Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

EISENSTEIN VE TARKOVSKY'DE SİNEMA SANATI VE FELSEFE

Elif Nuyan

DOKTORA TEZİ

ANKARA, 2010

EISENSTEIN VE TARKOVSKY'DE
SİNEMA SANATI VE FELSEFE

Elif Nuyan

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

Elif Nuyan tarafından hazırlanan "Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema ve Felsefe" başlıklı bu çalışma, 27. 01. 2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Abdullah Kaygı (Danışman-Başkan)

Doç. Dr. İsmail. H. Demirdöven

Doç. Dr. Taşkıner Ketenci

Doç. Dr. Halil Turan

Doç Dr. Hülya Yetişken

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☑ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

27. 01. 2010

Elif Nuyan

Bana şefkati ve
masumiyeti öğreten
canım anneme..

TEŞEKKÜR

Bu çalışmada danışmanlığımı yapan, akademik olarak bana destek olan, yol gösteren sevgili hocam sayın Prof. Dr. Abdullah Kaygı'ya harcadığı emek, gösterdiği sabır ve anlayış için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olan, bana destek olan ve tezimin düzeltmelerini sabırla yapan sevgili arkadaşım Zehra Pınar Çeliker'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Ayrıca, benim için hayatı her zaman kolaylaştıran ve iyimserliğiyle beni motive eden sevgili arkadaşım Ezgi Demir'e ve uzaklarda olsa bile varlığıyla bana her zaman bir umut olduğunu hatırlatan sevgili Gözde Ateş'e ne kadar teşekkür etsem azdır.

Son olarak, tez yazım sürecinde beni yalnız bırakmayan, bana gösterdiği sevgi, sabır ve şefkat için sevgili anneme çok teşekkür ediyorum.

ÖZET

NUYAN, Elif. *Eisenstein ve Tarkovsky'de Sinema Sanatı ve Felsefe*, Doktora Tezi, Ankara, 2010.

Bu çalışmada, sanatın neliğini, çeşitli sanat dallarında ve özellikle de sinema sanatındaki teknik sorunları çözümleyerek araştıran Eisenstein'ın sinema kuramıyla, sanatın neliğini sanatın amacını sorgulayarak araştıran Tarkovsky'nin sinema kuramı karşılaştırılmaktadır.

Her iki sanatçının da 20. yüzyılda insanlığın durumuyla ilgili kaygıları vardır. Eisenstein insanlığın içinde bulunduğu bunalımdan Marksist dünya görüşü sayesinde kurtulacağına inanır. Sinema sanatının kitleler üzerindeki dönüştürücü etkisini vurgular ve bu etkinin çoğaltılması için sinema sanatının malzemesinin yani görüntülerin nasıl kullanılacağına, işleneceğine dair olanakları araştırır. Eisenstein'ın döneminde sinemanın teknik olanaklarının araştırılması henüz başlangıç aşamalarında bulunduğu için Eisenstein, yönteme ilişkin sorunlara öncelik vererek, özellikle de kurguya ilişkin sorunların çözümlenmesi üzerinde durur.

Eisenstein gibi insanlığın durumundan kaygılanan Tarkovsky'e göre ise sanat, insanlara kendi iç dünyalarını, varoluşlarının anlamını göstermek için vardır. Tarkovsky de sinema sanatının insanlığı kurtarmada önemli bir rol oynayabileceğine inanır. Sinemayı, insanlığın ahlaki açıdan çöküşüne engel olabilecek bir araç olarak görür. Fakat insanlığın kurtuluşunun, baskıcılığı yüzünden bırakıp kaçtığı Sovyet sosyalizmiyle de olamayacağını düşünmektedir. İnsanlığın bulunduğu kriz durumunda, ideoloji empoze etmek yerine Tarkovsky, sinema aracılığıyla insanları, kendileriyle yüz yüze getirmeyi amaçlar. Tarkovsky'e göre, sanatçı insanları kendi insanlık durumuyla yüzleştirmekle sorumludur.

Eisenstein'ın teknik sorunlara öncelik vermesine ve kuramında kurguya ilişkin sorunların çözümlenmesi üzerinde çok fazla durmasına karşın, sanatın tekniğiyle ilgili sorunları tali olan zanaatkârlık sorunları olarak gören Tarkovsky, sinema sanatında tekniğe ilişkin ustalığı zaten olmazsa olmaz, ama yeterli olmayan bir koşul olarak kabul eder.

Eisenstein ve Tarkovsky'nin kuramları karşılaştırıldıklarında bazı paralellikler de görülmektedir. Tarkovsky'nin kuramı etik problemleri ve evrensel değer sorunlarını ön plana çıkarırken, Eisenstein'ın kuramı sanatta biçimle ilgili sorunları ön plana çıkarır. Fakat her iki kuramcı da biçim olmadan içeriğin aktarılamayacağı ayrıca sanatın ve sanatçının insanlığa hizmet etmekle yükümlü olduğu konusunda benzer görüşlere sahiptir.

Anahtar Sözcükler:
Sinema, Sanat, Nelik, Etik, Kurgu, Ritim, Zaman, Biçim-İçerik, Kavram iletimi, Manevi iletim.

ABSTRACT

NUYAN, Elif. *Art of Cinema and Philosophy* for *Eisenstein and Tarkovsky,* PhD. Thesis, Ankara, 2010

In this thesis, the cinema theory of Eisenstein, which investigates the essence of art by analyzing its techniques, is compared with the cinema theory of Tarkovsky which delves into the essence of art by examining its aim.

Both artists have concerns about the state of humanity in the 20th century. Eisenstein believes that the Marxist world view will be the saviour of humankind from its inevitable depression. He emphasises the transforming effect of the art of cinema on the masses and he conducts research into the facilities for the use and process of the peculiar medium of cinema - that is to say, pictures – to enhance this effect. Since the cinema was not technically developed in Eisenstein's time, he primarily concerns himself with the challenges of the cinematic method.

According to Tarkovsky who is also anxious for humankind like Eisenstein, art is a service to human beings (humankind) allowing them to see into themselves, their 'interior world', as well as the meaning of their existence, their *raison d'être* as it were. Tarkovsky also believes that the art of cinema will be of great significance as a means of relief for humankind. He regards cinema as a tool which inhibits the moral decline of humankind. However, he also thinks that the release of humankind will not come from Soviet socialism which he himself gladly escaped, due to its oppressiveness. In its crisis period, instead of imposing an ideology on humankind, Tarkovsky attempts to confront humankind with themselves by the means of cinema. According to Tarkovsky, an artist is responsible for confronting men with their own state of being.

Eisenstein, in his theory, primarily focuses on the technical challenges and emphasises analyzing the challenges of editing. Nonetheless, Tarkovsky

considers that the technical challenges of art are those of a craftsmanship, which is secondary to art. He accepts that the technical craftsmanship related to the art of cinema is a compulsory one, but considers it an insufficient condition.

Once the theories of Eisenstein and Tarkovsky are compared, some parallel points become evident. In the theory by Tarkovsky, the ethical problems and problems of universal values are highlighted, while in Eisenstein's theory, the formal challenges are stressed. Nevertheless, both theorists believe that artistic form is the essential point to convey content and that art and artists are responsible for providing a service to humankind.

Key Words:

Cinema, Art, Esence, Ethics, Editing, Rhythm, Time, Form-Content, Conceptual Transmission, Spiritual Transmission.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY i
BİLDİRİM ii
ADAMA iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vii
İÇİNDEKİLER ix
GİRİŞ 1
1. SERGEI M. EISENSTEIN 8
1.1. SANAT ANLAYIŞI 13
1.2. SİNEMA KURAMI 17
1.3. KURGUYA BAKIŞI 28
1. 3. 1. Vertov-Eisenstein Tartışması 39
1. 3. 2. Pudovkin - Eisenstein Tartışması 41
1. 4. KURGU HİYERARŞİSİ 44
1. 4. 1. Çarpıcı Kurgu (Montage of Attractions) 44
1. 4. 2 . Anlıksal Kurgu 50
1. 4. 3. İçinden Konuşma 54
2. ANDREI TARKOVSKY 57
2.1. SANAT ANLAYIŞI 58
2.1.1. Tarkovsky'e Göre Sanatçının Özellikleri ve Sorumlulukları 64
2.1.2. Tarkovsky'e Göre Sanat Eseri 68
2.2. SİNEMA KURAMI 70
2. 2. 1. Sinema'nın Diğer Sanat Dalları ile Olan İlişkisi 81
2. 2. 2. Sinemanın Malzemesi Olarak Zaman 83
2. 2. 3. Sanatçı-Yönetmen 85
2.3. KURGUYA BAKIŞI 89
3. İKİ KURAMIN KARŞILAŞTIRILMASI 94
3.1 DÜŞÜNSEL İLETİM Mİ? MANEVİ İLETİM Mİ? 94
3.2 KURGUYA KARŞI RİTİM 106
SONUÇ 110
KAYNAKÇA 112
ÖZGEÇMİŞ 118

GİRİŞ

Platon, *Menon* diyaloğunda erdemin ne olduğunu araştırır. Sokrates Menon'a erdemin ne olduğunu sorduğunda, Menon, "erkeğin erdemi", "kadının erdemi" gibi birçok erdem çeşidi sayar (Platon: 72a). Sokrates, Menon'un tek tek erdem çeşitlerini saymasından tatmin olmaz çünkü tek tek erdemler erdemin ne olduğu sorusunun karşılığı olamaz. Menon'a ne kadar çok, birbirinden ne kadar ayrı olurlarsa olsunlar, hepsinde bir olup bunların erdem olmalarını sağlayan genel bir özün olduğunu söyler ve erdem nedir sorusuna verilecek cevabın doğru olabilmesi, erdemin ne olduğunun anlaşılması için bu ortak özün göz önünde tutulması gerektiğini anlatır (Platon 72d). Erdemin neliğinin araştırılmasında olduğu gibi, sanat felsefesi söz konusu olduğunda da, farklı sanat dallarının sanat olmasını sağlayan ortak özün araştırılması söz konusudur. Oysa sanat nedir sorusunun cevabı olarak bazıları, tek tek sanat dallarının özelliklerini görmektedir. Fakat tek tek sanat dallarını, sanat yapan şeyin ne olduğunu göz ardı etmektedirler. Bu durumda, her bir tek sanat dalıyla uğraşanlar, örneğin, edebiyat sanatıyla uğraşanlar, edebiyatı, sırf edebiyat sanatının malzemesinin, yani dilin belirli şekilde kullanılmasından ve kelimeler arası yeni ilişkiler kurulmasından ibaret görürler. Resimle uğraşanlar bu sanat dalının malzemesinin yani, renklerin ve şekillerin yeni ve farklı ilişkilere sokulmasından ibaret olduğunu düşünürler. Heykelle uğraşanlar heykel sanatının, malzemesinin yani hacimlerin yeni ilişkilere sokulmasından ibaret olduğunu düşünürler. Fakat kendi sanat dalına ait malzemenin ustaca ve yenilikçi bir şekilde kullanılmasıyla o kadar meşgul olurlar ki tıpkı Menon'un tek tek erdemleri erdem yapan şeyi görememesi gibi her bir sanat dalını o sanat dalı olmalarını sağlayan şeyin ne olduğunu ve bu ayrı ayrı dalları sanat kılan şeyin, ne olduğu sorusunu sormazlar.

Felsefe, bilgi vermek üzere yöneldiği şeydeki –nesnedeki- neliği kendine konu edinir (Çotuksöken 1991: 16) . Felsefe insanın bilgi konusu haline getirdiği her şeyi kendisine konu edinebilir. İnsanlık sinemayla tanıştıktan ve sinemanın yaygınlaşmasının ardından felsefe de sosyoloji ve psikoloji gibi sinemayı

kendisine konu edinmiştir. Sinemanın neliği soruşturulmuştur. Başlangıçta bir sanat olup olmadığı daha sonra da bir sanat dalı olarak ayrıcı özellikleri ve olanakları yalnızca felsefeciler tarafından değil sinemanın neliği üzerine düşünen kuramcı-yönetmenler tarafından da soruşturulmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sinema felsefesi, felsefenin kabul edilmiş bir disiplini haline gelmiştir.

İnsanlığın sinema ile tanışması 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşmiştir. Dilbilim, yazınbilim ve göstergebilim alanlarında çağımızın önde gelen kuramcılarından Roman Jakobson sinemanın doğuşuna ilişkin tanıklığını şöyle anlatır:

> "Yeni bir sanatın doğuşunu görüyoruz. Şimşek hızıyla gelişiyor bu sanat. Daha eski sanatların etkisinden kurtuluyor, hatta onları etkilemeye başlıyor. Kendi ölçütlerini, kendi yasalarını yaratıyor, daha sonra onları bilinçlice aşıyor. Güçlü bir propaganda ve eğitim aracı, yoğun ve gündelik bir toplumsal olay durumuna geliyor; bu açıdan da bütün öbür sanatları geride bırakıyor." (Jakobson 1990: 65)

Jakobson'un bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi daha 20. yüzyılın başlarında sinema sanatının ne olduğu ve onunla neler yapabileceği tartışılmaya başlanmıştır. Fransa'da sanat eleştirmenliğinin kurucularından olarak tanınan Elie Faure, sinema henüz bir panayır eğlencesi olarak görülürken sinemanın bir sanat olarak tanınmasında öncü düşünürlerden biri olmuştur. Faure, şöyle der: "Sakin olun, daha zamanımız var. Sinema daha yeni başlıyor. Yeni inanç, estetik çerçevesini kendinde bulacaktır… Sinema, devinimine ve mekânın kendi enerjisiyle yapılandıran eylem içindeki bir plastik dram anlamına tümüyle kavuşacaktır" (Faure 2006: 17). Herkes, Faure kadar sinemanın yeni bir sanat dalı olarak kabul edilmesi konusunda heyecanlı ve hevesli olmamıştır. Sinema, başlangıçta dönemin bazı entelektüelleri tarafından bir sanat dalı olarak kabul edilmemiş, daha çok ilgi çekici yeni bir icat, yeni bir tür eğlence biçimi olarak görülmüştür. Bu dönemde, sinemanın yalnızca gerçekliğin mekanik bir yeniden

üretimi olduğu görüşü, sinemayı bir sanat dalı olarak kabul etmeyenlerin kararlılıkla savundukları bir görüş olmuştur. Bu anlayışa göre, sinema bir sanat olamaz çünkü kamera önüne konulan nesneyi neredeyse gerçeğinin tıpkısı olarak yansıtmaktadır. Örneğin resim sanatıyla karşılaştırıldığında, eseri meydana getirme sürecinin mekanik olmasından dolayı fotoğraf ve film sanat olamaz. Sinemaya ilişkin ilk tartışmalar, sinemanın bir sanat sayılıp sayılamayacağına ilişkin olmuştur. Önemli film felsefecilerinden Noel Carroll'un da belirttiği gibi, sinema felsefesi filmin sanat olup olmadığı tartışmasıyla doğmuştur (Carroll 2008:7).

Film, sanatsal statüsünü oldukça büyük bir teknofobik şüphecilik karşısında kazanmak zorunda kalmıştır (Thomson-Jones 2008: vii). Örneğin, sinemanın bir sanat dalı olamayacağını savunan Roger Scruton, bu itirazını üç adımda yapar: "İlk adımda, film aracının özünün fotografik araç olduğunu varsayar. Sonra fotoğrafın anlatımsal (representational) bir sanat olma ihtimaline karşı bir argüman geliştirir. Son olarak da bu argümanı filmi kapsayacak şekilde genişletir (Thomson-Jones 2008:4). Bu ve benzeri türde itirazlardan dolayı ilk sinema kuramcıları ağırlıklı olarak bu genç sanat için saygın bir sanatsal statü sağlamakla ilgilenmişlerdir. Sinemanın bir sanat sayılması konusunda Alman sanat ve film kuramcısı Arnheim'ın çabaları dikkate değerdir. Arnheim, fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, bu yüzden sanat sayılamayacağı düşüncesine karşı çıkmıştır. (Arnheim 2002: 15) Filme sanatsal olma niteliğini sağlayan şeyi araştıran Arnheim, filmin temel öğelerini inceleyip, bunların "gerçeklikte" algıladıklarımızla denk düşüp düşmediğini karşılaştırır. İki görüntü türünün -gerçek görüntü ve film görüntüsünün- temelde birbirinden farklı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Arnheim'a göre, filme sanatsal kaynaklarını sağlayan bu farklardır. "Kamerayı küçümseyerek otomatik bir kayıt makinesi olarak niteleyen kimseler, çok basit bir nesnenin en yalın fotografik yeniden üretiminin bile mekanik bir işlemin boyutlarını aşarak o nesnenin doğasına ilişkin bir duygulanımı gerektirdiğini göz ardı etmektedirler (Arnheim 2002: 16).

Sinema için sanatsal statü sağlama arayışında olan başka bir kuramcı da Vachel Lindsay'dir. 1915 yılında yazdığı, *The Art of Moving Picture* yeni ortaya çıkan bu "popüler" sanata şükranlarını sunan bir kitaptır (Monaco 2000: 391). Kitabın başlığı bile o dönem için tartışmalı bir başlıktır. Lindsay okurlarını, bu önemsenmeyen eğlence aracını gerçek bir sanat olarak düşünmeye davet eder. Sinemayı diğer sanatlarla karşılaştırarak sırasıyla hareketli heykel (sculpture in motion), hareketli resim (paintining in motion) ve hareketli mimari (architecture in motion) olarak tartışır. Lindsay, büyük bir öngörüyle şunları yazar: "Sinemanın keşfi, taş devrindeki resim-yazısının başlangıcı kadar önemli bir adımdır"(Monaco 2000: 392).

Lindsay'den bir yıl sonra, sinema kuramlarına değerli başka bir katkı Hugo Munsterberg tarafından, *The Photoplay: A Psychological Study*'yi (1916) yazarak yapılmıştır. Modern psikolojinin kurucularından biri olan Munsterberg eserinde sinemayı entelektüel açıdan çözümler. Bu eser, yalnızca sinemanın gereksinim duyduğu saygın statüyü sağlamakla kalmamış, aynı zamanda bugün bile sinema kuramlarının en önemli taslaklarından biri olarak kabul edilir. Munsterberg'in sinema kuramlarına en değerli katkısı, film fenomenine psikolojik ilkeleri uygulamasıdır. Freudçu düş psikolojisi, 1920'lerden itibaren bir-çok sinema kuramının başvurduğu bir çözümleme yöntemi olmuştur. Ancak Munsterberg'in yaklaşımı Freud-öncesine uzanır. Munsterberg, aynı zamanda, Gestalt psikolojisinin önemli öncülerinden biridir. Freudçu sinema psikolojisi film izlemenin bilinçdışı, düş benzeri doğasını öne çıkardığı için araç karşısında pasif tutum almaya yoğunlaşır; tersine Munsterberg, film ile izleyici arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir anlayış geliştirmiştir (Monaco 2000: 393).

Sinemanın sanat olup olamayacağına ilişkin eski tartışmalar günümüzde etkilerini kaybetmiştir. Filozofların ve film teorisyenlerinin çalışmalarının sonucunda, artık en azından bazı filmlerin sanat eseri olarak kabul edilmesi gerektiği konusunda çok az şüphe duyulmaktadır (Carroll 2008: 7). Günümüzde artık bu tartışmalar yerini, sinemanın bir sanat dalı olarak olanaklarının neler olduğunun araştırılması uğraşına terk etmiştir. Örneğin, yakın dönemde sinema

filozofu olarak tanınan Deleuze, sinemayla karşılaşmanın önümüzde yeni bir felsefe olanağı açacağını öne sürer, fakat bunu filmlere felsefeyi uyguladığımız için değil filmlerin yaratımının felsefeyi dönüştürmesine izin verdiğimiz için yapacaktır (Colebrook 2004: 45) Deleuze sinemadan bir sanat biçiminin düşünceyi dönüştürme şeklinin örneği olarak yararlanır. Sinemanın özgüllüğünü ele alırken felsefeyi de yeniden düşünmek zorunda olduğumuzu öne sürer: "Sinemanın kendisi, kuramını felsefenin kavramsal bir pratik olarak üretmek zorunda olduğu yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir" (Deleuze 2001: 280). Deleuze'e göre, sinemanın büyük yönetmenleri büyük ressamlar, büyük müzisyenler gibidirler: yaptıklarına dair en iyi konuşacak olanlar da onlardır. Ama konuşurken başka bir şey olurlar ve filozoflara ya da kuramcılara dönüşürler (Deleuze 2001: 280).

Sinemanın, diğer sanat dalları arasında yeni bir sanat dalı olarak yerini alma sürecinde, sinemanın bir sanat dalı olarak görülüp görülemeyeceği, sinemanın nasıl bir sanat olduğu, sinemayla neler yapılabileceği, olanaklarının neler olduğu gibi sorunlar çerçevesinde sinemanın ilk ortaya çıktığı günden bu yana, Arnheim'dan Deleuze'e kadar uzanan çizgide çok çeşitli sinema kuramları geliştirilmiştir. Bu kuramları sınıflandıran yazarlar farklı ölçütler kullanmıştır. Kuramlar, tarihsel olarak, oluşturdukları akımlara göre ya da Andrew'un yaptığı gibi başka bir düşünürden uyarlanan bir sınıflandırmaya göre farklı yöntemler ve ölçütler kullanılarak sınıflandırılmıştır.[1]

Bu çalışmada ise, sanat felsefesindeki iki temel anlayışa göre bir sınıflandırma yapılarak, iki sinema kuramcısı, Sergei Eisenstein ve Andrei Tarkovsky'nin kuramları bu çerçevede değerlendirilecektir.

Bu iki temel anlayış aşağıda daha detaylı olarak anlatılmıştır:

---

[1] Andrew'a göre, filmler hakkındaki her bir soru, "Ham Malzeme", "Yöntemler ve Teknikler", "Biçimler ve Şekiller" ve "Amaç ve Değer" kategorilerinden en az biriyle ilgilidir. Andrew bu kategorileri (her doğal fenomenin dört nedeni, maddi, devindirici, biçimsel ve ereksel nedenler) Aristoteles'ten uyarladığını belirtir (Andrew 1976: 7).

1. İlki, “Sanat denirken göz önünde bulundurulanın, sadece sanat dallarından birinin ya da ötekinin o dal olarak özellikleri” olduğunu kabul eden anlayıştır (Kaygı 2006). Bu anlayışta, her bir sanat dalını o sanat dalı yapanın, o sanat dalının kendine özgü malzemesinin ustaca kullanılması olduğu kabulü vardır. Yani sanatın neliği de başvurulan malzemenin ustaca kullanılması olarak belirlenir (Kaygı 2006). Bir sanat dalının özellikleri, sanatın özellikleri sanılmaktadır. Bu anlayışta, biçim, içerikten koparılarak “öncelikli” hale getirilir. Bu noktada Susan Sontag anımsanabilir. Susan Sontag, “herkesin biçimle içeriğin ayrıştırılamaz olduğunu, her önemli yazarın güçlü bir bireysellik taşıyan biçiminin onun yapıtlarının organik bir parçası olduğunu, hiçbir zaman yalnızca bir "süs" olmadığını kabul etmeye hazır” olduğunu söyler (Sontag 1998: 21). Fakat Sontag’a göre, eleştiri uygulamalarında o eski karşıtlık –biçim ve içerik- hemen hemen hiç sarsılmadan sürüp gitmektedir. “Biçimin içeriğe eklenen bir süs olduğu fikrini söz arasında reddeden eleştirmenlerin çoğu, tek tek yazın yapıtlarını ele aldıklarında bu ikiliği kabul ederler” (Sontag 1998: 21). Sontag dikkati değerlendirme sürecine ve eleştirmenlere çekse de, bu ikiliği aşamayan sadece eleştirmenler değildir. Bazı sanatçılar da biçimsel sorunların daha önemli olduğunu vurgularken aslında bu ikiliği kabul etmekte ve yaratma süreçlerinde biçimsel-teknik sorunlara odaklanmaktadırlar. Sanata biçim-içerik ayrımı çerçevesinde bakıldığında, sanatın neliğiyle ilgili sorunlar, biçimsel sorunlarla karıştırılır. Dolayısıyla tek tek sanat dallarındaki biçimsel sorunlar üzerine tartışılır. Bu yüzden de genel olarak sanatın neliği ve amacı üzerine düşünülmez. Sanatın amacından ve olanaklarından ise belli bir sanat dalına ait amaçlar ve olanaklar anlaşılır.

2. Felsefi açıdan bakıldığında, sanat, özel türden bilgi sağlayan yapıtlar ortaya koyan bir etkinlik olarak görülebilir (Kuçuradi 1997: 92). Sanata böyle bakıldığında, sanatın amacı dünyayı yansıtmaktır, dünyanın en önemli öğesi ise insandır ve insan fenomenleridir. Kuçuradi, *Çağın Olayları Arasında* adlı kitabında, sanatçının işinin ve sorumluluğunun, “insanlara İnsanı göstermek” olduğunu söyler (Kuçuradi 11). Sanatçı, insanın kişi yaşantıları ve eylemeleriyle gerçekleşen bazı yapı olanaklarını anlatır. Çoğu eserde insanların sıradan

günlük yaşantıları anlatılır; ancak sayıca az bazı eserlerde yeni yaşantı ve eylem olanakları anlatılmaktadır. Değerli yaşantı ve eylem olanaklarıyla, başka bir deyişle insanın yapı olanaklarını genişleten yaşantı ve eylem olanaklarıyla bizi yüz yüze getiren yapıtlar ise daha da azdır; ama Kuçuradi, "insanı insanlara gösteren" yapıtların bunlar olduğunu söyler (Kuçuradi 13). Bu anlayışta, sanat eserleri tekil olayları göstermek yerine evrensel insan fenomenlerine işaret ederler. Aristoteles'in dediği gibi sanatçı/yaratıcı, olabilir olanı anlatır. Olanı gösterdiğinde bile, onu bir tarihçi gibi aktarmaz, olan-biteni anlatırken seçerek anlatır. Bu seçme işleminde, insanın yapı olanaklarını genişleten yaşantı ve eylem olanaklarını insana gösterme amacını kendine kılavuz edinir. Bu yüzden Aristoteles, *Poetika*'da sanat yapıtının tarih yapıtına göre daha felsefi olduğunu öne sürer. Çünkü sanat yapıtı, daha çok genel olanı tarihse tek olanı anlatır (Aristoteles: 1451 b-5). Sanatın evrensel olanı anlattığını söyleyen yalnızca Aristoteles değildir. Schopenhauer da, sanatçının/yaratıcının insan eyleminin evrensel çekirdeğini açığa çıkarmak için olan-biteni anlatmadığını, evrensel olanı anlatabileceği bir durumu yarattığını söyler (Kaygı 1998: 50).

Bu çalışmada ele alınan her iki kuramcı da yukarıda sözü edilen iki farklı sanat kavramını sinema sanatında temsil ederler. Eisenstein, sinema sanatındaki teknik olanaklar üzerine yoğunlaşırken, Tarkovsky, sanatın neliğinin, amacının ne olduğu üzerine düşünür. Bu çalışmada iki kuramcı arasında sanata farklı bakıldığında ortaya çıkan kuramsal farklılıklar incelenecektir. Bir sanat kavramına göre, sanat tek tek sanat dallarından hareketle, hüner, ustalık olarak görülüyor, diğerine göre, Schopenhauer'un da belirttiği gibi sanat, ideanın içinde üretildiği gerece göre, heykel, resim, şiir ya da müzik olsa da hepsinin tek kaynağı ideaların bilgisidir ve tek amaçları idenin bilgisinin iletilmesidir. Sanat, dünyada özlü olan tek şeyle, dünyanın görüngülerinin gerçek içeriği ile ilgilenir (Scopenhauer 1969: 184, 185). Her bir sanat dalı, bunu kendi malzemesiyle yapar. Yani sanatın neliğinin farklı görülmesi sanat kuramlarını farklı yerlere götürmektedir.

1. SERGEI M. EISENSTEIN

Eisenstein, yalnızca yapmış olduğu filmlerle değil, sinema sanatına yaptığı kuramsal katkılar da sinema sanatının kurucularından biri sayılmaktadır. Önemli Sovyet yönetmenleri arasında sinema ve sanat üzerine kuramsal düşünceler üreterek bunları yayımlamayan yoktur denilebilir. Eisenstein da bu sanatçılardan biri olmuştur. Eisenstein'a göre, Sovyet sinemacıların bulunan her şeyi, onlara esin veren her şeyi her zaman içtenlikle ortaya dökmelerinin başlıca nedeni, sinemadaki her yeni düşünceyi bu sanatta çalışan herkesin ortak malı haline getirmek istemeleridir. Eisenstein kendi yazılarının da böyle doğduğunu belirtir (Eisenstein 1993: 46). *Film Duyumu*'nda ise şöyle der: "Çeşitli dönemlerde, çeşitli nedenlerle yazmış olduklarımı burada bir ciltte toplamak üzere seçerken, tek isteğim vardı: Sinemacılara, sinemanın bütün olanaklarına egemen olmalarında yardım etmek. Bu istek, bu son derece güzel ve benzersiz çekiciliği olan sanatta yaratma mutluluğuna erişen herkesin ereği olmalıdır" (Eisenstein 1984: 18, 19).

Eisenstein, yazılarında film estetiği, film biçimi, kurgu gibi konular üzerinde kafa yormuştur. Bu konulardaki katkılarıyla sinema sanatı tarihindeki yeri tartışılmaz derecede önemlidir. Eisenstein, kurgu, ses ve görüntü alanında sinemaya önemli yenilikler getirmiştir. Eisenstein'a göre, daha sonra da ayrıntılı olarak söz edileceği gibi, sinema sanatı bilime-deneye dayanmalıdır. Buluşlarını kendi filmlerinde denediğinden, filmlerinin senaryolarını kendisi yazmış ayrıca her planın desenlerini kendisi çizmiş ve tasarımını yapmıştır. Eisenstein kuramsal ve deneysel birikimlerini daha sonraki yıllarda yazılı hale getirmiştir. ABD ve İngiltere'de yayımlanan *Film Duyumu*, *Film Biçimi* ve SSCB'de Rusça yayımlanan *Bir Sinemacının Düşünceleri* ve *Sinema Dersleri* adlı eserlerde çeşitli yazıları toplanmıştır. Yayınlanan bu eserler ileriki yıllarda birçok sinema okulunda ders kitabı olarak okutulmuştur. Birçok yönetmen Eisenstein'ın ortaya attığı bu kuramların etkisinde kalmıştır (Eisenstein 1984: 15).

Eisenstein'ın Remy de Gourmont'dan sık sık şu cümleyi aktarması anlamlıdır: "Kendi kişisel gözlemlerinin meyvelerini yasalaştırmak, eğer içtenlikliyse, insanın önüne geçilmez bir özlemidir" (Eisenstein 1984: CII). Eisenstein'ın kuramcı yönünün bu kadar ön plana çıkmasında onun Marksçı bir düşünür olmasının da önemli bir payı vardır. -Kuram eylemden, eylem kuramdan ayrılamaz- ilkesine bağlı olarak Eisenstein, çalışma konusu ve yöntemi bakımından bu ikisini (kuram ve eylem) ve hatta üçüncüsü olarak öğretimi birbirinden ayırmaz. Kuramsal yapıtlarının sonuncusu olan "*İlgisiz Olmayan Doğa*"yı bitirirken amacını şöyle açıklar: "Bu araştırmalar ve bu deneyler, -bir başka yorumla ve bir başka bireysel açıdan-, hepimizin sinemayı birlikte yaratma çabamızda kullanılabilsin diye yapılmıştır" (Eisenstein 1984: CIII). Anılarında da James Blake'ten şu cümleyi aktarır: "Ya bir dizge kurmalı ya da bir başkasının kurduğu dizgenin kölesi olmalıyım" (Eisenstein 1984: CII). Eisenstein, kuramsal çalışmalarına büyük bir direnç ve cesaretle sahip çıkar, hatta kuramsal çalışmalarını filmlerinden bile daha çok sahiplenir. Çevrilen filmlerinde istenilen değişiklikleri karşı koymaksızın yapmasına ve bazı filmlerini yeniden çevirmek zorunda kalmasına rağmen, kuramsal çalışmaları konusunda kendi statüsünü riske atmak pahasına direnç göstermiştir; hatta zaman zaman eleştirmenlerine karşı saldırılardan da geri durmamıştır.

Eisenstein, kuramsal çalışmalarını geliştirebilmek için Fransızca, Almanca ve İngilizce öğrenmiştir. Bu ona dünya edebiyatına hakim olma imkanı vermiştir. En az dört dilden yaptığı kuramsal araştırmalarının ışığında edindiği bilgileri yaşam deneyimiyle birleştirerek kendi kuramını hazırlamıştır (Andrew 1976: 42). Eisenstein'ın, kuramı, sezgi gücünün yanında, tarih, ekonomi, sanat tarihi, psikoloji, antropoloji ve sayısız diğer alanlarda yapılan çalışmaları kapsamaktadır (Andrew 1976: 43).

Eisenstein'a göre, sanat kuramdan ayrılamaz. Sanatta teori ve pratik ayrımı aşılmalıdır. Sanat ne sadece ölçü ve hesaptır ne de sadece kendiliğinden bir esine dayanır. Eisenstein, Goethe'nin *Faust*'taki yaratıcılığın kendiliğindenliğinin önemini vurgulayan sözlerini anımsatır; "kuram, kül-rengidir" (grau ist die

Theorie); ama yaşamın ağacı yeşilliğini sürdürür".(Eisenstein 1984: 16). Sanatın gelişiminde esinsel türde bir yaratıcılığın yetersizliğini de şöyle dile getirir: "Yaratıcı sarhoşluk dakikalarının dışında, hepimizin, en önce de benim, yapmakta olduğumuz şey konusunda belirgin, gittikçe belirgin verilere gereksinimimiz vardır. Sanatta teori-pratik ayrımı aşılmaksızın sanatın gelişmesi gerçekleşemez" (Eisenstein 1984: 16).

Eisenstein'ın *Film Duyumu* adlı, çeşitli yazılarının toplandığı kitabını müzisyen Antonio Salieri'ye ithaf etmesi sanatta teori ve pratik tartışması bakımından ilgi çekicidir. Salieri, Mozart'la aynı dönemde saray besteciliği görevini sürdürmekte olan bir müzisyendir. Salieri, üstün müzik yeteneğine ve başarılı öğrenciler yetiştirmesine rağmen Mozart'ın dehasına sahip olmadığı için onun gölgesinde kalma şanssızlığına uğramıştır. Eisenstein, Puşkin'in Türkçeye de çevrilen küçük tragedyası *Mozart ve Salieri*'sinden şu bölümü aktarır:

> «... Sıyırıp yaşamdan sesleri
> Bir kadavra gibi kesip biçtim müziği
> Ve cebirle gerçekledim uyumu...»
> (Puşkin, «Mozart ile Salieri» (Eisenstein 1984: 15)

Eisenstein Puşkin'in Salieri'sini zavallı bulur. Çünkü Salieri, bütün emeklerine rağmen hak ettiğini düşündüğü övgüleri bir türlü alamamış ve hep ikinci planda kalmıştır. Eisenstein, "Bir kadavra gibi kesip biçtim müziği" dizesine dikkat çeker. Burada vurgu, "Bir kadavra gibi" ifadesindedir. Mozart'ın dehasının ürettiği hayat dolu eserlerin karşısında Salieri'nin incelikli hesaplarla, ölçümlerle yoğun uğraşı sonunda meydana getirdiği eserler, yaşamdan uzak, donmuş, durmuş, devinimsiz ve cansızdırlar. Eisenstein, Mozart ve Salieri arasındaki bu uçurumu şöyle açıklar:

> "Sinema yoktu henüz; yaşamı öldürmeden, yaşamın yankılanmalarını susturmadan, sanatı kadavranın donmuş devinimsizliğine düşürmeden, tam tersine devimselliğin ve Mozart'a özgü yaşam

> sevincinin koşullarında yalnız kendi cebirini ve geometrisini değil, aynı zamanda entegral ve diferansiyel hesabını da kavramasını ve incelemesini sağlayan bu eşsiz sanat henüz var olmamıştı. Sinema dönemindeyse, sanat, yukarıda sıralanan özelliklerden artık vazgeçemezdi" (Eisenstein 1984: 15).

Sinemayla birlikte sanatı bir kadavra haline getirmeden onu inceleme ve kavrama imkânı doğmuştur. İşte bundan dolayı Eisenstein kitabını, Salieri'nin anısına sunmaktan çekinmediğini belirtir.

Bunun sebebi, kendisinin de Salieri gibi sanatının kuramıyla çok fazla uğraştığı konusunda eleştirilmiş olması olabilir. Örneğin önemli Sovyet yönetmenlerden Dovjenko[2], Eisenstein'ı şöyle eleştirir: "Eisenstein'ın laboratuarının çapraşık, gizemli ve anlaşılmaz gereçlerinin birbirine fazla karışmasından dolayı patlamasından korkuyorum... Bilgisinin onu dağıttığına inanıyorum… Sergey Mikayloviç, en geç bir yıla dek bir film çevirmezseniz, lütfen bir daha hiç çevirmeyin; o zaman ne bize ne size yararı olur". Başka bir sert eleştiri de öğrencisi Sergey Vasiliyev'den gelir: "Bir sürü kitapla, güzel yontucukla ve daha birçok güzellikle çevrili olarak, Çin hiyeroglifleriyle süslü robdöşambrınıza bürünüp oturduğunuz çalışma odanızda içine dalıp gittiğiniz kuramsal ve bilimsel konular her şey demek değildir; çünkü bunlar sizi bizlere katılmaktan alıkoyuyor..." (Eisenstein 1984: CIV). Eisenstein, kuramsal çalışmalara fazla "gömülmesi" ile ilgili bütün eleştirilere ve baskılara rağmen kuramsal çalışmalarını sürdürmekten vazgeçmez.

