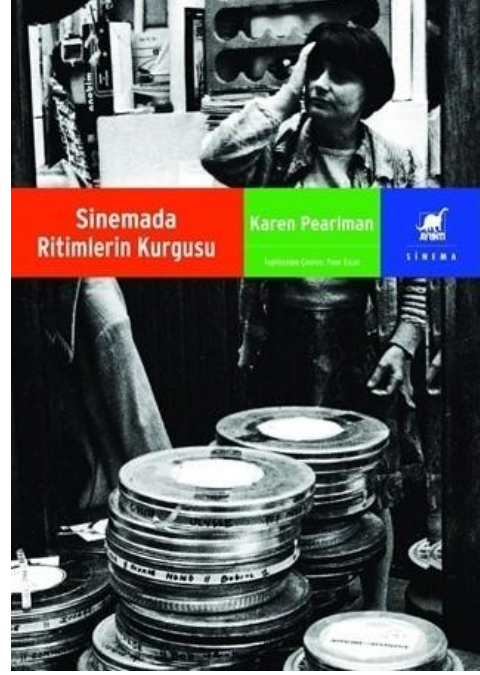


# SİNEMADA RİTİMLERİN KURGUSU

## Filmin Üslubu

Karen Pearlman

Çeviren: Pınar Ercan  
Ayrıntı Yayınları  
2016 / 268 sf.



*Sinemada Ritimlerin Kurgusu*, kitabı merakla elime almamın nedeni olan ve çok konuşulan şu çarpıcı soruyla başlıyor: “Kurgu sırasında bir filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine, bunun ‘sezgisel’ olmasının ötesinde ne söyleyebiliriz?” Kitap sinemada belki en zor konulardan biri olan filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine odaklanırken, kurgu aşamasını öncelikli olarak ele alsa da aslında senaryo aşamasından mizansenlerin oluşturulmasına, dekupaj çalışmasından çekimlerin gerçekleştirilmesine kadar birçok aşamaya dair ipuçları da sunuyor. Ayrıca bölümlerdeki örnek sahneler, önerilen egzersizler, kontrol listeleri, bilgilendirme kutucukları gibi içeriklerin de yardımıyla, kitaptan yalnızca kurgu yapanların değil, senaryo yazarları, yönetmenler, eleştirmenler veya adaylarının da filmlerin özgün ritimlerinin oluşturulmasında ya da film çözümlemesinde faydalanabilmesi mümkün hale geliyor.

Film eleştirmeni, yönetmen ve halen Avustralya’da Macquarie Üniversitesi Medya, İletişim, Yaratıcı Sanatlar, Dil ve Edebiyat Bölümünde akademisyen olan **Karen Pearlman** tarafından da ifade edildiği gibi, pek çok sinema kitabında ritim şekillendirme ilkeleri olarak yalnızca -Hollywood filmlerinde katı biçimde inşa edilen, izleyicinin de bellediği- krizlerin, ani değişimlerin, doruk noktalarının

filmde yer alması gereken zamanlara işaret edildiğini ya da -sadece bir adım daha ileri götürülüp- tarif edilen yöntemlerin zamanlama, adımlama gibi araçlarla sınırlı tutulduğunu görüyoruz. *Sinemada Ritimlerin Kurgusu* ise on iki bölümüyle ritim konusuna çok daha geniş bir çerçeveden yaklaşırken tasarım, çekim ve kurgu aşamasındaki detlere de derman olabilecek kapsam ve nitelikte.

