bir anda, beklenmedik bir karakter, nesne veya olayın aniden ortaya çıkması ve tüm sorunları çözmesi. Türkçesi, “Makineleşmiş Tanrı”.

ettiği anlamı yinelemektedir. Aynı olguya hikâye ile ilgili bir örnek vermek gerekirse, Olağan Şüpheliler, İhtiyar Delikanlı ve Prestij filmlerinin çoklukta birlik ve farklılıkta denge unsurlarıyla tasarlanan son sekansları ya da son ana kadar izleyiciye gösterilen ancak fark edilmeyen; fark edildiği zaman ise izleyicide yüksek nitelikli bir şaşırma ve etkilenme duygusu yaratan ‘ters köşeli’ sonlar dikkate şayandır. İfade edilen tüm bu etmenler, farklı parametrelerce biçimciliğin kullanılmasıyla ilgili örnekleri teşkil etmektedir.

Sahne ardışıklığı bağlamında biçimciliğin sinemada görünümüne bir örnek vermek gerekirse, Guy Ritchie’nin filmi Kapışma’nın giriş sekansı iyi bir seçim olacaktır. Hikâyeye göre Haham kılığına girip büyük bir elması çalmak için onun bulunduğu bir binaya giren çete üyeleri, merdivenlerden yukarı çıkarken katlara ve yürüme güzergâhlarına konulan güvenlik kameralarıyla gösterilerek betimlenmiştir. Her bir güvenlik kamerası için bir adet ufak monitör kullanan Ritchie, bu monitörleri yan yana sıralayarak çetenin merdivenlerden çıkma hızıyla eşzamanlı bir şekilde monitörlerin önünden, sağdan sola doğru kaydırıldığı kamerasıyla bu sekansı tek plan halinde izleyiciye aktarır. Plan-sekans⁹ tekniğini büyük bir ustalıkla yorumlayan Ritchie, aynı zamanda zihnin algı kalıplarına hitap eden ve ardışık düzlemde, epizodik bir mantık kurgulayarak bunu biçimci bir anlatım diliyle hayata geçirmiştir.

Biçim Estetiği Modellerinin Sınıflandırılması

Sinematografik dilyetisi ve tekniksel evrimin geldiği bu noktada artık sinematografik bağlamlar kendi içlerinde birbirlerinden ayrımlanabilmekte ve yeni sınıflandırmalar yapılabilmektedir. Örneğin önceki pasajda bahsi geçen plan-sekans tekniği, aynı zamanda ilk sistemli öznel kamera örneği olan 1947 yapımı Göldeki Hanım filmi çekildiğinde yalnızca bir ‘deneme’ iken, şimdiyse özellikle Alfonso Cuarón gibi bir yönetmenin Son Umut ve Yerçekimi filmlerinde bu tekniği sistemli bir şekilde kullanmasıyla başlıca bir dil haline gelmiştir. Tekniksel evrim ve dolayısıyla anlatım dili, zamanın akış yönüyle doğru orantılı bir şekilde gelişim içerisinde ve dolayısıyla tıpkı taşan bir ırmağın kollara ayrılıp kendine yeni yollar bulduğu ya da büyüyen bir ağacın belirli bir matematikle açıklanabilecek şematik ve sistemli ilerleyişi gibi sanatta da aynı şekilde büyüyen homojen gelişimler görülmektedir. Bu noktada sinemada biçimcilikten türeyen biçim estetiği konusu, duyumculuktan türeyen duyum estetiği konusundan daha büyük olduğu ve onu kapsadığı için önce biçim estetiği modellerini sınıflandırmak, sonra da biçim estetiği türlerini sınıflandırmak yerinde olacaktır.¹⁰

⁹ Bir aksiyonun kurguyla bölünmeden bir tek plana indirgenmesi. İngilizcedeki karşılığı “long take”.

¹⁰ Bu noktada makaleyi gereksiz yere uzatmış ve amaçtan sapmış olmamak adına daha uzun kapsamlarda işlenmesi gereken iki konu olan biçim estetiği model ve türleri, minimal tanımlamalar ve örneklerle sınırlı tutulacaktır.

Dinamizm

Özellikle abartılı vizyonlu kamera hareketleri ve hızlı çekimlerle oluşturulan, abartılı psikolojik etkiler yaratmak hedefinde olan çekim tekniklerine verilmiş genel bir isimdir. Hızlı bir şeyi duyumsamak psikolojik olarak kan basıncını yükseltir ve izleyicide bir sonraki planı merak etmesini sağlayan bir mekanizma oluşturur. Özellikle özdeşleşme psikolojisini tetikleyen bu eğilim Hollywood Sineması'nın önde gelen bağlamlarından biri olarak kendini göstermiştir. Gönen temel sinematografik özdeşleşme sürecini, “seyircinin kameranın gözüyle, yani yönetmenin bakış açısıyla özdeşleşme” olarak tanımlamaktadır. Ona göre filmdeki tüm olaylar ve kameranın tüm devinimleri, sinema salonunda oturan özne-seyircinin merkez niteliğindeki bakış açısına göre düzenlenmektedir (2007: 64). Bu noktada dikkat çeken dinamizm örneklerinden biri olarak, Oyuncu filminin giriş sekansı mevcuttur. Hikâyeye göre video oyunu olgusu devasa bir sektör haline gelmiş ve ölüm cezası almış mahkûmlar, yüksek fiyatlar karşılığında yaratılan gerçek bir simülasyonda başkaları tarafından kontrol edilerek birbirleriyle savaşmak zorunda bırakılmaktadırlar. Filmin giriş sekansında Gerard Butler'ın canlandırdığı Kable karakteri sonu gelmeyen bir aksiyonla hayatta kalmak için karşısındaki düşmanları elimine ederek bitiş noktasına doğru ilerlemektedir. Sekansta atlamalı kurgu¹¹, paralel aksiyon ve aktüel kamera¹² gibi teknikler birbirleri üzerine kombine edilecek şekilde kullanılmış ve dinamizm bağlamı içeren bir biçim estetiği modeli ortaya konmuştur.