Eisenstein'ın kuramsal çalışmalarının temelinde Marx vardır. Fakat Eisenstein, hiçbir zaman Marksist ideolojiye körü körüne hizmet etmemiştir. Hatta kendi kuramını, dönemindeki dogmatik Marksçılara karşı savunmak zorunda kalmıştır. Eisenstein dogmatik Marksçılarla ciddi sorunlar yaşasa da Marx ve Lenin'in düşüncelerine olan sadakatini her zaman sürdürmüştür ve teorilerini Marx ve

---

[2] Aleksandr Petroviç Dovjenko (1894-1956), yazar, prodüktör ve yönetmen. Sovyetler Birliği'nin Sergey Pudovkin'le birlikte en eski ve önemli produktörlerinden biridir.

Lenin'in ortaya koydukları görüşler etrafında düzenlemiştir (Andrew 1976: 42). Eisenstein, kuramsal çalışmalarının bütünü için, yöntem olarak diyalektik materyalizm ile tarihsel materyalizmi kullanmıştır. Eisenstein'ı diyalektik hakkında en çok etkilemiş kişi, ise, dönemin Sovyetler Birliği'nde *Marksizm'in Bayrağı Altında* adlı ünlü felsefe dergisinin yönetmeni olan Deborin'dir. Deborin militan bir Hegelcidir ve 1920'lerin ikinci yarısında, militan çekirdeğini din karşısında tanrısızlığı savunan materyalist önderlerin oluşturduğu Mekanist Okul ile ateşli tartışmalara girmiştir. Mekanist Okul, Pozitivizm'e eğilim gösterip diyalektiğe dinsel bir safsata gözüyle bakarken, Deborin bu saldırılara Engels'in *Doğanın Diyalektiği'ni* ve Rusya'da ilk kez 1920'lerde kendi desteğiyle basılmış olan Lenin'in *Felsefe Defterlerini* göstererek karşılık veriyordu. Eisenstein da sık sık bu iki kitaptan alıntılar yapmıştır. Wollen tarafından aktarıldığına göre, Eisenstein, Lenin'in *Felsefe Defterleri'nde* geçen bir bölüme özellikle hayranlık duymaktadır: İlk defa 1925'te *Bolşevik'te* yayımlanmış "Diyalektik Sorunları Üstüne" adlı bölümdeki bir cümle onu çok etkilemiştir: "Her çekirdeğin ('hücrenin') içinde temel birimleri görebileceğimiz gibi, her önermenin içinde de diyalektiğin temel birimlerini görebiliriz (görmeliyiz)." Eisenstein bu alıntıyı kendi türettiği, çekimi bir hücre gibi görme kavramına ve daha sonraları görüşleri daha karmaşık bir hale geldiğinde ortaya attığı montaj molekülü kavramına bağlar (Wollen 1998: 43).

Eisenstein'ın dogmatik bir Marksçı olmaması, ona sıkıntılı zamanlar yaşatmış ve eleştiri oklarının hedefi haline getirmiştir. Bir çeşit sorguya çekildiği 1935'teki Sinema İşçileri Toplantısında şöyle demektedir: "Benim sanatım herhangi belirli bir eğilime (ideolojiye) değil, kimi olayların ve düşünce yollarının çözümlenmesine adanmıştır" (Seton 336, akt. Özön, Eisenstein 1984: CXIII). Eisenstein, Lenin'in "Canlı, verimli, gerçek, güçlü, her yerde varolan, nesnel, ve mutlak insan bilgisi" (Wollen 1998: 43) diye nitelendirdiği diyalektik anlayışını savunur ve Lenin'in diyalektiğinin, bazen tıpkı Çarlık Rusya'sındaki safsatacılar, ve bağnazların elinde dinin kullanıldığı gibi kullanıldığından şikayet eder. Eisenstein, *Chaiers Du Cinema*'nın *Eisenstein* özel sayısında, Lenin'in, diyalektik görüşünün öğretilmesini ve her yerde, her şeyde, her konuda doğanın

ve varlığın bilinmesi için kullanılmasını istediğini ifade eder. Sevinç verici, derinliğine işleyen bir bilim yerine, enstitülerdeki can sıkıcı kuralcıların, kılı kırk yaranların ve safsatacıların elinde diyalektiğin canlı ruhunun yitirildiğini, geriye sorgulanmaksızın seçilmiş alıntıların çemberine sonsuza dek hapsedilmiş soyut savlar ve karmakarışık paragrafların iskeletlerinden başka bir şeyin kalmadığını öne sürer (Eisenstein 1984: CXIII).

Eisenstein bu kadar önem verdiği kuramsal çalışmalarını bir bütün, bir dizge biçiminde gerçekleştirememiştir. (Eisenstein 1984: CVIII) Andrew'un da belirtmiş olduğu gibi, "Eisenstein'ın herhangi iki makalesi arasında bile, fikirlerin birbiri içinde erimesinden ziyade birbirini tutmayan geçişlerin sürekli kullanımıyla karşılaşırsınız… Bu durum Eisenstein'ı okumayı ilginç ve ince (tenuous) bir iş yapar; onun çalışmalarını özetlemek neredeyse olanaksızdır" (Andrew 1976: 43). Aşağıda, Eisenstein'ın sanata ve sinema sanatına ilişkin düşünceleri mümkün olduğunca derli toplu bir şekilde anlatılmaya çalışılacaktır.

1. 1. SANAT ANLAYIŞI

Eisenstein, Marks ve Engels'in diyalektik sisteminden yola çıkar. Eisenstein'a göre, varlık, birbiriyle çelişen iki karşıtın birbiri üzerindeki eylemlerinin sürekli evrimidir. Bireşim, tez ile antitez arasındaki karşıtlıktan doğar. Şeylerin devinimsel biçimde anlaşılması, bütün sanat biçimlerinin doğru olarak anlaşılabilmesi için de aynı ölçüde gereklidir. Sanat alanındaki devinimselliğin diyalektik ilkesi, kendini çatışma olarak gösterir. Çatışma, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin var oluşunda temel ilkedir. Eisenstein, sanatın nasıl her zaman bir çatışma olduğunu şöyle açıklar:

> "Sanat, önce toplumsal görevinden dolayı bir çatışmadır; çünkü varlığın çelişkilerini ortaya koymak sanatın görevidir. Sanat doğasından ötürü çatışmadır; çünkü sanat, doğal varlık ile yaratıcı eğilim arasındaki bir çatışmadır…. " (Eisenstein 1977: 45, 46).

Eisenstein, sanatsal edimi, işlenmemiş sanatsal hammaddenin örgütlenmesi olarak tanımlar (Bornstein 2007: 2). Bunda Eisenstein'ın Moskova sanat çevresine girmeden önceki yıllarda mekanik mühendisliği alanında yaptığı çalışmalar da etkili olmuştur. Akılcı görüşünü ve sanat çalışmalarında vardığı matematik doğruluğu mühendislik alanındaki çalışmalarına borçlu olduğunu söyler. Sanatın gücünün gerçek verilerde olduğunu ve sanatın bilimi model alarak kurulması gerektiğini düşünen Eisenstein, sanatın yöntemini öğrenmek için tüm defter ve kitapları açmayı, "laboratuarda analiz... Mendeleev tablosu, Gay Lussac kanunu... Ne biliyorsak tümünü sanat alanına taşımayı" önerir (Eisenstein 1975: 21). Eisenstein, üzerinde çalışmış olduğu öğretilerden tek bir şeyi, her bilimsel araştırmanın bir ölçüm birimi olması gerektiğini öğrendiğini belirtir. Ve sanatın yarattığı bir izlenim birimi aramaya koyulur. Eisenstein, bilimde "iyonlar", "elektronlar" ve "nötronlar" gibi, sanatta da "çarpıcılık" kavramının birim olarak görülebileceğini öne sürer (Eisenstein 1975: 22).

Sanat kuramını oluştururken özellikle üç düşünürden etkilenmiştir: Marx, Lenin, Freud ve Leanordo Da Vinci. Eisenstein, Amerikalı yazar Joseph Freeman'a şöyle der: "Leonardo, Marx, Lenin, Freud ve sinema olmasaydı, büyük bir olasılıkla ikinci bir Oscar Wilde olurdum herhalde... Marx'ın toplumsal gelişmenin yasalarını bulması gibi Freud de bireysel davranışın yasalarını buldu. Marx ile Freud konusundaki bilgilerimi, geçmiş yıllarda yönettiğim oyunlarda ve filmlerde bilinçli olarak kullandım" (Seton 119-120, Eisenstein 1984: CXII).

Freud'un fikirleri, Eisenstein'ın da içinde sayılabileceği ilk kuşak Marksistlerin ilk kuşakları tarafından önemli görülmüştür. Eisenstein, burjuva sanatı olarak gördüğü belli türde bir sanat anlayışına karşı çıkarak, bu sanata karşı savaş açar. Eisenstein'a göre, bütün burjuva sanatı, doyurulamamış isteklerin, dolambaçlı yoldan doyurulması çabasıdır. Bu saptamasında Freud'dan etkilenmiştir.

> “Devrimci düşünce, 20. yy başlarında Freud ile farklı bir boyut kazanır. Freud, bireysel psikolojik analiz ile kendini aldatma sürecinin köklerini, psişik hayatın bilinçdışı bir boyutunun varlığında keşfetmiştir… Bilinçli davranış ile bilinçdışı hayat arasındaki ilişkiyi bir çatışma olarak görür. İçgüdüsel dürtülerin toplumsal koşullar ve ahlaki kodlar içinde ifade edilen gerçeklik iddialarıyla çatışmalarına dayanarak zihinsel hayatın incelenmesine yönelik diyalektik bir yaklaşım geliştirir… Freud, uygarlığın gelişmesinin zevkten vazgeçmeyi ve içgüdüsel dürtüleri düzene sokmayı gerektirdiğini öne sürer. İnsanlık, ancak bu şekilde libidinal haz ile psikolojik özgürlük arasındaki dengeyi koruyabilir.”[3]

Yukarıda sözü edilen Freud’un uygarlık hakkındaki saptamalarının ışığında, Eisenstein devrimden sonra yeni bir uygarlık yaratmak için yeni bir sanatın yaratılması gerekliliğine inanmıştır. Ve tüm gücüyle bu yeni sanatın –sinemanın- yasalarını araştırmaya koyulur. Eisenstein’a göre, burjuva sanat anlayışının yerini alacak “yeni sanat” anlayışının dayanacağı, her zaman geçerli olacak bir mutlağa ancak Marksçı düşünceyle ulaşılabilirdi.

Yukarıda da sözü edildiği gibi, Eisenstein için sanatın çıkış noktası, doğada varolan çatışma, sanatın son ereği ise, sanat ile bilimin birleşmesidir. Eisenstein Leonardo’dan da bu noktada esinlenir. Wollen, Eisenstein’ın kendisini Leonardo da Vinci ile karşılaştırmaktan hoşlandığını belirtir. Çünkü Leonardo da sanatına bilimsel açıdan yaklaşmış ve zamanla sanattan çok estetik kuramı ile ilgilenmiştir (Wollen 1998: 65). Eisenstein, ilk çağlardaki sanat ve bilginin bir oluşu gibi, daha üst düzeyde bir birleşmeden söz etmektedir. Sinemayı ise bu birleşmeyi sağlamaya en yatkın sanat olarak görmektedir (Eisenstein 1984: CXLVIII).

Eisenstein, önerdiği “yeni sanat”ta, "mantık dili" ile "imge dili"nin ilkel karşı savı arasında yükselen Çin Seddi'ni yıkmak gerektiğini düşünür. Sanatın gelecek

---

[3] http://www.mulkiyekamu.org/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=43&Itemid=68

döneminde bu engellemeler bir yana atılmalıdır (Eisenstein 1984: 20). Eisenstein'a göre, farklılaşmış ve yalıtılmış kavramlar -bilim ve sanat-, birbiriyle ilişkiye girmelidir. Artık bilim ve sanat birbirinden uzak ve alakasız görülmemelidir. Eisenstein, bu uzaklığın "öğretici yapıtlar eğlendiricilikten, eğlendiricilik de öğreticilikten yoksun olmamalıdır" formülüyle aşılamaz çünkü bu formül son derece yüzeysel bir kaynaştırmadır; o yüzden olabildiğince uzak durulmalıdır (Eisenstein 1984: 20).

Eisenstein'a göre, örneğin günümüzün gökdelenleri ve modern uçakları, Leonardo da Vinci ve Benvenüto Cellini'nin yapıtlarından ne kadar değişikse, günümüz sanatı da eski dönemlere göre o denli değişiktir. Günümüzün sanatı belki de tüm sanat dallarını kapsayan bambaşka bir nitelikte olacaktır. Bu sanatın adı sinemadır (Eisenstein 1975: 156, 157, Eisenstein 1993: 16). Eisenstein'a göre, sinemayla sanat mucizesini gerçekleştirme olanağı vardır:

> "… daha fazla çalışırsak simyacının tılsımlı taşını bulur ve bütün maddeleri altına dönüştürebiliriz. Ve bu —insanların ruhlarını titreştiren bileşimin— saf altının bizim sanat sineması olarak bildiğimiz şeyle ortak hiçbir noktası yoktur. Yeni bir sanat dalı, tüm bilimlerin ölümsüz bütün diğer sanatlar —duvar resimleri, senfoni, antik tiyatronun trajik ayinleri— ile buluştuğu bir noktada, coşturuculuğun var olduğu ve kullanılmayı beklediği bir yerde biçimlenir. Bu mucizenin yeri tüm sanatlarla tüm bilimlerin buluştuğu noktadır" (Eisenstein 1977: 37, 38).

1.2. SİNEMA KURAMI

Eisenstein'a göre, ilk sinemacılık tiyatroyla başlamasına rağmen daha sonra sinema, sahneyi azıcık çağrıştıran her şeyi acımasızca silip atarak —birleşik sahne oyunlarından ve oyunculardan bile vazgeçme noktasına gelerek— tiyatro ile keskin bir anlaşmazlığa düşmüştür. Sinemacılığın yoğun bir biçimde "yeniden tiyatrolaştırılması" ve daha sonra tiyatronun da "sinemalaştırılması" girişimlerinden sonra, hem tiyatroda hem de sinemada —her ikisinde de bir baskı olmaksızın kendiliğinden— onları yeni sanat sorunlarına çözüm aramaya götüren karşılıklı yaratıcılık zenginliği ortaya çıkmıştır" (Eisenstein 1993: 84).

Eisenstein'a göre, bir zamanlar Diderot'nun, Wagner'in, Scriabine'in taşıdığı sanat meşalesini belki de günümüzde bir sinemacı taşıyacaktır. Ona göre artık günümüzde sinema, bünyesinde organik olarak diğer sanatları kaynaştıran bir sanat olarak sanatın ön safında yerini almıştır, çünkü anlatım gücünün harikulade elverişliliği, onu diğer sanatlarla karşılaştırılamayacak kadar üstün kılmıştır. (Eisenstein 1975:156, 157). Eisenstein'a göre yalnızca sinema, olayların iç ahengini tüm derinliğiyle yansıtabilmesiyle, çekimdeki yakın planla, doğanın bizden gizlediğini göz önüne serebilmesiyle bütün plastik sanatlar içinde resmin ortaya attığı sorunları çözmeyi başarmıştır. Eisenstein, Michel - Ange'ın ölümsüz fresklerini zevkle seyretmeye devam edeceğimizi fakat sinemanın da "güzel" kavramına yepyeni boyutlar kazandıracağını ve düşünce açısını genişleterek yeni sorunları aydınlatacağını öne sürer.

Eisenstein sanatta ve özellikle sinemada devinimselliğine vurgu yapar. Ona göre, "Sanat yapıtı, canlılığı yönünden ele alındığında, izleyicinin duyarlık ve bilincinde görüntülerin oluşumu sürecidir" (Eisenstein 1986: 24). Canlı bir sanatı, cansız bir sanattan ayıran şey, izleyiciyi, geçmişteki yaratıcı bir sürecin sonucuyla tanıştırmak yerine onu sürece yöneltmesidir. Bütün sanat dallarında durum böyledir; sanat eserinin canlılığı, alımlayıcısını sürece katmakla ilgilidir. Sanat eserinde ya da sanatsal performansta amaç, duyguların sonuçlarını ortaya koymak değil, bu duyguların doğmasını, gelişmesini, başka duygulara yol

açmasını sağlamaktır; kısacası bu duyguları izleyici önünde canlandırmaktır. (Eisenstein 1986: 24).

İşte bu yüzden, bir sahnenin, bir ayrımın (sequence), bütün bir yapıtın görüntüleri değişmez ve hazır bir şey olarak varolmazlar, serpilen, gelişen şeylerdir. Aynı şekilde, bir kişi (hem edebiyatta hem de oyunculukta), hakikaten canlı bir izlenim vermek istiyorsa, bu kişi, değişmez karakterli ve bir dizi a priori özellikleriyle mekanik bir kişi olarak sunulmamalı, eylemin (action) akışında izleyicinin gözü önünde oluşturulmalıdır (Eisenstein 1986: 24). Drama söz konusu olduğunda, olayların akışının herhangi bir karakter üzerine bir fikir vermesi değil, ama aynı zamanda bu karakteri biçimlendirmesi, belirlemesi de çok önemlidir. “Sonuç olarak, hakiki görüntüler yaratma yönteminde, bir sanat eseri, gerçek yaşamda bilinç ile duyarlığın yeni görüntülerle zenginleştiği süreci yeniden ortaya çıkarmalıdır” (Eisenstein 1986: 24).

Eisenstein, sinemayı aynı zamanda hem devingen hem de düşünce işlemlerini harekete geçirebilecek tek somut sanat olarak görür. Düşüncenin yürüyüşü öbür sanatlarca aynı ölçüde harekete geçirilemez; çünkü bu sanatlar duruktur ve düşünceyi gerçekten geliştirmeksizin ancak örneğini ortaya koyabilirler. Eisenstein, sinemanın bütünüyle hareket ve hız görüntüsüne dayalı ilk ve tek sanat olarak daha şimdiden, duruk (statik) sanatların özelliklerini taşıyan katedraller ve tapınaklar kadar uzun ömürlü olacağını savunur. Tiyatro, dans ve müzik gibi sinemadan önceki hareketli (devingen) sanatlar bu olanağı, yani onları oluşturan sanatsal etkinliklerden bağımsız ölümsüzlük niteliğini ve bu yolla da kendisine ters düşen duruk sanatlardan ayrılabilme özelliklerini ellerinden kaçırmışlardır (Eisenstein 1993: 58).

Eisenstein, sinema neler yapabilir sorusunun cevabını bulmaya çalışır. Diğer sanatlarla değil yalnızca sinema alanında yapılabilecek ve yaratılabilecek olan özgül, benzersiz olan şeyleri araştırır ve yalnızca sinema sanatı için aşırı görülmeyecek bazı hedefler belirler:.

« - Duyarlılığı bilime dönüştürmek.

- Anlaksal (intellectual) sürece, tutku ve ateşini geri vermek.

- Soyut düşünceler sürecini, teknik eylemlerin ateşine atmak.

-Gücünü yitirmiş kuramsal formüllere, yaşamı duyumsayan biçimlerin coşkusunu geri vermek.

-Arzuya bağlı biçimselliğe, ideolojik formüllerin açıklığını kazandırmak» (Eisenstein 1993: 44).

Eisenstein, Lenin'in "Sinema bütün sanatlar içinde en önemli olanıdır" sözünün önemini kavrar. Wollen'in belirttiği gibi, Eisenstein sanatı Meyerhold ve Mayakovski'yle birlikte devrime hizmet eden bir üretim dalı olarak görür (Wollen 1998: 21).

.Eisenstein, çalışmalarının temelini sanat ile devrim arasında bir bütünleşme, uyum üzerine kurar, fakat ne sanat ne de devrim, birbiri için kendinden özveride bulunmalıdır. Eisenstein, sanatın salt bir propaganda aracı olarak devrimin hizmetine verilmesi düşüncesini reddeder, ona göre, sanat ancak kendi bütünlüğünü, bağımsızlığını koruduğunda gerçekten devrimci bir işlev görebilir. Sovyet yönetmen, aynı zamanda bu bütünlüğün, bağımsızlığın olabilirliği üzerine de sorular sorar, propaganda işlevinin yanı sıra sanat için sanat anlayışını da, yani siyasal ve toplumsal sorunlara karşı ilgisiz bir sanatı da reddeder. Özetle, Eisenstein'ın sineması, açık seçik devrimci olmak, sosyalist devrimin hizmetinde düşünceler taşımak ister, ama gerçekten böyle olabilmek için de salt propaganda aracı olmayı reddeder. Bu yüzden Eisenstein, pek çok kez zor duruma düşmüştür. Eisenstein'dan sanatın kendi sorunlarını ikinci plana atarak, sanatın salt bir ideoloji aracı, taşıyıcısı olarak görülmesine karşı çıkar (Vincenti 1993: 39).

Eisenstein'a göre, genç Sovyet Sineması, insan ve toplum sorunlarını araştırma, açıklama ve giderek gereken yönde –devrimin ilkeleri yönünde- toplumları dönüştürme çabalarına girmiştir. Eisenstein coşkuyla şöyle der: "Araştıracağız. Bu yeni sanat dalında hızla ilerleyeceğiz. Çalışacak, devamlı

çalışacak, durmadan çalışacağız. Milyonlarca insana seslenebilen bu sanat dalıyla tüm insanlığa düşüncelerimizi ileteceğiz" (Eisenstein 1993: 16).

Eisenstein'a göre, bir sinemacının unutmaması gereken şey, konunun ve içeriğin ideolojik anlamının, estetiğin gerçek temeli olması" gerektiğidir çünkü yeni tekniklere egemen olmamızı, "sinema biliminin sunduğu olanaklara erişebilmemizi hep bu temel sağlayacaktır. Sinemada "sürekli gelişen anlatım araçları, dünya görüşünün yüce biçimlerinin daha eksiksiz gerçekleşmesine – ifade edilmesine- yarayacaktır" (Eisenstein 1993: 46). Eisenstein'ın bu sözleri kendisini biçimcilikle itham edenlere bir cevap niteliğindedir. 1932'de yazdığı, adını bile *Biçimin Çıkarına* koyduğu yazısında şöyle diyordu:

> "Sovyet sineması "biçimcilik" in Ku-Klux-Klan'ından öylesine ürktü ki, bundan dolayı neredeyse yaratıcılığı ve biçim alanındaki yaratıcı araştırmaları tasfiye etti... Bir düşüncenin gerçekleştirilmesindeki anlatım araçları sorununu ele alması, bu konu üzerinde çalışması, herhangi bir sinemacının üzerine biçimcilik kuşku ve suçlamalarının gölgesinin hemen düşmesine yetiyordu... Bu sinemacıları biçimci diye adlandırmak, frenginin belirtilerini inceleyen kimseleri frengili diye nitelemek denli düşüncesizce bir aceleciliktir" (Eisenstein 1984: CVIII).

Aşağıda da sözü edileceği gibi, Eisenstein Rus biçimci geleneğine bağlıdır, biçime son derece önem verir: fakat bunun nedeni biçim konusunda yetkinleşmeden, içeriğin anlatılamayacağına inanmasıdır. Kendisini biçimcilikle suçlayanlara karşı kendini savunurken onların yapıtlarındaki biçim eksikliklerini gösterir. Ona göre, "biçimdeki eksiklikler her zaman herhangi bir düşünceyi kavramaktaki eksikliğin belirtisidir" (Seton 347, akt. Özön, Eisenstein 1984: CVIII). Eisenstein'a göre biçimi, içeriğin düzeyine yükseltmek gerekir. Dahası Eisenstein, içerikten çok biçimin bir düşünyapı aracı olduğunu vurgular: "Biçim her zaman düşünyapıdır" (Eisenstein 1984: CVIII).

Eisenstein'a göre, sinemanın teknik sorunları (biçimsel sorunları) çözülmeksizin, sinemanın amacını gerçekleştirmede başarısız olunacaktır. Bu yüzden, sinemanın en önemli sorunları Eisenstein için teknik sorunlar olmuştur. Söz konusu teknik sorunlar ancak Eisenstein'a göre, sinemacıların film sorunları üzerinde bilimsel çalışmalarla uzmanlaşarak bilim adamı düzeyine gelmeleriyle çözülebilirler (Eisenstein 1993: 73). Eisenstein, Sovyet Sinema Okul'unun bu ihtiyacı karşılamak üzere etkin yaratıcılığın ve uygulamalı bilimsel çalışmaların yeri olduğunu, okulda yapılan çalışmaların amacının, o zamana kadar rastlantısal olarak kazanılan uygulamalı denemelerin, laboratuar gereçleriyle yapılan bilimsel araştırmalarla, yöntembilimsel genellemelere dönüştürülmesi olduğunu söyler. (Eisenstein 1993: 73).

Eisenstein, sinema bilimini kurma amacı konusunda Rus biçimcilerinden de etkilenmiştir. Rus biçimcileri bir yazın (edebiyat) biliminin peşindeydiler. Buna paralel olarak, Eisenstein da bir sinema biliminin peşindedir. Sinemayı bir iletişim, bir bildirim aracı olarak gördüğünden dolayı Eisenstein da onlar gibi sanatsal bir iletişim bilimine ulaşmak istiyordu. Sinema tarihçisi ve Bilimsel Sinema Araştırmaları Enstitüsü Başkanı Nikola Lebedev'in de belirttiği gibi: "Eisenstein, örnek bir bilgin, büyük bir kuramcı, bir kimyacı, hatta simyacıdır... Onun, sanatın logaritma tablolarını yaratma girişiminde, simyaya benzer bir şey vardır... Eisenstein sık sık kendi çalışmasını Marr'ın çalışmasıyla karşılaştırır. Marr[4] nasıl sözlü dilin gelişme köklerini arıyorsa, Eisenstein da sinema dilinin gelişme biçimlerinin köklerini aramaktadır..." (Eisenstein 1984: CV).

Eisenstein, edebiyattaki Rus biçimci geleneğini sinemaya taşır. Eisenstein, sinemanın çocukluk döneminin ilk yol göstericisi olan edebiyatın incelenmesinin yeni sinemanın şimdiki biçimsel ideolojisini güçlendirecek sınırsız katkılarda bulunabileceğini öne sürer: Rus biçimci geleneğine göre, sinema bir sanat olduğu kadar aynı zamanda bir dildir ve sinemanın bir dil olması kurgu yoluyla gerçekleşir. Eisenstein'ın içinde bulunduğu Rus biçimcileri "sanat olarak

[4] 1865-1934, ünlü Rus dil bilimcisi ve Rus Bilimler Akademisi üyesi Nicholas Marr (Nikolay Yakovlevich Marr).

sinemanın kendine özgü anlambilimsel (semantik) yasaları" diye adlandırdıkları bir sistem kurmaya çalışırlar ve böylece, çok sonraları sinema uzmanlarının, göstergebilimcilerin (semiologların), filmologların yapacakları incelemelerin ilk örneklerini verirler (Vincenti 1993: 33).

Eisenstein, sinemasal anlatım yöntemleri için bir dizge arar (Eisenstein 1984: CXLVIII). Bu dizge, sinemasal anlatımın bütün öğelerini kapsamalıdır. Eisenstein'a göre sinema bir dil olmalıdır. Eisenstein, sinemanın dilini oluşturmak için mit dillerinin, hiyeroglifin, şiirin ve resmin yapısal incelemesinden yola çıkarak, bunlardaki düzenekleri ortaya koymaya çalışır. Bu çalışmalarının sonucu olarak, Eisenstein, tüm sanat dillerinin kurallı dizgelere sokulabileceğini savunur. Burada asıl önemli olan, her bir sanat dalı için, bütün izlenim ve anlatım biçimlerini içerecek olan yasayı bulmaktır.

Eisenstein'a göre, oluşturulması amaçlanan yeni sinema dili, kendisine uygun düşen ve amaçlanan algılama biçimlerine yönelik yöntemleri araştırır. Yeni sinemacılığın çalışma alanı, sınıf yararına kullanılan kavramların, yöntemlerin, taktiklerin ve uygulanabilir imlerin doğrudan perdeye aktarılmasıdır. Eisenstein'a göre, eski sinema, izleyiciler üzerinde parlak bir etki bırakmaya yönelik olan sanatsal sinema hileleri, -oynatımda durmaksızın yinelenen resimli kartpostal etkileri ya da örneğin anlamsız zincirleme çekimler vb.- biçemsel abartmalarla dopdoluydu. Yeni sinemada ise adına aptalca "hile" denilen "teknik olanaklar" kuşkusuz, film yapımına yol açan yeni kavramlar kadar önemli bir etmendir (Eisenstein 1993: 34). Çünkü "hile" denilen" bu "teknik olanaklar" sayesinde sinemada bir dil oluşturmak mümkün olmuştur.

Eisenstein'ın geniş bir alana yayılan sinema kuramı, yalnızca sinema diliyle değil, ama aynı zamanda bu dilin yönetmen ve izleyici tarafından nasıl kullanıldığıyla da ilgilenmiştir (Monoco 2000: 403). Eisenstein'ın kuramının en önemli özelliklerinden biri, sanatçının yalnızca kendi ham malzemesiyle olan ilişkisine değil, izleyicisiyle olan ilişkisine de önem vermesidir. Eisenstein'a göre filmin süreci, filmin sonundan çok daha önemlidir ve yönetmen ile izleyici bu

sürece dinamik olarak dahildir. Eisenstein için, yaratıcı ile izleyici arasında bir iletişim kanalı olan film deneyiminin öğeleri mantıksal olarak birbiriyle ilişkilidir.

Eisenstein'a göre, tekniğinin giderek zenginleşen olanakları ve durmadan gelişen yaratıcı gücü sinemaya evrensel çapta bir nitelik kazandırmıştır (Eisenstein 1975: 7). Fakat yüzyılımızın ilk yarısında bu olanaklardan yeteri kadar faydalanılmadığını düşünür. Toplumcu düşünceleri içeren, Ekim Devrim'i ülküsünü yansıtan bir sürü başarılı yapıt perdeye aktarılmıştır. Fakat Eisenstein, sinemanın kendi öz olanaklarından yararlanılmadığını, sadece sinema sanatına özgü "malzemenin" işlenmesinde henüz yeteri kadar ustalaşılmadığını düşünmektedir (Eisenstein 1975: 8). Eisenstein kendi yaşadığı dönemde elli yaşında olan sinemanın elinde daha geniş olanaklar olduğunun farkındadır. "Sinemanın olanakları sonsuzdur. Şuna kesinlikle inanıyorum ki, biz bu olanakları daha yeni yeni ele alıyoruz" (Eisenstein 1984: 2). Eisenstein'a göre, sinemanın önünde uçsuz bucaksız ve karmaşık olanakları bulunan bir dünya vardır. Günümüz fiziğinin, atom çağının buluşlarına egemen olduğu gibi, insanlık sinemanın –sinema biliminin- olanaklarına egemen olmalıdır. Oysa Eisenstein'a göre, sinemanın araçlarına ve olanaklarına egemen olmakta, dünya estetiği bugüne dek (kendi çağını kasteder) fazla başarılı olamamıştır. Bunun nedeni ona göre, yalnızca bilgi ya da çaba eksikliği değildir. Bunun nedeni, sinemanın hızlı gelişmesinin her yeni aşamasında ortaya çıkan yeni, benzersiz sorunlar karşısındaki şaşılası tutuculuk ve sıradanlıktır (Eisenstein 1993: 46).

Eisenstein'a göre, sinemanın olanakları yeteri kadar anlaşılmadığı için insanlık yararına da yeteri kadar kullanılamamaktadır. Sinemanın olanakları anlaşıldığında, örneğin sinema evrensel barışın gerçekleştirilmesine hizmet edebilir. Eisenstein, sanatların "en ilericisi" olan sinemanın evrensel barış düşüncesi için verilen savaşta da öncü olması gerektiğini düşünür: "Sinema halklara ilerlemek için izlemeleri gereken dayanışma ve birlik olma yolunu göstermelidir" (Eisenstein 1984: 20).

Eisenstein, sinemanın toplumsal ve kültürel dönüşümde çok etkili bir rolünün olduğunu düşünür, Bu yüzden, günümüzün sanatı olarak gördüğü sinema sanatından insanlık için beklentileri çok fazladır. Charlie Chaplin'e 1939'da şöyle seslenmektedir:

> "Sizin gibi hümanist bir sanatçının tüm gücüyle faşizmin ilerlemesine karşı koyacağından kuşkum yok. Bu savaşa herkes kendine has silahlarla katılacaktır. Sizin silâhınız, ta başından bu yana tüm dünyanın sevgisini kazanan filmlerinizdir. Bu uğurda tüm gücünüzle savaşacağınız için, insanlığın en haklı kavgasında bizimle beraber olacağınız için, müsaade edin biz de parktaki çocuklar gibi elimizi omzunuza koyup size tüm içtenliğimizle seslenelim: «Merhaba, Charlie!...» İnsanlık uğruna daha uzun yıllar el ele yürüyelim! Bu özlemimiz bizi birbirimizden ayıran okyanusları ve faşizmin kararttığı ülkeleri aşarak size kadar ulaşsın. Ülkemizde gerçekleşen ilerici düşünceler için, bizimle birlikte, İleri!" (Eisenstein 1975: 149)

Dünya çapında demokratik bir işbirliği özlemini dile getiren Eisenstein'a göre dünya halkları birbirlerini anlamak ve birleşmek üzere tüm güçlerini harcamalıdır. Sinema bu ülküyü sağlamada etkili bir araç olarak kullanılmalıdır. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere "Dünya barışı düşüncesi, evrensel mutluluğu hiçe sayarak bireysel girişimlerle yalnız kendi mutluluklarını öngören devletlerin tekelinde kalamaz. Sanatların ön safında yerini alan sinema, dünya halklarının birlik ve özgürlük yolunda giriştikleri kavgaya ışık tutmalıdır" (Eisenstein 1975: 10). Ayrıca, sinemanın bir bildirim aracı olduğunu düşünen Eisenstein, "yeni sinema"nın payına, ortaklaşmacılık ülkücülüğünü milyonlara aşılamak görevinin düştüğünü belirtir (Eisenstein 1993: 46).

Eisenstein'a göre, ilk dönem sinemacılığı öncelikle, saldırgan, duyguları belirli bir yönde uyararak en üst düzeye getirme çabasındayken buna karşılık "yeni sinemacılığın" görevi çok daha karmaşıktır: "Onun görevi yeni kavramları ya da genelde onaylanmış bilgileri izleyicinin bilincine ağır ağır ve derinlemesine

işlemektir. Birinci durumda, çabuk, duygusal bir boşalım peşinde olmamıza karşın, yeni sinema, sonucunda ne doğrudan ne de çabuk bir anlatım biçimi bulamayacak olan yoğun ve düşündürücü bir süreci içermelidir" (Eisenstein 1993: 33). Eisenstein'a göre, böyle bir görev eski sinemacılığın etkinlik alanına girmez fakat kavramların iletildiği yeni sinemacılık, hâlâ biçimsel yapısının ilk evresindedir (Eisenstein 1993: 33).

Eisenstein'ın kuramını derinleştiren Deleuze'ün de *Cinema 2* kitabında belirtmiş olduğu gibi, sinema sanatının düşünsel boyutunun da olabileceğini ilk kez gözler önüne seren Eisenstein olmuştur. (Deleuze 2001: 157) Daha sonra kurgu bölümünde detaylı olarak ele alınacak Eisenstein'ın kurguyla sinemada gerçekleştirdiği şey özetle şudur: Bir dizi görüntü öyle bir şekilde kurgulanır ki bu görüntüler duygulandırıcı-coşkulandırıcı bir etki yaratır ve bu etki de düşünceler dizisini harekete geçirir. Bir anlamda Eisenstein'ın tezi şöyledir: Yönetmen, doğada bir fikir ya da izlek yakalar ve sonra onu sinema formuna sokar (Frampton:2006: 56).

Eisenstein'a göre, "Niçin" sorusunu tam olarak ortaya koymadıkça, kişi bir film üzerinde çalışmaya başlayamaz. Eisenstein için bir filmin bildirisi, büyük bir sanatsal gizilgüçtür (potansiyeldir). Hangi gizli duygular ve tutkular üzerinde spekülasyon yapmak gerektiğini saptamadıkça bir şey yaratmak olanaksızdır. Bir filmin bildirisini yok saymak Eisenstein için, içinde bulunduğu kuşağın işlediği büyük bir suçtur. Bildiri, yönetmenin izleyicilerinin tutkularına çobanlık ederken kullandığı bir güvenlik kapakçığı, bir paratonerdir. Bir filmin bildirisi "*Potemkin Zırhlısı*'nda olduğu gibi, her zaman siyasal, yani bilinçli bir biçimde siyasal olmak zorunda da değildir. Ancak hiçbir bildiri getirilmediğinde, filmlere bir zaman öldürme aracı, yatıştırıcı ya da uyutucu olarak bakıldığında, bildiri yokluğu, varolan dinginliğin sürdürülmesi ve koşulların izleyiciye olduğu gibi benimsetilmesi yönünde yorumlanabilir. Eisenstein böyle bir durumunda "sinema topluluğunu iyiyi, ölçülüyü öğreten bir kilise topluluğuna benzetir ve "Bu Amerikan sinemasının "mutlu son" denilen düşün biçimi değil midir?" diye sorar (Eisenstein 1993: 16). Oysa örneğin *Potemkin Zırhlısı* ele alındığında izleyiciye

bir “mutlu son” sunulmaz. “*Potemkin Zırhlısı*’nın bildirisi, kişinin başını dik tutması ve kendini bir birey, bir insan, insan olma yolunda bir kişi olarak duyumsamasını sağlamaktır” (Eisenstein 1993: 16).