**Pearlman**, kitabın Ritmik Sezgi isimli ilk bölümüne, filmin ritminin sezgisel olarak şekillendiğini çok sayıda değerli kurgucunun belirttiğini ancak bunu söylerken ne tür düşünce ve uygulamalara atıfta bulduklarını açıkta bıraktıklarını, sezginin içgüdüden farklı olarak deneyim yoluyla geliştirilebilir ve öğrenilen bir şey olduğunu vurgulayarak başlıyor. Ardından sezgisel düşünme için altı önemli noktayı inceliyor: uzmanlık, film izlemeyi de kapsayan örtük öğrenme, muhakeme, ayrıntılara bilinçli/bilinçsiz dikkati içeren duyarlık, yaratıcılık ve aynı konu üzerine düşünüp durma. Sonrasında mevsimler, günler, aylar, yıldızların hareketinden; nefes alışımız, kalp atışımız, göz kırpmamıza kadar evrenin ritmik olduğundan bahsederek dünyanın ritimlerini aktif şekilde algılasak aslında görmekte, işitmekte ve hissetmekte olduğumuz şeyin hareket olduğunu söylüyor ve kitabın ana eksenlerinden birini oluşturan hareket ve ritim ilişkisine giriş yapıyor. **Tarkovsky**'nin, hareketi *bizim zaman ve enerjiyi algılamamızı sağlayan yöntem* olarak tarif ettiğini belirterek "Sinemada ritim, nesnenin çekimde görülen sabitleştirilmiş yaşamı aracılığıyla aktarılır. Örneğin, kamışların titremesinden nehrin akışının niteliğini, nehrin basıncını tanıyabiliriz." alıntısına yer veriyor. Bölümde ayrıca beynin başka insanlar tarafından sergilenen geniş yelpazedeki niyetlerini anlamak ve bunlara karşılık vermek için tasarlandığını belirterek "kinestetik empati" (hareketle birlikte hissetmek), "ayna nöronlar" ve filmdeki hareketin seyirciler üzerindeki fizyolojik etkisi üzerinde duruyor. Sezginin, hareket içindeki niyetlerin yorumlanmasıyla oluştuğunu, çekim ve kurgu esnasında "doğru" ritmi yaratmak için hangi nüansları vurgulamak gerektiğine buradan yola çıkarak karar verilebileceğine işaret ediyor.

"Bir Koreografi Olarak Kurgu" isimli ikinci bölümde **Eisenstein** ve **Tarkovsky**'nin kurgu sürecinin doğası ve amacına yönelik muhalif fikirler sunsalar da ritim tartışmasının odağını müzikten harekete kaydardıklarını ifade ederek kurguya koreografik bir süreç gibi bakmayı tartışıyor. Filmdeki ritmin en küçük ve en tanımlanamaz birimi olan nabzın, hareket veya konuşmanın ardındaki enerji veya kasıt tarafından şekillendiğini ve izleyici için fark edilebilir kılındığını

belirtiyor. Kesintisiz plan içinde hareketlerin bir veya daha fazla nabız içerebileceğini, bunların bir araya gelerek hareket cümlelerini oluşturduğunu söylüyor. Hareket cümlesinin kurgucu tarafından tatmin edici ölçüde koreografikleştirilmesi ile de izleyiciye hikâyenin gerektirdiği kinestetik bilginin verildiğini vurguluyor. Üçüncü bölümde **Pearlman**, ritim yaratmak için üç kilit araç olarak nitelendirdiği “zamanlama”, “adımlama” ve “cümleme eğrisi”ni detaylı bir şekilde anlatarak zamanlama ile adımlamanın genellikle bütün olarak ritimle karıştırıldığını veya ritmin bu iki araçla sınırlı tutulduğunu da belirtiyor. Dördüncü bölümde, ritmin işlevinin gerilim ve gevşeme döngüleri yaratmak ve izleyicinin fiziksel, duygusal, bilişsel dalgalanmalarını filmin ritimleri ile senkronize kılmak olduğu üzerinde duruluyor.

Kitapta beşinci bölümden itibaren dört bölüm Fiziksel Ritim, Duygusal Ritim ve Olay Ritmi'ne ayrılmış. Beşinci bölüm bu üç ritim türüne giriş yaparken farklı sahnelerde farklı ritim türlerinin baskın olabileceğini, bu ayrımların yapılmasının ritmin etkili kılınması için pratik faydalar sağlayabileceğini belirtiyor ve başarılı kurgunun kriterlerini tartışan, bu ayrımları da içeren iki bilgi kutucuğu sunuyor. Fiziksel Ritim bölümü “anlamli ritmik görsel düzen” ile ilgilenirken fiziksel hareketin unsurları üzerinde duruyor ve ses efektlerinin önemini de vurguluyor. Fiziksel hikâye anlatıcılığına ilişkin örneklerde dans sahneleri öne çıkıyor. Fiziksel ritme ilişkin örneklerin tüm kitaba yayılmasından olsa gerek, bu bölüm beklenenden daha kısa tutulmuş.

Duygusal kavislerin şekillendirilmesine odaklanan Duygusal Ritim bölümü kitabın fark yaratan bölümlerinden biri. Sonuçta duygular fiziksel olarak ifade edilse de bu ritim türünde öncelik, görünür hareket değerlerine değil, hareketin ifade ettiği duygulara veriliyor. Oyuncuların yüzleri, bedenleri ve sesleri aracılığıyla iletilen duygu hareketlerinin kurgucunun seçimleriyle, oyunculukla paralel tutulabileceği gibi ihtiyaç duyulduğunda bunu tamamen bozacak şekilde de kullanılabilmesi belirtilirken kurguda hangi duygunun, hangi süreyle, hangi yoğunlukta iletileceğine, duygusal enerjinin bir plandan ötekine nasıl fırlatılacağına karar verildiği ifade ediliyor. Oyunculuğa ilişkin **Meyerhold**'un yaklaşımlarından faydalanılarak hareketlerdeki “hazırlanma, eylem ve dinlenme eğrilerinin” görülmesinin ve **Stanislavski**'nin yaklaşımlarından faydalanılarak karakterin, oyuncunun eylemini değiştirmesi, modifiye etmesi olarak özetlenebilecek “vuruşlar”ın izlenerek duygusal dönüşümlerin takip edilebilir