Kamera Oyunculuğu

Kamera oyunculuğu, oyuncunun içsel reaksiyonlarını olabilecek en ‘minimal’ ve gerçeğe uygun şekilde, abartıya kaçmadan göz temasıyla dışa aktarma sanatıdır. Oyuncu rol yapmaya göre değil, daha çok olmaya yönelik gerçeğe en yakın biçimde temsilini ortaya koyar. Alpar'ın geliştirdiği terminolojiye göre oyunculuk bilinçli bir transformasyon, karakterin bölünmesi durumudur. Kamera oyunculuğu ise bu durumu temsilin ait olduğu gerçekliğe en uygun şekilde kurgulamak ve olabilecek en doğru yerden başlayarak, doğru yöne ve doğru hızda yorumlamaktır (2014: 5). Sinemanın geçmişten günümüze kullanılageldiği en önemli biçim estetiği modellerinden biri olan kamera oyunculuğunda, ritim ve temponun en yüksek olduğu anlarda bile abartı olmaması gerekir; çünkü zaten kamera önünde tüm mimikler ‘büyük’ görünür. Oyunculuk terminolojisinde ritim, oyuncunun içsel reaksiyonu, tempo ise dışsal reaksiyonudur. Hollywood Sineması'nda, bugüne kadarki en önemli kamera oyunculuğu performanslarından biri, kuşkusuz ki Yedi filminin son sekansında Brad Pitt'in canlandırdığı Dedektif Mills karakterinin katil John Doe karakterini öldürmesinden hemen önceki “eşinin öldüğünü” anladığı sahnenin devamıdır. Burada Pitt hiçbir surette abartıya yer vermeden, bu olayın başına gelen birinin ortalama bir

¹¹ Bir noktadan bir noktaya, birbiriyle doğrusal olarak alakalı olan bir aksiyon dizisinin saniyelerle ifade edilen bir zaman diliminde kurguyla bölünerek gösterilmesi. İngilizcedeki karşılığı “jump cut”.

¹² Karakterin görme açısından yapılan çekimle onun gördüklerini ve gördüğü şekli izleyiciye aktarmak. İngilizcedeki karşılığı “actual view”.

saptamayla vereceği bütün tepkileri ve psikolojik travmayı sırasıyla izleyiciye vererek eşsiz bir oyunculuk sergilemiştir. Yönetmen David Fincher, sahnenin daha gerçekçi olması adına sahneye müzik eklememiştir. Bu sahne, önceki pasajlarda ifade edilen yakın plan çekimi süreklilik ve statik yapıyla da betimlediği için, aynı zamanda duyumculuk ve duyum estetiği alanını da kapsar.

Sahne Dövüşü

Sinemada biçim estetiğinin bir başka konumunu cisimleştiren sahne dövüşü,¹³ kamera önünde veya bir sahnede minimum iki kişinin birbirlerine zarar vermeksizin, koreografi tekniğini kullanarak sanki gerçekten birbirleriyle dövüşüyorlarmış gibi bir ‘yanılsama’ yaratmasıdır. Sinema filmlerindeki birçok dövüş sahnesi, sahne dövüşü disiplini kullanılarak yapılmış ve görsel estetiğe dönüşen koreografilerdir. Sahne dövüşünde temel dövüş formlarının dışında belli başlı dövüş sanatı tür ve stillerinin kullanımı da söz konusudur. En ince detayına kadar hesaplanmış plan ve açılarıyla, Son Samuray filminde Tom Cruise’un canlandırdığı Nathan Algren karakterinin gerçekleştirdiği “hiç düşünce” sekansı, sinemada sahne dövüşü olgusuna mutlak bir örnek teşkil etmektedir. Burada Algren, silahsızken etrafını saran dört silahlı askeri alt eder. Bu sahne olabilecek en iyi açılardan ve ağır çekim modları kullanılarak tasarlandığı için sonraki bölümde işleneceği şekilde, türsel olarak ‘idealist biçim estetiği’ni temsil etmektedir. Sahne dövüşü bağlamında realist biçim estetiğine örnek vermek gerekseydi, bu Quantum of Solace’da Daniel Craig’in canlandırdığı James Bond karakterinin otelde ona kurulan komplo üzerine kendini savunmasıyla başlayan dövüş koreografisi olurdu. Bu sahne başından sonuna bütünüyle rastgeleymiş gibi görünen bir vizyonla, gerçekçi bir şekilde tasarlanmıştır.

Ambiyans Müziği

Ambiyans müziği, yapay veya doğal tınılara dayanan ve bir başka medyumu desteklemek üzerine üretilmiş atmosferik nitelikli bir müzik türüdür. Bazı zamanlarda klasik bir kompozisyondan çok, birbirlerini tekrar eden formlara dayanmaktadır. Özellikle Hollywood Sineması’nda anlatım dilinin en önemli destekçilerinden biri olarak kullanılmaktadır. Birçok zaman non-diegetik ses¹⁴ biçimde kullanılır. Müzikte sözler içeriği, nota dizgesiye tahmin edileceği üzere biçimi temsil eder. Ambiyans müziği ise yine başta Hollywood Sineması’nda olmak üzere pek çok yönetmen tarafından temel anlamı destekleyici bir şekilde kullanılmaktadır. Genellikle besteciler tarafından bütünüyle kompozisyon sahibi ana bir müzikal eser bestelendikten sonra geriye kalan eserler, bu ana eserin teması üzerinden ambiyans müziği olarak bestelenmektedir. Senfonik yöntemle de betimleneceği gibi, genel olarak psikolojik yönüyle kathartik temaları destekleyecek şekilde de kullanılır.