Eisenstein Genç Sovyet sinemasının, Amerika ve Avrupa film endüstrisinin gümbürdeyen sesi karşısında nasıl kendi sesini nasıl duyurabileceği sorusuna şu soruları ilave eder: “Daha çarpıcı olmasa da, bu başarılı Amerikan filmlerindeki kadar etkili öyküleri nereden bulabilirdik? Avrupa ve Amerika'dan çıkan "takımyıldızların" parlaklıklarıyla boy ölçüşebilecek yerli "yıldızları" nereden bulmalıydık? Burjuva sinemanın benimsenmiş kahramanlarının yerini tutacak özgünlükte kahramanlar yaratabilir miydik?” (Eisenstein 1993: 95, 96)

Eisenstein için, “iş, yalnızca iyi film yapmakla bitmez. Sinemayı bir bildirim aracı olarak gören Eisenstein, sinemanın görev alanını çok daha geniş, tüm kültür alanını kapsayacak şekilde düşünür: “Amacımız karşıt bir kültür ve sanat anlayışı göstererek burjuva kültürüne bir darbe indirmekti. Onları, Avrupa ve Amerika'da o yıllarda çok az bilinen ve anlaşılması güç görünen genç Sovyet ülkesinden çıkan yapıtlara saygı duymaya ve ona kulak vermeye zorlamaktı” der (Eisenstein 1993: 95, 96). Sinema aracılığıyla ki bu sinema burjuva sinemasının araçlarını kullanmayan “yeni sinema”dır; Marksist dünya görüşünün tüm dünyada tanınması sağlanabilirdi. Ve eğer bu başarılırsa da burjuva kültürünün dünyadaki egemenliğine bir darbe indirilmiş olurdu. Bunun gerçekleşmesi için, burjuva değer yargılarını empoze eden sinemadan farklı türde bir sinema anlayışı geliştirmeliydi.

Bu yüzden Eisenstein, Amerikan sinemasında olan her şeyi yadsır. Amerikalılarınkinden daha çarpıcı bir öykü bulmaktansa "öyküyü" tümüyle dışlamanın daha etkili olacağını öne sürer. Avrupalı ve Amerikalılarınkinden daha üstün yıldızlar bulmak yerine ise "yıldızsız" filmler yaratmayı ve herkes tarafından benimsenen film kahramanlarınınkinden daha anlamlı ve önemli niteliklere arkamızı dönüp tümüyle farklı gereçlerle çalışmayı önerir (Eisenstein 1993: :95, 96). Eisenstein, Sovyet sinemasının biçemsel özelliklerinin, tüm

bunlara karşı koyarak —öyküyü kaldırarak, yıldızları atarak— öykünün merkezine temel *dramatis persona* oyuncu olarak kitleyi, oyuncuların tek tek oyunları için fon oluşturan kitleyi yerleştirirerek, yani, biçimsel bir "karşıtlık" yönteminin kullanılarak belirlendiğini savunur (Eisenstein 1993: 95, 96).

Burjuva sineması söz konusu olduğunda Eisenstein ustalık gereksiniminin azaldığını çünkü küçük burjuva beğenisinin daha fazlasını talep etmediğini belirtir (Eisenstein 1993: 66, 67). Çünkü Eisenstein'a göre, sanatsal malzemenin ustaca kullanımı olarak "ustalık", bir fikrin, bir kavramın izleyiciye doğrudan doğruya aktarılması için gereklidir. Fakat yönetmenin derdi, sadece izleyiciyi eğlendirmek, oyalamak olduğunda, beğenilerinin incelmesi, gelişmesi "engellenmiş" bir kitle için izledikleri filmin "ne anlattığının", "nasıl anlattığının" bir önemi yoktur. Dolayısıyla sinemada "ustalık" ve bu ustalığın geliştirilmesiyle bağlantılı bir yaratıcılık talepleri de olmaz.

Eisenstein, Sovyet sinemasında ise tersine, yaratıcılığı geliştirmek için geniş ölçüde ve çok sayıda uygulama amaçlandığını söyler. Tiyatro ve sinemada kültürel niteliğe ve başarılan işlerin niteliğine yönelik artan bir istek ve gereksinim vardır ve bu durum yeni bir gerekliliği doğurur: "Yaratıcılık sorunlarını, yaratıcılık eğitimini ve öğretimini, araştırma ve deneylerle bilimsel olarak bulgulama" (Eisenstein 1993: 67). Eisenstein, yaratıcılık sorunlarını ve yaratıcı işleri kuramlarıyla birlikte uygulamalarını da "gizemli kast perdeleriyle, yani kimsenin sorgulamadığı bir hiyerarşiye dayanarak açıklamak yerine bilimsel olarak ele almayı önerir (Eisenstein 1993: 67).

Eisenstein için yaratıcılık, hesabı verilmesi gereken bir konumdur. Sanatçı, eserinin, kuramsal olduğu kadar uygulanma biçiminin de hesabını verebilmelidir. Eisenstein'a göre, yaratıcılığın kaynağında deney vardır; deneyin en zengin kaynağı ise doğrudan doğruya insan'dır. İnsan davranışının bilimsel olarak incelenmesinin (söz konusu bilim, psikolojidir), insanın gerçekliği algılama ve gerçekliğin görüntülerini oluşturma yöntemlerinin incelenmesinin kendi çalışması için her zaman belirleyici olduğunu belirtir (Eisenstein 1984:

70). Eisenstein'a göre, büyük sanatçıların ancak emekçi sınıfından kendi kendine doğduğunu öne süren eski Proletkult[5] görüşü artık çoktan rafa kalkmıştır. Yaratıcı emekçinin yönetmenlik öğrenimine duyduğu öğrenme açlığı yaratıcılık özlemlerinden söz eden herkes için son derece açıktır. Yaratıcı yönetmen, kendi deneyimlerinin gelişimini eski kuşağın film yapımcılarının özetlenmiş deneyimleriyle buluşturmalı, bunlara yapım öyküleri ve masallarla değil eksiksiz bilgiler ve deneyimler aracılığıyla ulaşmalıdır (Eisenstein 1993: 67, 68). Hocası Meyerhold'un tiyatro için söylediği gibi, Eisenstein sinemanın rahipler tarafından işletilen bir tapınak yerine teknisyenler tarafından işletilen bir oyunculuk makinesi olması gerektiğini savunmuştur (Wollen 1998: 19).

1. 3. KURGUYA BAKIŞI

Bu çalışmada kurgu kelimesi İngilizcedeki "montage" kelimesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Bu tercihin sebebi, Türkçedeki montaj kelimesinin, Eisenstein'ın montaj kelimesini kullanırken ifade ettiği içeriği tam olarak karşılamamasıdır.[6] Montajın, Türkçede karşılığı olan bir sinema filminin kesilmesi ve ayıklanarak düzenlenmesi, Eisenstein'ın aşağıda anlatılacak karmaşık kurgu anlayışını karşılayamaz. Eisenstein'ın kuramına temel oluşturan kurgu kavramı, film parçalarının ardı ardına birbirine monte edilmesinden daha derinlikli bir anlama sahiptir. Ayrıca, Eisenstein'ın kurguyu bütün sanat dalları için, örneğin resim, edebiyat alanında, temel olarak gördüğü göz önünde bulundurulduğunda, montaj kelimesini bu sanatlar için de kullanmak çok uygun olmayacaktı. Kurgunun[7] Türkçedeki karşılığı ise, Eisenstein'ın kullandığı, İngilizcesi

---

[5] Proletkult, "proletarskaya kultura" sözünden (пролетарская культура, Rusça "proletarya kültürü") oluşturulmuş birleşik sözcük. Sovyetler Birliği'nde 1917-1925 arasında, burjuva etkilerine karşı tamamen proleteryaya ait bir sanat oluşturmak amacıyla aktif olmuş bir harekettir. Ana teorisyeni *Proletkult*'ün devrimci sosyalizm kutsal üçlemesinin üçüncü kısmı olduğunu söyleyen Alexander Bogdanov'dur (1873–1928). Bu üçlemenin diğer iki kısmı ekonomik yaşamla ilgili ayak olan sendikalar ve politik yaşamla ilgili ayak olan Komünist Parti'dir; *Proletkult* ise kültürel ve ruhsal hayatla ilgili ayağı oluşturmaktadır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Proletkult)

[6] Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, montajın karşılığı olarak: 1. Sinema ve televizyonda kurgu. 2. Bir makine, cihaz veya mobilyanın parçalarını yerli yerine takma, monte olmak üzere iki anlamını buluruz.

[7] Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde, kurgunun karşılığı olarak:Bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen filmler arasında seçim yapmak, bunları çevirim oyunluğundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin

“montage” olan sözcüğü karşılamakta daha yetkindir. ABD'de montage terimi yalnız görsel bir etki yaratmak üzere, kısa ve çarpıcı çekimlerin birleştirilmesi; bu birleştirmeden doğan durum için kullanılır. Kurgu, “editing” terimiyle anlatılır[8]. ABD’deki bu örnek kullanımından ötürü ve montaj kelimesinin Türkçedeki anlamıyla ilgili çekincelerden dolayı bu çalışmada İngilizcedeki karşılığı “editing” olan “kurgu kelimesi kullanılmıştır.

Eisenstein için, sanatta olduğu gibi sinemada da çatışma yine temel öğedir. Bu çatışma, sinemanın temel öğeleri olan çekim ile kurguda kendini gösterir. Daha önce bir birim, bir ölçüt olarak kabul edilen kurgu ve onun en küçük öğesi olan çekim, Eisenstein’a göre çatışmayla belirlenir. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla Eisenstein kurgu parçalarının kümelenmesini, içten yanmalı motorun patlama dizilerine benzetir. Motorda olduğu gibi kurgunun gücü de bütün filmi ileriye götüren itimlerin (repulsion) işini görür (Eisenstein 1977: 38).

Eisenstein’a göre, kurgunun temel amacı ve görevi -ki bu aynı zamanda her sanat ürününün temel amaç ve görevidir- temanın, gerecin (material), olay dizisinin (plotun), devinimin filmin gerek sekansında gerekse tümünde bağlantılı ve ardışık olarak sergilenmesidir (Eisenstein 1986: 13).

Eisenstein için kurgu, bütün sinema kuramının ağırlık noktası, eksenidir. Sinemanın bütün öbür sorunları bunun çevresinde yumaklaşır, gelişir ve açılır. Sinemaya giren her yeni öğe, bu ağırlık noktası, bu eksen çevresinde yerini bulur. Eisenstein’a göre filmlerin görevi yalnızca mantıklı bir şekilde bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince coşturucu ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmaktır. Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır. Değişik açı ve biçimlerde çekilen sahneleri belli bir uyum içinde bir araya getirip onlara bambaşka boyutlar kazandıran, hatta sahnelerin canlanmalarını sağlayan kurgudur (Eisenstein 1975: 101). “Sinemada,

---

uzunluklarını saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenleme işi; böylelikle, kurgu yardımıyla, filme özgü uzay ve zamanı yaratmak, filmsel gerçeği ve evreni kurmak, filmin tartımını ve dizemini gerçekleştirmek, filmin akıcılığını sağlamak gibi çapraşık ve değişik sonuçları amaçlayan çalışma.

[8] http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=kurgu&ayn=tam

görünümün objektif gerçeği, kurgu sayesinde yönetmenin sübjektif tutumuyla bağdaşabilir" (Eisenstein 1975: 104).

Sinemayı, her şeyden önce kurgu olarak gören Eisenstein'ın yazılarında kurguya verdiği önemi gösteren birçok ifade göze çarpmaktadır: Örneğin, 1925'te, "Kurgu, sinema için temeldir" derken (Eisenstein 1984: CXVIII), ertesi yıl, "Sinemanın özünü görüntülerde değil, görüntüler arasındaki ilişkide aramalıdır" der (Eisenstein 1984: CXVIII). 1929'da da, "Çekim ile kurgu, sinemanın temel öğeleridir. Kurgu, Sovyet sinemasınca sinemanın siniri (nerve) olarak oluşturuldu" demektedir. (Eisenstein 1977: 48). Daha sakıngan bir dil kullanmak zorunda kaldığında bile, kurgu konusunda ılımlı bir yola girmiş gibi görünüp yine kurgunun öneminden söz eder. *Film Duyumu*'nun 'Sözcük ve Görüntü' adlı ilk bölümü şöyle başlar: "Sovyet sinemasında kurgunun "her şey" diye adlandırıldığı bir dönem vardı. Şimdi de kurgunun "hiçbir şey" sayıldığı bir dönemin sonunda bulunuyoruz. Kurguya ne hiçbir şey ne de her şey diye bakmaksızın, onun filmin etkililiğini sağlayan başka herhangi bir öğe kadar film yapımının temel parçalarından biri olduğunu anımsatmanın zamanı geldiği görüşündeyim. Kurgu uğrundaki saldırı ile kurguya karşı savaştan sonra, kurgunun sorunlarını açıkça ve yeni baştan ele almalıyız" (Eisenstein 1986: 13).

Eisenstein kurgu sürecini şöyle anlatır: "Geliştirilecek izleğin öğelerinden alınmış A parçası ile yine aynı kaynaktan alınmış B parçası yan yana getirildiğinde, izlek gerecinin en açık biçimde ortaya çıktığı bir görüntü doğar" (Eisenstein 1984: 24, 25). Fakat seçilen A tasarımı ile B tasarımı, geliştirilecek izlekteki bütün ayrıntılar arasından öyle seçilmelidir ki, bunların —yani bunların yerine geçebilecek öğelerin değil, doğrudan doğruya bu öğelerin— yan yana getirilişi, izleyicinin algısında ve duygularında, doğrudan doğruya izleğin en eksiksiz görüntüsünü yaratmalıdır" (Eisenstein 1984: 24, 25).

Eisenstein'a göre, bir sinema izleyicisinin de, birbirine eklenmiş iki film parçasının yan yana getirilişinden belli bir sonuç çıkarmasında şaşılacak bir şey yoktur fakat bunlara dayanılarak yapılan yanlış tümdengelimler, çıkarılan yanlış

sonuçların eleştirilmesi ve düzeltilmesi gerekir. (Eisenstein 1984: 26, 27) Ona göre, kurgunun anlaşılmasında ve kurgu ustalığında çok önemli öğe atlanmıştır. O da iki ayrı çekimin birbirine yapıştırılarak birleştirilmesi, bu iki çekimin yalın bir toplamından çok, bir çarpımı olduğudur. Çünkü bu çeşit her yan yana getirişte, sonuç her zaman, tek tek gözden geçirilen parçalardan nitelik yönünden ayırt edilebilir özelliktedir. Eisenstein'a göre artık kimseye nicelik ile niteliğin aynı olayın iki değişik özelliği değil, aynı olayın yalnızca iki ayrı görünüşü olduğunu anımsatmaya gerek yoktur. Bu fizik yasası, bilim ile sanatın öbür alanlarında da geçerlidir. Bu yasanın uygulanabildiği birçok alan arasında psikoloji de vardır. Gestaltçı psikolog Koffka[9] bunu davranış alanına uygulamıştır: "Bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından da fazla bir şeydir. Bütünün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha başka bir şey olduğunu söylemek daha doğru olur." (Eisenstein 1986: 17). Eisenstein'a göre yanlış, yan yana getirilen malzemenin ne olduğuyla ilgilenmeksizin, bütün dikkatin yan yana getirme olanakları üzerinde toplanmasındadır. Film parçacıklarının birbiriyle ilgisiz olsalar bile "üçüncü bir şey" oluşturmalarının büyüsünün etkisiyle yan yana getirilmiş parçaların gerçek doğasının çözümlenmesine daha az dikkat edilmiştir. Eisenstein'a göre her iki öğenin de gereğinden çok abartılmaması için tek tek görüntülerde bulunan içeriği de, bu birbirinden ayrı içeriklerin yan yana getirilişindeki düzeni de eşit ölçüde belirleyen temele, yani bütünün, genelin, birleştiricinin temeline dönülmelidir (Eisenstein 1984: 28). Doğrudan doğruya birleştirici ilkenin niteliğiyle daha çok ilgilenilmelidir. Çünkü hem çekimin içeriğini hem de bu çekimlerin belirli bir biçimde yan yana getirilişinden ortaya çıkan içeriği belirleyecek olan bu ilkedir (Eisenstein 1984: 29, 30).

Eisenstein, doğu dilleri üzerine çalışması ve bu dillerin düşünce ve yazı biçimlerini tanıması sayesinde kurgunun niteliğini kavradığını söyler: "Bizim bildiğimiz, "mantıklı" yoldan ayrı olan bu "alışılmamış", "coşkusal" düşünce biçimini tanımam, sanat yöntemlerinin en karmaşığını -kurguyu- anlamama yardımcı oldu" (Eisenstein 1984: 221). Eisenstein, yukarıda bahsedildiği üzere doğadaki iki olguyu, iki olayı, varlığı yansıtan iki tasarımın yan yana

[9] Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace, 1935, s. 176.

getirilmesiyle, kurguyla, bir görüntü (kavram) oluşacağını öne sürer. Tıpkı hiyeroglif yazıda olduğu gibi. Hiyeroglif yazı söz konusu olduğunda kurgu düşüncesine yol açan, iki hiyeroglifin birleşmesinin, bunların toplamı değil, fakat bunların çarpımı olarak kabul edilir. Bu hiyerogliflerden her biri ayrı ayrı bir nesneye, bir olguya karşılıktır, ama birleşmeleri bir kavrama karşılık gelir. Kaynaşmış ayrı ayrı hiyerogliflerden de kavramsal yazı oluşur:

“Gösterilebilir” iki hiyeroglifin birleşmesiyle, çizgiyle “gösterilemeyecek” bir şeyin anlatımı sağlanır. Örneğin: Suyun resmi ile gözün resmi «ağlamak» anlamına gelir; bir kapı resminin yanında bulunan bir kulak resmi = «dinlemek», bir köpek + bir ağız = «havlamak», bir ağız + bir çocuk = «bağırmak», bir ağız + bir kuş = «ötmek», bir bıçak + bir yürek = «üzüntü»...» (Eisenstein 1977: 29, 30).

Hiyeroglif yazı örneğinde olduğu gibi yaşamda da iki olayı, iki süreci (Processus) yan yana getirerek böyle bir olaya şahit olmak mümkündür. Örneğin bir mezar ve ağlayan bir kadın görüntüleri yan yana getirildiğinde, kadının ölenin karısı ya da akrabası olduğu sonucu elde edilir. Demek ki yan yana getirilmiş görüntülerden seyircinin belli sonuçlar algılaması olağandır (Eisenstein 1975: 44). Bu, yalnız sinemaya özgü bir koşul değildir, iki olguyu, iki olayı, iki nesneyi yan yana getirdiğimiz her durumda hep rastladığımız bir olaydır. Birbirinden ayrı iki nesne önümüzde yan yana getirildiğinde, bundan belirli bir genellemeye gideriz. Algının bu etkisi, hem yeni sonucun hem de bunun iki bağımsız parçasının aynı anda algılanmasıyla sağlanır. Eisenstein Freud’dan alıntıladığı bu çeşit esprilerden örnekler verir:

> « --1912'de Türkiye ile Balkan devletleri arasındaki savaşta Romanya'nın oynadığı rolü *'Punch'* dergisi, bu ülkeyi Balkan Antlaşmasının öbür üyelerini soyan bir eşkıya kılığında çizerek anlatıyordu. Karikatürün başlığı *Kleptoroumania* idi.... (Eisenstein 1984. :26).

> --Espriyi seven Avrupalının biri, Belçika'nın eski hükümdarı Leopold'e *Cleopold* adını takmıştı, çünkü Leopold'ün Cleo adında bir kadınla ilişkisi vardı.... (Eisenstein 1984: 26).
>
> --Bir kısa öyküde.... kahramanlardan biri Noel mevsiminden *alcoholidays* diye söz etmektedir. Bu sözcüğü bölümlerine ayırdığımızda, bunun *alcohol* (alkol) ile *holidays* (tatil) den oluşan bileşik bir sözcük olduğu kolaylıkla görülür » (Eisenstein 1984: 26-27).

Bunlar yaşamdaki kurgu örnekleridir. Sinemada da yaptıkları şeyin bundan farklı olmadığını söyler: “Betimlenebilir ve tek anlamlı çekimleri, anlaşılabilir bağlamlar ve diziler içine sokmak. Bu kaçınılmaz olarak her türlü sinematografik anlatım için bir araç ve yöntemdir” (Eisenstein 1977: 30).

Diğer sanatlar için de kurgunun anahtar bir kavram olduğunu düşünen Eisenstein, kurgunun uygulanmasına ilişkin resim sanatından Leonardo da Vinci'nin “Tufan” adlı tablosunu örnek olarak verir. Bu tabloda Da Vinci, yalnız ayrıntıları sıralamakla yetinmez, aynı zamanda gelecekteki devinimin yörüngesini de çizmek ister. Burada, devinimsiz bir resimde ayrıntıların görünüşteki duruk (statik) birlikte varoluşlarında, zaman etkenini taşıyan sanatlardaki aynı kurgu seçiminin, ayrıntıların yan yana getirilişindeki aynı düzenli sıralamanın yer aldığı, parlak bir örnekle ortaya konmaktadır. “Leonardo'nun Tufan konusundaki notlarında, bütün değişik öğeler —salt yoğrumsal[10] olanlar (görsel öğe), insan davranışlarını belirtenler (dramatik öğe), çatırtının ve çığlığın gürültüsü (ses öğesi)— hepsi birden tek, birleştirici ve kesin bir tufan görüntüsünde kaynaşmaktadır” (Eisenstein 1984:. 70, 71).

Edebiyat alanında ise, Puşkin’den bir kurgu örneği verir: Puşkin, bir olayı anlatırken şaşırtıcı bir gerçeklikle sunduğu tasvirlerden fışkıran imaj, okuyucunun duygusallığıyla biçimlenir. Puşkin şöyle yazmaz: “Tanrı

[10] Bir görüntü düzenlemesine katılan bütün canlı ya da cansız öğeler; özellikle sahne donatımı.

yardımcımız olsun! İleri! diye bağırdı Pierre gökten ilham alarak (Eisenstein 1993:16). Onun yerine şöyle yazar: O zaman gökten ilham alan Pierre'in güçlü sesi çınladı: Tanrı yardımcımız olsun! İleri!...” (Eisenstein 1993: 16)

İlk biçiminde ifade dümdüz ve sıradan haliyle bizi etkilemede zayıf kalıyor. İkinci haliyle ifade bize olayı güçlü bir biçimde anlatmayı başarıyor (Eisenstein: 1993 16).

Eisenstein, diğer sanatlardaki kurgu örneklerinin, sinemada anlatım biçimini zenginleştirmek için incelenmesi gerektiğini düşünür. Bir sanatçı anlatmak istediği şeyi, kurgu sayesinde bir bütün halinde, bağlantılı olarak anlatma olanağına sahip olur. Kurgu sayesinde malzemesi her ne ise en verimli şekilde işleyebilir. Eisenstein’a göre, değişik film türlerinde çalışan kimi çok ünlü sinema ustalarının yapıtlarında bile bir konunun coşkusu, hatta mantıklı ya da birbirini izler anlatımı şöyle dursun, yalnızca derli toplu anlatımı bile sık sık göz ardı edilmektedir. Bu nedenle kurgu kültürünü kazanmak uğrunda çaba harcanmalıdır.

Eisenstein, kurguyu yalnız izleyicide bazı etkiler yaratmanın bir aracı değil, bir konuşma aracı, düşünceleri aktarma, bunları özel bir sinema diliyle, film söyleminin özel bir biçimiyle aktarma aracı olarak görür. Eisenstein’a göre, hangi öykü anlatılırsa anlatılsın eğer izleyici üzerinde güçlü bir etkisi olması isteniyorsa kurgunun yasalarına göre anlatılmalıdır. Kurgu, kurgu operatörlerinin eline bırakılamaz. Çünkü konuya, hareketlere ve kişilerin durum ve davranışlarına uygun bir biçimde filmi kurmak hiç de kolay bir iş değildir. Bir yönetmen, filmlerinde kurguyu uygularken yalnızca bağlantıların ahenkliliğiyle yetinmeyip anlatımın heyecanı ve etkililiğini de (Pathetique) göz önüne almalıdır. Eisenstein’a göre, kurgu seyircinin etkilenmesini sağlayan belli başlı yardımcı unsurlardan biridir. Eisenstein, kurgunun binlerce metre pelikülü olur olmaz bir biçimde keserek uçlarından yapıştırıp iki saatlik bir filmin ön gördüğü uzunluğa uydurmak olduğu biçimindeki bir tanıma, kurguya karşı olanların bile katılmadıklarını belirtir (Eisenstein 1975: 43). Kurguyu önemseyen ve bu

konuda çeşitli denemeler yapanlar, ise, rastgele kesilmiş iki pelikülün birbirine eklenmesinden şaşırtıcı sonuçlar doğduğunu, değişik iki pelikülün bağlantısıyla yepyeni bir biçim, yeni yeni nitelikler elde edildiğini öne sürerler (Eisenstein 1975:. 44).

Eisenstein'a göre kurgudaki ilkeleri bulmaya çalışan bir film araştırıcısı, sonucun beklenmedik biçimlerde ortaya çıktığı aykırı durumlar üzerinde durmamalıdır. Çekimlerin yalnız birbirine bağlı olmakla kalmayıp, aynı zamanda sonucun hem öngörüldüğü hem de bu tek tek çekimleri ve birleşme koşullarını belirlediği durumlara yönelmelidir. Bu çeşit durumlarda bütün, tam anlamıyla "üçüncü bir şey" olarak belirir. "Hem çekimle hem de kurguyla belirlenen bütünün eksiksiz tablosu da, çekimin de kurgunun da içeriğini daha canlı, daha açık göstererek ortaya çıkar. Sinema için örneksel (tipik) olan da işte bu durumlardır" (Eisenstein 1984: 29). Kurgu bu şekilde ele alındığında hem tek tek çekimler hem de bunların yan yana getirilişleri, yerli yerinde bir karşılıklı ilişkiye ulaşır. Buna ek olarak, kurgunun temel niteliği, yalnız gerçekçi film ilkelerinden ayrılmamakla kalmaz, aynı zamanda film içeriğinin gerçekçi anlatılışında en tutarlı ve en kestirme yollardan biri olur (Eisenstein 1984: 29).

Bu durumda her kurgu parçası artık birbiriyle ilişkisiz bir şey olmaktan çıkar, her çekime eşit ölçüde sızan genel izleğin (temanın) belli bir özel tasarımı (representation) olur. Bu özel ayrıntıların belli bir kurgu biçimi içinde yan yana getirilişi, her ayrıntının yer aldığı ve her ayrıntıyı bir bütün içinde birbirine bağlayan genel niteliği doğurur ve aydınlığa çıkarır. Yani bu genel nitelik, yaratıcının ve onu izleyen izleyicinin söz konusu izleği yeniden yaşayacakları genelleşmiş görüntüyü oluşturur (Eisenstein 1984: 29). Tasarımı geliştirilecek izlekteki bütün ayrıntılar arasından öyle iki tasarım seçilmelidir ki onların yan yana getirilişi, izleyicinin algısında ve duygularında, doğrudan doğruya izleğin en eksiksiz görüntüsünü yaratmalıdır. (Eisenstein 1984: 30). Eisenstein'a göre, kurguyu yaparken hem sekansın içeriği hem de filmin ana teması göz önüne alınmalıdır. Böylece önce yan yana getirildiğinde elde edilen ilginç kavramlar saptanır, sonra bunların, görüntülerin içerdiği ana temayla uygunluğuna karar

verildiği zaman kurgu gerçekleşir (Eisenstein 1993: 16). Kurguya bu açıdan bakıldığında sekanslar, gerçek ilişkilerinin içinde yerlerini alırlar. Böylece gerçek sinema ilkelerini bozmayan kurgu, eserin içerdiğini gerçekçi bir biçimde göz önüne serer (Eisenstein 1993: 16).

Eisenstein'a göre, kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını-duygularını ve aklını yaratma sürecine sokmasından kaynaklanmaktadır. Tek tek parçalar yan yana getirildiğinde bir bütüne, izleğin bireşimine (sentezine) yol açtığı durumlarda, kurgunun gerçekçi bir anlamı vardır. Bu durumda, izleği gerçekleştiren bir görüntü ortaya çıkar. Görüntüyü yaratma süreci şöyle oluşur: Yaratıcının sezgisi, duyarlığı önünde belli bir imge ortaya çıkar; bu imge, yaratıcının izleğini coşkusal olarak gerçekleştirir. Yaratıcıya düşen iş, bu imgeyi birkaç temel gösterim parçasına (partial representations) çevirmektir. Bunların birleşmesi ve yan yana dizilişi izleyicinin, okurun ya da dinleyicinin bilinç ve duyarlığında (consciousness and feelings), daha önce yaratıcı sanatçının önünde ortaya çıkmış olan genel imgeyi oluşturur. Kurgu aracılığıyla izleyici, yaratıcının imgeyi kurarken izlediği yolu izlemeye zorlanır. İzleyici yalnız gösterilen öğeleri görmekle kalmaz, yaratıcının yaşadığı gibi, imgenin ortaya çıkış ve oluşunun devimsel (dinamik) sürecini de yeniden yaşar. Bu, yazarın düşünce ve duygusunu tümüyle izleyiciye ulaştırmada en etkili yaklaşımdır. Bu yöntemin en önemli özelliği olan devimsellik (dinamizm), istenilen imgenin hazır olmayıp yavaş yavaş ortaya çıkmasında, doğmasındadır. Yazar, yönetmen ve oyuncunun tasarladığı imge, bunlarca ayrı ayrı gösterim öğelerinde somutlaştırılmış ve yine en sonunda izleyicinin algısında bir araya getirilmiştir. Eisenstein, her sanatçının yaratıcılık özleminin son amacının da bu olduğunu düşünmektedir. Eisenstein Gorki'nin bir mektubunun bir bölümünü alıntılar; mektup Gorki tarafından Konstantin Fedin[11]'e yazılmıştır. Bu mektupta Gorki'nin "nasıl yazmalı?" sorusunun öncelikle doğru bir şekilde sorulması gerektiğini belirtir. Bu aynı zamanda nasıl yaratıcı olunur sorusunun da cevabını verir:

[11] Rus romancısı, 1892-1977.

> “Mektubunuzda nasıl yazmalı sorusunun sizi uğraştırdığını belirtiyorsunuz. Yirmi beş yıldır bu sorunun herkesi nasıl uğraştırdığını görüyorum... Evet, önemli bir soru bu; beni de uğraştırdı, uğraştırıyor, yaşamımın sonuna dek de uğraştıracak. Ama bana göre soru şöyledir: Nasıl yazmalıyım ki, kişilerim kimler olursa olsunlar, kendileri için yazdığım öykünün sayfalarından, varlıklarının fizik gerçeğinin gücüyle, gördüğüm ve duyduğum yarı-düşsel gerçeğin inandırıcı gücüyle ortaya çıkıversinler? Bana göre söz konusu olan budur, konunun gizi budur....” (Eisenstein 1984:: 43).

Eisenstein’a göre, yukarıda da belirtildiği gibi kurgu bu işin çözümüne yardım eder. Kurgu, Eisenstein’a göre belki de, yazarın düşünce ve duygusunu tümüyle izleyiciye ulaştırmada sahip olunan en iyi yaklaşımdır (Eisenstein 1986:. 33, 34). Eisenstein, kurgunun ilkelerini bulmak için büyük bir emek harcar; çünkü ancak bu şekilde yaratıcı-sanatçı, izleyicisinin hem aklını hem duygularını uyararak onu aktif bir şekilde sanatsal sürece dahil edebilir. Bu özelliği ile Eisenstein bir propaganda yönetmeni olmaktan ziyade izleyicisini düşünmeye ve hissetmeye zorlayan bir yönetmen kimliğini kazanır.

Eisenstein, izleyiciyi bir yaratma işine sürükler; bu yaratma işi sırasında izleyicinin kişiliği, yönetmenin kişiliğine bağlı olmak şöyle dursun, yönetmenin niyetiyle kaynaşarak gelişir. Gerçekten de her izleyici kendi kişiliğine, kendi tarzına uygun olarak, kendi deneyiminden, imgeleminin en gizli köşelerinden, çağrışımlarının dokusundan, yaratılışının, yapısının, toplumsal ilişkilerinin verilerinden yola çıkarak, yazarın kendisine önerdiği ve yazarın izleğini anlamaya, denemeye yönelten gösterim kılavuzluklarına göre bir imge yaratır. Bu, yazarın tasarladığı ve yarattığı aynı imgedir, ama bu imge aynı zamanda izleyicinin kendisince de yaratılmıştır (Eisenstein 1986: 35). “Aranan imaj verilmez, yaratılır. Yazarın, yönetmenin ve oyuncunun aralıklı görüntülerle içerdiği imaj kurguyla seyircinin his ve bilinç dünyasına sunulur” (Eisenstein 1993: 16). Eisenstein’a göre kurgu, konuyu düzgün ve akıcı anlatmakla yetinmez: anlamı tüm gücüyle yansıtır ve seyirciyi sayfalardan ya da perdeden

fışkıran imajları ister istemez algılamaya zorlar. Seyirci, yazarın imajını kurmak için geçtiği yollardan geçecek, imajın oluşumunu ve dinamik evrimini yazarı gibi yaşayacaktır. Bu da yaratan ve algılayanın en üst düzeyde buluşması, birlikte gerçekleri araştırmasıdır (Eisenstein 1993: 16). Eisenstein'a göre, daha önce sözü edilen sanatın ve bilimin birlikteliği, sanatın da bilim gibi gerçekliğin araştırmasına hizmet etmesi sağlandığında gerçekleşir.

Eisenstein, geleneksel "betimleyici kurgu" anlayışını eleştirir. Bu anlayış tek tek çerçevelerle bir düşünce geliştirmeye yarayan kurgudur ve "epik ilkesine" dayanır (epik "epos"dan gelmektedir ve "anlatım" demektir). Eisenstein'ın kurgu anlayışına göre ise, "birbirlerinden bağımsız ya da birbirine karşıt çerçevelerin karşılaşmasından, çatışmasından bir düşünce" doğmalıdır. Betimleyici kurgunun temelinde süreklilik, peş peşe gelme düşüncesi vardır, bu düşünce; sinemanın geleneksel ele alınışına uymaktadır. Normal olarak, sinemasal görüntünün özelliği, hareketi (devinimi) vermektir, bu da tek tek fotoğrafların durağan görüntülerinin birbiri peşi sıra gelmesiyle üretilir. Ama her ne kadar gösterme aygıtından film gerçekten geçiyor ve fotoğraflar da süreklilik içinde perdeye yansıtılıyor olsa da, bütün bunlar gene de hareket (devinim) duygusunu açıklamak için yeterli değildir.

Geleneksel kurgu anlayışında, bir konu, bir öykü ele alınır; bu konu ya da öykü görüntüler biçiminde tasarlanır; bunların çekimler içinde tasarlanan biçimleri senaryolaştırılır. Her bir çekime bir sayı verilir. Böylelikle bir kurgulama yapılmış olur. Sonra bu çekimler, yapımın gereklerine uygun bir sırayla filme aktarılır. Çevirim bittiğinde, her biri sahne çekim sayısını taşıyan bir sürü çekim birikmiş olur. Sinemacı ya da kurgucu bu çekimleri önce sahne sıra sayısına göre yan yana getirir, yapıştırır, diziler; sonra aradaki eksik, akıcılığı bozan çekimlerin yerine yenilerini de ekleyerek kaba kurgudan ince kurguya geçer; anlatımını, temposunu, uyumunu sağlayarak bir bütün oluşturur. Geleneksel kurgu, önceden tasarlanmış bir kurgulamaya göre elde edilmiş çekimlerin, yine bu kurgulamaya göre seçilmesi, yan yana getirilmesi, dizilenmesi, uyumlu bir biçimde bütünün kurulması işlemidir. Böylelikle filme belirli bir anlatı sağlamak,

belli bir tempo vermek, çekimler arasında uyum sağlamanın yanı sıra çekimlerin içeriklerine ya da çekim ölçeğindeki boylarına göre kimi anlatımsal (expressive) işlevleri, etki yaratıcı işlevleri de vardır kurgunun. Eisenstein her ne kadar kurgunun bu geleneksel kullanılışını kabul etse de kurgunun bundan çok daha başka, çok daha fazla bir şey olduğunu düşünür.

Eisenstein'a göre, sadece film parçalarının birbirine eklenmesi ile yapılan bir kurgu biçimi gerçekçi olamaz. Eisenstein, gerçekliği ele alış biçimi ve kurguyu uygulama biçimi bakımından kurguyu ön plana çıkaran diğer Sovyet sinemacılarından farklıdır; özellikle "gerçekçilik" anlayışı bakımından Vertov'la ve kurgu anlayışı bakımından Pudovkin'le anlaşamaz. Aşağıda, Eisenstein'ın aynı gelenekten gelen bu iki kuramcıya hangi konularda karşı çıktığı ele alınacaktır:

1. 3. 1. Vertov-Eisenstein Tartışması

Ben Sinema-Göz'üm. Ben mekanik gözüm. Ben bir makineyim diyen Vertov, dünyayı sadece görebildiği kadar gösterebileceğini savunur (Petric 2000: 32). Ona göre, sinema, hayatı olduğu gibi vermelidir (Petric 2000: 19). Sinemada senaryo, diyalog, yapay oyuncu ve yapay dekorlara yer yoktur. Sinema, edebiyat ve tiyatronun gölgesinden - yapmacıklığından kurtarılmalıdır. Sinemada hatta hayatın kendisi dışında oyuncu olmamalıdır. Vertov'a göre, "kurguda kullanılacak malzeme, hayattır; dekorlar, hayattır; oyuncular, hayattır" (Vertov 2007: 42). Sinema, gerçeğin düzenlenmiş hali olmalıdır. "Gerçekler Film Fabrika"sını oluşturmalıyız der (Vertov 2007: 72). Vertov, filmlerdeki dram sinemasını halkın afyonu olarak tanımlar (Vertov 2007: 85). Bu afyonun işlevi ise, "Seyirciyi sarhoş etmek, kendinden geçirmek ve sonra çarpıtılmış gerçekleri, gerçekmiş gibi kabul ettirmekten başka bir şey değildir"[12]. Vertov şöyle bir davette bulunur: "Romansın tatlı kucağından, psikolojik romanın

[12] Kinoglaz (sine-göz) Manifestosu'nun ilk maddesidir. Kinoglaz Eğitim Programı, 1926 S.S.C.B. http://www.sinematek.org/content/view/48/64/

zehrinden, zina tiyatrosunun pençelerinden, sırtınızı müziğe yaslamaktan uzak durun. Kendi malzemenizi, kendi ölçünüzü ve kendi ritminizi aramak için açık alanlara, dört boyuta (üç+zaman) uçun" (Vertov 2007: 5). Vertov'a göre, sinemanın merceği, insan gözünden daha yetkindir, üstelik çok nesneldir. Bu mercek dış dünyanın istenilen kesitini alır, bize olduğu gibi yansıtır. Sinemacıya düşen görev, gerçekliğin eksiksiz yansımasını taşıyan bu çekimleri, sonradan kurgu yardımıyla birleştirerek ortaya bir film çıkarmaktır.[13]

Eisenstein'ın, çekimin içeriği konusundaki tutumu, onun gerçek, gerçeklik, gerçekçilik konusundaki görüşleri, Vertov'un Sinema-Göz kuramından farklıdır. Eisenstein hiçbir zaman hayatı sinematik olarak kaydetmekle yetinmemiştir (Andrew 1976: 56). Eisenstein bu çeşit bir gerçekçiliğe tüm gücüyle karşı çıkar. Eisenstein'a göre, izleyicinin doğada gördüğü şeyi tiyatro ya da sinemada olduğu gibi vermek gibi bir doğalcılık ya da gerçekçiliğin bir değeri yoktur. Amerikalı yazar W.H.L. Dana'ya şunu söyler: "Moskova Sanat Tiyatrosu[14] benim can düşmanımdır.[15] Benim yapmaya çalıştığımın tam karşıtıdır. Bunlar sürekli bir gerçekçilik yanılsaması vermek için coşkularını bir araya getiriyorlar. Bense gerçekliğin görüntülerini alıyorum, sonra bunları coşkular üretmek için kurguluyorum. Ben gerçekçi değilim. Ben materyalistim. Ben maddeye inanırım; bütün duyumlarımızın temelini maddenin verdiğine inanırım. Ben gerçekliğe giderek gerçekçilikten uzaklaşıyorum" (Seton 115, akt. Eisenstein 1984: CXVII). Eisenstein'ın bu ifadesi, onun dünya görüşü olan diyalektik materyalizme dayanmaktadır.