kılınmasının kurguda duygusal ritmin oluşturulmasındaki önemi vurgulanıyor. **Saatler** (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002) filminden detaylı biçimde aktarılan bir sahneyle örneklenerek bölüm sonlanıyor.

Hikâye anlatma süreci olduğunu söylediği Olay Ritmi bölümünde ise **Pearlman**, olay ritminin şekillendirilmesi, aynı anda yapı ve ritim yaratma konularına yer veriyor. Ayrıca Fiziksel Ritim, Duygusal Ritim ve Olay Ritminin amaca uygun paralellikler ve zıtlıklar oluşturarak etkin şekilde bütünleştirilmesiyle toplamından daha büyük etki yaratacağını belirtiyor ve ardından yine örnek filmlere yer veriyor.

Biçim isimli dokuzuncu bölümde kurguda üslaplardan bahsediyor ve iki eksen üzerinde duruyor. Birinci eksen “montaj”dan “dekupaj”a kadar giden tercih aralığındaki “üç nokta” ve “gerçek zaman” kullanımı gibi seçeneklere yer veriyor. İkinci eksen ise **Eisenstein**’ın, kurgunun ince bağlantılar değil, sert çarpışmalar üretmesi gerektiğini, pürüzsüz geçişin boşa harcanmış fırsat olduğunu iddia ettiğini belirterek iki uca **Eisenstein**’ın “çarpışma” kavramı ile **Pudovkin**’in “bağlantı” kavramını koyuyor. Bölümde ayrıca sıçramalı kesmeler gibi ilk kullanıldığı dönemde şaşırtan ancak günümüzde kabul gören yöntemlere de yer veriliyor.

Kitabın son kısmında ise filmdeki ritmik kurguyu şekillendirmek için kullanabilecek paralel eylem, ağır çekim, hızlı çekim uygulamaların -sunduğu olanakların yanı sıra- ne zaman işlevsel hale gelip ne zaman klişeye dönüştüğü tartışılıyor. Ayrıca iki kişilik sahneler ve kovalamaca sahneleri ele alınıyor. İki kişilik sahnelerde karakterlerin sahne içindeki dönüşümleri duygusal ritim bölümünde yer verilen kavramlarla adım adım genişletilerek örnek filmler ve uygulamalı egzersizlerle birlikte ele alınıyor. Kovalamaca sahneleri ise etkili aksiyon sekansları oluşturmak için temel konular olarak belirtilen özdeşleştirme, heyecanlandırma, çatışma ve yoğunlaştırma üzerinde duruyor.

**Pearlman**, filmin ritminin şekillendirilmesine yönelik sunduğu tartışmalar, yöntemler, uygulamalar, kurgucu-yönetmen ilişkisi üzerine kimi notlar, örnek sahneler, çeşitli soru ve kontrol listeleri, bilgilendirme kutucukları ve önerdiği uygulamalı egzersiz çalışmalarının ardından son bölümde “ritmik sezgi”nin üstü kapalı ve tanımlanamaz bir fenomen değil, açıklanabilir, öğrenilip geliştirilebilir bir farkındalık olduğunu yeniden belirterek bitiriyor kitabını.

*Sinemada Ritimlerin Kurgusu* Ayrıntı Yayınları tarafından 2016 yılında dilimize kazandırılmış. Kitap, sinemada çok tartışılan ancak üzerine göreceli olarak az

yayının olduğu filmin ritminin şekillendirilmesi üzerine kapsamı ve zengin içeriği ile önemli bir katkı sunuyor. Ancak, doğru kurulmamış cümleler, fazladan kelimeler, birçok harf ve imla hatası içeren ilk baskı, kimi yerlerde özenli Türkçe'den de uzağa düşüyor. Ayrıca, seçilen film örnekleri ve fotoğraf altı açıklamaları son derece işlevselken çok sayıda fotoğraf -muhtemelen baskı nedeniyle- anlaşılmaz koyu lekelere dönüşmüş durumda. İkinci baskısına ulaşamadığım kitabın yeni baskısının ve bundan sonraki baskılarının yeniden gözden geçirilerek bu sorunlardan arındırıldığını ya da arındırılacağını umuyorum.