¹³ İngilizcedeki karşılığı “stage combat”.

¹⁴ Hikâyenin içsel dinamiklerinde kaynağı belli olmayan ses; anlatıcı sesi, dramatik etki için eklenen ses.

Biçim Estetiği Türlerinin Sınıflandırılması

Bu noktada, önceki bölümde sınıflandırılmış biçim estetiği modellerinin her biri, kendi içinde biçim estetiği türlerine göre de sınıflanırlar. Dinamizm içeren bir sekans, çekimi yapıldığı ve kurgulandığı yönetime göre idealist veya realist olarak sınıflandırılabilir. Aynı şekilde sahne dövüşü koreografileri, izleyiciye aktarıldıkları yönetime göre sonraki pasajda bahsi geçecek iki ayrı biçim estetiği türüne göre sınıflandırılabilir. Biçim estetiği türü, sahnenin başından sonuna hangi biçimsel ilke ve izlekle sınıflandığıyla dolaysız olarak alakalıdır.¹⁵ Eğer bir biçimsel estetik türü, görkemli bir estetikle gerçeklikten uzaklaşarak izleyiciyi en ince detayına kadar hesaplanmış sahnelerle etkiliyorsa, bu idealist biçim estetiğidir. İdealist biçim estetiğinde imgelemin yarattığı yansıma, başlıca bir temaşa estetiği olarak izleyicinin karşısına çıkar ve çoğu zaman biçimsel olarak altın oran dâhilinde kompozisyonlar, koreografiler, oyunculuk ve çekim modelleri ortaya konulur. İdealist biçim estetiği, olanı değil, daha çok olması gerekeni betimler; ya da şöyle ifade edilmesi daha doğru olur: O aktardığı şeyi olduğu değil, olması gerektiği şekliyle aktarır. The Matrix’de çatı sekansında, Neo’nun ağır çekimle ve açığı olduğu gibi bırakarak kendi etrafından dönen kamerayla betimlenen ‘kurşunlardan kaçma’ sahnesi, bütünüyle idealist biçim estetiğiyle alakalıdır. Aynı mantıkla, Başlangıç filminde Leonardo Dicaprio’nun canlandığı Jobb karakteri rüya gerçekliğinde Ariadne karakterini eğitirken, sistematik bir şekilde tüm objelerin ufak parçalara ayrılarak uçuşmaya başladığı sahne de mutlak olarak idealist biçim estetiğine sahiptir. Bu surette idealist biçim estetiği gerçekçiliğin karşısındadır. Pek tabi ki, en gerçekçi görünen sanatsal kompozisyonun arka planında bile belirli oranda görsel algı kalıplarına eseri uyduran bir dokunuş, dolaylı olarak bir idealizm mevcuttur. Ancak sinemada idealist biçim estetiğinde bilinçli olarak ve inandırıcılık adına fizik kurallarına göre gerçekliği kaybetmeyerek, ‘hangi yollarla gerçekçilikten’ uzaklaşılacağı hesaplanmış olduğu dikkat çekici bir formülasyon mevcuttur.

Realist biçim estetiği ise uzatılmış plan-sekanslar ve aktüel çekimlerle kendini cisimleştiren, bütünüyle heterojen nitelikte ve özdeşleşmeyi daha da güçlendiren bir yapıya sahiptir. Televizyon izleyicisi yıllar boyunca haber ve belgesellerde doğa şartlarına uygun ancak kusursuz görüntü vermeyen kamera çekimlerine şahit olmuştur ve bu tarz heterojen çekimlerin, izleyicinin algı yetilerince eşyanın doğası gereği “gerçekçi” olarak tanımlanmasına neden olmaktadır. İzleyicinin zihni, bu rastgele çekim yapısının gerçekçi olduğuna koşullanmıştır ve doğal olarak izleyici sinemada böyle bir çekimle karşılaşınca, yadırgatıcı bir vizyona sahip olmasına rağmen daha çok bu çekimlerle özdeşleşir. Realist biçim estetiğine örnek olarak Cuarón’un çektiği Son Umut filminin kaçış ve devamındaki savaş sekansı verilebilir. Clive Owen’ın canlandığı Theo Faron karakteri, on sekiz yıldır ilk defa doğmuş bir bebeği düşmanlarından kaçırırken, bütünüyle heterojen çekimlerle gerçekleştirilen yaklaşık yedi buçuk dakika süren bir plan-sekans gerçekleştirilmiştir. Kurgulanan betimleme son derere gerçekçi bir konumda kendini cisimleştirmiştir. Aynı şekilde Neill Blomkamp’ın

¹⁵ Bu noktada türler, önceki bölümde olduğu gibi ayrı alt-bölümler halinde değil, birbirleri arasında organik ve bütünsel temalar kurmak adına pasaj içinde işlenecektir.

çektığı Yasak Bölge Dokuz'un açılış sekansı da 'belgeselci' bir üslupla tasarlanmış bir realist biçim estetiğine sahiptir.