Eisenstein'a göre, dış dünya bizden bağımsız olarak vardır ve bir gerçektir. Ama bu gerçek çok çapraşıktır. Vertov'un yaptığı gibi, dış dünyadan bir kesit alıp

---

[13] http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/dzigavertov.html

[14] Nemirovic Danchenko ve Konstantin Stanislavski'nin 1898 yılında beraber kurdugu Rus tiyatrosu. natüralist tiyatro anlayışının en basarılı temsilcisidir.

[15] Eisenstein'ın Moskova Sanat Tiyatrosuna karşı olan tepkisinde onu en çok etkileyen kuramcılardan biri olan Meyerhold'un da payı vardır. Devrimden önce başarılı bir tiyatro yönetmeni olan Meyerhold, devrimden sonra avangardların önderi olmuştur. Daha sonraları Stalinci sanatın doruk noktası olarak görülüp adeta tapınılacak olan Stanislavski ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ilkelerine karşı derin bir hoşnutsuzluk duyan Meyerhold'un nefretinin odağında Natüralizm'e duyduğu düşmanlık vardır (Wollen 1998: 21).

bunu izleyiciye sunmak gerçekçilik olamaz, olsa olsa yüzeysel bir gerçekçiliktir. Sinemacıya düşen, "gerçeklik"e karışmaksızın bunu aktarmak, yansıtmak değildir. Tam tersine sinemacı varlıkların, nesnelerin, bunlar arasındaki ilişkilerin derinde yatan gerçeğine ulaşmalı, bu gerçeklik konusunda ideolojik bir yargıya varmalı ve bunu izleyiciye en iyi biçimde aktarmalıdır. Peki sinemacı bunun için hangi yöntemi kullanmalıdır ya da gerçeği doğru olarak değerlendirmenin ölçütü nedir? Eisenstein'a göre bu soruların cevabı, diyalektik materyalizm ve tarihsel materyalizm ilkelerine başvurmakla elde edilebilir (Amengual 338, 445, akt. Özön, Eisenstein 1984: CXVII). Hemen kavranabilir, çıplak gerçek diye bir şey yoktur; diyalektik çapraşıklık içinde bir gerçek vardır. Doğayı da, tarihi de doğru olarak kavrayabilmek ve bunların gerçeğini ortaya çıkarabilmek büyük bir çaba gerektirir. Sinemacının, işi önce bir doğa olayının, bir tarih olayının, nesnelerin, varlıkların, bunlar arasındaki ilişkilerin bu çapraşık gerçeğini, özünü araştırıp bulmak, ancak ondan sonra bulunanı aktarmaktır. Dolayısıyla, çekimlerin içeriği de, sinemacının kavradığı biçimiyle gerçeği aktarır ve aktarmalıdır.

1. 3. 2. Pudovkin - Eisenstein Tartışması

Hem Pudovkin Hem de Eisenstein, kurguyu filmin temel yapı taşı olarak görür. Fakat Eisenstein'a göre, çekim ya da parça, filmin, daha doğrusu filmin yapısını kuran kurgunun öğesidir (hücresidir). Çekim, içindeki çeşitli öğelerden dolayı bir çatışmayı taşır ve özerktir. Eisenstein'a göre çekimin tek başına, zorunlu, her zaman her yerde geçerli, değişmeyen bir anlamı yoktur. Çekimin "eşit göstergesi" yoktur; yani yontu = yontu, gözlük = gözlük... değildir. Çekim, filmdeki komşu çekimlerle de değişmez bir ilişki içinde değildir. Hatta,- alıcının, bu çekimdeki görüntüyü içinden çekip aldığı, ayırdığı dış dünya gerçeğiyle de değişmez bir ilişkisi yoktur. Yani çekim, göndergesellik kavramı çerçevesinde ele alındığında, bir şeyi betimleme ya da bir şey öne sürme savında değildir. Dış dünya hakkında bilgi verme ya da açıklama yapmak amacı bulunmaz.[16]

[16] Göndergelilik kavramı hakkında daha geniş bilgi için, Abdullah Kaygı, "Sanat ve Özgöndergelilik", Felsefelogos, 2003-1.

Çekimler özgöndergelidir (self-referential). Kurgu, bu özerk, kendi başına buyruk çekimi, vermek istediği anlamlara istediği gibi bağlar (Amengual 484, akt. Özön, Eisenstein 1984: CXVI). Çekim asıl anlamını, kurguyla bağlandığı kendini çevreleyen öbür çekimlerle birlikte kazanır; "dolayısıyla çekim, filmin dizimsel (syntagmatique) zincirinin bir halkasıdır. Çekimi oluşturan görüntünün içinde birçok öğe, birçok uyaran, dolayısıyla çeşitli çatışmalar vardır." (Eisenstein 1984: CXVI). Çekimler içindeki uyaranların, öğelerin çatışması gibi Eisenstein için kurgu da çatışmaya dayanır. Çünkü çekimler kendi başlarına ne denli gizil ve gerçek çatışma öğeleri taşırlarsa taşısınlar, gerçek değerlerini bundan değil, komşu çekimlerle ilişkilerinde bulurlar. Eisenstein'a göre kurgu, birbirini izleyen parçalardan derlenen bir düşünce değil, birbirinden bağımsız iki parçanın karşılaştırılmasından doğan bir düşüncedir (Aumont 188, akt. Özön, Eisenstein 1984: CXXI).

Eisenstein'la Pudovkin arasındaki görüş ayrılığı bu noktada başlar. Pudovkin'le düzenli aralıklarla kurgudaki ilke sorunları üzerinde tartışan Eisenstein'a göre, Kuleşov okulundan yetişen Pudovkin, kurguyu bir zincir oluşturmak üzere parçaların bağlanması olarak anlar. Yani yine tuğlalar gibi görür. Bir düşünceyi yorumlamak için dizileme tuğlalar olarak anlar. Eisenstein, Pudovkin'in karşısına kurgunun bir çarpışma olduğu yolundaki kendi görüşüyle çıktığını söyler. "Yani belli iki etkenin çarpışmasından bir kavram doğacağı görüşüyle" (Eisenstein 1977: 37, 38).

Eisenstein'a göre, kurguda "bağlanma", çeşitli olanaklar arasında yalnızca "olanaklı özel bir durumdur (case). Üstelik Eisenstein'göre, "bağlanma" bütün kurgu biçimleri arasında etkisi en güçsüz olanıdır. Şöyle bir benzetme yapar:

> "Fizikte topların birbiriyle çarpışmasından nasıl sayısız durumların doğabileceğini anımsayınız. Bu durumlar, topların lastikten olmasına ya da lastiğin karışık olup olmamasına bağlıdır. Bütün durumlar içinde çarpmanın öylesine güçsüz olduğu bir durum vardır ki bu durumda çarpışma iki topun da aynı yöndeki düz-eşit (even)

> hareketine indirgenir. İşte ancak bu kombinasyon, Pudovkin'in görüşüne karşılık gelebilirdi" (Eisenstein 1977: 38).

Pudovkin'e göre, tek başına çok fazla bir anlam ifade etmeyen bir sözcük iyi bir kurguyla daha başka sözcüklerle birlikte bir cümle içinde kullanıldığında anlam bakımından zenginleşir (Pudovkin 1995: 53, 54). Film kurgusunda ise çekilmiş her film parçacığı yönetmenin kendi cümlesini oluşturması için gerekli birer kelime olarak görülür. Bu film parçacıkları tek başına tıpkı sözcükler gibi bir anlam ifade etseler de bu anlam çok dar ve kabadır. Bu film parçacıkları asıl anlamlarını tamamlanmış cümle olan filmin içindeki doğru yerlerini aldıktan sonra kazanacaklardır. Pudovkin film için "çevirmek" kelimesini kabul etmez onun yerine "kurmak" sözcüğünü kullanır. Ona göre bir film çevrilemez, kendisine has hammadde ile yeniden kurulur. (Pudovkin 1995: 66). Pudovkin'e göre çekilen her görüntü perdede hareket etse de birer ölü nesnedir. Bu nesne ancak diğer nesnelerle birlikte düzenlenirse, başka görsel görüntülerin bireşiminin bir parçası olarak filmsel yaşama kavuşur. (Pudovkin 1995: 82)

Pudovkin Kuleşov ile yaptıkları denemelerden gelen "Bağlantısal Kurgu" adını verdiği kuramını geliştirir. Pudovkin'e göre, kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntemdir. Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyeceği ile ilgilidir. Bu açıdan Eisenstein'ın kurgu anlayışıyla paraleldir. Fakat Eisenstein'a göre, Pudovkin kurguyu karmaşık bir olgu, filmin yüreği olarak görebilmeyi başarmış olsa da kurgunun amacını anlayamamıştır bu yüzden Pudovkin kurgunun amacını, anlatıyı değiştirmekten çok onu desteklemek olarak görmüştür (Eisenstein 1986: 231). Monoco'nun da belirttiği gibi, Eisenstein'ın kurgu kuramı, Pudovkin'in kuramından, diyalektik karşıtlık içinde, çekimleri birbirine bağlamaktan çok çarpıştırma olarak görmesiyle ayrılır. Eisenstein'a göre kurgunun amacı eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı Pudovkin'in yaptığı gibi desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, ideleri yaratmaktır. Eisenstein'in diyalektik çarpışma kurgusu sisteminin belki de en önemli sonucu, daha önce bahsedilen filmin izleyicisini devreye sokmasıdır. Düşünceleri gerçekçiliğin ilkelerini ruhuna yakın görünen Pudovkin, izleyicinin "psikolojik

rehberliğini" üstlenen bir anlatı stili önerirken, Eisenstein, görüntülenen gerçekliğin kendisi olmayı bıraktığı ve yönetmenin uygun gördüğü biçimiyle yeniden düzenleyeceği salt bir ham malzeme stoku -atraksiyonlar ve "şoklar"- haline geldiği aşırı bir biçimcilik önerisinde bulunur. Eisenstein, izleyicinin zorunlu ve eşit ölçüde katılımcı olduğu bir sistemi tanımlar. İzleyicinin bu zorunlu ve eşit katılımcılığı, kurgu için tamamen yeni bir temeldir (Monaco 403).

1. 4. KURGU HİYERARŞİSİ

Ünlü sınıflandırmasında, Sergei Eisenstein, en basit psikolojik uyaranlardan (metrik kurgu) ilkel (primitive) duygusal cazibeye (appeal) (ritmik kurgu), sinematik başarının zirvesi: anlıksal kurguya (entelektüel kurgu) doğru sinematik araçların bir hiyerarşisini yaratır. Bu düzenlemede, bir kurgu türü, sonraki daha yüksek form için temel olur. Bir kimse anlıksal kurgunun yüksekliğine sadece duygu, ritim ve ölçünün desteklemesiyle yükselir. Bu yüzden sinematik cazibeyle benzer şekilde duygu, insanlığın en yüksek melekesi, kavramsal melekesi (the cognitive) için yardımcı bir araçtır. (Smith 2004).

1. 4. 1. Çarpıcı Kurgu (Montage of Attractions)

Eisenstein, ilk dönemlerinde hareketin mantıksal açıklamalarla anlatılması yoluyla olayları durağan bir biçimde yansıtmak yerine, çarpıcı kurgu adını verdiği yeni bir biçim önermiştir. Bu yöntem, olaydan bağımsız, gelişi güzel seçilmiş görüntülerin, kronoloji gözetilmeden, en güçlü psikolojik etkiyi sağlamak üzere kullanılmasına dayanıyordu. Yani filmi yapan kişi iletmek istediği düşünceyi izleyicilerin bilincinde oluşturmayı amaçlamalı ve onları, bu düşünceyi doğuracak ruhsal duruma sokmaya çalışmalıydı.

Eisenstein, "kurgu" kavramını ilk kez "Grev" filminde uyguladı. Eisenstein, düzenlemesini ünlü şair Mayakovsky'nin yaptığı montaj teorileri temalı ilk makalesinde "Çarpıcı Kurgu" adını verdiği yeni bir kurgu anlayışından söz etmiştir. İlerleyen yıllarda yorumcular, "Çarpıcı Kurgu"nun basit matematiksel çözümlemesini Tez + Anti tez = Sentez ve 1 + 1 > 2 şeklinde yapmışlardır (Eisenstein 1975.:43).

Eisenstein, çarpıcı kurgu kavramına şöyle ulaşır: Sanatın gücünü ölçebilecek bir birim olarak «çarpıcılık» (atraksiyonlar) ve günlük dile endüstri alanından gelmiş bir sözcük, makine parçalarının ve boru parçalarının bir araya getirilmesini anlatan, montaj (kurgu) sözcüğünü bir araya getirir: “Tamam! İzlenim birimlerinin belli bir dizgede birleşmesi, adını bu iki sözcükten alacak; biri işleyimden, öbürü müzikholden gelen iki sözcükten. Kaldı ki bu iki sözcüğün kaynakları açıkça kentçiliğe uzanıyordu ve bizler o yıllarda korkunç denecek ölçüde kentçiydik. İşte çarpıcı kurgu terimi böyle doğdu” (Eisenstein 1984: 227, 228).

Eisenstein'ın ilk geliştirdiği kurgu olan çarpıcı kurguyu, önce tiyatroda uygulamış, sonra da sinemaya aktarmıştır. Eisenstein, "Tiyatroda atraksiyon, oyunun saldırgan yerleridir" der. Seyirci üzerinde duyumsal ya da psikolojik bir etki uyandıracak noktalardır, bunlar, algılayanlar üzerinde belli heyecansal sarsıntılar uyandırmak için matematik olarak hesaplanmış ve deneylerle doğrulanmışlardır, gösterinin, ideolojik sonucu olan, istenen uygun yerin algılanabilmesi için bu sarsıntılar gereklidir. (Tiyatroya özgü bir şey olan "tutkularla oynayarak" bilginin, tanımanın ilerlemesidir bu.) Tiyatroyla, demek ki, düşünce üretip, başkalarına iletilebilmektedir, ama bunun için seyircide heyecan uyandırmak gerekir. Bu da ancak 'saldırgan yerlerin' yani "atraksiyonların" düzenlenmesiyle olabilir, yani bunlar, Eisenstein'ın diğer yazılarında da belirtmiş olduğu gibi, seyircinin alışkanlıklarını kıran şeylerdir ve seyircide, Eisenstein'ın daha sonraki çalışmalarında sözünü edeceği, “coşkunluk” (ecstasy) yaratırlar. Bunun anlamı "insanın kendi dışında olmasıdır, yani "kendinden çıkma" ya da alışık olunan, yerleşik bir durumdan uzaklaşmadır. Tiyatronun (ve de

sinemanın) işlevi, gösteri karşısında yeni ve alışılmadık ve de günlük yaşamda karşılaşılandan daha yoğun duygular uyandıracak algılama, heyecanlanma ve kavrama yeteneklerini seyircide harekete geçirmektir. Heyecanların harekete geçmesi sonucu zihin de harekete geçer ve yeni düşünceler üretir, gerçeğin daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Eisenstein bu kuramı ortaya koyduğu dönemde, Pavlov'un öğretisini daha iyi bilseydi kuramının adını "çarpıcı kurgu kuram"ı değil "estetik uyaranlar kuram"ı koyacağını söyler. (Eisenstein 1984: 228). 1920'lerde Pavlov Eisenstein'ın gözünde daha da büyük önem kazanmaya başlar. Kurgu düşüncesi aklında geliştikçe çarpıcılık düşüncesinin yerini gitgide uyarı ya da şok düşüncesi alır. Eisenstein'ın bu eğilimine iki başka düşünce daha eşlik eder: ilki izleyiciye en aşırı derecede saldırıda bulunma, ikincisi siyasi ajitasyon (kışkırtma) düşüncesidir. "Eisenstein'ın *Bilge Adam'*dan sonraki yapıtı *Dinle Moskova'ya,* 'agit-guignol'[17] adı verilmiştir" (Wollen 1998: 33).

Çarpıcı kurgunun bir kaynağı sirk ve müzikhol, bir kaynağı da tepke bilimdir (reflexology). Tepke bilim: Bütün davranışların tepkeler, tepke zincirleri ve özellikle koşullu tepkeler yoluyla açıklanıp yorumlanabileceğini savunan görüştür.[18] Belirli uyaranlar belirli tepkilere yol açar; insan davranışları da bu türden temel olayların düzenlenmesiyle açıklanabilir. Bundan yola çıkan Eisenstein, bir çekimde yer alan uyaranların etkisinin de hesaplanabileceğini, dolayısıyla bu uyaranları çekimlere yerleştirerek izleyiciyi belli tepkilere yöneltmenin mümkün olduğunu düşünür. Eisenstein, uyaranların çekimlerde bir çeşit "koşullu tepke"ye yol açmak üzere kullanılmasını amaçlar. Sinemada, izleyicide bu çeşit koşullu tepkeyi yaratmanın en kestirme yolu çağrışımlardan yararlanmaktır. Sinemada çarpıcılık, izlekle ve öbür çarpıcı öğelerle olan çağrışımsal ilişkisiyle belirlenir. Çarpıcı kurgu, "Seçilmiş ve özerk, ama sonuçta izleksel belirli bir etkiye açık eylemlerin özgür kurgusudur" (Eisenstein 1984:183).

---

[17] *agit-guignol:* Rusya'da kitleleri düşünsel yönden harekete geçirmek üzere sahnelenen, kışkırtmaya dayalı oyunlara verilen ad. (Wollen 1998: 33).
[18] http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=tepkebilim&ayn=tam

Dolayısıyla çarpıcı kurguda ve her çeşit kurguda izleyicinin rolü önem kazanır, izleyici bir çeşit “anahtar-öğe” olur. Çünkü bu uyaranlar, belirli bir izleyici topluluğunu etkilemek, onlarda belirli tepkiler oluşturmak amacıyla düzenlenecektir. Aynı uyaran, değişik izleyici topluluklarında değişik tepkilere yol açar. Bir izleyiciye çarpıcı gelen bir kurgu, bir başkasına hiç de çarpıcı gelmeyebilir. Örneğin *Grev* filmindeki son ayrımdaki, kesimevinde hayvanların boğazlanmasını gösteren ürkütücü sahne, hayvan kesimine alışık olan köylü izleyicilerde ya da bir kesimevi işçilerinde hiç de beklenen tepkiyi uyandırmayacaktır. Eisenstein, kurgu kavramını geliştirdikçe, izleyici ile film arasındaki ilişki üzerine olan düşüncelerini de geliştirmiştir.

Eisenstein, çarpıcı kurguyu geliştirerek sonraki filmlerinde, özellikle *Ekim'de* çağrışım kurgusunu (association montage) uygular. *Potemkin Zırhlısı’ndan* sonra çarpıcılık (attraction) yerine daha çok coşturucu-duygulandırıcı (pathos) terimini kullanmaya başlar. Bu tür kurguda artık çarpıcılıkla değil çağrışımlar yoluyla izleyiciyi coşkusal bir duruma yöneltmek söz konusudur. Çağrışım kurgusunda, çekimlerin yalnız görülebilir öğeleriyle değil, psikolojik çağrışımlarla ortaya çıkan coşkusal bileşmeler vardır (emotional combination). Çağrışım kurgusu, bir durumun coşkusal (emotionally) olarak etkisini arttırma aracıdır (Eisenstein 1977: 57). Çarpıcı kurgudan kaynaklanan bu çağrışım kurgusu, aslında bir başka kurguya, anlıksal kurguya geçişteki bir aşamadır. Nitekim Eisenstein anlıksal kurgu için başlangıçta “anlıksal çarpıcılık” (attraction intellectuelle) ifadesini kullanır. Eisenstein'ın sinema için nihai hedefi, en soyut kavramları bile aktarabilecek olan anlıksal kurguya, bu kurgu yardımıyla gerçekleştirilebilecek anlıksal filme, anlıksal sinemaya ulaşmaktır. Eisenstein böylece çarpıcı kurgudan yola çıktıktan, çarpıcı kurguyu önce çağrışım kurgusuna, sonra da anlıksal kurguya doğru geliştirdikten sonra, kurguyu değişik öğelere dayanmasından dolayı beş temel çeşide ayırır. Bunlar ölçümlü (metric), ritmik, titremsel (tonal), üst-titremsel (overtonal) ve anlıksal (intellectual) kurgulardır. (Eisenstein 1977: 72, 73).

Eisenstein'ın 1928'den 1946'ya kadar olan yazılarının derlendiği *Film Biçimi* adlı derlemede, Eisenstein değişik öğelere dayanan bu kurgu türlerini ele alır:

Metrik Kurgu: Eisenstein'a göre, ölçümlü kurgu (metric montage), kurgunun en yalın türüdür. Bu tür kurgu, sadece çekimlerin uzunluklarıyla belirlenir. Bu çekimler birbirine uzunluklarına bağlı olarak eklenir ve belli bir formüle göre, tıpkı müzikteki gibi ölçülere bağlı olarak yinelenir. Gerilim, bu formülün temel orantısı korunarak, parçaların mekanik biçimde uzatılıp kısaltılmasıyla sağlanır. (Eisenstein 1977: 72, 73).

Ritmik Kurgu: Ritmik kurguda (rhythmical montage) ise, çekimin uzunluğu görelidir. Görüntü içindeki içerik, parçaların uzunluğunun belirlenmesinde eşit haklar taşır. Parça uzunluklarının soyut (abstract) belirlenmesi yerini gerçek uzunlukların esnek bağlantısına bırakır. Burada parçalarla bu parçaların ritmik ölçülerinin tam ölçülü özdeşlik durumlarını bulmak mümkündür. Bu ritmik ölçüler de parçaların, içeriklerine göre düzenlemesiyle elde edilir. (Eisenstein 1977: 75).

Titremsel Kurgu: Titremsel kurgu, ritmik kurgunun ötesindeki bir aşamayı anlatır. "Ritmik kurguda kurgu, devinimi bir film karesinden diğerine sürükleyen, film karesi içindeki devinimdir. Film karesi içindeki bu devinim hareketli cisimlerin yer değiştirmesi olabilir ya da izleyicinin herhangi bir cismin çizgisi boyunca yönelen gözünün hareketi olabilir. Titremsel kurguda devinim daha geniş bir anlamda algılanmıştır. Devinim kavramı, kurgu parçasının bütün duygularını (affects) kapsar. Burada kurgu, parçanın karakteristik coşkusal (emotional) sesine, onun egemen öğesine dayanır. Parçanın genel titremine" (Eisenstein 1977: 75).

Üst-titremsel Kurgu: Üst-titremsel kurgu (overtonal) ise, Eisenstein'a göre organik olarak titremsel kurgu çizgisinde varılan en ileri gelişmedir. bu tür kurguda tek bir egemen öğeye bağımlılık yoktur; çekimin bütün öbür uyaranlarına da eşit hak tanınmıştır. Üst-titremsel kurgu, titremsel kurgudan,

parçanın çekiciliklerinin (appeals) topluca hesaplanmasıyla ayrılır. Bu nitelik, ahenkli duygusal (emotional) bir renklendirmeden alınan izlenimi doğrudan doğruya fizyolojik bir algılamaya yükseltir. Bu da daha önceki düzeylere göre yeni bir düzeyi temsil eder (Eisenstein 1977: 78). Eisenstein müzikle bir benzerlik kurarak:

> "Ses dağılımında (akustikte) ve özellikle bu durumda enstrümantal müzikte yer alanlar buna tastamam uygun düşer. Burada, temel bir egemen öğe sesinin titreşimiyle birlikte, üst-titremler (overtones) ve alt-titremler (undertones) diye adlandırılan bütün bir titreşimler dizisi yer alır. Bunların birbirlerine çarpışı, bunların temel sese çarpışı, vb. temel sesi ikinci derecede bir titreşimler sürüsüyle çevreler. Bu yan yana yer alan titreşimler, ses dağılımında yalnızca «rahatsız edici» öğeler oldukları halde, aynı titreşimler müzikte, bestede, yüzyılımızın Debussy ve Skriyabin gibi deneyci bestecileri için en önemli duygulanma araçlarından biri olur" (Eisenstein 1977: 66).

Bu kurgu, özel egemen öğeler üzerine kurulmamış, kendisine kılavuz olarak bütün uyaranlar içinde tüm uyarımı almıştır. Çekimin içindeki özgün kurgu karmaşası budur ve bu karmaşık çekimde bulunan tek tek uyaranların çarpışmasından ve birleşmesinden doğar. (Eisenstein 1977: 67).

Eisenstein'a göre titremsel, üst-titremsel ve anlıksal kurgu çeşitleri birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Bu kurgu çeşitlerini belirlemek için Eisenstein öncelikle, geleneksel kurguyla (orthodox montage) bir karşılaştırma yapar. Geleneksel kurguda, çekimlerde bir egemen öğe vardır ve izleyicinin dikkatini ilk önce bu egemen öğe çeker. Ancak ne denli güçlü olursa olsun, çekimin tek uyaranı egemen öğe değildir; daha önce de gördüğümüz gibi, çekim içinde birçok uyaran vardır. Müzikte olduğu gibi, egemen öğenin yanında bir dizi titremler (tones) ve üst-titremler (overtones) vardır. Geleneksel kurgu, çekimlerdeki egemen öğeye göre belirlenir. Çekimde hangi öğe ağır basıyorsa, film parçaları buna göre birleştirilir. Daha önce de belirtildiği gibi titremsel kurguda ise,

devinim daha geniş anlamda ele alınır. Devinim kavramı, kurgu parçasının bütün duygularını kapsar. Kurgu burada parçanın —egemen öğesinin— kendine özgü coşkusal sesine dayanır. Parçanın genel titremine.

Eisenstein'ın sözünü ettiği bu dört tür kategori kurgu yöntemleridir. Bunlar, birbirleriyle çatışma ilişkilerine girdiklerinde kurgu yapıları (constructions) olurlar. Birbirini yansıtan ve birbiriyle çatışan bir karşılıklı ilişkiler taslağının içinde her biri organik olarak birbirinden kaynaklanan ve gittikçe daha güçlü olarak belirlenen bir kurgu çeşidine doğru ilerler.

Burada da "çatışma ilkesi" bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Ölçümlüden ritmiğe geçiş, çekimin uzunluğu ile görüntü içindeki devinim arasındaki bir çatışmada doğar. Titremsel kurgu, parçanın ritmik ve titremsel ilkeleri arasındaki çatışmadan doğar. Son olarak üst-titremsel kurgu, parçanın temel titremiyle (egemen öğesiyle) üst-titrem arasındaki çatışmadan doğar.

1. 4. 2 Anlıksal Kurgu

Anlıksal Kurgu (intellectual montage) ise, seslere ve üst-titremlere dayanır, ama bu kez söz konusu olan sesler ve üst-titremler fizyolojik değil, anlıksal (intellectual) türdendir yani birbirine eşlik eden anlıksal duygulanmaların birbiriyle çatışacak biçimde yan yana getirilmesidir (Eisenstein 1977: 82).

Eisenstein'a göre, sanatının en önemli amacı, görüntüler yardımıyla soyut düşünceleri filme almak, bu soyut düşünceleri bir ölçüde somutlaştırmaktır. Eisenstein, bir düşünceyi somutlaştırma işlemini, herhangi bir öykü yardımıyla değil, doğrudan doğruya görüntüler ya da görüntülerin düzenlenişinden, önceden belirlenmiş, hesaplanmış coşkusal tepkiler uyandırma yolunu bularak gerçekleştirmeyi hedefler. Eisenstein'a göre, önceden düzenlenmiş bir dizi görüntüyü öylesine gerçekleştirmeli ki, duygulandırıcı bir devinim yaratsın ve bu da görüntüden duyguya, duygudan yargıya doğru bir düşünceler dizisine yol

açsın. Eisenstein, anlıksal uyarmanın ancak sinemayla gerçekleşebileceğini öne sürer.

Eisenstein'ın anlıksal sinemaya yönelmesindeki amaç, sinemanın da dilin yapabildiği gibi soyut kavramları anlatabilmesini sağlamaktır. Eisenstein'a göre sinema, dil dizgesine çok yakındır: "Dilin yöntembilimi, iki somut nesnenin iki somut düz anlamının birleştirilmesinden yepyeni kavramların doğmasına izin veriyorsa, sinema niçin dilin yöntembiliminden ziyade tiyatro ve resmin biçimlerini izlemek zorunda kalsın!" (Eisenstein 1977: 60). Eisenstein'a göre dil, filme resmin olduğundan çok daha yakındır. Öyleyse, sözcüklerin, bileşik sözcüklerin türetilmesinde aynı düzenekleri kullanmak zorunda olan dil dizgesine yönelmemek için bir neden yoktur. Eisenstein'ın Japon-Çin kavramsal yazısına olan ilgisi anımsanacak olursa, Eisenstein'ın burada da Japon-Çin kavramsal yazısından esinlenerek, somut görüntüler yardımıyla soyut kavramlar yaratmaya yöneldiği görülecektir. Eisenstein'ın anlıksal kurguyla, anlıksal sinemayla, olayları, olguları değil, bunların yardımıyla düşünceleri, kavramları ortaya koymaktır. Eisenstein'a göre, "Geleneksel film duyguları (emotions) yönetirken, anlıksal kurgu tüm düşünce sürecini teşvik eder (encourage) ve yönetme fırsatını verir" (Eisenstein 1977: 62). Eisenstein, anlıksal kurgunun, ideolojik tezlerin anlatımına daha uygun düştüğünü inkâr etmez fakat eleştirmenlerin bu yaklaşımlarıyla, anlıksal kurgunun filmsel potansiyellerini bütünüyle göz ardı etmelerinin de üzücü olduğunu vurgular. Eisenstein'a göre, saf bir anlıksal sinemaya yönelerek, geleneksel sınırlamalardan kurtulup herhangi bir geçiş ve açıklamaya gerek kalmaksızın fikirler, dizgeler ve kavramlar için doğrudan formları elde edilebilir hatta sonunda sanatın ve bilimin bir sentezine ulaşılabilirdi. "Sanatın ve bilimin sentezi" sanat alanındaki yeni döneme uygun bir isim olabilir ve Lenin'in "sinema bütün sanatlar arasında en önemli sanattır" sözleri de haklı çıkarılmış olurdu. (Eisenstein 1977: 63).

Eisenstein'ın en büyük tasarılarından biri, Marx'ın *Kapital*'ini*'* anlıksal sinema örneği olarak sinemaya aktarmaktı. 1928 Nisan'ında *Kapital*'in hazırlığı için tuttuğu günlükte şöyle der: "Bir konunun dışında, görüntülerle düşünmek henüz

çok çapraşık bir şey. Ama çok da dert değil, bunun da sırası gelecek" (Eisenstein 1984: CXXXV).

Eisenstein'a, anlıksal sinemayla ilgili kuramında düşünceyi duygudan ayırmasından dolayı hatalı olduğu biçiminde bir eleştiri yöneltilir. Eisenstein'a göre, duyguyu düşünceden koparmakla suçlanmasının hiçbir dayanağı yoktur; çünkü tam tersine duygular ile akıl alanındaki ikiciliğin üstesinden ancak anlıksal sinemayla gelinecektir. Eisenstein'a göre, anlıksal sürece ateş ve tutkusunu geri verilmeli, soyut düşünme süreci gerçeğin kaynayan gerecine daldırılmalıdır (Seton: 533). Bu, ona göre, çağımızın sanatının tarihsel yapıtı olacaktır; çünkü Eisenstein'a göre, çağımızda saf felsefe düşüncesi ile duygu, coşku arasındaki korkunç bir ikiciliğin acısını çekiyoruz:

> "İlk çağlarda, büyü ve din çağında, bilim hem bir coşku hem de bir ortaklaşa bilgi öğesiydi. Sonra şeylerin ikiciliğiyle bunlar birbirinden ayrıldı; bir yanda düşünceye dayanan, saf soyutlama olan felsefe, öte yanda salt coşku öğesine sahip olduk. Şimdi, dinsel durum olan ilkel çağa değil ama coşkusal öğe ile anlıksal öğenin buna benzer bir bireşimine dönmek zorundayız. Bence anlıksal öğeye canlı, somut ve coşkusal kaynaklarını kazandırarak bu büyük bireşimi ancak sinema yapabilir. İşte görevimiz, işte girdiğimiz yol" (Eisenstein 1966).

Daha önce, Eisenstein'ın ilk kurgu kavramı olan çarpıcı kurgudan söz ederken, Eisenstein'ın kurgu anlayışında izleyicinin önemli bir yeri olduğunu ve kurgu kavramı geliştikçe bu ilişki üzerindeki görüşlerinin de geliştiği belirtilmişti. Gerçekten de kurgu kavramı anlıksal kurguya, duyumların eşlenmesine, görsel-işitsel karşı sürüme[19] (audio-visual counterpoint) doğru ilerledikçe, Eisenstein'ın kurgu - izleyici ilişkisi üzerindeki görüşlerinde de bir dönüşüm ortaya çıkmıştır. Çarpıcı kurgu döneminde bu ilişki tepke bilim ilkeleri üzerine dayanırken,

[19] Filmin görsel öğeleriyle işitsel öğeleri arasında tam bir uyuşum, görsel etkiler ile müzik motifleri arasında örgensel bir bağ olması gerektiği yolunda, yönetmen Eisenstein'ın ileri sürdüğü görüşü anlatan terim.

anlıksal kurgu döneminde bu ilişki, düşüncenin işleyişine, düşünce sürecinin yasalarına dayanmaya başladı. Andrew'un da belirttiği gibi, Eisenstein'ın kurguyu Pavlov'un psikolojik modelleri içinde algıladığı düşünülürken, onun konuyla ilgili daha sonraki yazılarından Jean Piaget'in gelişimsel psikolojisine daha yakın olduğu görülmektedir. (Andrew 1976: 44) Eisenstein ilk döneminde izleyici - film ilişkisi, coşturuculuk temeline dayanır (pathos). Anlıksal kurguyu ortaya koyduğu sonraki döneminde ise, izleyici - film (kurgu) ilişkisi "yaratıcı esrime"ye (creative ecstasy) dönüşür. Filmin yaratılması sırasında her yaratıcının geçirdiği yaratıcı esrime, bir çeşit "kendinden geçiş" izleyiciye aktarılır; izleyici filmdeki bu esrimeyle özdeşleşerek filmin tüm coşkusal-anlıksal yapısına katılır. Yaratıcı esrime görüşünde, izleyicinin bütün coşkusal-anlıksal etkinliğinin en üst düzeyde uyandırılması söz konusudur. Eisenstein, esrimenin Yunancadaki anlamında bulunan "kendinden çıkış"a (ecxtasy) göndermede bulunarak bunu, diyalektik temel ilkelerinden olan sıçramayla şöyle açıklar: "Kendinden çıkış zorunlu olarak bir başka şeye, ayrı nitelikte bir şeye, daha öncekinin karşıtı olan bir şeye geçiştir" (Eisenstein 1984: CXLVI). Eisenstein'a göre hem yapıt hem de izleyici için ortak olan bu esrime (kendinden çıkış, kendinden geçiş), diyalektiğin, sürekli sıçramalarla daha yüksek düzeye dönüşü yasasına uyar:

> "Bu çeşit bir yapıtın, onu izleyen üzerinde çok özel bir eylemi vardır. Bu yapıt artık yalnızca doğal olaylar düzeyine yükseldiği için değil, aynı zamanda bu yapıtın yapısındaki yasanın, ikisinin de organik doğanın parçaları olduğu ölçüde, yapıtı izleyeni de yönettiğindendir bu. İzleyici bu türden bir yapıta örgensel olarak bağlı olduğunu duyar, onunla kaynaşır; tıpkı kendini çevreleyen organik ortamla ve doğayla birleştiği ve kaynaştığını duyduğu gibi (Eisenstein 1984: CXLVI).

Eisenstein'ın çarpıcı kurgudan anlıksal kurguya doğru ilerleyişinde, *Film Biçim*'inde yer alan *Beklenmedik* başlıklı yazıda sözünü ettiği Kabuki Tiyatrosu'nun büyük etkisi olmuştur. Şöyle der: "Kabuki Tiyatrosu tarafından ziyaret edildik.- tiyatro kültürünün harika gösterimi" (Eisenstein 1977: 18).