Sinemada ritim konusuna odaklandıysanız bundan sonraki adımlardan biri, bu kitapta da sıkça alıntılanan, **Tarkovsky**'nin *Mühürlenmiş Zaman*'ını -belki yeniden- okumak olabilir, diye düşünüyorum.

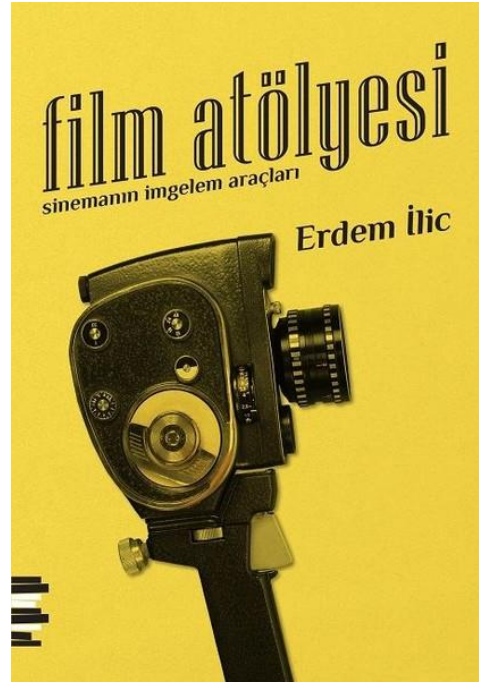
**Mine Tezgiden**

## FİLM ATÖLYESİ

### Sinemanın İmgelem Araçları

**Erdem İlic**

*Pharmakon Yayınevi*  
2017 / 167 sf.



**Erdem İlic**'in *Film Atölyesi, Sinemanın İmgelem Araçları* kitabı, yanıtlanması sanıldığı kadar kolay olmayan "Film nedir?" sorusu ile başlıyor. **İlic**, geçmişten günümüze sinema tarihinin önemli dönemeçlerinin birçoğuna uğrayarak klasik anlatı sineması kadar sanat sineması ve deneysel sinemanın da cevaplarına yer veriyor. Bu temel soruya klasik anlatı sinemasının cevabı ne kadar net ve

uzlaşımına dayalıysa, klasik anlatı dışındaki anlatıların cevapları da bir o kadar muğlak, çoğul, öznel ve hatta çoğu zaman çelişkili. **İlic** çelişkilere rağmen “Film nedir?” sorusunun cevabının zorlaşmasının ya da çeşitlenmesinin olumlu bir yanının olduğunu da görmemiz gerektiğini belirtiyor. Sınırsız bir yaratma gücüne sahip sinemanın dijital dönüşümle beraber muğlaklaştığı durumlara, film yapım sürecinde teori ve pratik arasındaki kopuşa dikkat çekiyor. **İlic**, kitaba başlarken, ilk sinemacıların aynı zamanda kuram üreten insanlar olduğunu ancak günümüzde onların yaptığı türden, sinemaya içeriden bakmaya girişen kuramsal çalışmalara pek rastlanmadığını söylüyor ve bunun sonucu olarak sinemanın düşünmekten vazgeçip yerleşik olana sarıldığını, film yapımının seri üretim ve metalaşma mantığına sürüklendiğini belirtiyor.

Kitap boyunca sinemanın daraltılmış kalıplara sıkıştırılmasına dikkat çeken **İlic** “Bir film nasıl yapılır?” sorusunun cevabını vermeye girişenlerin sözlerini birer kural biçiminde dayatmalarını eleştiriyor ve kural sözcüğü yerine “uzlaşım” demeyi tercih ediyor. Kitapta temel alınan yöntem, öncelikle, klasik anlatı sinemasındaki uzlaşımın ne olduğunu aktarmak, sonra, bu uzlaşımın şüpheyle yaklaşan eleştirilere ve uzlaşım dışı örneklerle değinmek oluyor. Bu noktada **İlic**, sinema üzerine düşünen, eser veren birçok filozof ve sinema kuramcısının düşüncelerine yer veriyor. Kitapta sinema tarihinin bilinen filmlerinden örneklerle ilave olarak **Erdem İlic**’in yaptığı atölye çalışmalarında ve verdiği eğitim programlarında kullandığı bazı örnekleri de bulmak mümkün. Sırasıyla sinematografi, anlatı, kamera, ses ve montaj konularına değinen **İlic**, kitabın her bölümünün özerk bir parça olduğunu, bu nedenle okuyucunun dizilim konusunda kendi sıralamasını yapabileceğini belirtiyor. Ayrıca, okuma edimi esnasında imgelemenin, en ilham verici kareden daha zengin olduğunu düşündüğü için kitapta film görsellerine yer vermemeyi tercih ettiğini belirtiyor.