Bununla birlikte, sinematografik bir kompozisyon aynı anda hem idealist, hem de realist biçim estetiğine sahip olabilir. Bunun için önemli olan görsel tasarımda uygun koşulların yaratılmasıdır. Önceki bölümde ifade edildiği şekilde, Oyuncu filminin açılış sekansı, yarattığı dinamik koşulların yanı sıra, aynı zamanda hem idealist, hem de realist biçim estetiğine sahiptir. Aktüel ve heterojen çekimler ve olayın içinde kendini var eden kamera açıları yüzünden realist; berraklık, açıların doğru orantıyla kompozite edilmesi, iyi karakterin kazanması ve izleyiciye seyir hazzı yaşattığı için de idealisttir.

Sinemada Duyumculuk ve Duyum Estetiği

Sinema ve edebiyat kuramlarınca desteklenen biçimcilik ve sinemada biçimciliğin aksine, sinemada duyumculuğun kökeninin saptanması pek de mümkün değildir. Çünkü biçimcilik nihai olarak teknikle yaratılır ve sinema tarihi zaten tekniksel evrimin tezahürüdür. Aynı şekilde tanımlar bölümünde ifade edildiği gibi, sinemada duyumculuk, biçimciliğe devşirilebilen ve özsel olarak ona bağımlı bir olgudur. Aynı zamanda bu olgu sanatçı / yönetmen tanımlı bir yöntem olmadığı, aksine sonradan geriye dönük bakışla tanımlandığı için rahatlıkla ifade edilmelidir ki, hiçbir yönetmen bilinçli olarak duyumculuğu icra etmez, hiçbiri kendini "duyumcu" olarak tanımlamaz. Makalenin belkemiğini oluşturan hipotez burada yatmaktadır. Duyumculuğun tanımına geri döndüğünde, onun 'sinematografiye gömülen fotoğrafı' olduğu ifade edilmişti. Dinamik yapıyla süregelen biçimciliğin tam ortasında, statik yapıyla kendine ifade olanağı yaratan kompozisyonlar duyumcudur. Sinemada duyumculuk tıpkı Hançerlioğlu'nun aktardığı gibi, duyumdan alınan bilginin zihinsel tezahürü ile alakalıdır. Bir noktada anlatım dilinde yaratılan metaforlarla da işin içine girer. Welles'in Yuttaş Kane'indeki 'Rosebud'un uzun süre betimlenmesi hem filmin sonunda onuna ilgili bir olayın vukuu bulacağıyla ilgili bir metafor olmasından kaynaklanır, hem de bu saniyelerce betimleme 'süreklilik arz eden bir görüntüde' statik olarak bir objenin gösterilmesiyle tezahür ettiği için duyumcudur. Bu noktada sinemada duyumculuk, eşyanın doğası gereği yönetmen veya senaristin, izleyicinin dikkatini çekmek istediği kişi veya objede kendini gösterir. Aynı mantıkla Levent Semerci'nin Nefes filminde bir kötülüğün geldiğini izleyiciye bir metafor olarak sezdiren, askerlerin "gece uyanış" sahnelerinde Barok bir üslupla¹⁶ kullanılan yakın plan 'göz' çekimleri duyumculuğun bu bağlamına denk düşer.

Temel duyumculuk ifadesinde daha net bir örnek vermek gerekirse, Ritchie'nin son filmi Sherlock Holmes: Gölge Oyunu'nda Almanya'dan kaçış sekansı konuya tam uygundur. Bu sekansta Ritchie, biçimcilik ile duyumculuğu kurguladığı anlatım dilinde onları öyle organik bir harmoniyle sentezlemiştir ki, bu çekim morfolojik olarak

¹⁶ Buradaki 'Barok üslup' olarak temsil edilen olgu: Barok dönemde özellikle Michelangelo Caravaggio'nun resmetme tekniğiyle akımlaşan Caravaggioculuk ile gündeme gelen "chiaroscuro" tekniğidir. Bu teknikte dramatik aydınlatma ile ışık-gölge karşıtlığı yaratmak, 'karanlıktan aydınlığa' teması ve özellikle ışık kaynağının mantıken belli olmayacağı şekilde yer alır (Little, 2008, s.58).

tıpkı ritim, uyak ve kafiye içeren bir şiire benzer. Hikâyeye göre Robert Dawney Jr. tarafından canlandırılan Sherlock Holmes ve Jude Law tarafından canlandırılan Dr. Watson karakterleri ve onların arkadaşları, Prof. Moriarty karakterinin onlara kurduğu tuzaktan kaçmaktadırlar. Bu sekansı Ritchie kaydırma-yakınlaştırma ve kaydırma-uzaklaştırma¹⁷ teknikleriyle, aynı zamanda ağır ve hızlı çekimleri¹⁸ sistemli, periyodik ve ritmik bir zamanlama kullanarak betimlemiştir. Aynı zamanda bu çekim birliğine paralel aksiyonlar da eklenmiştir. Örnek kaçınılmaz olarak burada vukuu bulur. Tüm bu çekim sistemi başlıca biçimciliği temsil eder. Çünkü ortada teknik yetkinlik mevcuttur. Bu çekimlerin aralarında yarım saniyelik gösterilen ağır çekimlerde (örnek olarak Holmes ve Watson profilden kaydırma tekniğiyle görüntülenir) biçimcilikten duyumculuğa anlık geçişler mevcuttur. Daha net bir ifadeyle bu karmaşa anında yapılmış bütün ağır çekimlerde duyumculuk mevcuttur. Özellikle Almanların “Küçük Hansel” ismini verdikleri topun patlamasından sonra gerçekleştirilen ağır çekimlerin hepsi duyumcu niteliğe sahiptir. Çünkü burada süreklilik arz eden bir eylemin içerisindeki statik yapı, eşdeyişle sinematografinin içine gömülü fotoğrafı vardır. Aynı şekilde görüldüğü üzere, sinemada biçimciliğin çok-boyutlu bir yapısı varken, duyumculuk tek-boyutlu bir düzlemde kalmaktadır.