Kabuki Tiyatrosunun etkisi altında Eisenstein kurguyu zihinsel bir kaynaşma ya da sentez olarak görmeye başlar. Eisenstein daha önce tek tek ayrıntıları içten yanmalı bir motorun ardı ardına patlayışları gibi görürken artık daha yüksek bir düşünce düzleminde bir araya getirir. Eisenstein bazı sahne geleneklerine, Doğu tiyatrosundaki simgesel kostüm ve maskların kullanılış tarzına hayrandır. Bu ziyaretten sonra Japonlar'ın resimsel kompozisyon konusundaki düşünceleriyle ilgilenmeye başlar. Doğunun büyüsü altında eski kurgu anlayışı, Eisenstein'ın gözünde önemini gitgide yitirir. Japon tiyatrosu Eisenstein'ı "monistic ensemble"[20] kavramına götürür; bu kavram daha sonraları Eisenstein'ın düşünce sisteminde belirleyici olur. Eisenstein, Kabuki Tiyatrosu'ndaki ses ve hareketin birbiriyle olan ilişkisinden oldukça etkilenmiştir; sesli filmin geleceğin biçimi olacağı kesinlik kazandıkça bu konu Eisenstein için ölüm kalım derecesinde önem kazanmıştır. Eisenstein, Meyerhold geleneğine bağlı kalarak, sesli filmin konuşmanın üstünlüğü anlamına geldiği düşüncesine karşı çıkarak, sinemanın görsel ve işitsel bileşenlerini bir araya getirmenin farklı yollarını aramıştır. Eisenstein' bu kadar etkileyen gözlemi, Kabuki Tiyatrosu'nda bir duyumun basitçe ötekine eşlik etme durumunda olmamasıdır; bu tiyatroda, işitme ve görme "monistic ensemble"ın birbirinden ayrılmaz unsurları olup birbirleriyle yer değiştirebilme özelliğine sahiptir (Wollen 1998: 50). Bu durum, duyuların senkronizasyonu ve farklı duyumlar arasındaki ilişkilerle ilgilenen Eisenstein için son derece esinleyici olmuştur. Eisenstein, *Film Form*'daki yazısını şöyle bitirir: "Biz bunları bırakalım da Kabuki ile sesli sinemanın birleşmesini selamlayalım!" (Eisenstein 1977: 27).

1. 4. 3. İçinden Konuşma

Eisenstein, sesli sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte, anlıksal kurgunun bir uzantısı olarak gördüğü "içinden konuşma" konusu üzerinde yoğunlaşır. *Bir*

[20] monistic ensemble: Bir gösteride duyumlara hitab eden her unsurun bir tek nesnede, harekette, vb. birleşip uyum içinde sahnelenmesi.

Amerikan Trajedisi adlı senaryosunda bu yöntemi uygulamaya çalışır fakat biçimcilik eleştirileri yüzünden bu yöntemi geliştirme şansı bulamaz. Eisenstein, insanın kendi düşünce akışını dinleme sürecine hayranlık duymuştur. İnsanın düşünce akışının işleyişi ile ilgili sorularını şöyle sıralamıştır:

> İnsanın, özellikle coşkulu bir durumdayken kendi kendini anlaması için kendi düşünce akışını dinlemesi, kendi anlığına bakıp dinlemesi ne denli büyüleyicidir. “Kendi dışınıza” konuşmadan ayrı olarak “kendi kendinize” nasıl konuşuyorsunuz? Dışarıya vurulan konuşmadan ayrı olan içinden konuşmanın sözdizimi. Görsel imgelere karşılık olan, titreşimli iç sözcükler. Dış koşullarla karşıtlıklar. Bunların karşılıklı olarak nasıl çalıştığı...” (Eisenstein 1977: 105).

Eisenstein, içten konuşma konusunda James Joyce'tan etkilenmiştir. Eisenstein için Joyce, düşünce ve duyguların içsel sürecini yansıtan yeni biçimlerin kurucusudur. Joyce'un *«Ulysses»* adlı romanının kahramanı olan Leopold Bloom'un içinden konuşması, bilinç akışı tekniğinin olanakları bakımından Eisenstein'ı etkilemiştir. Toplumcu gerçekçiliğin resmi sanat görüşü olarak benimsendiği yıllarda bile Eisenstein, Joyce'un önemini vurgulamakta ısrar eder. 1934 sonbaharında Devlet Sinema Enstitüsü'ndeki bir dersinde şöyle diyordu: “James Joyce tek bir kişiyi —Bloom— ele alır, onu bir gün boyunca mikroskop altına koyar... Mikroskop yöntemi yalnız, çalışmanın bilimsel bir biçimi değil, aynı zamanda bilimsel yöntemin sanata uygulanmasıdır. Joyce işte böyle çalışıyor ve sanat için bilim yöntemi oluşturuyor”. (Eisenstein 1984: CXXXVII) .

Eisenstein, içinden konuşmayı anlıksal sinemanın kuramsal uzantısı olarak görür. Eisenstein’a göre, içinden konuşma, sorunu, kahramanın coşkularının çizilmesinde daha öykücü bir çizgiye oturur ve kavramların akışındaki katı soyutlamayı bir ölçüde sıcaklaştırır. “İçinden konuşmayı kurma yasaları, sanat eserlerinin biçim ve düzenlemelerinin oluşumunu yöneten bütün yasa

çeşitlerinin temelindeki yasalar olarak ortaya çıkmıştır" (Eisenstein 1977: 129-130).

Eisenstein, içinden konuşma tekniğini uyguladığı *Bir Amerikan Trajedisi'*nin senaryosunda, kahramanı Clyde'ın kafasında birbiriyle çarpışan karşıt düşüncelerin çatışmasıyla ortaya çıkan bütün ruhsal durumları, bilinç akışını, içinden konuşma tekniğiyle yansıtmaya çalışır. Eisenstein'a göre, allak bullak olmuş bir zihinde düşüncelerin tüm akışı, en uygun biçimde ancak sinemada sunulabilir. Çünkü Eisenstein'a göre, sadece sesli sinema, düşünce akışının tüm evrelerini ve tüm özelliklerini yeniden kurabilir. Eisenstein, içinden konuşma tekniğinin, kurgunun temelinde yatan "düşünce süreci yasalarının" yeniden kuruluşu kuralına uyduğunu öne sürer. (Eisenstein 1977: 106)

2. ANDREI TARKOVSKY

> "Filmlerimdeki ritim masa başında senaryodan doğar, kamera karşısında da yaşamaya başlar. Her tür doğaçlama bana yabancıdır. Eğer çabuk karar vermeye zorlanırsam ter içinde kalır ve korkudan kaskatı kesilirim. Film çekimi benim için ayrıntılı planlanmış bir yanılsamadır; yaşadıkça bana daha da aldatıcı görünen bir gerçeğin yanılsaması. Film, belge olduğu zamanın dışında bir düştür. Bundan dolayı Tarkovsky sinema yönetmenlerinin en büyüğüdür. O, düşsel mekânlarda bir uyurgezerin güveniyle hareket eder, hiç açıklama yapmaz. Zaten ne açıklayacaktır ki! Düşlerini bütün iletişim araçlarının en zoru, ama bir anlamda en isteklisi aracılığıyla görünür kılabilen bir gözlemcidir. Ben, bütün hayatım boyunca onun büyük bir doğallıkla dolaştığı kapıları yumrukladım durdum. Ama bu kapılardan içeri ancak birkaç kez süzülmeyi başarabildim…"
>
> Ingmar Bergman

Tarkovsky, sinemanın, yeni koşullar altında varlığını sürdürmekte ve gelişmekte olan bir sanat olduğuna inanır. Tarkovsky'e göre, yepyeni bir birlik, bir görüntüsellik sergileyen, gerçekliğin o güne dek bilinmeyen bir yönünü gösteren bu yeni sanat fenomeni, başlı başına bir olgu olarak seyirciyi fethetmiştir ve bundan böyle, seyirci bir daha asla sinemadan vazgeçmemiştir (Tarkovsky 1992: 99). Fakat sinemanın yalnızca iyi bir gösteri olarak değil, bir sanat dalı olarak gelişmesi isteniyorsa, yönetmenlerin sinemanın amaçları, işlevleri ve olanakları üzerine bu sanat dalıyla uğraşan herkesin kafa yorması gerekmektedir. Tarkovsky, ancak bu şekilde sinemanın bir sanat dalı olarak diğer sanat dalları arasındaki yerini alacağına ve hatta onların kraliçesi olacağına inanmıştır. Bu yüzden, hayatı boyunca karşılaştığı bütün güçlüklere rağmen bir sanat dalı olarak sinemanın ne olduğu ve olanaklarının neler olduğu konusunda çalışmıştır.

Tarkovsky, sinema teorisi üzerine çok okuyan bir yönetmen olmuştur. Bunun nedeni, okumaları sırasında kendi deneyimlerini meslektaşlarının deneyimleri ile karşılaştırmak istemesidir. Fakat okudukları onu tatmin etmemiş; tam tersine, bunlar onda itiraz etme ve sinemanın sorunları ve amaçlarıyla ilgili kendi görüşlerini ortaya koyma isteği uyandırmıştır (Tarkovsky 2006: 7). "Sinema denen bu genç ve harika sanatın sunduğu, henüz tam anlamıyla keşfedilmemiş olanaklar karmaşası içinde" (Tarkovsky 2006: 13) kendisine bir yol bulma zorunluluğunun, *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabının doğmasına yol açtığını belirtir. Tarkovsky, bu kitabında sanata ve özelde sinema sanatına ilişkin pek çok sorunu tartışır. Bu kitap, Tarkovsky'nin ilk film çalışmasından itibaren, karşılaştığı sorunları bütün gelişme evreleriyle sergileyen bir tür günlük olarak yazılmıştır (Tarkovsky 1992: 234).

Tarkovsky, yalnızca bir yönetmen değildir, aynı zamanda sinemanın özü ve olanakları üzerine düşünen bir sinema "filozof"udur. Tarkovsky, bir yandan filmleriyle felsefe yaparken, yani filmlerinde felsefi sorunları ele alırken -ki bunların çoğu insanın varoluşunun anlamı ve amacı hakkındadır- diğer yandan sanat felsefesi yapar, yani sanatın neliği ve amacı üzerine düşünür. Tarkovsky, sanat felsefesinde bir yandan dal ayrımı olmaksızın genel olarak sanatın doğası, amacı, kimlere sanatçı denilebileceği gibi konular üzerinde düşünürken, bir yandan da sanatın bir dalı olarak hatta en yüksek formu (Tassone 1980, Gianvito ed.: 60) olarak gördüğü sinema sanatını, kendine özgü olanakları bakımından ele alarak bir sinema kuramı ortaya koyar. Tarkovsky'nin sinema sanatının doğasına ilişkin görüşleri ayrı bir başlık altında ele alınacaktır. Tarkovsky'nin sanatın amacı ve işlevine, sanatçının kimliğine ve sanat eserinin neliğine ilişkin düşünceleri de aşağıda ele alınacaktır.

2.1. SANAT ANLAYIŞI

Bilindiği gibi Aristoteles *Nikomakhos'a Etik*'in I. Kitabında, her insan etkinliğinin bir amacı olduğunu belirtir. İnsan etkinliklerinin en insani olanı, genel olarak

sanat etkinliğinin amacı üzerine ve ayrıca buradan mantıksal olarak çıkartılabileceği gibi, sinema sanatının amacı üzerine düşünen Tarkovsky, bu bakımdan Aristoteles'i hatırlatmaktadır.

Tarkovsky'e göre, sanatın anlamı ve varlık nedeni hakkında düşünmeye yanaşmadan onu ele alıp değerlendirmeye kalkan bir kişinin, bir sanat eseri hakkında yaptığı yorumlar, kaba ve basit yorumlar olmaktan öteye gidemez; bu kişinin, "hakiki" bir sanatçı olması da imkânsızdır. Tarkovsky, böyle bir insanın savlarını, gökkuşağını tanımlamaya çalışan doğuştan kör bir adamın savlarına benzetir. "Bu kör insan, bir sanatçının gerçeği başkalarına açıklayabilmek uğruna çektiği acılara karşı tamamen duyarsız kalacaktır." (Tarkovsky 1992: 48)

Tarkovsky, sanatı pek çok Rus sanatçı gibi diyalektik anlayış içerisinde değerlendirir. Ona göre, "her doğal organizma gibi sanat da birbiriyle çelişen öğelerin mücadelesi sonucu yaşar ve gelişir. Zıtlıklar burada iç içe geçer, yani bir anlamda düşünceyi sonsuza dek tekrarlar" (Tarkovsky 1992 53).

Tarkovsky'e göre sanat, ideale duyulan özlemden doğar. Fakat Tarkovsky, amacının sanatta dünyevi "pislik"ten kaçınmak olmadığını vurgular; yani sanatın ideale özlem duyuyor olması, onun doğrudan doğruya ideal konuları göstermesi değil, kusurlu şeyleri göstererek, ideal olanı seyirciye düşündürmesidir: "Sanatsal görüntü daima, birinin yerine ötekini, büyüğün yerine küçüğü geçiren bir göstergedir. Canlıdan söz etmek isteyen sanatçı ölüden bahseder, sonsuz hakkında konuşabilmek için, sınırlı olanı sunar." (Tarkovsky 1992: 45)

Tarkovsky için sanat bir yakarıştır. İnsan, sanat aracılığı ile umudunu dile getirir. Bu umudu dile getirmeyen, manevi temeli olmayan hiçbir şeyin sanatla ilgisi yoktur, insanlığa ilişkin bir umudu dile getirmeyen, manevi temeli olmayan "sanat eserleri", ancak parlak birer entelektüel analiz olabilirler. Tarkovsky'e göre, Picasso'nun tüm eserleri bu entelektüel analiz üzerine kurulmuştur. Ona göre, Picasso dünyayı kendi analizi, kendi entelektüel yeniden yapılanması adına boyamıştır. Tarkovsky, adının tüm saygınlığına rağmen Picasso'nun

“sanata hiçbir zaman ulaşamadığını” düşünür. [21] Tarkovsky’e göre, “sanat, ancak ahlaksal bir ideali ifade etmek için çaba gösterirse gerçekçidir. Gerçekçilik, gerçeğe ulaşma çabasıdır ve gerçek her zaman güzeldir. Burada estetik kategori etik kategoriyle çakışır” (Tarkovsky 1992: 132). Tarkovsky’nin bu düşüncesi Platon’u hatırlatmaktadır. Tarkovsky’nin gerçeğe ulaşma çabasıyla kastettiği şey, hakikate ulaşma çabasıdır ve Platon’da olduğu gibi Tarkovsky için de hakiki olan aynı zamanda güzel olandır.

Tarkovsky için sanat, insanın bu dünyadaki varoluşunu kavramasında ona ışık tutacak bir bilgi türüdür. Fakat sanatın bir bilgi türü olması, onun bilimsel bilgide olduğu gibi “öğretilebilir” türden bir bilgi olduğu anlamına gelmez. Sanatın bilgisi kendine özgüdür. Sanat, insanın ruhuna seslenir ve manevi yaşantısını şekillendirir fakat bunu vaaz ederek yapmaz. Tarkovsky’e göre, sanatın deneyimlerini, sanatta ifade edilen idealleri hakikaten benimseme gibi bir yeteneğimiz olsaydı, hiç şüphesiz, çok daha iyi insanlar olacağımızı düşünür. Ancak ne yazık ki sanat, insan ruhunu yalnızca sarsıntıyla, *katharsis'le* iyiye yöneltebilir. İnsanın iyi olmayı öğrenebileceğini sanmak Tarkovsky’e göre saçmalıktır. (Tarkovsky 1992: 57) “Sanat, insandan, katı mantık kurallarından çok sanatçılarca iletilen manevi enerjiye boyun eğmesini bekler ve sanat, en olgucu anlamıyla da olsa bir eğitim temeli değil manevi deneyim talep eder.” (Tarkovsky 1992: 44).

İnsanın varoluşunun anlamını soruşturan Tarkovsky, sanatı da bilim gibi, dünyayı özümseme (assimilating) aracı, insanın “mutlak hakikat” diye adlandırılan şeye doğru olan yolculuğu boyunca bir bilme aracı olarak görür (Tarkovsky 2006: 37). Fakat ona göre, yaratıcı insan dehasının bu iki ifade biçimi arasındaki ortak yan da sadece bundan ibarettir. Yaratıcılık keşifle değil, bir şeyler var etmekle eş anlamlıdır. Tarkovsky’e göre, bilgilenmenin bilimsel biçimiyle estetik biçimi arasındaki ilkesel bir fark vardır: Sanatta insan, gerçeği,

---

[21] "Les mardis du cinema", France Culture, Röportajı Yapan: Laurence Cosse, 7 Ocak 1986 Fransızca'dan Çeviren: Güven Güner, Eylül 1993, İstanbul. http://www.thymos.com.tr/Tarkovsk.html

öznel deneyimler sonucu sahiplenir. Bilimde ise insan bilgisi, sonu olmayan bir merdivenin basamaklarını tırmanır ve atılan her adımla dünya hakkındaki bilgiler, yerlerini yenilerine terk eder. Sanatsal kavrayış ise, her defasında dünyanın yeni ve benzersiz bir görüntüsü, mutlak hakikatin bir "hiyeroglifi" olarak ortaya çıkar, kendini bir vahiy olarak sunar. Sanat, sanatçının tüm dünya yasalarını sezgisel olarak yakalama arzusudur: Güzellik ve çirkinlik, insanlık ve acımasızlık, sonsuzluk ve sınırlılık. Bütün bunları sanatçı, "mutlak"ı yakalayan görüntüyü yaratma aşamasında kendine özgü bir tavırla yeniden şekillendirir. Tinin maddeyle, sonsuzun sonla sınırlandırılmasıyla ifade edilen sonsuzluk duygusu bu görüntünün yardımıyla yakalanabilir. Sanatın, olgucu-faydacı bir pratiğin bizden gizlediği, mutlak tinsel (spiritual) hakikatle birleşen dünyanın (universe) bir simgesi olduğu söylenebilir (Tarkovsky 2006: 37). Tarkovsky'ye göre, sanat evrensel mutlak hakikati yeniden şekillendirmektir. Bu düşüncesi, Schopenhauer'ın sanat felsefesini hatırlatmaktadır: Schopenhauer'da sanat, bize geçici ve bireysel olanın ardındaki, sonrasız ve evrensel olanı göstererek, hayatın acılarını hafifletmekte hatta onlara estetik bir değer kazandırabilmektedir. Kuçuradi de, Schopenhauer'ın felsefesinde idenin bilgisini ortaya koyan insan başarısı alanının sanat olduğunu söyler (Kuçuradi 2006: 21). Sanat, "saf bakmayla kavranılmış ebedî ideleri, dünyanın görünüşlerinde öz olanı, kalıcı olanı yeniden verir; bunu verirken de kullandığı malzemeye göre o, yapı sanatı, yontu sanatı, resim, şiir veya müziktir. (Bu malzeme sinema sanatı için görüntüdür) Onun tek kaynağı idelerin bilgisidir; tek hedefi de, bu bilgiyi başkalarına bildirmektir" (Schopenhauer 1969: 185). Sanat, baktığı şeyi dünyanın oluş akıntısından çekip çıkarır. Bu akıntıda göçüp giden küçük bir parça olan tek şey, bütünü temsil eden bir şey, zamanda ve mekânda sayısı sonsuz olana eşdeğer bir şey olur: o, böylece bu tekte durur: zamanın çarkını durdurur: ilişkiler onun için yok olur: ancak öz olan, ide, onun objesi olur (Schopenhauer 1969: 185). Bu bakımdan sanat, "şeylere, yeter-sebep ilkesine bağlı olmadan bakma tarzı olarak tanımlanabilir; bunun zıddı ise, bu ilkeye uyan bakma tarzı, deneyin ve bilimin yoludur. Bu son bakma tarzı, sonsuz, yatay bir şekilde ilerleyen bir çizgiye; birinci tarzsa, bu çizgiyi istediği noktada kesen dik çizgiye benzetilebilir (Schopenhauer 1969: 185). Schopenhauer'un, sanat ve

bilimi bu şekilde karşılaştırması Tarkovsky'nin karşılaştırmasıyla paralel görünmektedir.

Başka bir paralellik de hakikatin aranmasında sanatın rolü konusundaki paralelliktir. Schopenhauer'a göre, Sanatın ortaya koyduğu başarılar, sanat eserleri, hayat kadar gerçektirler ve bir hakikati doğrudan doğruya gösterirler. Sanatçının gözleri önünde objesi "kesin sınırlar içinde, açık, aydınlanmış olarak durur ve onu bırakmaz: bunun için o, düşünmesinin aynasında, bize ideyi açık ve seçik gösterir ve onun tasvir ettiği şey, en küçük parçasına kadar, hayatın kendisi gibi halistir" (Schopenhauer 1969: 243). Sanatçı bize eseriyle, şeylerin öz yapısını gösteren kişidir. Tarkovsky için de, bir sanatçının dehası, onun etik idealleri ifade çabası ile insanın dünyadaki varoluşunu anlamlandırma çabası ve hakikatin peşinden gitmesiyle belirlenir (Ciment, Schnitzer 1969, ed. Gianvito 2006: 22).

Tarkovsky'e göre, bir meta olarak "tüketilmek" istenmeyen her türlü sanatın amacı, hiç şüphesiz, kendine ve çevresine, hayatın ve insan varlığının anlamını açıklamak, yani insanoğluna gezegenimizdeki varoluş nedenini ve amacını göstermek olmalıdır. Hatta belki de hiç açıklamaya bile kalkmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmelidir (Tarkovsky 1992: 42).

Tarkovsky, çağın durumu konusunda oldukça karamsardır. Bu karamsarlığında, II. Dünya Savaş'ına tanıklık eden bir sanatçı olmasının da payı vardır. Materyalizme ve pragmatizme saplandığını düşündüğü insanlığa, kendisinin tinsel bir varlık olduğunu sanat gösterecektir. Tarkovsky, çağımızda insanlığın bütün bağlanma noktalarını yitirdiğini düşünmektedir. Kamerayı eline aldığı ilk yapıtlarından başlayarak, savaşların, yıkımların, baskıların, çilelerin sonunun gelmediği bir çağa karşı yapıtlar ortaya koymuştur (Gevgilili 1989: 304). Örneğin *Kurban* adlı filminde, Ölçü tanımaz bir konformizmin alıp başını gittiği, savaşın ve nükleer dehşetin her an üstünde asılı durduğu bir evrende, yalnız kendi yararı için değil, insanlık adına da kurtuluş yollarını arayan bir insanı anlatır. Bu insan daha filmin başında, çözümün nasıl bulunabileceğini bir Japon öyküsünü

anlatırken dile getirir. Öyküye göre, bir ağacı üç yıl boyunca düzenli biçimde sulayan birisi, o ağacı bir sabah çiçekler içinde bulabilir. Tarkovsky'e göre, kurtuluşa ulaşabilmek, doğa, insan ve evren hakkında etik tutum almayı gerektirir (Gevgilili 1989: 311).

Tarkovsky'e göre, insan yolunu kaybetmiştir ve tekrar yolunu bulması için kaynağa yönelmelidir yani kendi ruhuna. "Ruh hakkında çok az şey biliyoruz; yolunu kaybetmiş köpekler gibiyiz" *(Le Monde,* 12 Mayıs 1983, *"la* noir coloris de la nostalgie", akt. Farago 2006: 230). Tarkovsky, bu karamsarlığına rağmen bütünüyle umutsuz da değildir. Sanatın, insan ruhu için kurtarıcı ya da dönüştürücü gücüne inanır (Ekran 1965, ed. Gianvito: 2006: 15). Tarkovsky'e göre, sonsuzluk gibi sözcüklerle ifade edilemeyen, tanımlanamayan bazı kavramları, sanat, insan için denenebilir kılar; böylece sanat, kazandırdığı tinsel deneyimlerle, insanın dünyadaki varoluşunun anlamını aydınlatarak, insan ruhunu daha iyiye doğru dönüştürür. Tarkovsky'e göre insanın bir ruhu olduğu asla unutulmamalıdır. "Spirütüellik eksikliği" durumu, bir tür hayvanlık aşaması, ruh anemisidir (Tarkovsky, Günlükler: 2006: 266). Tarkovsky, hayvanlık aşamasıyla, yükselmekten mahrum olma durumunu kasteder. İnsanlığın bu duruma düşmemesi için özellikle sanata ihtiyacı vardır.

Sanat, insan ruhunu, "iyi"yi algılamaya hazırlar. Tarkovsky'e göre, "ruh, sanatsal bir imgenin etkisiyle, gelişime hazır hale gelir." (Christie 1981, ed. Gianvito: 2006: 68) İşte bu yüzden, o imgenin iletişimi sağladığını söyleriz; ama bu, kelimenin en yüksek anlamında iletişimdir. Bu iletişim, bir düşünce aktarımı şeklinde değildir. Tarkovsky'e göre, sanatın işlevi, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak değildir. "Sanatın amacı, daha çok, insanı ölüme hazırlamak, onun iç dünyasının en gizli köşesinden vurmaktır" (Tarkovsky 1992: 49). Tarkovsky, insan bir başyapıtla karşılaştığında kendi içinde, sanatçıya da ilham veren sesi duyduğunu, bu karşılaşma sonrasında izleyicinin, derin bir sarsıntı yaşadığını, adeta temizlendiğini söyler. "Sanatsal bir başyapıtla onu algılayanlar arasında oluşan o özel gerilim alanında insanlar, varlıklarının, o andan itibaren serbest kalmak için baskı yapan en iyi yanlarının

bilincine varırlar. Böyle anlarda, olanaklarımızın tükenmezliğinde, kendi duygularımızın derinliğinde kendimizin farkına varır, kendimizi keşfederiz (Tarkovsky 1992: 49).

2.1.1. Tarkovsky'e Göre Sanatçının Özellikleri ve Sorumlulukları

Tarkovsky, "her birimizin içinde olan o, özgün insanilik ve ebedilik üzerinde düşünmeyi teşvik etmeyi görevim sayıyorum" derken aslında kendisine göre, bir sanatçının nasıl olması gerektiğiyle ilgili bir belirleme yapar: Tarkovsky için, sanatçı sorumludur. İnsanın özünün görmezden gelinip, birtakım aldatıcı idealler peşinde koşmasına, sanatçı seyirci kalamaz.

Tarkovsky'nin, çağa ilişkin karamsar bir tavrının olduğundan daha önce bahsedilmişti. Ona göre, çağımızın en üzücü özelliği sıradan insanın bugün, güzeli ve geçici olmayanı yansıtmakla ilgili olan her şeyden koparılmış olmasıdır. "Tüketiciler"e göre biçimlenmiş, modern kitle kültürü- bir protezler medeniyeti – ruhları sakatlamakta, insanın kendi varlığıyla ilgili en temel soruları sormasını, bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasını giderek artan bir şekilde engellemektedir (Tarkovsky 2006: 42). Çağın "bu" durumu karşısında, Tarkovsky sanatçılara bazı sorumluluklar yükler. Çünkü bir sanatçı, hakikatin sesine kulaklarını tıkayamaz; Sadece hakikatin çağrısı, sanatçının yaratıcı iradesini belirler ve disiplin altına alır. Sanatçı ancak bu sayede inancını başkalarına da aktarabilme yeteneğine kavuşur. "Bu inanca sahip olmayan bir sanatçı ise doğuştan kör bir ressama benzer" (Tarkovsky 1992: 49).

Tarkovsky, bir sanatçının, sadece kendi insanlarına değil bütün dünyaya anlatacakları olan bir kişi olduğunu söyler. Ama Tarkovsky'e göre bir sanatçı söyleyeceklerini, ne bir din adamı ne de bir öğretmen gibi anlatır. Çünkü her ikisi de değildir. Hatta bir izleyiciden ya da okuyucudan kısacası eserin alımlayıcısı konumunda olan kişiden daha akıllı da değildir. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran şey, onun tek üstünlüğü, görüntülerle düşünebilmesi ve

kendisini izleyenlerden farklı olarak dünya görüşünü bu görüntülerin yardımıyla düzenleyebilmesidir (Tarkovsky 1992: 57)

Tarkovsky'e göre, büyük bir sanatçının özelliği, bize günlük olayları değil, kendi iç dünyamızı göstermesidir (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 78). Bir sanatçının dehası, onun etik idealleri ifade çabası ile insanın dünyadaki varoluşunu anlamlandırma çabasıyla ve hakikatin peşinden gitmesiyle belirlenir. Tarkovsky *Günlükleri*'nde şöyle yazar: "Sanatçı mutlak hakikate galip gelmek için uğraşıp didinen bir varlıktır. Sanatçı bu hakikate karşı, kusursuz ve bütün bir şey yarattığı her sanat eserinde galip gelir" (Tarkovsky 2006: 61). "Sanatçı, gerçeğin simgesi üzerinden Hakikati dile getirir". Bu nedenle sanatçı, Leonardo da Vinci ya da Jean Sebastian Bach gibi, hakikate saf bir bakış yöneltmelidir. ("Sinematografik Simge Üzerine", *Positif,* no: 249, Aralık 1981, akt. Farago 230). Tarkovsky'nin *Andrei Roublev* filmindeki, Andrei Roublev karakteri böyle bir sanatçı örneği olarak sunulur. Tarkovsky, *Antik Rusya'da ve Yeni Sovyetler Birliği'nde Bir Sanatçı* başlığıyla yayınlanan söyleşisinde, Andrei Roublev'in bir sanatçı olarak dehasının, onun bütün insanlar için bir umudu ve ahlaki bir ideali dile getirmesinden kaynaklandığını söyler. (Ciment, Schnitzer 1969, ed. Gianvito 2006: 22).

Tarkovsky'e göre, hakiki bir sanatçının yapıtında yaşam, sanatçının kişisel algılamalarının prizmasında kırılır, bir daha tekrarlanamaz planlarda hakikatin çeşitli yanları görülür (Tarkovsky 1992: 31). Tarkovsky'e göre, sanatçı eğer yaşamı seviyorsa, onu tanıma, değiştirme ve daha iyi olması için katkıda bulunma zorunluluğunu içinde duyar. Sanatçının tek amacı yaşamı daha yaşanır kılmaktır. Öyleyse, yaşamın kendisinin yansıtılması sürecinde her şeyin sanatçının öznel görüşlerinin ve ruhsal konumunun süzgecinden geçmesi fazla büyük bir tehlike oluşturmaz" (Tarkovsky 1992: 31). Bu durumda, sanatçının eseri, insanlığın mükemmelliğe ulaşması adına gösterilen zihinsel çabanın sonucu, saygın ve sade bir dünya görüşünün ifadesi olur. Tarkovsky, bir sanatçının kişisel dünya görüşüne saygı duyduğunu ve hatta bir sanatçı olarak kendisinin kişisel olmayan bir film yapılabileceğine inanmadığını belirtir. Ama O,

keyfiliğe ve anarşiye de karşıdır. Ayrıca bütün dünya görüşlerinin sorgusuz ifade edilmesine de karşı çıkacaktır. Ona göre, “tayin edici olan, dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlar olmalıdır. (Tarkovsky 1992: 31) Tarkovsky için eğer sanatçı sağlam bir etik zemin üzerinde duruyorsa, araçlarının seçiminde özgürce davranmaktan korkmamalıdır. Sanatçılar tarafından, etik ideallerin ifade edilme çabalarından ancak başyapıtlar doğar (Tarkovsky 1992: 31).

Tarkovsky’e göre, her eser mümkün olabilen en yalın ifade şekline ulaşmaya çabalar. Yalınlığın peşinde koşmak demek yeniden üretilen yaşamın derinleştirilmesi demektir. Ancak insanın söylemek ya da ifade etmek istediklerinden tamamlanmış görüntüde gördüğümüz yeniden üretilmiş son şekle giden en kısa yol, yaratma sürecinin en zahmetlisidir. Yalınlığın peşinde koşmak demek sanatçı tarafından kavranan doğrunun en uygun ifade biçimini aramak demektir. Bu eziyet dolu bir arayıştır. Mükemmelliğe ulaşma çabası, sanatçıyı manevi keşifler ve son derece ahlaksal hedefler peşinden gitmeye teşvik eder (Tarkovsky 1992: 132).

Tarkovsky’e göre, dahi bir sanatçı, tek bir eserinde mutlak kusursuzluğa erişmesiyle değil, kendine olan sadakatiyle, kendi ihtiraslarını ele alışındaki tutarlılıkla yerini sağlamlaştırır. Bir dâhinin, gerçeğin peşinde, dünyayı ve kendini tanımanın peşinde canla başla koşması, eserin güçlü olmayan, hatta "başarısız" diye adlandırılan bölümlerine bile özel bir anlam yükler (Tarkovsky 1992; 62). Tarkovsky’e göre, bir sanatçıyı deha yapan ve onun eselerini kusursuz yapan şey, onun hakikate ulaşma azminde ve bu yolda gösterdiği kararlılıktır.

Tarkovsky’e göre, güzel, hakikatin peşinden koşmayanlardan kendini gizler (Tarkovsky 1992: 48). Her ne kadar hakikat araştırması filozofun işi olarak görülse de, daha önce de belirtildiği gibi, hem Schopenhauer hem Tarkovsky için filozof da şair-sanatçı da hakikatin peşindedir. Fakat hakikati ifade biçimi kendine özgüdür. Tarkovsky, “gerçek filozoflar, her zaman şair ya da şairler her zaman, gerçek filozoflardır (Tassone 1980, ed. Gianvito 2006: 60). Tarkovsky, *Mühürlenmiş Zaman* adlı eserinde sanatçı-filozof konusuna şöyle açıklık getirir:

“…Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı, sinematografi de film sanatı sayılır”. Yani, Tarkovsky, sanatçının ancak “bir tür” filozof olabileceğini belirtir. Tarkovsky bununla ilgili olarak, Valery'den oldukça düşündürücü bir alıntı yapar: "Şair filozoflarmış! Bu, tıpkı deniz resimleri çiziyor diye ressamı gemi kaptanıyla karıştırmaya benzer!” (Tarkovsky 1992: 68). Tarkovsky’nin bu konudaki görüşlerinde bazı çelişkiler var gibi görünür. Çünkü *Günlükler*i’nde de Montaigne’den şu cümleleri aktarır: “Ve aslında felsefe gelişmiş bir şiir sanatıdır. Bu antikçağ yazarları yetkinliklerini şairlerden almamışlarsa nereden almışlar? Zaten ilkler de kendileriydi, şairler, kendi alanları içinde felsefe yapanlar. Platon çözülemeyen bir şairden başka bir şey değildir. Felsefenin gizleriyle şiir sanatının hoş yaratımlarının ortak yönleri çoktur” (Tarkovsky, Günlükler 2006: 232, 237). Öyle görünüyor ki, her ne kadar çelişkiler olsa da Tarkovsky, şairin/yaratıcının yani, sanatçının bir filozof olduğuna ya da “bir tür” filozof olduğuna inanıyor görünmektedir.

Tarkovsky, bir sanatçının yaratıcı eyleminden anladığı şeyi anlatabilmek için kendisini özellikle yakın hissettiği bir yönetmenden, Luis Bunuel'den söz ederken, aynı zamanda, politika ve toplumsal sorunlar ile sanat arasında gördüğü ilişkilerle ilgili ipuçları da verir:

> “Bunuel'in filmlerinde her zaman karşımıza konformizme karşı olmanın yüceliği çıkar. Onun içten, uzlaşmaz ve acımasız protestosu, her şeyden önce, insanı duygusal açıdan etkileyen filmlerinin aynı şekilde duygusal yapısında dile gelir. Bu, hesaplanmış, rafine, zekice düzenlenmiş bir protesto değildir. Bunuel, bir sanat eserine doğrudan yansıtıldığında bir sahtekârlıktan başka bir şey olmayan salt politik bir coşkuya kendini kaptırmayacak kadar duyarlı bir sanatçıdır. Ancak, Bunuel'in filmlerinde varolan politik ve toplumsal protesto, daha az önemli pek çok yönetmene sonsuza dek yeter” (Tarkovsky 1992: 58).

Tarkovsky'e göre, Bunuel'i politik ve toplumsal sorunlarla ilgili film yapan pek çok yönetmenden üstün kılan şey, öncelikle onun "şiirsel" bir bilince sahip bir sanatçı olmasıdır. Bunuel, "hesaplanmış", "zekice düzenlenmiş" bir protesto yapmaz; çünkü estetik bir yapının başka bir açıklamaya ihtiyaç duymadığını bilir.

2.1.2. Tarkovsky'e Göre Sanat Eseri

Tarkovsky'e göre, "Bir başyapıt: gerçeklik hakkında verilmiş kusursuz ve tam bir yargıdır ve bu yargının değeri, manevi olanla karşılıklı ilişki içinde insan kişiliğini ne kadar kapsamlı ifade etmeyi başarmış olmasıyla ölçülür" (Tarkovsky 1992: 52). Aksi takdirde, yaratıcı, gerçekliği ne kadar yansıtmaya çalışırsa çalışsın, eseri sıradan ve tek düze kalır. "Çünkü yüzeysel bir canlılık yanılsaması yaratıcının burada, yaşamı keskin gözlerle inceleyip algıladığını kanıtlamaktan çok uzaktır" (Tarkovsky 1992: 24).

Tarkovsky için gerçeklik her zaman süzgeçten geçirilmiştir (filtered). Ona göre, kameranın mekanik olarak kaydettiği şey, sadece, kaydedilen şeyi, nasıl kaydedildiğini ve yönetmenin deneyimini de içeren daha büyük bütünün bir parçasıdır (Totaro 2000). Tarkovsky, yaratıcının öznel izlenimleriyle gerçeğin nesnel canlandırılışı arasındaki organik bağın ötesinde başka hiçbir inandırıcılığa ve içsel doğruluğa ve hatta yüzeysel bir benzerliğe bile ulaşılamayacağına kesinlikle inanır. "Bir sahne belgelere dayandırılabilir, kişiler son derece doğal bir titizlikle giydirilebilir ve asıl yaşamla bariz bir benzerlik sağlanabilir. Fakat gene de ortaya gerçeklikten çok uzak, son derece sıradan görünümlü, yani yazarın tüm iyi niyetine karşın gerçekle hiçbir ilişkisi olmayan bir film çıkabilir" (Tarkovsky 1992: 24). Tarkovsky'nin gerçeklik karşısındaki tutumunu, *Günlükler*i'nde Hermann Hesse'nin *Kısa Anlatılan Bir Yaşam Öyküsü* adlı eserinden bir alıntıyla da göstermek mümkündür:

> "Bana göre gerçeklik endişe etmemiz gereken en son şey olmalı, çünkü o, bizim dikkatimizi ve ilgimizi daha fazla gerektiren daha güzel

> ve daha gerekli şeyler varken öylece, bütün sıkıcılığıyla hep yerinde olacaktır. Gerçeklik hiçbir zaman bizi tatmin etmemeli, gerçeklik hiçbir zaman tapılacak ya da saygı duyulacak durumda da değildir. O, kazayla olandır ve o yaşamın reddidir. Bu yavan, sonsuza dek hayal kırıklığıyla dolu ve neşesiz gerçekliğin değiştirilmesinin tek yolu onu inkâr etmek ve bizim ondan daha güçlü olduğumuzu kanıtlamaktır" (Tarkovsky, Günlükler 2006: 255).