Kitabın birinci bölümü “anlatının sinematografikleşmesi” olduğu için **İlic** öncelikle “anlatı” konusunda temel bilgiler veriyor. Temeli **Aristoteles**’in tragedyasına, *katharsis* (arınma) ve *deus ex machina* (kurtarıcı) kavramlarına, çatışma ve neden-sonuç ilişkisine dayanan klasik anlatının eleştirisine geçmeden önce **Gilles Deleuze**’ün sinema üzerine ürettiği ilk kavram olan *hareket-imge* kavramına değiniyor. Klasik anlatının “Film nedir?” sorusuna vereceği yanıtın, *hareket-imge* ve ses ile büyük oranda Aristocu bir öykü anlatmak olduğunu söylüyor. **İlic**, kamera ile öykü anlatmanın kameranın icadı ile eşzamanlı olarak

akıl edilmediğini söyleyerek sinema tarihinden örnekler veriyor. 1907-1917 arasındaki geçiş döneminde “atraksiyon sineması” ile “anlatı bütünlüğü sineması” arasında bocalandığını, geçiş dönemi sonrasında ise filmlerin artık “kodlanmış”, uyuşum sağlanmış, sinematografik düzenekleri kullanarak, sinematografik öyküler anlatabilmesinde “nitelikli film” gözüyle bakılan Fransız *film d’art*’ların da katkısı olduğunu aktarıyor. Ticari sinema, öykü ve öykülemeyi en büyük mesele haline getirmişken, öykü anlatmayla ilgilenmeyen filmlerin de olduğunu belirten **İlic**, sinema tarihinde bu türden bir yaklaşımın anavatanının 1920’li yılların Paris’i olduğu bilgisini veriyor. O yıllarda sinema bir *anlatı* aracından ziyade plastik bir malzeme olarak kullanılabilmesi için “sanat” ilan ediliyor. 1920’lerde Paris’in her türden deneye açık, yeni biçimler bulmaya, eski kurallara karşı çıkmaya olanak veren bir havası var. Ticari kaygıların ve resmî ideolojilerin baskısından kurtulmayı başarmış; kendisini özgürlükçü, avangart, deneysel olana açık bir iklim içerisinde bulan sinema, farklı boyutlar oluşturma olanağı buluyor o dönemde.

Anlatı konusunda **Germaine Dulac**’ın “Öykü örgüsünden ne kadar uzaklaşırsak, yedinci sanat için o kadar fazla çalışmış oluruz.” sözünü hatırlatan **İlic**, anlatısallığa sırtını dönenler arasında Fransız avangart sinemacıların yanına Sovyet yönetmen **Dziga Vertov**’u da mutlaka eklemek gerektiğini belirtiyor. “Sinegöz” terimi ile bilinen **Vertov**’un *Kamerahı Adam*’da kullandığı bölünmüş çerçeve, çoklu bindirme gibi tekniklerini örnek olarak verip bunların mekâna, değişken hızla yazımlanmış çekimlerle harekete ve fiziksel zamana müdahale ettiği tespitinde bulunuyor. **İlic**’e göre Avrupa sinemasından ve **Vertov**’un filmlerinden etkilenen Amerikan deneysel sineması, *underground* sinema ve avangart sinema; ticari sinema üslubundan ve anlatısallığın sınırlarından koparak sinemayı plastik bir malzeme ya da tanıklığın bir aracı olarak ele alıyor.

Anlatı konusundaki bu temel bilgilerden sonra “sinematografi” konusuna geçiş yapıyor. **Lumière Kardeşler**’in patentini satın alarak geliştirdikleri kayıt ve gösterim teknolojisine verdikleri isim olan *cinématographe*’in zamanla kavramsallaştırıldığını belirten **İlic**, perdede gösterim yapabilen bir projeksiyon cihazının adının ve ilk gösterim salonlarının adının da *cinématographe* olduğunu belirtiyor. Günümüzde ise kameranın ürettiği görüntüyle ilgili hemen her şeyin envanteri olarak bu kavramın anlaşıldığını söylüyor. **Bresson**’un sinematografi hakkındaki görüşlerine ayrıntılı olarak yer verdikten sonra düşüncesi sinematografik hale getirdiğini düşündüğü filmleri okurlarıyla paylaşıyor.