Bu noktada daha temel bir örnekle anlatıya yeni bir boyut katmak yerinde olacaktır. Alfred Hitchcock’un 1958 yılına tarihlenen Vertigo filminde, hikâyeye göre James Stewart’ın canlandığı Scottie Ferguson karakterinin yükseklik korkusunu betimlemek için yenilikçi bir teknik olan “dolly zoom”, eşdeyişle “Vertigo Etkisi” geliştirilmiştir. Bu teknik değişken odaklı objektifle, raylı sistemde netlenen konuya doğru kamera hareketi yaparken, objektifin açısını eşzamanlı bir orantıyla düşürmek ilkesine dayanır. Böylece fonda bilinçli bir şekilde yaratılmış perspektif bozulması elde edilir; netlenmiş noktanın konumu sabit kalır, fakat fon genişler. İki tekniğin kombinasyonuna dayalı olan bu teknik, tamamıyla biçimci bir etkiye sahiptir. Diğer tarafta Hitchcock’un geliştirdiği bir sinematografik dil olan “Hitchcock Kuralı” ise gelişen anlatıda hikâyeyi etkileyecek olan mekân veya objeyi, bir sahnede kadrajı tamamen kaplayacak şekilde gösterme ilkesine dayanır. Yine Vertigo örneği üzerinden gitmek gerekirse, galeri sekansında Kim Novak’ın canlandığı Judy Barton karakterinin saç tokasının yakın plandan gösterilmesi ve aynı karakter Kilise’den düştükten sonra Kilise’nin üst açıyla kadrajı tamamen kaplayacak şekilde gösterilmesi örnek olarak verilebilir. Nasıl ki Vertigo Etkisi bütünüyle biçimciyse, aynı şekilde Hitchcock Kuralı da duyumcudur.

Duyum Estetiği Modellerinin Sınıflandırılması

Sinemada duyum estetiği konusu, yeni bir akademik araştırma alanı olduğu için hiçbir surette biçimcilikteki ve biçim estetiğindeki sınıflandırmalar kadar çoğulcu bir yapıda ayrımlanıp sınıflandırılmaz. Önceki pasajlarda ifade bulunduğu gibi, duyum estetiği biçimciliğin içerinden ancak devşirilebilmekte; daha net bir ifadeyle ‘cimbızlanabilmektedir’. Zack Snyder’in Watchmen filminin giriş sekansında,

¹⁷ Terimlerin İngilizce karşılıkları “slide-zoom in/out”.

¹⁸ Terimlerin İngilizce karşılıkları “slow/fast motion”.

“komedyen” lakaplı Edward Blake karakteri, bir başka karakterle dövüşürken, yakasına taktığı ‘gülen yüz’ rozetinin bir gözüne yüzünden akan kanın damlaması ve kameranın özel olarak bu detayı göstermesi bu noktada iddia edilen cımbızlamaya örnek teşkil etmektedir. Aynı şekilde Zimou Zhang’ın çektiği Kahraman filminin avlu sekansında Adsız ve Gök isimli karakterleri tapınağın avlusunda dövüşe başladıktan sonra kör müzisyenin enstrümanını çalmaya başlamasıyla birlikte, onlar kendilerini geriye çekip ‘zihinlerinde’ dövüşmeye devam etmektedirler. Burada iki ayrı ontolojik katman izleyiciye aktarılırken, karakterlerin gerçekte oldukları halleri gösteren çekimler diyagonal ve simetrik kadrajlarla izleyiciye aktarılmalari biçimsel vizyonu temsil ederken, yağmur damlalarının ağır çekimle betimlenmesi duyumcu vizyonu temsil etmektedir.

Duyumculuğun, biçimcilikten ayrıştırılmasını sağlayan bir diğer yöntem ise eklektik bir seçkiyle birbirinden bağımsız sahneleri karşılaştırmaktır. Bu noktada iki fantastik filminden, iki ‘zamanın esnemesi’, dolaylı olarak izafi iki sahne karşılaştırılacaktır. Brian Singer’ın son filmi X-Men: Geçmiş Günler Gelecek’te Wolverine, Prof. X ve Quicksilver lakaplı karakterlerin Pentagon’dan Magneto karakterini kurtardığı sekansta yaşanan bir kriz anında devreye giren Quicksilver karakteri, olağanüstü hızlı hareket etme yeteneğini kullanarak onlara ateş eden güvenlik görevlilerini etkisiz hale getirmektedir. Bu sahne, filmde o ana kadar işlenmemiş bir şekilde ilk defa Quicksilver’in zamansal normlarıyla izleyiciye aktarılmış ve onun kurşunlardan bile çok daha hızlı hareket ettiği bu anda sahne içi aksiyon ve müzikle desteklenen şairane bir anlatım dili kurgulandığı için bütünüyle biçim estetiği mevcuttur. Öte yandan 2005 yılında Francis Lawrence’ın filme aktardığı Constantine’in son sekansında John Constantine, Cebrail meleğinin, Lucifer adlı iblisin çocuğunu dünyada serbest bırakmasını engellemek için bileklerini keserek Lucifer’in yanına gelmesini sağlamıştır. Onu Cehenneme almak için ölmesini bekleyen Lucifer ise filmin hikâyesinin kendi yarattığı normlara göre zamana hükmetmektedir. Lucifer gelir, Constantine ile konuştuktan sonra hemen yan odadaki Cebrail’in ona komplolarını kurduğunu öğrenir ve durmaya yakın biçimde yavaşlamış zaman normlarında aralarında duran kapıyı telekinetik enerjisiyle paramparça ederek olayın vukuu bulunduğu odaya geçer. Kapının parçacıklarının havada süzülmesi, bu noktada önceki sahneyle karşılaştırılan biçimciliğin aksine olacak şekilde, duyumcu bir estetikle kendini cisimleştirmektedir çünkü statik yapıyla betimlenen fotografik anlatı mevcuttur.