Tarkovsky, gerçekliğin sadece kaydedilmesiyle, mekanik olarak yeniden üretilmesiyle hiçbir zaman ilgilenmemiştir. Çünkü Tarkovsky'e göre, gerçekliği yalnızca kaydetmek ve bu kayıtları bir "mesaj" iletmek için bir araya getirmekle bir sanat eseri ortaya konamaz.

Tarkovsky'e göre, bir başyapıtı diğer çalışmalar yığınından çekip çıkarmamızı sağlayan son derece genel bir uyum duygusu gerekir. Bunun yanında Tarkovsky, başka bazı "kesin ölçütler" den de söz eder. Genelde bir sanat eserini değerlendirirken, bir sanat eserinin değeri onu algılayanlara göre değişebileceği, bir sanat eserinin taşıdığı önemin, insanların bu esere gösterdikleri tepkiyle, eser ile toplum arasında oluşan ilişkiyle ölçülebileceğine ilişkin bir anlayış vardır. Tarkovsky, en genel anlamıyla bu anlayışın doğru olduğunu kabul eder. Fakat ona göre, bu tutumda garip olan, yalnızca, böyle bir durumda sanat eserinin onu algılayanlara tümüyle bağımlı kılınması, yani algılayıcının eseri hem bir bütün olarak dünyaya hem de insanın varolan bireyselliğine bağlayan şeyi bulmayı becerip beceremeyeceğine bağımlı kılınmasıdır. Bu arada bizzat bu bireyselliğin, insanın gerçeklikle olan ilişkisinin bir ürünü olduğu unutulur. Tarkovsky'e göre, Goethe, "bir kitap okumak bir kitap yazmak kadar zordur" derken son derece haklıdır. Tarkovsky için, şayet bir sanat eseri, kitlelerin, çoğunluğun gözünde hiyerarşik bir değerlilik kazanırsa bu, genelde rastlantısal bir durumun, örneğin eserin, yorumcuları açısından şanslı olmasının bir sonucudur. Tarkovsky'e göre, bir insanın estetik beğenisi de sanat eserinden çok o insanın kendisi hakkında ipuçları verir (Tarkovsky 1992: 52).

Tarkovsky, bir eseri sanat haline dönüştüren düşünceyi de diyalektik görür. Bir eserin fikri, belirleyicisi, içerdiği çelişkilerin dengesinde ve uyumunda gizlidir (Tarkovsky 2006: 47). Tarkovsky'e göre, sanat eseri üzerinde nihai bir "zafer" elde etmek anlamını ve amacını kesin bir açıklığa kavuşturmak mümkün değildir (Tarkovsky 2006: 47). Tarkovsky, bir başyapıtı, "kendi içinde kapalı bir mekân" olarak görür (Tarkovsky 2006: 47). Güzelliği parçaların dengesinden doğar. Ona göre, buradaki paradoks, "böyle bir eserin kusursuz olduğu oranda az çağrışımlara yol açmasıdır. Kusursuz olan, benzersizdir. Ya da aynı anda sonsuz çağrışım üretecek durumdadır ki bu da son tahlilde aynı anlama gelir." (Tarkovsky 2006: 47).

Ona göre, bir sanat eseri umutsuzluk üzerine kurulamaz. Sanat eserinin, olumlu, manevi bir anlamı olmalı, umut ve inanç içermelidir. Eğer bunları içermiyorsa sanat eseri değildir. Kendi filmi *Stalker*'ın umut kırıcı bir film olduğunu söyleyenlere, filminin umutsuzluk anları içerse bile, yine de onların üzerine çıktığını söyler. Film bir trajedidir. Ama trajedi Tarkovsky'e göre, umut kırıcı değildir. Bir yıkım hikâyesi, izleyicide bir umut hissi bırakır. Tarkovsky, Aristoteles'in tarif ettiği katharsise göndermede bulunarak, trajedinin insanı arındırdığını hatırlatır (Tassone 1980, ed. Gianvito 2006: 60).

Tarkovsky'e göre, biz sanatın özel bir bilgi talep ettiğini sanıyoruz; sanatçıdan daha yüksek bir anlam talep ediyoruz ama sanat eserinin, doğrudan doğruya yüreklerimizde iş görmekten başkaca bir anlamı yoktur.(Christie 1981, ed. Gianvito 2006: 67)

2.2 SİNEMA KURAMI

Tarkovsky'e göre, yeni bir sanatın doğması her zaman düşünsel zorunluluğun bir sonucudur ve bu niteliğiyle, karşı karşıya kaldığımız, bizi derinden etkileyen sorunların altının çizilmesinde özel bir rol oynar. Tarkovsky, "sinemanın, insanlığın gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemek için gereksindiği teknoloji

çağının bir aracı olarak doğduğunu" söyler. Ona göre, "her sanat dalı, tinsel ve duygusal dünyamızın ancak bir yanını kavrayabilir" (Tarkovsky 1992: 96). İşte sinema da, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur (Tarkovsky 1992: 95). Sinemanın 20. yüzyılda doğması bir rastlantı değildir. Tarkovsky, sinemanın ortaya çıkışını hazırlayan psikolojik ve toplumsal koşullar üzerinde durur. Tarkovsky, 20. yüzyılda insanın toplumsal olaylara katılma oranının görülmedik derecede, neredeyse ölçülemeyecek derecede arttığına dikkat çeker. Sanayi, bilim, ekonomi ve diğer pek çok hayat alanı insanı, sürekli bir biçimde çaba sarf etmeye, durmaksızın dikkatini bir noktada yoğunlaştırmaya zorlamaktadır, yani her şeyden önce insandan zamanını çalmaktadır. Tarkovsky'e göre, bunun sonucu olarak, yüzyılımızın başında ortaya, topluma zamanlarının neredeyse üçte birinden fazlasını feda etmek zorunda kalan çok sayıda toplumsal grup ortaya çıkmıştır. Uzmanlaşma yaygınlık kazanmış ve uzmanların zamanı, yaptıkları işe giderek daha fazla bağımlı olmuştur. İnsan hayatı ve yazgısı, herkesin kendi mesleğine olan bağımlılığınca belirlenmeye başlamıştır. İnsan, "deneyim"lerini en geniş anlamda, yani iletişim ve hayattan edindiği dolaysız izlenimler anlamında kökten kısıtlayan, daha içe dönük, rutin bir günlük programa göre yaşamaya başlamıştır. Öte taraftan, tek bir noktada yoğunlaşmış, bir alanda uzmanlaşmış bir deneyime sahip olma olgusu da o kadar yaygınlaşmıştır ki, sonunda tek tek gruplar kendi aralarında herhangi bir iletişim kurmaktan neredeyse tamamen vazgeçmiştir. Manevi yoksulluk, tek taraflı bilgi edinme ve çalışma hayatının içine kapalı düzeninden kaynaklanan tekdüzelik tehlikesi baş göstermiş, deneyim alışverişi giderek azalarak, insanlararası ilişki zayıflamıştır. Tarkovsky'e göre, sanayileşmenin gereklerine her geçen gün biraz daha terk edilen kişiliklerin bireysel özelliklerini ve ruhlarını mükemmelleştirme uğrunda gösterdikleri çabaları hiç önemsenmeyerek, insanların hayat çizgileri standartlaştırılmıştır. Tarkovsky, işte tam da, insanın toplumsal yazgısına doğrudan boyun eğmek zorunda bırakıldığı standartlaştırılan bireyselliklerin ciddi bir tehlike oluşturmaya başladığı anda sinemanın imdada yetiştiğini söyler (Tarkovsky 1992: 96, 97).

Neden sinemaya gideriz? Sinema insanları neden çeker? Neden insanlar karanlık bir salonda oturup bir perdeye yansıtılmış gölgelerin oyununu saatler boyu izlerler sorularını soran Tarkovsky'e göre, pek çok insan sadece günlük dertlerini unutmak ya da eğlenmek için sinemaya gider hatta sinemayı "özel bir uyuşturucu" türü olarak görür. Dünyanın her yerinde, sinemayı ve televizyonu kendi amaçları için sömüren eğlence şirketleri bu yüzden vardır. (Tarkovsky 2006: 63). Fakat Tarkovsky'e göre, sinema insanların dünyayı sahiplenme ihtiyacıyla ilgilidir. O, insanların "yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman" yüzünden sinemaya gittiklerini düşünür. İnsanlar yaşam deneyimleri arayışı içinde sinemaya giderler, çünkü "sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar kişinin deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir. Sinemanın esas gücü budur, yoksa "star"lar, bıkkınlık veren konular, günlük hayatı unutturan eğlenceler değildir" (Tarkovsky 2006: 63). Tarkovsky'ye göre, sinemanın anlamı, insanı, sınırları olmayan bir mekâna oturtmak, hem yanından hem de uzağından geçen büyük insan kalabalığıyla onu kaynaştırmak, tüm dünyayla girdiği ilişkiyi göstermektir. (Tarkovsky 1992: 76)

Tarkovsky'ye göre, çağımızda sinemayı bu kadar büyülü ve çekici kılan şey, insanların "yitirdikleri zamanı" arama ve hissettikleri manevi boşluğu doldurma çabasıdır. Seyirci aldığı bir sinema biletiyle kendi deneyiminin eksikliklerini kapatmaya çalışır, yani bir anlamda "yitirilmiş" bir zamanın peşini kovalar. Bu sayede, huzursuzluk ve iletişimsizlikle belirlenen çağdaş yaşamın yarattığı o manevi boşluğu doldurmayı umar (Tarkovsky 1992: 98). Ona göre, insan içindeki manevi boşluğu başka sanat türlerinin yardımıyla da dengelemeye çalışır, özellikle de edebiyatla. Tarkovsky tam bu noktada hemen akla "yitirilen zaman" deyimi ile Marcel Proust'un eserlerinin geldiğini söyler. Fakat bu eski, "saygın" sanat türlerinden hiçbirisi, hiçbir zaman, sinemanın sahip olduğu kadar geniş bir kitlesel seyirciye ya da alılmayıcıya sahip değildir (Tarkovsky 1992: 98).

Sovyet sinema geleneğinden gelen bir yönetmen olan Tarkovsky, Sovyet Sinemasını da tıpkı Batı'daki kitle kültürünü eleştirdiği gibi eleştirir. Ona göre, Sovyet sinemasını yönetenler, Sovyet sanatçıların görevinin, her ne kadar halk için "gerçek" sanatı yaratmak olduğu konusunda ısrarlı gözükse de aslında kitlesel başarı elde eden filmler peşinde koşmaktadırlar. Sovyet sinemasını yönetenler, Büyük laflarla "üstün gerçekçilik geleneğinin" gelişiminden söz etmekte, ama aynı zamanda halkın gerçeğinden ve esas sorunlarından tamamen uzak bir film yapımcılığını bilinçsizce teşvik etmektedirler. Tarkovsky bunun sebebini, yönetimin hala gözlerini 30'lu yıllarda Sovyet filmlerinin elde ettiği başarılara dikmiş olmasına ve o günden bu yana sinema ile seyirci arasındaki ilişkinin değişimini gözden kaçırmasına bağlar. Tarkovsky'e göre, sinema bireysel bilince ve insanın kendine özgü görüşlerine verilen değerin artmasıyla gelişmektedir ve biçimi karmaşıklaşmaktadır. Bu çizgide gelişen sinema, insani sorunları daha derinlemesine ele alarak, farklı yazgıları olan birbirileriyle hiç bağdaşmayan mizaçlarıyla farklı karakterlerdeki her türden insanın ortak sorunları ortaya koyabilir (Tarkovsky 1992: 102).

Tarkovsky, sinema sanatının, genel olarak sanatın amacını gerçekleştirmede, yani insanın varoluşunun anlamlandırılması ve etik ideallerin ifade edilmesi bakımından olanaklarının çok zengin olduğunu ve bu olanaklardan yeteri kadar yararlanılmadığını düşünmektedir. Tarkovsky'yi sinemaya çeken şey, alışılmamış şiirsel bağlantılar (poetic links), şiirselliğin mantığıdır (logic of poetry) (Tarkovsky 2006: 18). Tarkovsky, "şiirsel mantık"ı sinemanın olanaklarının geliştirilmesi bakımından vazgeçilmez bulmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, sinemanın bu olanaklardan bu kadar az yararlanmasını gerçekten üzücü bulur: "Zira bu yol oldukça çok şey vaat ediyor, bu yol bağrında bir görüntüyü oluşturan malzemeyi adeta "patlatacak" bir gücü barındırıyor" (Tarkovsky 1992: 23).

Tarkovsky'nin bütün diğer sanatlar içinde en gerçekçisi (bunun gerçekliğin sadece mekanik olarak yeniden üretilmesiyle ilgili olmadığı yukarıda anlatılmıştı) ve en şiirseli olarak gördüğü sinemanın olanaklarını

gerçekleştirmeye en uygun mantık şiirsel mantıktır. Çünkü "şiirsel mantık, hem düşünce geliştirmenin yasalarına hem de genel olarak yaşamın yasalarına klasik dramatürjinin mantığından çok daha yakındır" (Tarkovsky 1992: 22). Tarkovsky bir röportajında kendi filmi, Andrei Roublev'den söz ederken, filmin birbirine mantıksal olarak bağlı olmayan pek çok bölümü içerdiğini anlatır. Bu bölümler, birbirine daha çok fikirler aracılığıyla içsel olarak bağlıdır. Bu filmi çekerken, geleneksel drama sanatından ve onun kuralcı izolasyonundan, mantıksal, biçimsel şematizminden kaçındıklarını, çünkü bunun hayatın zenginliğini ve karmaşıklığını ifade etmeyi engellediğini belirtir. Ona göre, bugünkü filmlerde, olayların hangi koşullarda geliştiğini izleyiciye açıklamaya hizmet eden çok fazla karakter var. Fakat sinemada açıklamak gerekmiyor, doğrudan izleyicinin duygularını etkilemek gerekiyor. İzleyicilerin düşüncelerini ileriye götüren işte bu, uyandırılmış duygudur. (Bachmann 1962, ed. Gianvito 2006: 9). Tarkovsky, "psikolojik bir hakikati yaratmak" için, insanın durumundan ve fiziki koşulundan ileri gelen bir kompozisyon metodu aradığını söyler. (Bachmann 1962, ed. Gianvito 2006: 11).

Filmlerindeki heyecan duygusunun evrensel olması, yani izleyen herkeste aynı olması gerektiğini düşünen Tarkovsky'e göre, sanatsal bir görüntünün daha sonrasında gelen düşünceler çok farklı olsa bile izleyicilerde aynı duyguları canlandırmalıdır. Artistik bir imajın seyirciyi etkileme biçimi sadece zihinsel[22] anlamda değildir. Seyirci, eğer film boyunca böyle bir anlam aramaya başlarsa filmde olan biten her şeyi kaçırır. Tarkovsky'e göre ideal bir seyirci, filmi gezdiği bir ülkeyi seyreden bir gezgin gibi izleyen bir seyircidir. Yani sadece seyredendir (contemplatio). Çünkü sanatsal bir görüntünün etkisi, zihinsel türde bir etkiden daha fazladır. Tarkovsky, bazı sanatçıların görüntülerine sembolik anlamlar yükleme çabasında olduğunu ancak bunun kendisi için mümkün olmadığını söyler. Ona göre, Zen şairleri, bu sorunla yani eserlerine iliştirilmiş bir anlam aramayla baş etmek için iyi bir yol bulmuşlardır: Onlar eserlerinde herhangi bir yorum olasılığını elemeye çalışırlar ve bu süreçte, gerçek dünya ve sanatçının eserinde yarattığı şey arasında bir paralellik ortaya çıkar. (Christie 1981, ed.

[22] Yani klasik dramaturjinin mantığı olan düz mantık anlamında.

Gianvito 2006: 68) Yani eserin bir mesaj almak ya da bir şey öğrenmek amacıyla yorumlanmasına karşı çıkarlar.

Tarkovsky'e göre, sanatçı tarafından şiirsel bağlantılar kurulduğunda, olağanüstü duygusal bir ortam yaratılarak seyirci harekete geçirilir. Böylelikle, seyircinin yaşamı tanıma faaliyetine katılması sağlanmış olur. Burada seyirciye ne hazır bir sonuç sunulmaktadır ne de yazarın (auteur) katı talimatları dayatılmaktadır (Tarkovsky 1992: 22). Tarkovsky'e göre, daha önce de belirtildiği gibi bir sanatçı-yönetmen ancak varoluşun şiirsel yapı özelliklerini algılayabilirse, düz mantığın sınırlarını aşarak kırılgan ilişkilerdeki farklı özü ve tüm karmaşıklığı, tüm gerçekliği içinde hayatın en gizemli görüngülerini olduğu gibi yansıtmayı başarabilir (Tarkovsky 1992: 24). Bunun diğer bir koşulu da gözlemdir. Daha önce de Tarkovsky'nin gerçekçiliği tartışılırken, onun için sinemanın en temel öğesinin, gözlem olduğundan söz edilmişti (Tarkovsky 1992: 76). Tarkovsky gözlem örneği olarak, Eski Japon şiirinin geleneksel türü *Haiku'*yu verir. Onu, *Haiku*'larda en çok etkileyen şey, bunların hayatı en saf, yumuşak ve karmaşık haliyle gözlemlemeleridir. "Bunlar saf gözlemlerdir. Kusursuzlukları ve doğruluklarıyla son derece dikkatsiz bir gözlemcinin bile şiirin gücünü ve yazarın hayattan yakaladığı bu görüntüyü hissetmesini sağlarlar" (Tarkovsky 1992: 77). Tarkovsky, bu gözlemlerin hayata yakın olmaları ve hayatın içinden olmalarına dikkat çeker. Tarkovsky için film, hayatın dolaysız gözleminden doğar. Bu gözlemler sinema söz konusu olduğunda bize filmsel görüntü olarak aktarılır. Filmsel görüntü, özü itibarıyla zamanın içine yerleşmiş bir fenomenin gözlemlenmesidir (Tarkovsky 1992: 77).

Filmsel görüntü, yaşamın biçimlerine ve yasalarına uygun bir şekilde düzenlenen, zamanın içinde varolan yaşamsal olguların gözlemlenmesiyle ortaya çıkar. Gözlemin önkoşulu ise seçmedir. "Sinema, akla gelebilecek her türlü olguyu işleyebilir, hayattan istediği kadar çok şeyi eleyebilir" (Tarkovsky 1992: 76). Tarkovsky'ye göre bir film şeridine yalnızca ortaya çıkması istenilen filmsel görüntüye yararlı olabilecek parçalar kaydedilir. Filmsel görüntü bu anlamda doğal zamana aykırı olamaz, yani zamanın akışı filmsel görüntüde

bozulmamalıdır. Yani filmsel görüntünün, doğal zamanla çelişecek şekilde ayrılıp bölünmesine, zamanın akışı içinden çekilip çıkarılmasına izin verilemez. Filmsel görüntünün gerçekten sinematografik olabilmesi için, diğer özelliklerin yanı sıra, yalnızca zamanın içinde yaşaması değil, zamanın da onun içinde, yaşaması önkoşulunun her şart altında korunması gereklidir (Tarkovsky 1992: 79). Bu da filmsel şiiri ortaya koymanın en uygun yoludur. Tarkovsky, her sanat dalının farklı malzemesi olduğunu, sinema sanatının malzemesinin zaman olduğunu düşünür. Bu konu daha detaylı olarak sonraki bölümde ele alınacaktır.

Tarkovsky'de "şiirsel bağlantılar" ve "şiirsel sinema" kavramları birbiriyle karıştırılmamalıdır. Şiirsel sinema, "şiirsel bağlantıların" kurulmasıyla yapılmamaktadır. Tam tersine bu bağlantılar kurulmadığı için, Tarkovsky, "ayağa düşmüş şiirsel sinema"yı eleştirir. Tarkovsky'e göre, "şiirsel sinema" "görüntüleri asıl hayatın olgusal somutluğundan cüretkâr bir şekilde uzaklaşan, buna rağmen kendine özgü bir bütünselliğe ulaşan filmlerdir" (Tarkovsky 2006: 66). Bu yaklaşım ona göre sinemanın kendisinden uzaklaşmaktır. Şiirsel sinema, genelde simgeler, alegoriler ve bunlara uygun retorik tipler ortaya çıkarır. Bunların ise filmin doğasını belirleyen görüntülerle hiçbir ortak yanı yoktur. Tarkovsky için sinemanın vazgeçilmez önkoşulu yaşayan gerçeklik, olgusal somutluktur. Filmin eşsizliği de buradan kaynaklanır (Tarkovsky 1992: 84). Yönetmen, filmine kendince bazı gizemli anlamlar yüklemeye çalışmamalıdır. Ona göre, günümüz "şiirsel filmleri"nin olgulardan, zamanın gerçekliğinden kendilerini kurtarma iddiaları onları yaşamdan, gerçeklikten uzaklaştırdığı için tepki uyandırmaktadır (Tarkovsky 1992: 79). Tarkovsky'e göre, sinemanın saflığı ve özündeki gücü, görüntülerin simgesel uygunluğuyla (aptness) değil, bu görüntülerin belirli bir gerçek olguyu ifade etme yeteneğinde ortaya çıkar (Tarkovsky 2006: 84).

Tarkovsky için ideal film, yaşamın yeniden yaratılmasıdır (Tarkovsky 1992: 74). Bir filmde yaşamın kendisinin olduğu gibi yansıtılması gerekir. Hayata sadık olmak, esas olarak, bir eserin aynı zamanda hem kesin bir olgusal açıklamaya hem de duyguların hakiki iletimine sahip olmasıdır (Tarkovsky 2006: 23).

Gerçek hayatın yeniden üretimi, tabiî ki asla başlı başına bir amaç olamaz; ama onunla estetik anlam verilebilir ve böylece o, derin ve ciddi düşünce için bir araç olur (Tarkovsky 2006: 23). Tabii ki bu, ideal filmin belgesel film olduğu anlamına gelmez. Tarkovsky'nin sinemanın hayata olabildiğince yakın olmasını istemesinin nedeni başka türlü, yaşamın asıl güzelliklerini hiçbir şekilde algılayamayacağımıza inanmasıdır (Tarkovsky 1992: 25). Yaşamın asıl güzellikleri derken kastedilen güzellik estetik türde bir güzellik değildir. Burada sözü edilen güzellik, etik ideallerin güzelliğidir. Sanat eserinde yansıtılan bu güzellik, estetik açıdan yorumlanarak sanatçının idealindeki büyük genelleştirmelerin canlandırılmasında kullanılabilir.

Tarkovsky'nin bütün filmlerinde insanın varoluşunun anlamının sorgulanmasıyla karşılaşırız (Ciment, Schnitzer 1969, ed. Gianvito 2006: 19). Tarkovsky amacının, insanlara yaşamlarında yardımcı olabilecek filmler yapmak olduğunu söyler, yani onların deneyimlerini zenginleştirmek ve çeşitlendirmek amacıyla film yapar. Bu deneyim birikimleriyle onların daha iyi insanlar olmalarına yardım edeceğine inanır. Zaman zaman bu filmler insanları mutsuz etse bile amacının, filmleriyle insanları mutsuz etmek ya da karamsarlığa sürüklemek olmadığını, sanatın amacına uygun olarak kendi filmlerinin amacının, insan ruhunun derinliklerine ulaşabilmek ve iyi karşısında insanı savunmasız bırakabilmek olduğunu belirtir (Christie 1981, ed. Gianvito 2006: 69). Bunun anlamı, insanların ruhunu iyiye yönelterek, herhangi bir çıkar gözetmeksizin, dolaysız iyi olmalarını sağlamak olarak anlaşılabilir.

Örneğin ilk iki filmi – Ivan'ın çocukluğu ve Andrei Roublev-, aynı şey hakkındadır: Kişisel bir bunalım halinde bile, ahlaki bir borca sadakatin ortaya konması, bunun için yapılan mücadele ve inanç hakkındadır (Abramov 1970, ed. Gianvito 2006: 33). Filmlerinin dramatik formu, Tarkovsky'nin insan ruhunun mücadelesini ve büyüklüğünü ifade etme arzusunun bir göstergesidir. Filmlerinin ana karakterleri olan Ivan ve Andrei Roublev fiziksel ve ruhsal anlamda bir ideal, ahlaki bir yaşam biçimi arayışı içinde kendi güvenliklerini tehlikeye sokan her şeyi yaparlar. Tarkovsky, bütün güçlüklere rağmen

yılmayan ve sonuna kadar mücadeleye devam eden kahramanlarla ilgilenir; çünkü ona göre ancak böyle bir insan zaferi talep edebilir. Ivan da Andrei Roublev de böylesi kahramanlardır. Karakterleri bir araya getiren ortak nokta, onların umutsuz ya da korkunç bir durumdayken kaçınılmaz bir şekilde bir karar verme durumuyla yüzleşmeleridir. Her ikisi de ideal, ahlaki bir yaşam biçiminin peşindedir.

Bir diğer filmi olan *Solaris*'i senaryolaştırma kararının, bilim-kurgu türüne duyduğu yakınlığın bir sonucu olmadığını, asıl sebebin Stanislaw Lem'in ortaya koyduğu problemi kendisine yakın bulması olduğunu söyler. *Mühürlenmiş Zaman*'da şöyle anlatır: "*Stalker* ve *Solaris'de* benim için önemli olan bilim kurgu değildi. Gene de *Solaris* özü gözden kaçırtacak kadar çok bilim kurgu özellikleri taşıyor. Stanislav Lem'in romanında öngörülen uzay gemileri, uzay istasyonları gerçekten de oldukça ilginç yapılmışlardı. Ama şimdiki görüşüme göre, bütün bunlardan tamamen vazgeçseydik filmin esas düşüncesi çok daha açık olacaktı" (Tarkovsky 1992: 220). *Solaris*'teki problem, insanın kendi kaderinin sınırları içindeki insan kalabilmek için karşılaştığı güçlüklerle mücadele yolunda inançların ve ahlaki dönüşümün üstesinden gelme problemidir. Yani Tarkovsky'nin buradaki amacı insanın kendi kaderinin sınırları içinde maruz kaldığı her güçlüğe rağmen insan olarak kalabilmek adına verdiği mücadeleyi göstermektir. Lem'in romanı, yalnızca bilinmeyenle karşılaşan insan zihni hakkında değildir. Aynı zamanda bilimsel bilgideki yeni keşiflerle bağlantılı olarak insanın ahlaki atılımı ve yeni türde bir ahlaklılığın sancılı doğumuna götüren bu yol üzerindeki güçlüklerle baş etmekle ilgilidir. Bu, *Solaris*'teki Kelvin'in söylediği gibi: "İlerlemenin bedelidir". Kelvin'in ödediği bedel ise, kendi vicdanının maddeleşmiş haliyle yüz yüze gelmek olmuştur. Kelvin eylemiyle ahlaki duruşuna ihanet etmez; yani vicdanıyla yüzleşir. Eğer yüzleşmeseydi bu durumda ihanet, daha üst bir ahlaki aşamaya geçmeye teşebbüs etmeden bir önceki aşamada kalmak olacaktı. Ve Kelvin bu adım için trajik bir bedel öder (Gianvito 33).

Tarkovsky bir konuşmasında[23] *Solaris*'in ana fikrini anlatırken, insanlığın gelişim süreci içinde devamlı olarak bir taraftan spiritüel (manevi) ve ahlaki entropi ve etik değerlerin yitmesi, diğer taraftan da mükemmele ulaşma arzusunun savaşımı içinde olduğunu belirtir. Bu ahlaksal kısıntılardan sıyrılıp özgürleşmek isteyen fakat aynı zamanda da yaşamına bir anlam vermeyi bir ideal haline getirmek isteyen insanın sonsuz bir içsel savaşım halindedir. Tarkovsky'ye göre bu ikilik, toplumda ve insanın bireysel hayatında sürekli ve yoğun bir içsel çatışma şeklinde kendini gösterir. Bu çatışma ve acilen spiritüel bir ideal bulma hali ve dolandırıcılık, insanlık kendini tamamen spiritüelliğe verecek kadar özgürleştirene dek devam edecektir. Bu gerçekleştiğinde, insanlığın ruhunda, şimdiye kadar içsel özgürlüğüne kavuşmak için verdiği çabaların sonucu olarak, onun yoğun, derin, tutkulu ve sınırsız bir şekilde kendi iç varlığına döneceği yeni bir dönem başlayacaktır. Tarkovsky, Lem'in romanından anladığı şeyin, insanın kendine bir türlü yoğunlaşamaması ve spiritüel hayatıyla bilginin nesnel algılanımı arasında kalması olduğunu söyler. Bu öyle bir çatışmadır ki insana dışsal özgürlüğünü tam anlamıyla kazanmadan rahat vermeyecektir. Tarkovsky'nin dışsal özgürlükle kastettiği, sosyal özgürlüktür; yani bireyin ekmek, yemek, barınak ya da çocuklarının geleceğini düşünme zorunluluğunun bitmesi, tüm bu sorumluluklardan sıyrılma özgürlüğü.

*Stalker''*da da *Solaris*'te olduğu gibi amaç bir bilim kurgu filmi yapmak değildir. Bilim kurgu, sadece ahlaksal bunalımı betimlemeyi kolaylaştıran taktik bir çıkış noktasıdır. Film o şekilde ele alınmıştır ki seyircinin her şeyin günümüzde geçtiği "bölge"nin de hemen yakınlarda olduğu duygusuna kapılması hedeflenmiştir. Tarkovsky kendisine sık sık "bölge" nin aslında neyin simgesi olduğunun sorulduğunu ve olağanüstü saçma tahminler yapıldığını söyler. "Bu tür sorular ve tahminler karşısında korkunç bir çaresizliğe kapılıyor, adeta deli oluyorum. Hiçbir filmimde simge kullanmadım. "Bölge",bir "bölge" işte. İnsanın kat etmek zorunda olduğu hayat, hepsi o kadar. İnsanın ya yok olduğu ya da dayandığı bu yerde ayakta kalmayı başarıp başaramayacağı kendine olan

[23] Tarkovsky'nin 1973'de Z. Podguzhets ile Solaris ve diğer filmleri üzerine yaptığı konuşma metninden alınmıştır.

saygısıyla, önemliyi önemsizden ayırma yeteneğiyle belirlenir" (Tarkovsky 1992: 220).

Tarlovsky'e göre Filmlerinin üç kahramanı Ivan (*Ivan'ın Çocukluğu*), Roublev (*Andrei Roublev*) ve Kris (*Solaris*) arasında net bir bağlantı vardır. Çünkü bu üç filmdeki üç karakter kritik bir ikilem içinde analiz edilir; ya ölüyorlar ya da inançlarını bırakıyorlar. Ya da basitçe pes ediyorlar. Tarkovsky, bütün bu kahramanları birbirine yaklaştıran öğenin, insanın kaçınılmaz olarak bir tercih yapmakla karşı karşıya kalacağı umutsuz bir duruma ya da bir çıkmaza sürüklenmesi eğilimi olduğunu söyler. Tarkovsky kendi adına kahramanlarının, bunun bir insan için ne kadar zor olduğunu anlattıklarını belirtir. Bu kahramanlar aracılığıyla Tarkovsky konuşur. Tarkovsky'nin kahramanları, insan olmanın ne kadar zor olduğunu anlatır.

İnsanın inançlarına sadık kalması zordur: "Ivan bırakıyor, çocukluğu geçip gitsin, faşizme karşı mücadele etmek için çocukluğundan vazgeçiyor ve bir yetişkin oluyor. Roublev çektiği çilede yalnızca güç değil, anlam da buluyor ve böylece davranışları hakkında bir perspektif ediniyor. *Solaris*'te insanlık dışı koşullara bırakılan Kris, insanlığını koruyor. Çünkü o uzay istasyonundaki insanların çözmeleri gereken tek bir sorun var: O da nasıl insan kalacakları." Tarkovsky'e göre, kahramanların üçü de inançlarından vazgeçmiyor, kendilerine sadık kalıyorlar. Olacak şeylere rağmen bireyselliklerini koruyorlar. Bu anlamda bu üç kahraman bir bütün oluşturuyor (Netzeband 1973, ed. Gianvito 2006: 41).

Kurban filmiyle ilgili olarak da kendini kurban etme konusunun kendisine neden bu kadar cazip geldiğini açıklarken, Tarkovsky'nin yine insan olma sorunuyla uğraştığını görürüz. İster tinsel bir ilke uğruna olsun, ister kendini kurtarmak uğruna ya da her iki motiften birden kaynaklanıyor olsun kendisini kurban olarak sunabilen kimse, maddi dünyanın ve onun yasalarının dışına çıkar. Her şeyini kurban etmeye, hatta kendisini kurban olarak sunmaya hazır kimsenin içinde hareket ettiği mekân, bizim ampirik deneyim mekânlarımızın karşı sahnesidir, ama bu yüzden daha az gerçek olması gerekmez. Tarkovsky, batı

materyalizminin baskısı altında ezilen modern insanın, hayatının bütün çekiciliğini kaybetmesinin ve bu hayatı giderek daha kuru, anlamsız ve boğucu derecede dar bulmasının nedenlerini kavrayamamasından doğan psikozların boyutlarını gördükçe, bu filmi yapmayı bir zorunluluk olarak gördüğünü anlatır. Çünkü ona göre, insanın tinsellik dolu normal bir yaşama geri dönüş yollarından biri de kendisine olan bakışından geçer. İnsan ya teknolojik ve diğer maddi gelişmelere bağımlı, "ilerleme" sanılan şeye gözü kapalı teslim olmuş tüketicinin hayatını yaşamayı seçer ya da sadece kendisini değil, başkalarını da kapsaması gereken tinsel sorumluluk yolunu yeniden bulur (Tarkovsky 1988: 170).

Tarkovsky, eserleri hakkında ve insanlığın ruhsal sağlığının bozulması olarak gördüğü şeyi ele alışındaki eserlerinin rolü hakkında derin ve felsefi olarak düşünmüştür (Totaro 2000). Tarkovsky için, sanat maddi konfor ve mutluluk ve ruhsal ve yaratıcı aktivite arasındaki dengeyi kurmak için bir araçtır ve modern toplumda hümanist ve varoluşçu ilgi için kalan son sığınaktır.

2. 2. 1. Sinema'nın Diğer Sanat Dalları ile Olan İlişkisi

Tarkovsky'e göre sinema, yüzyıllardır edebiyata, müziğe ve resme konu olan, zamanımızın en karmaşık sorunlarını araştırmada bir araç olmalıdır. Bunun için tek yol, sinemanın kendine özgü özelliklerinin büyük bir titizlikle ve hiçbir şüpheye yer vermeyecek şekilde kavranmasıdır. Kendi içimizde ona ulaşacak anahtarı bulmadığımız takdirde sinema alanında attığımız her pratik adım tek tek her birimiz açısından verimsiz ve umutsuz bir çaba olarak kalacaktır (Tarkovsky 2006: 80).

Tarkovsky, sinemanın belirleyici unsurlarının neler olduğunu ve bunlardan nelerin ortaya çıktığını sorgular: Sinema nedir? Hem biçimsel hem de ruhsal açıdan olanakları, araçları ve görüntüleri nelerdir? Bir filmin yönetmeni sonuçta hangi malzemeyle çalışmaktadır? (Tarkovsky 2006: 62).

Tarkovsky için bir kuramcı olarak sinema sanatının yapısal özelliği sorunu öncelikli bir sorundur fakat bir sanatçı olarak da bu sorunun bir önceliği vardır, çünkü ona göre, kendi sanatının yasalarını bilmeyen bir kimse asla yaratıcı olamaz. Birçok sanat kuramcısı sinemanın bir sentez olduğu, dram, şiir, oyunculuk, resim, müzik gibi pek çok yakın sanat türlerinin birbirleriyle kaynaşmasıyla ortaya çıktığı görüşünü savunur. Ünlü sanat felsefecisi Roman Ingarden de bu kuramcılardan biridir. Çeşitli sanat dallarının neliklerini anlattığı *Ontology of Work of Art* adlı eserinde şöyle demektedir:

> Eğer kendimizi film sanatının olanaklarını hayata geçiren sesli filmle sınırlandırırsak, filmin, işbirliği (collaboration) yapmaları hayli özel bir türün ortaya çıkmasıyla sonuçlanan farklı sanatların kesişim noktasında bulunan bir sanat yapıtı olduğunu söyleyebiliriz. Film, bir yandan edebiyat yapıtına yaklaşır; öte yandan resimle, daha doğrusu birbiriyle kaynaşan bir resimler çokluğu ile ilişkilidir. Ayrıca, ondan birçok açıdan farklılaşsa da, tiyatro oyununa da yakındır. Son olarak film, müzik eseriyle zaten birleşik olduğu gerçeği bir yana bırakılırsa, müzik eserinden, özellikle de program müziğinden zorunlu parçalar da içerir ve onunla birlikte daha yüksek bir düzen bütünlüğü oluşturur. (Ingarden 1989: 322).

Tarkovsky, sinemanın farklı sanatların işbirliği yapmasıyla ortaya çıkan bireşimsel bir sanat olduğu görüşüne karşı çıkar: Tarkovsky, sinemanın bir sentez olduğu, dram, şiir, oyunculuk, resim, müzik gibi pek çok yakın sanat türlerinin birbirleriyle kaynaşmasıyla ortaya çıktığı görüşüne karşı çıkar. Ona göre, aslında "kaynaşma" sırasında bu sanat dalları sinema sanatına öyle korkunç şekillerde hücum ederler ki, film birden seçmeci bir kıyamete ya da şartların daha elverişli olduğu durumlarda, sözde bir uyuma dönüşür. Fakat bu arada sinema sanatının gerçek ruhundan eser kalmaz (Tarkovsky 1992: 73). Tarkovsky sinemanın, diğer yakın sanat türlerinin ilkelerinin bir bireşimi olmayacağını kesin bir şekilde belirtir. Örneğin, edebiyatla resmin bireşimi olarak sinema ortaya çıkmaz. Edebi bir düşünceyle resimsel bir biçimin

birleşiminden çıksa çıksa boş ya da gösterişli bir melez (hybrid) çıkar (Tarkovsky 2006: 64).