Kitabın ikinci bölümünde, anlatının temellerine ve sinemanın öyküleme olanaklarına odaklanıyor. Her şeyden evvel klasik anlatı öykülerinin ortak ve temel belirleyenin mitolojilere ve tragedyalara dayandığı bilgisini hatırlatıyor. Artık çoğumuzun uzlaşımını ezberlediği klasik anlatıda her bölüm kendisine özgü dramatik etkilere sahip: Başlangıç/giriş bölümü kışkırtıcı ânı/etkiyi, gelişme bölümü doruk noktasını, son bölüm ise çözümü içerir. Ayrıca her bölümü birbirine bağlayan hem de birbirinden ayıran üç dramatik an ya da kriz noktası yer alır. Tragedyalarda her şey eylem aracılığıyla gerçekleşir. En önemli ögenin “olay örgüsü” olduğunu söyleyen **Aristoteles**'e göre tragedya, insanları değil, eylemleri taklit etmelidir. Dolayısıyla karakterler ikincil önemdedir. Klasik anlatının en önemli formülleri eylemin gerçekleşmesi, öykünün ilerlemesi, bir maceranın başlaması, düğümler ve çözümler sonunda da sonuca ulaşmasıdır. Klasik anlatının kahramanları seyircinin özdeşleştiği kahramanlardır ve yeni dünyalarda nefes kesen maceralara atılmaları ya da imkânsız başarıları olgusu “kaçış sineması” denen bir türün doğmasına sebep olmuştur. Bu noktada **Erdem İlic** “kaçış” teriminin **Adorno** ve **Horkheimer**'in *Kültür Endüstrisi* adlı kitaplarında kullandıkları bir terim olduğunu söylüyor.

**Michel Chion**'a atıfta bulunarak öyküde karakterle özdeşleşmenin oluşması için kullanılan bazı yaygın yöntemleri de sıralıyor: sevimli, sevecen, çekici, saygı ya da hayranlık uyandırıcı niteliklerin öykü kişisine yüklenmesi; kişilerin bir tehlike ya da mutsuzluk anında gösterilmesi; amaç üzerinden ilişkilendirilmesi. Bu noktada **Alfred Hitchcock**'un sözlerini aktarıyor: “Bir şeyin peşindeki kişinin sempatik birisi olmaya gereksinimi yoktur çünkü seyirci hep onun yanındadır ve onun için endişe eder.” **Erdem İlic**, ticari sinemada kendisi ile özdeşleşilmesi amaçlanan karakterin hem karakter özelliklerinin hem de karakterin içinde bulunduğu dünyanın niteliklerinin, egemen toplumsal paradigmalardan muaf olmadığını belirtiyor. Bu noktada *The Matrix* ve *Avatar* filmlerini örnek veriyor. Günümüz bilgi çağında ve enformasyon toplumunda bu filmlerin yeni kahramanının, bedenini ve kas gücünü devre dışı bırakarak -tam da enformatikleşen üretim paradigmasının bizden olmamızı istediği gibi- tüm süreçleri zihinsel etkinliklere devrettiği tespitinde bulunuyor.

**İlic** senaryonun, anlatı sineması için en önemli aşamalardan biri olduğunu ancak sinemanın *auteur*'lerinin önemli bir kısmı için “senaryo” nun vazgeçilmez bir aşama olmadığını söylüyor. Örneğin, **Kubrick** için senaryo, sıkıcı; **Zeki Demirkubuz** için



bir nottan öte bir şey değil; **Tarkovski**'nin bütün senaryoları ise çevrim çalışmaları aşamasında değişikliğe uğruyor. Ayrıca birçok yönetmenin çekim sürecindeki doğaçlamaları, keşif süreçlerini önemsedğini ve senaryoyu sınırlayıcı bulduğunu belirtiyor. **Erdem İlic** daha sonra sinopsis, tretman ve senaryonun yazım formatlarını sıralıyor ve klasik anlatı kodlarını kullanan bir sinopsis örneği verip örnekteki olay örgüsünü, çatışmaları, *katharsis* işlevi gören öğeleri tek tek açıklıyor. **İlic** bu örnekten sonra, bir atölye çalışması esnasında hazırlanmış, klasik anlatı kodlarının dışında bir öyküye sahip kısa bir film örneğine ve senaryo yazımında uzlaşmış formata göre “hatalı” görülebilecek örneklere yer veriyor. Bütün bunlara ilave olarak senaryo ile çekim aşaması arasında bir süreç olarak gördüğü çekim senaryosu, dekupaj ve *storyboard* kavramlarına da değiniyor. Dekupajın, oldukça geniş kapsamlı ve bütünsel bir imgelem aracı olduğunu belirten **İlic** örnek bir sahneyi senaryodan başlayarak dekupaj sürecine sokuyor. Son olarak ise klasik anlatı karşısında konumlanan ve “açık yapı” (modernist anlatı, sanat sineması, açık paradigma) olarak bilinen yaklaşımdan bahsediyor ve açık paradigma ile film çeken yönetmenlere ve görüşlerine yer veriyor.