Duyumculuğun, biçimcilikten ya da duyum estetiğinin, biçim estetiğinden çıkarsanabilmesi konusunda yeni kuramlar ortaya atılabilir. İfade edilmiş olunduğu gibi ilk yöntem, aynı sekans üzerinde biçimcilik uğraklarını saptayıp duyumculuğu buradan cımbızlamaktır. İkinci yöntem arasında bağlantı olduğu saptanan fakat birbirinden bağımsız sahneleri karşılaştırmaktır. Bu noktada hipotetik olarak ifade edilecek üçüncü yöntem, biçimcilik ile duyumculuk arasına dana net bir sınır çizecek iki sinematografi modelini tanımlamak olacaktır. Tanımlanacak birinci sinematografi modeli ‘aşkın sinematografi’dir¹⁹. Sinemanın en büyük paradokslarından biri, “onun araç mı, yoksa amaç mı olduğu” sorusunda yatar. Bugüne kadar sinematografik saptamayı kendinden amaçlı sayıp ve onun ‘yalnızca anlatı’ bağlamından kopartıp sistemli bir şekilde bu

¹⁹ Buradaki “aşkın”, ‘nesneye aşkın’, ‘nesnenin dışında kalan’ anlamındadır.

koşullara göre eserler veren Hitchcock ve Kubrick gibi yönetmenler, özsel olarak biçimciliğin, biçim estetiğine evrimleşmesini sağlayan temel koşulları yaratmıştır. Aşkın sinematografi, kameranın vurucu ve eşsiz açılarla kullanılmasını ve yenilikçi bir vizyonla, bugüne kadarki sinematografik evrimin getirdiği pek çok sofistike tekniğin uygulanmasını öngerektirir. Belirli noktalarda abartılı bir üsluba sahip olduğu iddia edilebilir. Aşkın sinematografi, biçimcilik ve biçim estetiğinden daha önce gelecek şekilde teknik ve tekniksel evrimle alakalıdır. Aşkın sinematografiyle kaydedilen bir eserde, sinema tekniğinin ulaştığı son evrim basamağındaki pek çok tekniğin, birbirleriyle kombine edilerek ve tüm yetkiliğiyle kullanılması gerekir. Makalenin başından sonuna ifade edilen biçim estetiği modelleri aşkın sinematografiyle alakalıdır.²⁰ Özellikle Sherlock Holmes'un Almanya'dan kaçış sekansı, bütünüyle aşkın sinematografiyi temsil eder.

İkinci uğrakta, tanımlanacak olan diğer sinematografi biçimi 'içkin sinematografi'dir²¹. Bu sinematografi biçimini tanımlarken, konu duyumculuk ve duyum estetiği olduğu için tahmin edileceği üzere sinemanın öncülü bir sanat dalından, fotoğraftan (ya da fotografik mantıktan) yararlanılacaktır. Fotoğrafın en büyük paradokslarından biri, estetik bir mantıkla "saptanan objenin / kişinin mi güzel, yoksa fotoğrafın kendisinin mi güzel olduğu" açmazında yatar. Fotografik biçimsel estetik de bu sorunun karşıtlığı arasındaki dengeyi oluşturur. İçkin sinematografi ise, zaten kendiliğinden güzel olan objelerin sinematograf ile saptanması durumudur. Daha çok doğa manzaraları ve insan güzelliği üzerine kurulmak durumunda olduğu için genel olarak statik bir yapıya sahiptir ve pastoral sinemada görülür. Örnek olarak Angelopoulos'un filmlerinde biçimsel olarak başlıca bir tema haline gelmiş kapalı bir hava, eşdeyişle 'puslu manzaralar', Andrei Tarkovski'nin özellikle Kurban filminde kullandığı pek çok doğa manzarası, hatta İz Sürücü'deki "bölge"nin o karmaşık ama kendi içinde birlik sahibi kirli manzaraları; yanı sıra Bıçak Sırtı gibi geleceğe filmlerdeki mimari tasarıma dayalı karanlık şehir manzaralarının hepsi içkin sinematografinin bir parçasıdır. Bu sinematografi biçiminin aşkın sinematografiye oranla avantajı, zaten betimlenen görsel kayıtlar özsel olarak 'estetik halde' olduğu için, yönetmenin ilave bir tekniksel manevrayla izleyicinin beğenisini kazanmak zorunda olmayışıdır. Daha net bir ifadeyle içkin sinematografi, sinematografik saptamayı estetik objeler üzerinden gerçekleştirerek sinematografiyi araçsallaştırmak ve estetik duyumu 'kendiliğindenliğe' bırakmaktır. Semerci'nin Nefes filminde, Yüzbaşı Mete ile Doktor karakterleri telefon aracılığıyla konuşurlarken aralarında yaşanan duygusal gerilim sırasında, hızlandırılmış çekimle bulutların hareketinin ve dramatik bir ışıkla Mohaç Savaşı tablosunun gösterilmesi bütünüyle içkin sinematografiyle alakalı saptamalardır.