Tarkovsky'e göre, sanatın her dalı, kendi yasaları uyarınca oluşur ve yaşar. Fakat ne zaman sinemanın özgün yasalarından söz açılsa hemen edebiyatla arasındaki benzerliklerden dem vurulduğuna dikkat çeker. Edebiyatla sinema arasındaki karşılıklı ilişkinin daha derinlemesine ele alınması gerektiğini söyler. Tarkovsky'e göre, edebiyat ve sinemayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmak için, öncelikle edebiyat ile sinema ne ölçüde birbirine benziyor, birbirine yakın ve ortak noktaları nelerdir sorularının sorulması gerekmektedir. Tarkovsky'e göre, sinema ve edebiyatın aralarındaki ortak nokta, her şeyden önce gerçekliğin sunduğu malzemeyi yoğurmak ve yeniden düzenlemek konusunda sanatçıların sahip olduğu eşsiz özgürlüktür. Tarkovsky, bu tanımın, sinema ile edebiyat arasında aslında varolan ortak noktaların hepsini birden, bütünüyle içerdiğini düşünür. Bu belirtilen ortak noktanın dışındaki her noktada sözel ile görsel-filmsel ifade tarzı arasındaki temel farklıkların bir sonucu olan uzlaşmaz ayrılıklar ortaya çıkar. Aralarındaki en temel farklılık ise edebiyatın dünyayı dilin yardımıyla tanımlamaya çalışması, sinemanınsa böyle bir dile sahip olmamasıdır. "Sinema dolaysız bir araçtır, bize doğrudan kendini yansıtır" (Tarkovsky 1992: 70).

2. 2. 2. Sinemanın Malzemesi Olarak Zaman

Tarkovsky'e göre, sinemayı diğer sanat formlarından ayıran, onu biricik yapan şeyin zaman boyutudur (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 77). Bu, sinemanın tiyatroda, müzikte ve balede olduğu gibi zamanın içinde gelişmesi anlamına gelmez. Film, gerçekliği zaman duyumunda sabitler. Bu, zamanı muhafaza etmenin bir yoludur. Diğer hiçbir sanat formu zamanı böyle sabitleyip durduramaz. Film, malzemesi zaman olan bir mozaiktir. Filmin içinde zamanın sabitlenmesine rağmen, yönetmen her zaman konusunu işleyebilir. Ve bununla kendi yaratıcılığını ifade edebilir (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 77). Sinema,

zaman içine yerleşmiş ve durmaksızın değişen olguları ve olayları yakalamada diğer sanatlarla kıyaslanamayacak derecede mükemmeldir.

Tarkovsky için film sanatı, Auguste Lumiere'in *Tren Geliyor* adlı filmiyle başlar. O zaman için heyecan uyandıran şey, yeni icat edilen kamera, film şeridi ve gösterim aygıtının denenmesidir. Fakat Tarkovsky için bu, teknik bir olay ya da görünür dünyayı yansıtmanın yeni bir biçimi değildir. "Film sanatı işte o an doğmuştur… Orada, o anda estetiğin yeni bir ilkesi doğmuştur" (Tarkovsky 1992: 71). Bu ilkeyle insan, sanat ve kültür tarihinde ilk kez zamanı ilk elden dondurma ve zamanı istediği sıklıktan yeniden yansıtma olanağına, yani istediği sıklıkta, aklına estikçe zamanda geri dönme olanağına kavuşmuştur. İlk Lumiere filmleri işte tam bu anlamda estetiğin yeni ilkesinin tohumunu içerir. Fakat Tarkovsky sinemanın yanlış bir yola saptığını düşünür. Sinematografi sanat-dışı bir yola saptırılmıştır ve tam yirmi yıl içinde, yaklaşık tüm dünya edebiyatı ve tiyatro oyunları filme alınarak sinema basit, ama çekici bir tiyatro buzluğu olarak kullanılmıştır (Tarkovsky 2006: 71). Fakat Tarkovsky için en kötüsü bu değildir; daha da kötüsü, "sinemada içkin olan, tasavvur edilemeyecek kadar değerli, olağanüstü bir olanağın, zamanın gerçekliğini (actuality of time) selüloit bir şeride basma (print) olanağının" sanata uygulanırlığını görmezden gelmektir (Tarkovsky 2006: 71) Oysa bu uygulanırlık film sanatı için özseldir. "Sinematografinin gücünün kaynağı, zamanı, bizi her gün, hatta her saat saran gerçekliğin maddesine çözülmez ve hakiki bağlarla bağlamış olmasıdır" (Tarkovsky 1992: 72).

Tarkovsky zamanı "ben"imizin varlığına bağlı bir koşul olarak görür. Zaman insanlar için, ortaya çıkmaları (made flesh), kendi kişiliklerinin farkına varmaları için gereklidir. Tarkovsky bununla, yokluğunda hiçbir eylemin yapılamadığı, hiçbir adımın atılamadığı düz zamanı kastetmez. Eylem bir sonuçtur. Tarkovsky için önemli olan insanı etik açıdan (moral sense) besleyen temeldir. "Bir insan, yaşadığı zaman süresince kendini hakikat peşinde koşma yeteneği olan ahlaksal bir varlık olarak kavrama olanağına sahiptir" (Tarkovsky 2006: 58). Tarkovsky'e göre zaman, insana verilmiş hem tatlı hem de acı bir armağandır.

Yaşam ise kendi insani varoluş amacına uygun bir ruh geliştirmesi için insana tanınmış bir süreden başka bir şey değildir ve insan bu gelişimi gerçekleştirmek zorundadır. “Yaşamımızın sıkıştırıldığı o acımasız derecede dar çerçeve, bizim kendimize ve diğer insanlara olan sorumluluğumuzu açıkça gözler önüne serer. İnsanın vicdanı da zamana bağlıdır ve yalnız onunla varolur” (Tarkovsky 2006: 58).

Tarkovsky, Japonların zamanı sanatın malzemesi olarak nasıl sahiplendiklerine dikkat çeker. Sovyet gazeteci Ovçinnikov’un Japonya anılarına göndermede bulunarak Japonların, yaşlı bir ağacın koyu renginden, bütün sivriliklerini yitirmiş bir taş parçasından, hatta üzerinde gezinen sayısız ellerden kenarları yıpranmış bir resimden nasıl etkilendiklerini aktarır: “Yaşlanmanın bu izlerine *saba* diyorlar, yani kelimesi kelimesine çevirecek olursak: 'Pas'. *Saba;* bu yapay olarak elde edilemeyecek bir pastır, eskinin büyüsüdür, mührüdür, zamanın 'patinası'dır" (Tarkovsky 1992: 67). Tarkovsky, Japonların saba ülküsünün, bir anlamda son derece sinematografik bir ülkü olduğunu düşünür, böylelikle zaman, sinemanın bir aracı olacaktır (Tarkovsky 1992: 67).

2. 2. 3. Sanatçı-Yönetmen

Tarkovsky, yönetmen sinemasının özelliğinin, zamanın şekillendirilmesi olduğunu düşünür. Bir heykeltıraş nasıl içinde, ortaya çıkaracağı heykelin şeklini hissederek mermer parçasından bütün gereksiz parçaları yontup atıyorsa, sinema sanatçısı da dev boyutlu, ayrıntıları belirlenmemiş yaşamsal olgular bütününden bütün gereksiz şeyleri ayıklayarak, geride yalnızca yapacağı filmin bir öğesi, sanatsal bütünün değiştirilemez bir anı olmasını istediği şeyleri bırakır (Tarkovsky 1992: 73). Tarkovsky’e göre, sinemada mizansen[24], gösterilen eylemlerin olabilirliğiyle, görüntülerin güzelliği ve derinliğiyle (ama içerdiği anlamı, resimlerle boğmamak koşuluyla) bizi sarsmak ve etkilemekle

[24] Yönetmenin belli bir oyun içinde oyuncuları düzene alması ve onları oyuna uygun bir uyum içine sokması için yaptığı hazırlık, çalışma.
http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=mizansen&ayn=tam

yükümlüdür. Her yerde olduğu gibi burada da anlatılmak istenenin üstüne basıla basıla açıklanması seyircinin hayal gücünü kısıtlamaktan başka bir işe yaramaz. Bu seyircinin önüne etrafı çepeçevre boşlukla sarılı bir fikir yumağı çıkartmak demektir. Bu tür bir açıklamayla düşüncenin sınırları korunmuş olmaz, aksine, o düşüncenin derinine inme yolları tıkanmış olur (Tarkovsky 1992: 29). Burada bütün sorumluluk yönetmendedir. Bir yönetmen, olgular bütününün parçacıklarını seçip aralarında bir ilişki kurarken elinde nelerin bulunduğunu, nelerin bu parçacıkları kopmaz bir şekilde birbirine bağladığını çok iyi bilmelidir. Çünkü sinema budur. "Öteki türlü bir de bakarız, alışıldık tiyatro dramatürjisine, önceden belirlenmiş kişiliklerden yola çıkan bir konuya dayalı yapıya saplanıp kalmışız. Oysa Sinema, istenilen büyüklükle ve uzunlukta 'bir zaman parçasından oluşan olguların seçiminde ve birbiri arasında kuracağı bağlantıda özgür olmalı" (Tarkovsky 1992: 75).

Yönetmen film için sadece yüzeysel, lâfzî bir temele dayanmamalıdır, yoksa en ikna edici, gerçekçi, dürüst senaryo bile izleyici için tatmin edici olamaz (Abramov 1970, ed. Gianvito 2006: 35). Tarkovsky'e göre, bazıları izleyiciye egzotik ve sıra dışı gelen şeylerin gerçek bir kaynağı olduğu için sinemanın çekici olduğunu düşünebilir. Tarkovsky ise tam tersini düşünmektedir. Sinema -edebiyatın tersine- yönetmenin deneyimini film üzerinde yakalamasıyla şekillenir. Bu kişisel deneyim samimi bir şekilde ifade edilirse, izleyici filmi benimser. Kendi deneyimlerinden yola çıkarak, bir filmdeki görüntülerin dışsal, duygusal inşası yönetmenin kendi belleğine ve filmin dokusuyla, filmi yapan kişinin kişisel deneyimleri arasındaki yakınlığına dayanıyorsa o zaman film onu görenleri etkileme gücüne sahip olur. Yönetmen yalnızca filmin yüzeysel, edebi temelini, örneğin senaryoyu izlerse, bunu en gerçekçi biçimde yapsa bile izleyici etkilenmeyecektir (Abramov 1970, ed. Gianvito 2006: 35).

Tarkovsky'e göre, diğer sanatlar gibi sinema da bir yaratıcı (author) sanatıdır. Ancak, sadece ve sadece yönetmenin hayal gücü, filmi nihai bütünselliğine kavuşturabilir. Ancak yönetmenin kendine özgü öznel izleme süzgecinden geçenler, sanatsal malzemeyi oluşturur ve bu malzemeyle daha sonra,

hakikatin görüntüsünün bir yansıması olan o değiştirilemez ve karmaşık dünya kurulabilir (Tarkovsky 1992: 38). Her hakiki yönetmenin amacı, hakikati ifade etmek olmalıdır (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 79). Fakat yönetmen kolay yolu seçerse, "baştan çıkarıcı" basmakalıplıklar, önyargılar ve yapay düşüncelerin tuzağına düşerse yok olur (Tarkovsky 1992: 94). Tarkovksy'e göre bir yönetmenin başarısızlığına sebep olan diğer bir neden de, yönetmenin kontrolsüz ve zevksiz bir saplantıyla çok anlamlılık peşinde koşmasıdır; yönetmen insan davranışlarına varolan değil kendince gerekli, zorlama bir anlam yüklemeye çalıştığında hayatın kendisinden uzaklaşır ve başarısız bir film ortaya çıkarır (Tarkovsky 1992: 30).

Tarkovsky'e göre, becerikli bir zanaatkâr, son tahlilde kendine yabancı bir şeyi, çağdaş film teknolojisinin en yüksek düzeyine başvurarak anlatırsa ve biraz da zevk sahibiyse seyircileri mutlaka bir süre aldatabilir. Fakat bu tür bir filmin geçici önemi kendini çok çabuk belli eder. "Eşi bulunmaz bir kişiliğin en derin inancının ifadesi olmayan her şeyi zaman, er veya geç, acımasız bir şekilde açığa çıkarır". Çünkü yaratıcı çalışma, nesnel olarak varolan bilgilerin biraz mesleki beceri gerektiren canlandırılma biçimi olmakla kalmaz. Yaratıcı çalışma, daha çok, bir insanın varoluş biçimi, onun yegâne ifade biçimidir. "Dilsizliği aşmak için bıkıp usanmadan gösterilen insanüstü gayret, "arayış" ya da "deney" gibi solmuş sözcüklerle nasıl bir tutulabilir ki?" (Tarkovsky 1992: 119) Tarkovsky için yaratıcılık, mesleki beceride ustalaşmaktan çok daha öte bir şeydir. "Bir insanın varoluşunun biricik ifade biçimini bulmak için gereken yaratıcılıktan söz etmektedir Tarkovsky.

Tarkovsky, kimsenin Dante'nin *İlahi Komedyası'*nın modasının geçtiğini iddia edemeyeceğini söyler. Ancak daha birkaç yıl önce büyük olay olmuş filmler, bugün insana birden, umulmadık derecede zayıf, beceriksizce, hatta neredeyse amatörce yapılmış gibi gözükür. Tarkovsky'e göre bunun nedeni, bir sinemacının genelde yapıtını kendisi için hayati önem taşıyan bir eylem, ahlaksal bir çaba olarak ele almamasında aranmalıdır. "Eskiyen, hem güçlü bir ifade tarzına sahip olup hem de moda açısından zamana ayak uydurma

niyetidir; ilginç olmak uğruna ilginç olunmaz" (Tarkovsky 1992: 118). Bir yönetmen, sadece estetik kaygılarla yeni uygulama tarzları peşinde koşmamalıdır. Yönetmen, her sanatçı gibi, yaratıcının gerçeklik hakkındaki görüşünü içtenlikle ortaya koyacak araçları büyük acılara katlanma pahasına bulma derdinde olmalıdır (Tarkovsky 2006: 102).

Bir sanatçı sanatın amacı ve işlevi üzerine düşünmeksizin bir sanatçı olamıyorsa bir yönetmen de sinemanın neliği üzerine düşünmeden hakiki bir yönetmen sayılamaz. İyi bir yönetmen, kafasındaki tasarılar hakkında açık bir fikre sahip olmalıdır ve bunları, ekibiyle çalışmaları sırasında kesintiye uğratmadan, aynen uygulayabilmelidir. Ama yine de bu her yönetmenin sanatçı olabileceği anlamına gelmez. Çünkü bu kıstas zanaatçılığın sınırlarını aşmaya yetmez. Bir yönetmenin sanatçı sıfatını taşıyabilmesi için çok daha başka şeylere gereksinimi vardır. Tarkovsky'e göre bir yönetmen ne zaman elinde tuttuğu taslakta, hatta filmin kendisinde, başkasının izini taşımayan, kendine özgü bir görüntü yapısı ortaya çıkarır, sonradan, en gizli düşlerini paylaştığı seyircilerinin kararına terk edeceği dünyanın gerçekliğiyle ilgili yorumlarını belirginleştirirse, işte o zaman sanatçı sıfatını da hak etmiş olur. "Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı, sinematografi de film sanatı sayılır" (Tarkovsky 1992: 68).

Tarkovsky yönetmenleri iki temel kategori gruba ayırır: Birinci gruptakiler yaşadıkları dünyayı taklit etme peşindedirler, diğerleri, kendi dünyalarını yaratma peşindedirler. İkinci gruptakiler sinemanın şairleridir: Kendisi de dahil olmak üzere, Bresson, Dovzhenko, Mizoguchi, Bergman, Bunuel ve Kurusowa. Daha önce de sözü edildiği gibi büyük bir sanatçının damgası, bize iç dünyamızı göstermesidir. Tarkovsky'nin sinemanın şairleri olarak nitelendirdiği yönetmenler, gündelik hayattaki olayları çekmezler dolayısıyla çektikleri sahneler benzersizdir. Filmlerindeki bütün sahneler eğlendirmekten çok, güzelliği muhafaza ederek seyircilerin arzularını besler (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 78). Sinema ancak bu şairler sayesinde var olacaktır.

2. 3 KURGUYA BAKIŞI

Tarkovsky'e göre, filmsel görüntüye, bir çekim süresince zaman akışını yansıtan ritim, tam anlamıyla egemendir. Zaman akışının kişilerin davranışlarında, canlandırma biçimlerinde ve ses düzeyinde de gözlemlenebileceği olgusu tamamen talidir ve -kuramsal olarak ele alındığında-bunlardan tamamen vazgeçilse bile gene de söz konusu filmin varlığı zedelenmez. Örneğin, oyuncusuz, müziksiz, dekorsuz, hatta kurgusuz bir film kolaylıkla tasavvur edilebilir. Fakat bir planında zaman akışını sezemediğimiz bir film asla düşünülemez (Tarkovsky 1992: 133). Tarkovsky Bu bağlamda, Pascal Aubier'nin[25], on dakika süren tek planlık filmini örnek gösterir:

> "Film, insanın huzursuzluğuna ve ihtiraslarına kayıtsız, heybetli bir sükûnet içindeki bir doğanın görüntülenmesiyle başlar. Olağanüstü bir ustalıkla yönlendirilen kameranın yardımıyla küçücük bir nokta giderek uyumakta olan bir insan şekline dönüşür. Adam, tepenin yamacındaki otların arasında neredeyse kaybolmuştur. Giderek dramatik gerilim artar. Merakımızı kamçılayan zaman akışı fark edilir bir şekilde hızlanır. Kamerayla birlikte usulca adama yaklaşırız. İyice yaklaştığımızda birden yerde yatan bu insanın ölü olduğunu kavrarız. Bir saniye sonra bu konuda daha fazla bilgi ediniriz: Bu insan yalnızca ölmüş değil, öldürülmüştür. Aldığı yaralar sonucu ölen bir asidir ve artık o kayıtsız ama son derece güzel doğanın kucağında, gözlerini hayata ebediyen kapatmış, yatmaktadır. Belleğimiz ise bizi, şiddetle günümüz dünyasının sarsıcı olaylarına geri döndürür" (Tarkovsky 1992: 133).

Bu filmde ne tek bir kurgu kesimi, ne tek bir dekor, ne tek bir oyunculuk gösterisi vardır. Sadece, aslında oldukça karmaşık bir dramatürjiye göre düzenlenmiş çekimindeki zaman akışının yol açtığı bir ritim vardır.

---

[25] 1943 paris doğumlu fransız yönetmen, yazar ve aktör.

Daha sonra detaylı olarak sözü edileceği gibi Tarkovsky, Eisenstein ve Kuleşov'un iddia ettiklerini düşündüğü, "bir filmin kurgu masasında doğduğu" düşüncesine katılmaz. Tarkovsky'e göre, film görüntüsü yalnızca çekim çalışmaları sırasında oluşur ve bir planın içinde varlığını korur. Bu yüzden çevirim aşamasında, planın içindeki zaman akışına çok özen gösterir, bu akışı eksiksiz bir şekilde yeniden inşa edip sabitleştirmeye gayret eder. Kurgu ise, onun için yalnızca, zamanı artık belirlenmiş planları düzenler ve bu planlardan, damarlarında canlılığının güvencesi olan zamanın değişik ritimler içinde pompalandığı filmin canlı organizmasını yaratır (Tarkovsky 1992: 134).

Kurgu, Tarkovsky için, birbirine yapıştırılmış çekim birimlerinin ideal bir değişkeninden (variant) başka bir şey değildir. Bu değişken de önceden film şeridinde sabitleştirilmiş malzemede mevcuttur. Ona göre, filmi doğru dürüst kurgulamak demek, bu arada, neredeyse kendi kendilerine ön kurgulanmış olan tek tek sahnelerin ve planların arasındaki organik bağı bozmamak demektir, çünkü onları birbirine bağlayan öyle canlı bir yasa vardır ki, tek tek parçalan keser ve yapıştırırken o duyguyu hiç yitirmemek gerekir. Tarkovsky, zaman zaman çekimler arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve bağı algılamanın hiç kolay olmadığını belirtir. "İşte o zaman kurgu masasında tek tek şeritleri, mantıklı ve doğal bir şekilde kolayca birleştirmek yerine çekimleri birleştiren ortak ilkenin arandığı eziyetli bir süreç başlar. Sonra adım adım ilerlenir, ta ki bu malzemenin içinde saklı duran birlik ortaya çıkana dek..." (Tarkovsky 1992: 134). Tarkovsky'e göre, çekim çalışmaları sırasında malzemelerde toplanan özellikler yüzünden filmin iskeleti kurgu sırasında kendiliğinden düzenlenir. Kesim ya da yapıştırma yerlerinin özelliği arasından filme çekilmiş malzemenin özü yansır.

Tarkovsky *Ayna* filminin kurgusunu anlatırken, bu filmin hiçbir şekilde kurgulanamayacağını düşündüğü anlar olduğunu söyler ki ona göre bu, çevrim çalışmaları sırasında bağışlanamaz kusurların işlendi anlamına gelmektedir.

> "Film ikide birde çöküyor, bir türlü ayakta durmak istemiyor, gözlerimizin önünde dağılıp gidiyordu; hiçbir bütünlüğü, içsel bağı, tutarlılığı, mantığı yoktu. Ama son bir ümitsiz denemeye kalkıştığım

> güzel bir gün, birden ortaya filmsel olarak bütünleşmiş bir görüntü birimi çıktı. Malzeme birden canlandı, filmin tek tek; her bir bölümü karşılıklı ilişki içine girerek belirgin, organik bir sistem içinde birleşti" (Tarkovsky 1992: 134-135).

Tarkovsky'e göre, filmin ritmini, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilim belirler. Yani, eğer kurgu, ritmi belirlemeyi başaramamışsa kurgunun kendisi de biçimsel bir araçtan başka bir şey olamaz. Ayrıca filmde zaman, kurgu sayesinde değil, ona rağmen akıp gider. Planda sabitleştirilen zaman akışını yönetmen önündeki kurgu masasında yatan bölümlerin içinden yeniden çekip çıkarmalıdır (Tarkovsky 2006: 117). Özellikle bir planın içine yerleştirilen zaman, yönetmene söz konusu uygun kurgu ilkesini kabul ettirir. Tarkovsky'e göre, film bölümlerinin "kurgulanamaz" olması, yani bir araya getirilememesi demek, bu bölümlerin farklı zaman dilimlerine ait olmaları anlamına gelir. "Actual-time" denilen şeyle kavramsal zamanı (conseptual time) birleştirmeye kalkışmak, farklı çaplardaki su borularını birbirlerine bağlamaya kalkmaktan farklı bir şey değildir. Bir plan süresince varolan zaman sabitini, zamanın artan ya da hafifleyen gerilimini Tarkovsky, bir plan içindeki zaman basıncı (time-pressure) diye adlandırır. Demek ki Tarkovsky'e göre kurgu, film bölümlerini, içlerinde hüküm süren zaman basıncını göz önüne alarak birleştirmenin bir biçimidir (Tarkovsky 2006: 117).

Bundan sonraki sorun bir planın zamanının nasıl hissedileceğidir. Zaman bir çekimde kendini nasıl hissettirir? Perdedeki olayların ötesinde belli, anlamlı bir hakikat sezilebiliyorsa planın zamanı da sezilebilir. Yani, bu planda gördüklerimiz, burada görsel olarak canlandırılmış olanla yetinmeyerek bu planın ötesinde sınırsızca genişleyen bir şeye değindiğinde, yaşamın bizzat kendisine işaret ettiğinde, zaman da açıkça sezilebilir bir hale gelir. Tarkovsky için, öz konusu olan tam anlamıyla hakiki bir filmse, sinema, aslında olduğundan daha fazlasıdır. Aynı şekilde, filmin düşüncesi ve görüşleri de her zaman, filmin yönetmeninin bilinçli olarak ona atfettiği anlamın daha fazlasıdır. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her bir anı kendince

hissetme ve kendince anlamlı kılma olanağı tanıyorsa, bir film şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir. Sinemanın özgünlüğü işte bu karşılıklı etkiletişimde yatar. Böyle bir durum gerçekleştirilebildiğinde film, çekilip birbirine eklenmiş bir film şeridinden daha fazlasını, bir öyküden, bir konudan daha fazlasını ifade eder. Bu tür bir film, kendini yaratıcısından ayırır ve seyirciyle karşı karşıya geldiğinde hem biçimsel hem düşünsel alanda değişen bağımsız bir hayat sürmeye başlar (Tarkovsky 2006: 117). Tarkovsky'nin bu düşüncesi her ne kadar Fransız edebiyat eleştirmeni Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" düşüncesini, okur merkezli yaklaşımını çağrıştırsa da Tarkovsky, "filmin yaratıcısından ayrılması"yla kastettiği şey tam olarak bu değildir. Öncelikle, Tarkovsky için her film bu niteliğe sahip değildir. Ancak hakiki bir sanat eseri olma niteliğini taşıyan film yönetmeninden bağımsız olma özelliğine sahiptir. Barthes, metnin okuru olmadan varolmadığını öne sürer. Metin, sadece okunduğu sürece vardır ve okunduğu an varolmaya, yaşamaya, değişmeye başlar. Okur merkezli eleştiri, bir metnin, okur sayısı kadar potansiyel okuması olduğunu savunur. Dolayısıyla metin, yazıldığı an yazarından bağımsızlaşır ve okurun okumasıyla, yorumuyla yeniden yaratılır. Artık metin, bağımsızlaşmıştır ve yazarından bağımsız varolur. Yazar'ın "demek istedikleri" önemli değil, okurun "anladığı" ve imgeleminde canlandırdığı metnin varoluşuna zemin oluşturur.

Sanatın, "baştan bilinen ve "önümüzde" duran bir doğruya bağlanmasının, sanatı sanat olmaktan çıkaracak bir şey olarak görülmesine, sanat eserlerinin açıklanmasında sanatçının söz hakkının olup olmadığı, varsa bu söz hakkının ne ölçüde olduğu tartışmalarına ve sanatçının eserinin anlamını bildiği takdirde, Milan Kundera'nın deyişi ile yapıtından daha akıllı olmaya" kalkışmış olacağı düşüncesine (Kaygı: 1998: 346). Tarkovsky itiraz edecektir. Çünkü Tarkovsky için yazarın (müellifin) ne söylediği ve nasıl söylediği belirleyicidir. Bir yönetmen hakikati anlatmakla yükümlüdür ve hakikati anlattığı sürece izleyicisiyle buluşabilir, ona ulaşabilir. Tarkovsky tam tersine, yönetmenin çok anlamlılık peşinde koşmasına karşıdır. Belirleyici olan etik ideallere dayalı bir dünya

görüşüdür. Bir filmin yönetmeninden bağımsızlaşmasından onun anladığı şey, her okurun keyfi bir şekilde filmden başka başka şeyler anlaması değildir.

Tarkovsky'e göre, bir yönetmen bireyselliğini her şeyden önce zamanı sezinleye-bilmesiyle, ritimle kanıtlar. Ritim, eserini biçemsel niteliklerle donatır. Ritim uydurulmaz, keyfi ve teorik bir biçimde oluşturulmaz. Bir filmde ritim, yönetmeninin doğuştan yaşamsal farkındalığına, onun zaman arayışına kendiliğinden karşılık gelir. Bir çekimdeki ritim duygusunu hissetmek edebiyattaki gerçeğe uygun sözü hissetmek gibidir. Yazımdaki hatalı sözcük, çekimdeki hatalı ritim gibi eserin gerçekliğini yok eder (Tarkovsky 2006: 120).

Tarkovsky, kurgu yasalarını, zanaatın bütün diğer yasaları gibi çok iyi bilmek gerektiğini düşünür fakat ona göre, "ancak gerçek yaratıcılık, bu yasaların çiğnendiği ya da biçim bozukluğuna uğratıldığı an başlar" (Tarkovsky 1992: 143). Zaman duygusu, yönetmenin doğuştan gelen yaşam algısıyla ilgili olduğu derecede ve kurgunun film kesmelerinde ritmik baskılar tarafından belirlendiği derecede, kurguda yönetmenin el yazısı görülür.

Tarkovsky için, kurgu, yönetmenin ifade etmek istediği kendi, ayrı bireysel ifadesi için yaşamsal bir gereklilik hissetmeksizin, yalnızca teknikleri uygulamada usta olması sorunu değildir. Zanaatkârlık sorunları talidir. Önemli olan ve tek öğrenilemeyen şey, bağımsız olarak ve saygın bir biçimde düşünebilmektir (Tarkovsky 2006: 124). Tarkovsky bunu kişilik sahibi olmanın da öğrenilemeyen bir şey olmasına benzetir.

3. İKİ KURAMIN KARŞILAŞTIRILMASI

Sinema kuramı üzerinde çalışan akademisyenlerin çoğuna göre Tarkovsky ve Eisenstein isimleri sinema sanatında kökten farklı iki yaklaşımı temsil etmektedir. Fakat her iki kuramcı arasında sadece farklılıklar değil aynı zamanda paralellikler de bulunmaktadır. Eisenstein da Tarkovsky de anlatım gücünün harikulade elverişliliği yüzünden sinemanın diğer sanatlardan karşılaştırılamayacak kadar üstün olduğunu düşünürler. Her ikisinin de "burjuva sanatına" ve kültürüne tepki duymaları, sinemanın bir dil olduğunu düşünmeleri ve son olarak bildirimler aracılığıyla sinemanın insanlar üzerindeki dönüştürücü gücünü vurgulamaları, aralarında paralellik bulunan bazı konulardır. Kurguya bakışları ise birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu durumda, bu kuramcıların görüşlerinin karşılaştırılması dayandıkları sanat kavramlarının görülmesi bakımından yararlı olabilir.

3.1 DÜŞÜNSEL İLETİM Mİ? MANEVİ İLETİM Mİ?

Ele alınacak ilk ve belki de en önemli paralellik gibi görünen şey, aynı zamanda aralarındaki en temel ayrılığı oluşturur Her ikisi de sinemayı bir iletim aracı olarak görmüşlerdir. Tarkovsky, Eisenstein'la farklılıklarını *Mühürlenmiş Zaman'*da şöyle ifade eder:

> "Örneğin, ben, Eisenstein gibi çekimlerde şifrelendirilmiş (codify), entelektüel formüllerle çalışılmasına kökten karşıyım. Benim seyirciye deneyimleri iletme tarzım, oldukça farklıdır. Tabii ki Eisenstein'ın hiçbir zaman deneyimlerini iletmek gibi bir sorunu olmadığını da belirtmek gerekir. Onun yapmak istediği şey, daha çok, düşünceleri ve görüşleri en saf halleriyle vermekti. Bunun ardında bana kesinlikle aykırı gelen bir sinema anlayışı yatmaktadır. Üstelik Eisenstein'ın kurgu diktası, benim gördüğüm kadarıyla, bir filmin seyirciyi etkilediği benzersiz sürecin temeli ile çelişki içindedir" (Tarkovsky 2006: 183).

Tarkovsky'e göre Eisenstein'ın sinema anlayışı, edebiyat ve felsefeden farklı olarak sinemanın kendine özgü algılanış biçimi sayesinde sunduğu en büyük imtiyazı, seyircisinin elinden almaktadır. Seyircisini beyaz perdede olup bitenleri kendi yaşamı olarak algılama, zamanı dondurulmuş bir deneyimi, en kişisel deneyim olarak devralma ve kendi hayatı ile perdede gösterilen arasında bir ilişki kurma olanağından mahrum bırakmaktadır. Tarkovsky, Eisenstein'ın izleyiciye karşı olan yaklaşımını despotik bulur. Tarkovsky'e göre Eisenstein, İnsanı adeta havasız bırakır, belki de sinemanın en göze çarpan özelliklerinden olan, seyircinin kendini filmle bütünleştirme olanağını yok eder. Tarkovsky'e göre, sanatçı ile seyirci arasındaki ilişkide, sanatçı, seyirciyi algılama sürecinde kendisiyle eşit bir düzeye çekebilmelidir. Bunu, seyircinin kendi düşüncelerini de katarak filmin parçalarından yeniden bir bütün oluşturmasını sağlayarak yapmalıdır (Tarkovsky 1992: 23). Tarkovsky, Eisenstein'ı seyirciyi sanatsal yaratım sürecinin dışında bırakmakla eleştirir.

Tarkovsky'nin Eisenstein'ın seyircisini beyaz perdede olup bitenleri kendi yaşamı olarak algılama, zamanı dondurulmuş bir deneyimi, en kişisel deneyim olarak devralma ve kendi hayatı ile perdede gösterilen arasında bir ilişki kurma olanağından mahrum bıraktığı eleştirisi haklı bir eleştiri olarak görünmemektedir. Eisenstein'ın sanatın devinimselliğine yaptığı vurgu, Tarkovsky'nin bu eleştirisini çürütmektedir. Çünkü Eisenstein seyircisini sanatsal sürece dahil etmek gerektiğini düşünür. Hatırlanacak olursa, Eisenstein'a göre, bir sanat eseri, canlılığı yönünden ele alındığında, onu canlı kılan, izleyicinin duyarlık ve bilincinde görüntülerin oluşma sürecidir (Eisenstein 1986: 24). Eisenstein, canlı bir sanatı, cansız (lifeless) bir sanattan ayıran şeyin, izleyiciyi, geçmişteki yaratıcı bir sürecin sonucuyla tanıştırmak yerine onu sürece yöneltmesi olduğunu savunmuştur. Bu durumda Eisenstein'ın da Tarkovsky gibi, Tarkovsky her ne kadar aksini iddia etse de, izleyiciyi yaratıcı sürece dahil etme çabasında olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Anımsanacağı gibi, Tarkovsky sanatın görevini, düşünmeyi teşvik etmek, bir düşünce iletmek ya da bir örnek oluşturmak olarak görmez. Tarkovsky'e göre,

çirkinlik ve güzellik birbirini içerir. Bu muazzam paradoks, bütün mantıksızlığı içinde hayatın kendisini mayalar, canlandırır (Tarkovsky 2006: 38). Her şeyin birbirine yakın olduğu, her şeyin birbiriyle iç içe geçtiği bir bütünlüğü algılamak ancak görüntüyle mümkündür. Bir görüntünün düşüncesinden söz edilebilir, görüntünün özü, sözcüklerle tanımlanabilir, çünkü düşüncenin sözel ifadesi, şekillendirilmesi mümkündür. Ancak bu tanımlama Tarkovsky'e göre, görüntüyü anlamaya yetmeyecektir. Tarkovsky, düşünceyle, sözcüklerle kavranamayacak olan bir şeyin varlığından söz etmektedir. Tarkovsky'e göre, bir görüntünün tanımlanması asla yeterli olmaz. Bir görüntü ancak yaratılabilir ve kendini hissettirir. Hiçbir şekilde ussal bir anlamda anlaşılamaz (Tarkovsky 2006: 38). Örneğin, sonsuzluk düşüncesi sözcüklerle ifade edilemez, hatta tanımlanamaz bile. Ama sonsuzluk, sonsuzu somutlaştırabilen sanat aracılığıyla yakalanabilir (Tarkovsky 2006: 39). Tarkovsky, Eisenstein ve Eisenstein'dan daha sonra etkilenmiş olan, sinema felsefecisi Deleuze gibi, sinemayı bir düşünce bildirim aracı olarak görmez. Tarkovsky seyirciyi düşündürmeye, zihinlerini uyarmaya çalışmaz. Fakat Eisenstein'a göre sinema, insanı düşünmeye teşvik etmelidir. Filmlerin bildirdiği, zihni uyaran bir aktarımları olmalıdır. Eisenstein'a göre, kişi "niçin" sorusunu tam olarak ortaya koymadıkça, bir film üzerinde çalışmaya başlayamaz. Eisenstein için bir filmin bildirisi, büyük bir sanatsal gizilgüçtür (potansiyeldir). Hangi gizli duygular ve tutkular üzerinde spekülasyon yapmak gerektiğini saptamadıkça bir şey yaratmak olanaksızdır. "Biz izleyicilerin tutkularına çobanlık ederiz ama aynı zamanda bir güvenlik kapakçığı, bir paratoner kullanırız ve işte bu da bildiridir" (Eisenstein 1993: 16). Eisenstein, özellikle ilk dönemlerinde sinemanın dilbilimle ve psikoloji ile bağını kuran bir yönetmenin, izleyicileri önceden hazırlanan entelektüel bir yöne götürecek şekilde onların düşünce süreçlerini etkileyebileceğini iddia eder (Eisenstein 1977: 62). Eisenstein'ın bu görüşüne karşılık, Tarkovsky'e göre sanatsal bir görüntüyü "anlamak", duygusal, hatta duygusallığın ötesinde güzelin estetik bir kabulü anlamına gelir. Sanatsal bir görüntünün ortaya çıkışını aklın yardımıyla yapılacak deneysel bir bilgi süreciyle açıklamak mümkün değildir (Tarkovsky 2006: 40). Tarkovsky bu noktada, Eisenstein'ın psikoloji biliminden faydalanmasını yadırgayacaktır. Tarkovsky'e göre sanat, her şeyden önce

insanın maneviyatına seslenir ve onun manevi yapısını şekillendirir (Tarkovsky 2006: 41).