“Kamera” başlıklı üçüncü bölüme **Tarkovski**'nin şu sözlerle başlıyor: “Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır.” **İlic** kameranın hareketinin, konumunun, açısının, tercih edilen lensinin ve ürettiği alan derinliğinin; senaryonun öykülenmesi işlevinin en önemli ayağı olduğunu belirtip kameranın işlevlerini şöyle sıralıyor: “Kamera, filmin anlatısal ritminin belirlenmesinde birincil faktördür. Mekân ve yön algısı oluşturabilir. Kendisini unutturabilir. Karakterin yerini alma becerisine sahiptir. Bakışı yönlendirebilir. İzleyicinin aracı gözü olarak onu hiç olamayacağı yerlere götürebilir.”

Kameranın *cinématographe* olarak icadının ardından geçirdiği evreleri, kodları, uzlaşıları sinema tarihinin başından örneklerle aktaran **İlic** sinematografinin kodlarının hep verili olduğunu, onun *a priori* (önsel) bir doğasının olduğunu düşünmenin bir yanılgı olduğunu belirtiyor. Örneğin yakın planın, öznel konumun ve montajın günümüzdeki birçok uygulamasını ilk dönem sinemacıların düşünmediğini, düşünenlerin de “hata” olarak gördüğünü söylüyor. Kamera ile ilgili olarak plan, sekans, plan-sekans, çekim terimleri hakkında da bilgi veren **İlic** bu terimler hakkında **Pascal Bonitzer**, **Mascelli**, **Jean Mitry**'nin farklı görüşlerini aktararak birkaç plan örneği de veriyor.

Kameranın temel iki algısal konumundan biri olan “nesnel görüş açısı”nı gizli kameraya benzeten **İlic** “öznel kamera konumu”nun ise kişisel görüş açısı şeklinde yaygın olarak tanımlandığını belirtiyor. Kameranın bu iki temel algısal konumu dışında bir de “yarı öznel imge” kavramının varlığından şöyle bahsediyor:

Karşımızda sürekli öznelenden nesnele, nesnelenden öznelge geçip duran bir sinematografik imge vardır. Özellikle çok kullanılan bakan-bakılan biçiminde tasarlanmış planlarda öznel olduğu varsayılan, bir eksen kaymasına uğrayabilir. Böylece kamera ne karakterle özdeşleşir ne de dışarıdadır: Karakterle birliktedir. **Deleuze**, yarı öznel algıyı tam anlamıyla bir *mitsein* (birlikte var olma) olarak tanımlar. Zaman-mekân koordinatlarına sahip, hem karakterin özneliğine yakınsayabilen hem de farklılaşabilen bir imge.

Kamera ile ilgili bölümde son olarak fotoğrafik konumu gösteren “kadroj”lara (genel, gövde, boy, yakın plan) ve psikolojik etkilere sahip olduğu düşünülen “kamera yükseklikleri”ne (olağan görüş noktası, alt açı, üst açı, eğik açı) değiniliyor. Kameranın kadraj, yükseklik, alan derinliği, perspektif, hareket, süre gibi parametrelerin –sonsuz- kombinasyonu demek olduğunu belirtiyor.

Kitabın dördüncü bölümünde montaj ekollerini dönüştüren ve kimilerini yıkan önemli etkenlerden biri olan “ses ögesi”ne yer veriliyor. **İlic** sinemaya sesin gelmesiyle yaşanan gelişimlere, ses ögesinin bileşenlerine ve işlevine değinmeden önce, yaklaşık otuz yıl süren sessiz sinema dönemini eksik bir aşama, eksik bir sinema olarak görmenin hatalı olacağı uyarısını yapıyor. Sinemanın “ses”ten yoksun olarak doğmasının, sinematografinin kendisine has kodlar ve uylarımlar icat etmesinde etkili olduğu tespitinde bulunuyor. Sesin sinemaya gelişiyile oluşan zorluklar teknik olarak ve sinema tarihi içinden örneklerle aktarıldıktan sonra “diegetik ses” ve “diegetik olmayan ses” kategorilerine, foley stüdyolarına, Wilhelm çığığına değiniliyor. **Pudovkin**’in dikkat çektiğı “ses ve öznellik ilişkisi”ne, sinemada sessizliğin ve müziğin işlevlerine değindikten sonra çerçeve dışı sesin imgeden daha güçlü bir etki yaratma potansiyeline sahip olduğu tespitinde bulunuyor. Son olarak, sinemadaki seyri içerisinde sesin, bir ek unsurun ötesine geçerek, semantik bir boyut içerebileceğini söyleyip zaman-mekân duygusu ve atmosfer yarattığını, devamlılık sağladığını, farklı sahneler arasında köprü işlevi görebildiğini ifade ediyor.