Bu bölümde saptanılan ikinci ayrıştırma yöntemiyle biçim ile duyum estetiği modellerini, başka bir deyişle aşkın ve içkin sinematografi modellerini karşılaştırmak gerekirse, The Matrix: Reloaded'ta otoban sekansının son planında Neo'nun, Anahtarcı ve Morpheus karakterlerini kurtardığı sahnede, hızlı çekim tekniğiyle Neo'nun birkaç kilometre öteden geldiği şekliyle aktüel görüşü betimlenmiştir. Bir buçuk saniye

²⁰ Bu noktada biçimcilikten bahsedilmemesinin nedeni, biçim estetiğinin daha çok çekimle, biçimcilik değilse kurguyla alakalı olmasıdır.

²¹ Buradaki "içkin", 'nesneye içkin', 'nesnenin içinde kalan' anlamındadır.

içerisinde gelişen bu sahnede şehrin normal şartlarda uzakta olan manzarası, oldukça yakından -çarpışacak olan tırların hemen arkasında olacak şekilde- gösterilmiş; hızlıca akan kamera -yani Neo- son anda Anahtarıcı ve Morpheus'u gördüğünde yavaşlamış ve 'ters perspektif' etkisi verilmiş şehir manzarasına ters Vertigo Etkisi verilerek zaten bozuk olan perspektif uzama doğru, gerçek perspektifi görsel olarak yakalayacak şekilde uzatılmıştır. Bu sahnede Wachowski Kardeşler, tekniksel evrimin yetilerini tüm kapsamlarıyla kullanarak ve bunu bilgisayarla tasarlanmış etkilerle destekleyerek mutlak bir aşkın sinematografi örneği ortaya koymuşlardır. Diğer yandan aynı sekansın hemen öncesinde olacak şekilde Neo, şato dövuşü sekansının sonunda Morpheus ve Trinity'ye yetişmek için arkalarından koştuğu sahnede İkizler lakaplı kötü karakterlerden biri kapıyı kapatmıştır; Matrix'te Merovingian karakterinin kontrol ettiği bölgedeki kapılar kapatıldığında rastgele başka bir yere açılma koduyla programlandığı için Neo kapıyı kırdığında, karşısına son derece ustaca kurgulanmış bir sahneye bir dağ manzarası çıkar. Kamera bu manzarayı iki saniye boyunca gösterir. Hem kaydedilen dinamik yapı arasında kendini cisimleştiren statik yapı, hem de görsel olarak estetik bir objenin kaydedilmesi bağlamında bu sahneye için sinematografi hâkimdir.

Sonuç

Bahsedilmiş olan tüm etmenlerle, sinemada kurguya dayalı biçimciliğin önce kaçınılmaz olarak kendi evrimini inşa edip başlıca biçim estetiği haline geldiği ve sonra da çoğulcu bir açılmanmaya uğrayıp dinamizm, kamera oyunculuğu, sahne dövuşü ve ambiyans müziği gibi ayrımlar doğrultusunda özel olarak ilerlediği saptanmıştır. Belirtildiği gibi, biçimcilik temel sinema kuramları bağlamında gerek dinamizmle, gerekse kurguyla ardışıklık yaratmakla alakalıyken, biçim estetiği tekniksel evrim bağlamında kamera hareketi ve bağlantılı disiplinlerin oluşturduğu organik birlikle alakalıdır. Biçimcilikten duyumculuğun kendini özerkleştirmesi, dinamik yapı içerisindeki bir aksiyonun arasında vukuu bulan kısa süreli ve yönetmenin izleyicinin dikkatini çekmek istediği statik yapılarla gerçekleşir. Önceki pasajlarda duyumculuğun, sinematografinin içine gömülü fotoğrafı olduğu ifade edilmiştir. Nasıl ki biçimciliğin içinden biçim estetiği kendini özerkleştirerek ön planda inşa ediyorsa, aynı şekilde duyumculuğun içinden de duyum estetiği aynı mantıkla bir adım öne çıkarak kendini inşa eder. Sinematografi ve fotoğrafı diyalektiğinden farklı olarak, bir sahnenin daha uzunca ve eğer mümkünse ağır çekimle betimlenmesi ve dolaysız olarak bir detayın ortalama aynı süreyle gösterilmesi duyum estetiğinin sınırları içerisine girer. Bu diyalektik bir noktada sinematografik dinamik ve fotografik statik 'çatışması'dır ve Eisenstein'in da iddia ettiği gibi çatışma, "her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir; bu sanatın diyalektik ilkesidir" (1985: 61). Aşkın sinematografi, biçimciliği de kapsayacak şekilde sinemayı başlıca amaç olarak görüp tekniği en yüksek yetkinlikte kullanarak hikâyeyi görsel olarak betimlemektir. İçkin sinematografiye kendi için değerlerinde estetik olan obje ve mekânların sinematografisidir. Duyumcu modelleri biçimci modellerden ayırtırmak için birinci yöntem aynı sekans üzerinde biçimcilik uğraklarını saptayıp duyumculuğu buradan cımbızlamak, ikinci yöntem arasında bağlantı olduğu saptanan fakat birbirinden bağımsız sahneleri karşılaştırmak ve üçüncü yöntemse kullanılan sinematografi modellerini saptamaktır.

Bu makalede herhangi bir modelin, bir diğerinden daha üstün veya alçak olduğu savunulmamaktadır; aksine, sinemayı oluşturan tekniklerin tamamı bir yapboz olarak görüldüğünde bahsi geçen iki üslup ve estetik modeli, bu yapbozun en önemli parçalarını oluşturacaklardır. Daha berrak bir ifadeyle, sinematografik teknikler bir piramidi inşa ediyor olsaydı, biçimcilik ve duyumculuk üst üste temel bölümlerin bir kısmını inşa ediyor, biçim ve duyum estetiği modelleri ise daha yukarıda, daha özel noktaları inşa ediyor olurlardı. Hepsi kendinden öncekilerden bir adım önde, ancak kendi mevcudiyetleri için kendinden bir öncekilere ihtiyaç duymaktadır. Sinemanın evrimi, dilin, sözdiziminin, kodların, dilyetisinin ve kuramının evriminden çok tekniğin evrimidir. Bu surette, izleyicide duygu ve düşünce yaratan bir model olarak sinemanın, içeriği yücelten akım ve türlere sahip olmadan da onda aynı duyguları yaratabildiği görülmektedir. Bahsedilmiş ve tanımlanmış etmenler dâhilinde sinema dilinde tanımlanan yeni estetik eğilimler hipotetik olarak bu araştırmanın belkemiğini oluşturmuş ve sinematografik dilyetisindeki konumları geliştirilen yöntemlerle saptanmıştır.

A Comparison Between Formalism And Sensationalism As Aesthetic Models In Cinema

Abstract

The appearance of formalism as an aesthetic model in cinema is obvious which continues as a cinematographic style since the beginning of twentieth century. The cinematographic evolution which manifests itself with the inner dynamics of cinema, provides the development of cinematographic language and by other side makes it reach the technical evolution to the next step. While formalism develops itself with dynamism, acting for camera, stage combat and ambient music models, transforms into form aesthetics with new qualities, sensationalism transforms into sensational aesthetics which is derived from formalism. As new classification models, transcendent and immanent cinematography models emerge as techniques which identifies the models of formalism and sensationalism. Transcendent cinematography represents the cinematographic aesthetic which emerged with camera action and immanent cinematography represents the principle of capturing objects which are essentially aesthetic. In the context of fundamental cinema theories, formalism is related with dynamism and consecutiveness by editing and form aesthetics is also related with camera action and organic synthesis which emerged with familiar disciplines in the context of technical evolution. Sensationalism morphed from formalism manifestfs itself by static structures which emerge in actions belong to a dynamic structure that director points at to the audience. Sensationalism in cinema is cinematography, in which embedded photography. When it must be discussed about the purpose of this article, it has to be exactly expressed that the connection between formalism and sensationalism in cinema has come to a point which both of them could be separated from each other as new different kind of forms. The evolution of cinematographic expression and methods could possibly define as new narrative languages especially in Hollywood Cinema. The main subject of the article is to find out static photographic forms embedded in dynamic cinematographic shootings, which could possibly have motions recorded by camera action, object action and sequential motions technically expressed by editing. The article is also focusing on new classes of form aesthetics models in cinema. Whatever explained in the article, the most fundamental why this article is written is to develop a rare hypothesis in cinema by focusing on formalism style. The theoretical and conceptional structure of the article established in collecting pieces and extracting them to a new area evaluated between formalism and narrative language in cinema. The language of expression by using formalism inevitably emerged a new evaluated side of formalism, which is sensationalism. At this point, also it must definitely be told that the director who uses sensational camera recordings does not mean that he/she had a purpose of using that as “sensationalism in cinema” because it does not have a semantic ‘meaning pattern’ in cinematographic terminology. Another side of the summary is obtained data. In this subject, it should be discussed by using methods to find out how sensationalism mophes by formalism in cinema. The main method is detecting formalism areas and collecting sensational actions in the same sequence in a film. The second method is comparing different scenes which has detected relations. The final method is observing the cinematography models in different kind of films. The conclusion chapter of the article makes connections to the most fundamental levels of the

article, in which new classifications of form aesthetics, identifications of formalism and sensationalism in cinema written in the introduction and progress levels of this expended summary.

Keywords

Formalism, sensationalism, aesthetics, cinematography, technique and evolution.

KAYNAKÇA

- ALPAR, Atilla (2014) *Kamera Oyunculuğu*, 1. Baskı, İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.
- ANDREW, J. Dudley (2007) *Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- ARNHEIM, Rudolf (2010) *Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünal Tamdoğan, 2. Baskı, İstanbul: Hil Yayın.
- BAZIN, André (2000) *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten (2011) *Filmler ve Rüyalarda*, çev. Cem Soydemir, 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- COŞKUN, Esin (2009) *Dünya Sinemasında Akımlar*, 1. Baskı, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- DEMİRKOL, Vedat (2008) *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*, 1. Baskı, İstanbul: Doğa Basın Yayın.
- EISENSTEIN, Sergei (1985) *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, 1. Baskı, İstanbul: Payel Yayınevi.
- GÖNEN, Metin (2007) *Hollywood Sineması*, 1. Baskı, İstanbul: Es Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1989) *Felsefe Sözlüğü*, 7. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LITTLE, Stephen (2008) *...İZMLER, Sanatı Anlamak*, çev. Derya Nüket Özer, 2. Baskı, İstanbul: YEM Yayın.
- METZ, Christian (2012) *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, çev. Oğuz Adanır, 1. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- MONACO, James (2008) *Bir Film Nasıl Okunur?*, çev. Ertan Yılmaz, 10. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık.
- ÖZÖN, Nijat (2008) *Sinema Sanatına Giriş*, 1. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- PETRIĆ, Vlada (2000) *Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm*, çev. Güzin Yamaner, 1. Baskı, Ankara: Öteki Sinema.
- ROTHA, Paul (2000) *Sinemanın Öyküsü*, çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- ZOURABICHVILI, François (2011) *Deleuze Sözlüğü*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, 1. Baskı, İstanbul: Say Yayınları.