**Erdem İlic**, “montaj” kavramına değindiğı beşinci bölümde Genç Sovyet Sineması’nın kuramsal çalışmalarına, **Ayzenştayn**’ın montaj yaklaşımına,

kavramsallaştırdığı montaj türlerine filmlerinden örneklerle yer veriyor. Ayrıca **Ayzenştayn**'in sinematografisinin diyalektik niteliğine, ünlü "sine-yumruk" kavramına, **Deleuze**'ün ve **Tarkovski**'nin montaj hakkındaki görüşlerine, **Lev Kuleşov**'un montaj deneyleri ve **Kuleşov** etkisine kısaca yer veriyor. Anlatının montaja hep ihtiyaç duyduğunu belirten **İlic**, yalnızca Sovyet sinemasının değil, İkinci Dünya Savaşı'na kadar dünya sinemasının tüm ekollerinin montajı başlıca oluşturuca öge olarak gördüğünü söylüyor. İkinci Dünya Savaşı öncesinde oluşan Amerikan sinemasının paralel montajı, Sovyet sinemasının diyalektik montajı dışında Fransız ticari sinemasının niceliksel montajı ve Alman Sineması'nın niceliksel olmayan, yeğinsel, yoğunluklu montajı hakkında bilgiler veren **Deleuze**'den alıntılar da yapılıyor. **Deleuze**'e göre Fransız montajı organik ve diyalektikten kopmuş, mekanik bir kompozisyondur ve Fransız montajının yöntemi harekete odaklanarak onu küçük parçalara bölüp dönüşümlü sıralamaya sokmak, böylelikle tekil hareketlerin ardışıklığı ve eşzamanlılığı ile maksimum hareket miktarına ulaşmaktır. **İlic** bu bilgileri verdikten sonra daha önce verdiği basketbolcu örneğini -hareketi bütünsel algılamak yerine önce parçalara ayırarak birleştiren, hareket duygusunu arttıran- Fransız ekolü kapsamında tekrar formüle ediyor. Alman montajının ise dışavurumculuktan ayrılamadığını söyleyen **İlic**, Alman ekolünü *nicelik karşıtı* yapan şeyin "hareket"ten ziyade "ışık" olduğunu belirtiyor. **Deleuze**'ün hareket-imege ve zaman imge kavramlarına film örnekleriyle değindikten sonra montajın bir anlam değişikliğine uğradığını, hareketle değil, zamanla ilişkili olarak düşünölmeye başladığını ifade ediyor. Zamanın doğrudan algılanmasının modern sinemadaki örneği olarak **Michael Haneke**'nin *Amour* filmini inceledikten sonra montaj hakkında **Tarkovski** ile **Ayzenştayn** arasındaki görüş ayrılıklarını aktarıyor, **Kubrick**'in montaj aşamasına dair görüşlerini belirtiyor.

**Erdem İlic** "Film nedir?" sorusu ile başladığı ve anlatının sinematografikleşmesi, sesin serüveni, kamera kullanımı ve montaj konularını ele aldığı kitabını "Videografiye Doğru" adını verdiği son bölümde yine sorularla bitiriyor. Ancak, bu seferki soruların öznesi 1970'lerden itibaren sinemaya etkili bir biçimde girmiş olan "video" oluyor: "Video yeni bir imge üretir mi?", "Video sinematografiden ayrı bir videografik dünya yaratabilir mi?". Sinema tarihinin en radikal değişimlerinin yaşandığı günümüzün dijital dönüşüm çağında bu sorular çok kıymetli ve başlı başına birer kitap konusu... Ancak, bana kalırsa videografi ve dijital sinema üzerine

düşünmeye geçmeden önce başlangıcından günümüze sinema tarihini, dijital sinema öncesindeki ana akım uzlaşılarını, bu uzlaşıları yıkan, dönüştüren anlatı ve anlatımları öğrenmek gerek. **Erdem İlic**'in -hazır formüllerin uzağındaki- açıklama ve örneklerle dolu kitabı da bu düşünme yolculuğunda başvurulması gereken kaynaklardan.

**Süheyla Tolunay İşlek**