Tarkovsky, bazı sanatçıların görüntülerine sembolik anlamlar yükleme çabasında olduğunu, ancak bunun kendisi için mümkün olmadığını söyler. Ona göre, Zen şairleri, bu konuda doğru bir yol izleyip herhangi bir yorumlama ihtimalini bertaraf etmeye çalışırlar, bu süreçte, gerçek dünya ve sanatçının eserinde yarattığı şey arasında bir paralellik ortaya çıkar (Christie,1981, ed. Gianvito 2006: 68). Yani eserin bir mesaj almak ya da bir şey öğrenmek amacıyla yorumlanmasına karşı çıkarlar. Çünkü akılla yapılan yorumlamalar, sembollere anlamlar yükleyerek bir bulmacayı çözmeye benzer. Tarkovsky'e göre, hakiki bir sanatçı bu yorumlamalarla uğraşmaz. Tarkovsky, şairin / yaratıcının dünyayı yorumlamadığını, dünyanın zaten onun olduğunu söyler (Tarkovsky 1992: 47). Ayrıca Tarkovsky, sanat eserlerinin bir şey öğretmediğini öne sürer; sanat eserleri bize nereye bakmamız gerektiğini gösterirler. Sanat, insan ruhunu yalnızca sarsıntıyla, "katharsis"le iyiye yöneltebilir (Tarkovsky 1992: 57).

Eisenstein, bir filmin mutlaka bir bildirisi olması gerektiğini savunur. "Sinema ile ilgili genel görüşlerime gelince sinemayı bir bildiri sunma aracı olarak algıladığımı açıklamalıyım" (Eisenstein 1993: 16). Eisenstein'a göre, bir filmde hiçbir bildiri sunulmadığında, filmler bir zaman öldürme aracı, yatıştırıcı ya da uyutucu olarak iş görür. Böyle filmler kitleleri uyuşturur, varolan sistemin sürdürülmesine ve koşulların izleyiciye olduğu gibi benimsetilmesine hizmet eder. Bu bağlamda Amerikan sinemasını eleştirir: "Sanki "sinema topluluğu" kilise topluluğuymuş da iyiyi, ölçülüyü gösterip yurttaşları eğitmek zorundaymış gibi. Bu, Amerikan sinemasının 'mutlu son' denilen düşün biçimi değil midir?" (Eisenstein 1993: 16). Eisenstein, filmlerin vaaz etmemesi tam tersine bildirileri aracılığıyla izleyicileri düşünmeye teşvik etmesi gerektiğini öne sürer. Tarkovsky'ye göre de sanatçı vaaz etmemelidir ama Eisenstein'daki gibi düşünmeye teşvik ederek aklın yargılar ortaya koymasını sağlamaya da çalışmamalıdır. Tarkovsky, sanatçının yargılar aracılığıyla değil, yaşayan

görüntüler aracılığıyla konuşan bir kişi olarak hayatı, hayat olarak ele alması gerektiğini düşünür (Tarkovsky 1992: 56).

Eisenstein'a göre, bir filmin bildirisinin her zaman bilinçli bir biçimde siyasal olma zorunluluğu yoktur. Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı*'nı örnek verir: Bu filmde izleyiciye bir 'mutlu son' sunulmaz. "*Potemkin*'in bildirisi, kişinin başını dik tutması ve kendini bir birey, bir insan, insan olma yolunda bir kişi olarak duyumsamasını sağlamaktır" (Eisenstein 1993: 16). İki kuramcı bu amaç bakımından ele alındığında, aralarında bir paralellik görmek mümkündür. Çünkü Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı*'nın bildiri olarak gördüğü, "bireyin insan olma yolunda kendini bir kişi olarak duyumsaması" ile Tarkovsky'nin sanatçının dehasını belirleyen şey olarak gördüğü, "insanın dünyadaki varoluşunu anlamlandırma çabası" birbirine uygun düşen düşüncelerdir. Her iki kuramcının da dünya görüşleri farklı olsa da "insan olma" sorununa büyük bir önem vermelerinin nedeni, II. Dünya Savaş'ının insanlık üzerindeki yıkımına şahit olmalarıdır. Toplama kampları, ölüm ve insani değerlerin hiçe sayılmasıyla geçen yıllardan sonra, her iki kuramcı da insanın insanlığını sorgulama gereği duymuştur. Fakat iki kuramcı bu ortak hedefe, yani insanlığın sorgulanması -hatta Eisenstein bir adım daha ileri giderek yargılanması der- amacına giden yöntemlerinde ayrılmaktadırlar. Bu ayrım, insana insanlığını hatırlatma aracı olarak gördükleri sinemaya bakışlarında ortaya çıkar.

Tarkovsky de Eisenstein gibi, sinemanın bir zaman öldürme aracı, kitleleri uyutma aracı olarak görülmesine karşı çıkar. Fakat yukarıda da söz edildiği gibi sinemanın amacını düşünceyi, teşvik etmek ya da düşünceyi iletmek olarak da görmez. Tarkovsky ile Eisenstein arasındaki en temel fark da burada ortaya çıkar: Tarkovsky, sinemayı düşünce iletiminden çok manevi bir iletim aracı olarak görür, yani izlediği bir film, insanın zihinsel yapısını etkilemekten -hatta belki geliştirmekten- çok onun maneviyatını etkilemelidir. İzleyiciye insani "olanaklarını" göstererek onların daha iyi bir insan olmasını sağlamalıdır. Tarkovsky'e göre, daha iyi bir insan olmak zihinsel bir etkinliğin sonucu olarak öğrenilen bir şey değildir. Schopenhauer da benzer bir şekilde kavramsal

bilginin insanı daha iyi bir insan yapmak bir yana, onun ikiyüzlü, sahtekâr, yobaz olmasına yol açabileceğini düşünür.

> “Bir insanda kavramlaşmış bilgi ağır basarsa, o, hep bir öğrenci, bir okuyucu, bir "amatör", bir eleştirici kalmak zorundadır; günlük dilde ona "mantıkî insan" denir. Kavramlaşmış bilgi ağır basarsa, günlük hayatta o, bir ahlâk budalası kesilir; ama kendi çıkarı, uzak veya yakın bir çıkarı söz konusu olduğunda, orada inançlar da, ilkeler de susar, kendi çıplak yüzü ortaya çıkar. Kausal bağlantılar alanı içinde kişi, ancak böyle davranabilir, böyle davranmak zorundadır” (Kuçuradi 2006: 14).

Tarkovsky’e göre sanat açıklamalar yapmaz sanatın gücü, duygusal ikna kabiliyetinde yatar (Tarkovsky 1992: 58). Ancak sanat eseri, Hartmann’ın deyişiyle bize, «"söyleyerek" değil, "göstererek" "dünya açar”» (Kaygı 1998:191). Böyle manevi deneyimlerle sanat, Tarkovsky’nin sözünü ettiği gibi, “insanı ölüme hazırlar”, onun iç dünyasının en gizli köşelerine ulaşır (Tarkovsky 1992: 49). Tarkovsky’e göre, bir başyapıt gerçeklik hakkında verilmiş tam bir yargıdır ve bu yargı, zihinsel bir yargı değildir; onun değeri, manevi olanla karşılıklı ilişki içinde bir insanın kişiliğini ne kadar kapsamlı ifade etmeyi başarmış olmasıyla ölçülür (Tarkovsky 2006: 43). Tarkovsky’e göre, büyük bir sanatçı bize günlük olayları anlatmaz, kendi iç dünyamızı gösterir (Mitchell 1982, ed. Gianvito 2006: 78). Oysa Eisenstein, insanın “iç dünyası” ile çalışmalarının ilk döneminde ilgilenmemekle birlikte son döneminde Tarkovsky kadar çok olmasa bile ilgilenmiştir. Eisenstein, 1930’larda ve 1940’larda “entelektüel montaja” dair ilk teorisinden büyük ölçüde farklılık gösteren yeni sinematik teoriler geliştirmiştir. Bu yeni teoriler çağrışımcılığın yeni bir versiyonunu, bir “iç konuşma” fikrini ve “görüntülerde düşünmeyi” içerir (Bordwell 1993: 167). Ve bu yeni teoriler, Eisenstein’ın 1920’lerdeki montaj kavramını tamamen yerinden oynatmışlardır (Bulgakowa 2001, ed. LaValley 2001: 44).

Eisenstein'ın karakterlerin iç dünyasını sinematik olarak ifade etmeye dair ilgisi geniş ölçüde İrlandalı yazar James Joyce'un edebi eserlerinin etkisinde gelişmiştir. 1928'de Eisenstein Joyce'un *Ulysses* adlı eserini okuduktan sonra Eisenstein, sinematik yönteminin yapıtaşları olarak zıtlık ve çelişkileri kullanmak yerine birliktelik, sentez, coşkunluk, organiklik (doğadan türetilmek anlamında) ve görüntüyü kullanmıştır. Doğanın "entelektüel olarak anlaşılamayacak ama duygusal olarak ve hayranlık verecek bir şekilde tecrübe edilebilecek" bir birliktelik ile yapılandırıldığını ifade etmiştir (Bulgakowa 45). Son dönemlerinde Eisenstein'ın zihinsel kavrayış ve duygusal kavrayış konusunda Tarkovsky'e yaklaştığı görülmektedir.

Eisenstein'ın Joyce'dan etkilenmesindeki en önemli nokta Joyce'un *Ulysses*'teki anti-kahramanı Leopold Bloom'un tecrübelerini aktarmak için kullanmış olduğu "iç monolog " yöntemidir. Bu yöntemle, okuyuculara Bloom'un hem davranışları hem de iç gerçekliği, düşünceleri ve aklının durumu aktarılmıştır. Bir kişinin iç dünyasını sinematik olarak yansıtma fikri Eisenstein'ı heyecanlandırmıştır ve ona ilham vermiştir. Eisenstein'ın, öznel tecrübeleri ifade etmeye dair ilgisi Tarkovsky kadar çok fazla olmasa da, 1930'lara ve 1940'lara ait pek çok yazısında ve *An American Tragedy* adlı hiçbir zaman filme dönüştürülmeyen senaryosunda belgelenmiştir (Levitina 2007). 1940 tarihli *Gordost* (Gurur) başlıklı makalesinde, insan bilincinde yansıtılabilen ve kırılabilen gerçeklik sürecini canlandırabilen bir kişi olarak James Joyce'u övmüştür (Levitina 2007). Eisenstein Joyce'u "gelecekteki sinematografinin" ilk habercisi olarak anmıştır (Levitina 2007). Teorileri büyük ölçüde kâğıt üstünde kalsa da Eisenstein, kariyerinin son yıllarına kadar zihnin içsel durumlarını sinematik olarak tasvir etmekle ilgilenmiştir. Eisenstein, fikirlerini pratiğe dökme şansını bulamamıştır fakat Andrei Tarkovsky'nin gelecekteki sinema anlayışını öngörmüştür (Levitina 2007).

Tarkovsky'nin bireyin içsel durumunun sinematik ifadesine dair ilgisi, onun sinema kuramında merkezi bir konumdadır. Hem *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında hem de - özellikle anlatıcının hatıraları, rüyaları, düşünceleri ve

duygusal tecrübelerine dayandırılmış olan *Mirror* (*Ayna*) adlı filmi başta olmak üzere - filmlerinde bireyin iç dünyası konusuyla çok fazla meşgul olmuştur. Bir ortak özellik olarak, her iki kuramcının da, bir karakterin iç tecrübelerini ifade etmeye hizmet eden sinematik araçları keşfederek sinemanın bu psikolojik potansiyelinin kullanılmasına katkıda bulundukları söylenebilir.

Eisenstein'ın son yıllarında ilgilenmiş olduğu teoriler ile Tarkovsky'nin düşünceler ile görüntüleri çağrışımcı bir şekilde birbirlerine bağlamaya ve öznel tecrübeleri sinematik olarak sunmaya yönelik ilgisi arasında bir paralellik görülebilir. Tarkovsky'nin Eisenstein'a dair eleştirilerinden onun, Eisenstein'ın daha sonraki teorilerinden haberdar olmadığı anlaşılmaktadır. Bunun olası nedeni, Eisenstein'ın son dönemine ait bu teorilerinin, Tarkovsky'nin gelişme yıllarında fazla bilinmemesidir (Levitina 2007).

Eisenstein ve Tarkovsky'nin estetik yaklaşımlarında görülen farklılıklar bir dereceye kadar dönemlerinin koşullarıyla açıklanabilir. Eisenstein'ın "entelektüel montaja dair" fikirleri, modernizmin etkisi ve hayatın hızlı ritminin, sanatsal biçimde gerçekleştirilen özenli deney çalışmaları ile birleşiminin vurgulandığı ve bunun yanı sıra sinemadaki gerekliliklerin "Parti" tarafından değerlendirildiği, 1920'lerdeki Sovyet avant-garde estetik anlayışı bağlamında gelişmiştir (Johnson: 162: ed. LaValley 2001). Diğer taraftan Tarkovsky'nin sinematik yaklaşımı, 1950'li yılların "Çözülme" döneminde başlayıp, Vida Johnson ve Graham Petrie'nin "hem biçimsel hem de tematik olarak özgün yaratıcı bir arayış" olarak adlandırdığı, altmışlı yılların özündeki bireylerin trajedisi, şiirsel ve doğal olanı birleştirmeye dair çalışmalar, sterotiplerin ve kuralların reddedilmesi gibi kaygıları yansıtarak 1960'lı yıllarda olgunlaşmıştır (Johnson, Petrie 1994: 14). İkisinin kuramları arasındaki mevcut farklılıklar, sözü edilen tarihsel koşullarının farklılığından ziyade, onların sanata ve sinema sanatına bakış açıları arasındaki farklarla açıklanabilir.

Tarkovsky için sanatta ve sinemada belirleyici olan, dünya görüşü, etik ve düşünsel amaçlar olmalıdır (Tarkovsky 1992: 31). Tarkovsky'e göre, bir

sanatçının dehasını, onun etik idealleri ifade etme ve insanın dünyadaki varoluşunu anlamlandırma çabası belirler. Aksi takdirde, yaratıcının, gerçekliği yansıtma çabalarına rağmen, eseri sıradan ve tek düze kalır (Tarkovsky 1992: 24). Eisenstein içinse, özellikle ilk dönemi göz önünde bulundurulduğunda, sanat için bilimi model alır. Eisenstein'a göre sanatın gücü gerçek verilerdedir (Eisenstein 1975: 20). Bu yüzden sanatın yöntemini öğrenmek için tüm defter ve kitapları açmayı, "laboratuarda analiz... Mendeleev tablosu, Gay Lussac kanunu... Ne biliyorsak tümünü sanat alanına taşımayı" önerir (Eisenstein 1975: 21). Tarkovsky ise böyle bir sanat anlayışına karşı çıkarak, sanatta, bilimdeki gibi yasalar bulmak yerine bir sanatçının, hakikatin sesine kulak vermesi gerektiğini savunur. Tarkovsky'e göre, sanatçının yaratıcı iradesini de sadece hakikatin çağrısı belirler ve disiplin altına alır. Sanatçı ancak bu sayede inancını başkalarına da "aktarabilme" yeteneğine kavuşur. "Bu inanca sahip olmayan bir sanatçı ise doğuştan kör bir ressama benzer" (Tarkovsky 1992: 49).

Eisenstein ise, eser aracılığıyla aktarımı amaçlanan bildirileri aktarmayı mümkün kılan uygulamaların ilkelerini bulmaya odaklanır. Bütün enerjisini sinemadaki düşünsel -son döneminde de duygusal- iletimi mümkün kıldığına inandığı kurgunun yasalarını bulmak için harcar. Bununla ilgili sayısız deneyler yapar. Tarkovsky ise, bir sanatçının yeni uygulama tarzları peşinde koşmaması gerektiğini düşünür. Sanatçı kendisinin hakikatle olan ilişkisini en uygun biçimlerde şekillendirecek araçları büyük acılara katlanma pahasına bulma derdindedir (Tarkovsky 1992: 119). Tarkovsky'e göre, "deneysellik" sözcüğünü, ya da "arayış" sözcüğünü sanatla bağdaştırmaya çalışmaktan daha saçma bir şey olamaz.

> "Bu sözlerin ardında güçsüzlük, kofluk, hakiki bir yaratıcı bilincin eksikliği ve acınacak bir kibirlilik yatıyor. "Arayış içinde olan bir sanatçı": Bu sözlerin ardında cansız bir küçük burjuva zavallılığı yatar. Sanat, bir bilim değil ki deney yapmaya izin versin. Deney, yalnızca deney düzeyinde kalırsa, yani her sanatçının bir filmi tamamlamak için aşması gereken o sanatçıya özgü çalışmanın bir

> aşaması olarak kalmazsa, o zaman sanatın asıl hedefine ulaşılamamış olur" (Tarkovsky 1992: 112, 113).

Tarkovsky, bir sanat eserini estetik ve dünya görüşü açısından kendi içinde bir bütün, kendi yasalarına göre yaşayan ve gelişen bir organizma olarak görür. Sanatta deney yalnızca sanatçıya özgü çalışmanın bir aşaması olarak görülmelidir. "Bir çocuğun doğumu sırasında deneyden söz edilebilir mi? Bu son derece ahlakdışı, anlamsız bir şey olmaz mıydı?" (Tarkovsky 1992: 114) Tarkovsky'e göre, sanatta deneyden söz etmeye başlayanlar sapı samandan ayıramayanlardır. Yeni estetik yapılar karşısında kafası karışanlar ve karşılaştıkları yeni durum içinde kendi yerini bir türlü bulamayanlardır. Ortaya kendilerine özgü ölçütler koyma becerisini gösteremeyerek her şeyi önce böyle bir kavram altında toparlayıp bir kenara atmaya çalışanlardır. Tarkovsky isim vermese bile bu eleştirileriyle Eisenstein'ı hedef alıyor görünmektedir. Çünkü Eisenstein için sinema deneye dayanmalıdır. Eisenstein kariyeri boyunca sinemada kurgu tekniğine ilişkin çok sayıda deneyler yaparak kuramını bu deneylere dayandırmıştır. Yaşamının sonuna kadar da sinemanın daha iyi bir anlatım, bildirim aracı haline gelmesi için bu deneylerini sürdürmüştür.

Bir diğer önemli fark da Eisenstein'ın kendi kuramında sinemayı bireşimsel bir sanat hatta bütün sanatları ve bilimi bünyesinde barındıran bir sanat olarak görmesine karşın Tarkovsky'nin sinemanın sentezci doğasından söz eden yaygın kuramsal görüşe kesinlikle karşı olmasıdır: "Bu bence çok saçma, kaçınılmaz olarak insanın aklına sinemanın yakın sanat türleri üzerine inşa edildiği, özgün ifade araçlarından yoksun olduğu düşüncesini getiriyor. Bu, sinemanın sanat olmadığını söylemekle eş anlama gelir. Oysa sinema, bir sanattır" (Tarkovsky 1992: 132, 133).

Eisenstein ve Tarkovsky'nin kuramlarının bakış açısındaki farkı Eski Japon şiirinin geleneksel türü olan Haiku'ya[26] bakışlarında da görmek mümkündür.

---

[26] Aşağıda, Basho'nun haikusundan üç örnek yer almaktadır: üçüncüsü bizzat Tarkovsky tarafından örnek olarak verilmiştir (Farago 230):

Bahar gecesi: Kiraz ağaçlan! Kiraz ağaçlarına koşun!	Kuru bir dal; Bir karga konar; Sonbahar akşamı	Çatı için kamışlar kesilir Saplar üzerinde unutulmuş Küçük hafif bir kar tanesi düşer

Her iki kuramcı da çalışmalarında fazlasıyla Haiku'dan esinlenmişlerdir. Fakat Eisenstein, Haiku şiirlerinden biçimsel bakımdan esinlenirken, Tarkovsky, onları sinemaya örnek oluşturacak gözlem örnekleri olarak ele alır. Bir yönetmen filmi için gözlem yaparken Haiku'lardan yararlanabilir. Tarkovsky'e göre, "Eisenstein için bu dizeler, birbiriyle ilişkilendirildiklerinde alakasız üç ayrı öğenin yeni bir nitelik kazanabileceğine örnektir (Tarkovsky 1992: 76, 77). Hatırlanacak olursa, Eisenstein çarpıcı kurguda bu yöntemi kullanmıştır. Kendisini etkileyen şeyin ise, Haiku'larda hayatın en saf, yumuşak ve karmaşık haliyle gözlemlenmesi olduğunu söyler (Tarkovsky 1992: 77).

Tarkovsky'e göre, her türlü "nihai" anlamdan yoksun olan haiku, okuyucu açısından derin ve yaratıcı bir temaşa gerektirir; zihnin aracılığı olmaksızın ruh tarafından duyumsanabilen zengin gerçeklikler içeren sezgisel bir iletişim gerektirir. Haiku'da, en nesnel ve en somut olanın aracılığıyla, öznel olana ulaşılır; meditasyona geçen bakıştaki derin yoğunlaşıma maruz kalan, günlük yaşamdaki en basit "veriler üzerinden, sınırsız olana ulaşılır (Farago 2006:231).

3.2 KURGUYA KARŞI RİTİM

Tarkovsky de Eisenstein gibi kurgunun bütün sanat dallarında bulunduğunu savunur. Tarkovsky'e göre, kurgu sanatçının yapmakla yükümlü olduğu seçimlerin ve yeniden düzenlemelerin bir sonucudur. Kurgusuz hiçbir sanat türü varolamaz. Fakat Tarkovsky, Eisenstein'in başlattığı ve sinemada önemli bir taraftar bulmuş olan sinemanın kurguda ortaya çıktığı fikrine karşı çıkar. Tarkovsky'e göre, kurgu bir filmi şekillendiren en önemli öğe olamaz. "Eisenstein ve Kuleşov'un iddia ettikleri gibi, film kurgu masasında doğmaz" (Tarkovsky 1992: 134). Tarkovsky kurguyu her şey olarak gören sinema anlayışını eleştirir; çünkü ona göre, kurgudaki ustalık zanaatkârlık sorunlarıdır

ve zanaatkârlık sorunları talidir, bunlar, öğrenilebilir (Tarkovsky 1992: 143). Tarkovsky, yalnızca kurgulamada usta olmanın önemli olmadığını, bir sinemacının her şeyden önce, neden sanatlar içinden sinemayı seçtiğini, ne söylemek istediğini, neden bunları ille de filmin şiirselliği aracılığıyla dile getirmek istediğini bilmesi gerektiğini düşünür (Tarkovsky 1992: 143). Tarkovsky'e göre zanaatkârlık ile ilgili her şey öğrenilmelidir. Sanatının uygulama kurallarını bilmeksizin bir sanatçı amacını gerçekleştirmez. Sokolov'un aktardığına göre, Tarkovsky, *Sinema Tiplemeleri Hakkında* başlıklı çalışmasında. "…mutlaka kurgunun da kanunlarını bilmek gereklidir. Fakat asıl yaratıcılık, söz konusu kanunların bozulması ve deforme edilmesi anından itibaren başlar" düşüncesini öne sürer (Sokolov 2006: 40). Sokolov'un da belirttiği gibi, Tarkovsky kurgunun kanunları terimini yazarken onu tırnak içine almamakta, böylelikle kurgunun kanunlarının gerçekten mevcut olduklarını vurgulamaktadır (Sokolov 2006: 40). Tarkovsky için sanatta belirleyici olan etik ideallere dayalı olan bir dünya görüşüdür. Ancak, sanatının uygulamaya ilişkin kanunlarını bilmeyen bir sanatçı yaratıcı olamaz; bu kanunları deforme etmek için önce bunları bilmesi gerekir. Dolayısıyla, Eisenstein, Tarkovsky tarafından zanaatkârlıkla ilgili sorunlar üzerinde fazlaca durduğu için eleştirilmiş olsa bile Eisenstein, sinemada kurgunun henüz yeterince bilinmediği bir dönemde, sinemadaki belki en önemli zanaatkârlık sorunu olan kurgunun kanunlarının geliştirilmesine ve genç sinemacılara öğretilmesine hizmet etmiştir. Eisenstein'ın teknik sorunlarla bu kadar uğraşmış olması onu daha az değerli bir kuramcı yapmaz. O çağının koşullarının ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak kuramına yön vermiştir. Fakat Tarkovsky için Eisenstein'ın kurgu sorunlarıyla çok fazla uğraşmış olması ve sonunda geliştirdiği kurgu anlayışı birer eleştiri konusu olmuştur.

Tarkovsky, Eisenstein'ın, kurguyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir düşünceyi oluşturma niyetini, sinemanın doğasına tamamen aykırı bulur. Tarkovsky'e göre, Eisenstein kavramlarla oyun oynamaktadır ve bu, hiçbir sanat türünün amacı olamaz, ayrıca sanatın özü de hiçbir keyfi kavram bağlantısında bulunmaz (Tarkovsky 1992: 134). Daha önce de sözü edildiği gibi, sanat

insanın manevi yönüyle ilgilidir. İnsanlara sahip oldukları insansal olanakları göstermenin bir aracıdır. Bunu da onların zihinlerinden çok duygularını, manevi yönlerini uyararak yapar.

Tarkovsky'e göre, kurgu yalnızca zamanı artık belirlenmiş planları düzenler, bu planlardan, damarlarında canlılığının güvencesi olan zamanın değişik ritimler içinde pompalandığı filmin canlı organizmasını yaratır. Tarkovsky, bir filmdeki en belirleyici öğenin herkesin sandığı gibi kurgu değil ritim olduğunu savunur. Ona göre ritim, film bölümlerinin metrik bir düzen içinde birbirini izlemesi demek değildir. Ritim, daha çok, planlar içinde oluşan zaman baskısı aracılığıyla oluşur.

Tarkovsky için kurgu ikinci plandadır; kurguyu sadece bir araç olarak görür. Filmin ritmini belirleyen şey, kurgulanmış planların uzunluğu değil, onların içinde geçen zamanın yarattığı gerilimdir. Asıl önemli olan, yönetmenin önündeki kurgu masasında yatan bölümlerin içinden bu zamanı yeniden çekip çıkarmasıdır. Özellikle bir planın içine yerleştirilen zaman, yönetmene söz konusu uygun kurgu ilkesini kabul ettirir (Tarkovsky 1992: 136).

Tarkovsky'e göre kurgu sineması, filmin beyaz perdenin sınırlarını aşarak genişlemesine izin vermez, yani seyircinin perdede gördüklerini kendi deneyimleriyle bağdaştırmasına olanak tanımaz.

> "Kurgu sineması, seyircisini bulmacalarla karşı karşıya getirir, simgeler çözdürür ve alegoriden zevk almasını bekler, seyircinin entelektüel deneyimine seslenir. Ancak bu tür bulmacalardan her birinin eksiksiz bir biçimde formüle edilmiş sözel çözümleri vardır. Bana kalırsa, bu yöntemiyle Eisenstein, perdede gördüklerine karşı sezgisel olarak kendi tavrını belirleme olanağını seyircisinin elinden almaktadır" (Tarkovsky 1992: 138).

Tarkovsky, Eisenstein'ın filmi *Aleksander Nevski*'yi örnek vererek, Eisenstein'ın bu filminde planlara uygun bir zamansal gerilim verme zorunluluğu üzerinde kafa yormadığı için perdede gösterilen olayın kuruluğunun ve yapaylığının seyircinin gözünden kaçmadığını belirtir. Tarkovsky'e göre, Eisenstein çekimleri, bu efsanevi çatışmaya uygun gerçek zaman duygusuyla donatmadığı için, seyircinin üzerinde sanatçının amaçladığı etki yaratılamamıştır (Tarkovsky 1992: 140).

Tarkovsky'e göre, kurgu, yönetmeninin tasarımıyla arasındaki ilişkiyi dile getirir ve gene kurguyla, yönetmenin dünya görüşü kesin hatlarına kavuşur. Tarkovsky, Bir yönetmen bireyselliğini her şeyden önce zamanı sezinleyebilmesiyle, ritimle kanıtlar; zaman duygusu, yönetmenin hayat dolu sezgilerinin bir parçasıysa, kurgunun yönetmenin imzası gibi olacağını iddia eder. Örneğin, Bergman, Bresson, Kurosava ve Antonioni'nin kurgu kesimleri hemen ilk bakışta tanınır (Tarkovsky 1992: 142). Tarkovsky'e göre, Eisenstein sinemanın zaman boyutunun farkında olmadığı için bu yönetmenler arasında yeri yoktur.

Tarkovsky'nin Eisenstein'ı "kurgu sineması" içinde değerlendirmesi ve onun ayırıcı özelliklerini göz ardı etmesi daha önce de bahsedildiği gibi doğru bir değerlendirme değildir. Tarkovsky, Eisenstein'ın içeriğe verdiği önemi göz ardı ediyor gözükmektedir. Eisenstein, sadece sanatsal yöntemlere önem veren bir sinemacı değildir. Onun biçime, uygulamaya olan bütün ilgisinin nedeni içeriğe ve içeriğin iletimine verdiği önemden kaynaklanmaktadır. Eisenstein'a göre, yönetmenin filmi aracılığıyla izleyicilerine aktarmak istediği bir mesajı, bir bildirisi kafasında önceden mevcuttur fakat bu mesajını izleyicilerine nasıl aktarması gerektiğini bilmiyorsa düşüncelerini izleyicilere aktarma konusunda başarılı olamayacaktır. Eisenstein da Lukacs gibi "biçimin içeriğin bütünleşmiş bedeni" olduğunu düşünür (Eisenstein 1984: CIX). Eisenstein, filminin izleyici tarafından algılanma koşulları üzerinde fazlaca yoğunlaşır. Hem kendi dönemindeki meslektaşları hem de Tarkovsky gibi sonraki nesilden olan sinemacılar Eisenstein'ı biçimle ilgili ilkeleri bulmak için gereğinden fazla emek ve zaman

harcadığı konusunda eleştirseler de, Eisenstein'ın sadece sinemanın evrensel barış düşüncesine hizmet eden bir sanat dalı olduğu iddiası bile bu eleştiriyi en azından sarsmaktadır. Eisenstein, sinemadaki biçimsel ilkeleri bulmadan sinemanın amacını gerçekleştiremeyeceğini düşündüğü için sinemada teknik ve yöntem sorunlarına odaklanmıştır. Bu durum da onun içeriğe, konuya verdiği önemin göz ardı edilmesine yol açmıştır.

Tarkovsky, her ne kadar *Mühürlenmiş Zaman* adlı eserinde Eisenstein'ı kurgu konusundaki düşüncelerinden dolayı eleştirmiş olsa da Eisenstein'dan özellikle ilk filmlerinde oldukça etkilenmiştir. *Eisenstein and Tarkovsky: A Montage of Attractions* isimli makalesinde Vida Johnson, Tarkovsky'nin ilk filmlerinden olan *Silindir ve Keman* ile *Ivan'ın Çocukluğu* filmlerini, Eisenstein'ın kurgu filmlerinden bir hayli esinlenmiş olan kurgu örnekleri olarak değerlendirir (Johnson 162, ed. LaValley 2001). Vida Johnson, her iki sanatçının da fiziksel olduğu kadar duygusal da olan bir gerçeklik yaratmak istediklerini vurgulayarak, Eisenstein'ın Tarkovsky üzerinde etkisinin olmuş olabileceği sinematik mizansen, ses ve tarihsel film türünü içeren üç potansiyel alanın taslağını çizer. Eisenstein'ın *Korkunç Ivan* ve Tarkosy'nin *Andrei Roublev* isimli filmlerini karşılaştıramaya odaklanan Johnson, Tarkovsky'nin filminin Eisenstein'ın filmi olmadan mevcut olmayacağı sonucuna varır (Levitina 2007). Fakat Eisenstein'ın Tarkovsky üzerindeki etkisinin yukarıda sözü edilen sinematik mizansen ve ses gibi teknik konularla sınırlı kaldığını da vurgulamak gerekmektedir.

Bu çalışmada ele alınan iki kuramcı her ne kadar kuramları arasında paralellikler görülse de, aslında kuramlarıyla sanata bakmanın iki biçimini temsil etmektedirler. Her iki kuramcı da sanatı insanlığın "ilerlemesinde" bir araç olarak görse de bu ilerlemenin anlamını ve bu "ilerlemeyi" sağlayan unsurları farklı biçimde ele alırlar. Eisenstein'ın, sanatın yasalarını bularak ve özellikle sinemayı kitleleri dönüştüren -ki bu dönüştürmede kılavuz olarak diyalektik materyalizmi kabul eder- bir düşünce iletim aracı haline getirerek insanlığa hizmet edilebileceği düşüncesine karşın, Tarkovsky sanatı daha çok etik ile

ilgisinde ele alır. Tarkovsky'e göre sanatçıyı etik bir dünya görüşüne dayanması dışında kısıtlayan hiçbir yasa ya da biçim yoktur. Tarkovsky'e göre, sanatçının sorumluluğu insanlığa karşıdır ve sanatçı insanlığa hizmet etmekle yükümlüdür. Bunu da onları kendi insanlıklarıyla yüzleştirerek yapacaktır. Sanat insanlara kendi iç dünyalarını, varoluşlarının anlamını göstermek için vardır. Tarkovsky'nin bu düşünceleri ile Eisenstein'ın düşünceleri arasında aykırılık yoktur. Eisenstein'ın da elbette bir sanatçı olarak insanlığın durumuyla ilgili kaygıları vardır. Sanatın, insanlığın hizmetinde olması gerektiğine inanır. Fakat Tarkovsky'nin sanatın tekniğiyle ilgili sorunları, tali olan zanaatkârlık sorunları olarak gördüğü yerde, Eisenstein yönteme ilişkin sorunlara öncelik verir. Yönteme ilişkin sorunlar, Tarkovsky'nin kuramında sanatın amacını oluşturmazken, Eisenstein'ın kuramı, yöntem sorunlarının, yani kurguya ilişkin sorunların çözümlenmesi üzerine kurulmuştur. Çünkü Eisenstein'ın dönemi, sinema sanatının başlangıç dönemidir ve bu dönemde teknik sorunlar ve özellikle kurguya ilişkin sorunlar alanında kuramsal eksiklikler vardır. Eisenstein da kuramında bu ihtiyaçları karşılamıştır. Ayrıca onun kuramsal çalışmalarının son dönemine bakıldığında, döneminin ötesinde olan, kendisinden çok sonra tartışılacak fikirlerin tohumlarını atmış olduğu görülecektir.

SONUÇ

Her iki kuramcının da kuramları, sinema sanatının amacı ve işlevi bakımından karşılaştırıldığında, Eisenstein, sinema sanatını bilim gibi yasaları olan, deneye dayanan ve en önemlisi kitleleri dönüştürme potansiyeline sahip bir düşünce iletim aracı olarak görür. Tarkovsky ise sinema sanatını etik ve varoluşsal sorunlarla ilgisinde ele alır.

Ele alınan iki kuramda Tarkovsky'nin kuramının Eisenstein'ın kuramına göre daha felsefi olduğu sonucuna varılmaktadır. Tarkovsky sadece filmleri aracılığıyla felsefi sorunları tartışmakla kalmaz, aynı zamanda kuramı da sanatın amacına ve işlevine ilişkin sorularla felsefi bir nitelik taşımaktadır. Eisenstein ise kuramında sanatın neliğini belli bir sanat dalının -sinema sanatının- malzemesinin ustaca kullanımında görmüştür. Bu yüzden, kuramında sinema sanatının teknik sorunları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bunun farkın nedeni, sinemanın bir dil olduğu konusunda her iki kuramcının da uzlaşmasına rağmen, sinema dilinin neliği konusundaki düşüncelerinin farklı olmasıdır. Eisenstein, kurguya yönelik araştırmalarıyla sinemada kavramları iletmenin en mükemmel formunu aramıştır. Amacı, kavramsal iletimi mümkün kılan yetkin bir sinema dili oluşturmaktır. Eisenstein'da sinema dili sembolik bir dildir. Tarkovsky de sinemanın bir dil olduğunu düşünmüştür ancak ona göre sinema dil olarak kavramsal bir iletişimi sağlamaktan ziyade insanların manevi yönlerine seslenmelidir. Tarkovsky'e göre sinemanın dili sembolik değil, dolaysızdır. Görüntüler, sembolik anlamları yoktur; onlar kendilerinin yerine geçer. İki kuramcının sinema dilinin işlevine farklı bakmaları, sinemanın amacını da farklı görmelerine yol açmıştır.

Sinemanın amacına yönelik farklı düşünmeleri bu iki kuramcının, kuramlarında farklı konulara ağırlık vermelerine sebep olmuştur. Tarkovsky'nin kuramına her şeyden önce sanatın neliğini, amacını ve işlevini araştırarak başlamasının sebebi, bu araştırma yapılmaksızın ortaya bir sinema kuramının

koyulamayacağına inanmasıdır. Eisenstein ise bir sinema kuramı ortaya koymak için, bir sembolik bir dil olarak gördüğü sinemanın nasıl oluşturulacağına dair imkânları araştırır. Tarkovsky, sanatın neliğine yönelik araştırmasıyla onun "etik ideallerin ifadesi" olduğu sonucuna varırken, Eisenstein sanatı ve özelde sinema sanatını kavramları aktarmada bir araç olarak görür.

Sinema sanatının neliğine farklı baktıkları için sinemanın kurucu öğesi olan kurguyu ele alışları da farklı olmuştur. Eisenstein, kavramları iletmenin bir aracı olarak gördüğü sinemada, bu amacını gerçekleştirmek için, çözülmesi gereken en önemli teknik sorun olarak kurgu sorununu görür. Tarkovsky ise, sinema sanatındaki kurguya ilişkin teknik sorunları tali sorunlar olarak görür. Tarkovsky, Eisenstein'ı sanki sinemanın sadece kurguyla ortaya çıktığını düşünen biri olarak algılamasının nedeni, Eisenstein'ın kurguya vermiş olduğu aşırı önemden kaynaklanmaktadır. Tarkovsky, Eisenstein'ı sinema sanatının sadece biçimsel ve teknik sorunlarıyla ilgilenmekle eleştirir. Fakat Eisenstein'ın kendisi gibi sanatın insanlığa hizmet etmek için varolduğunu vurgulamasını görmezden gelir. İnsanlığa en etkili bir şekilde mesaj iletebilmenin imkânlarını araştırdığı için kurgu sorunlarını bu kadar ön plana çıkardığını anlamaz gözükmektedir.

Sonuç olarak aynı zamanda başarılı birer yönetmen olarak da sayılan her iki kuramcı da sinema sanatının kuramının gelişmesine ve her ne kadar kendileri felsefeci olmasalar bile günümüzde bir disiplin olarak sinema felsefesinin ortaya çıkışına kuramlarıyla önemli katkıda bulunmuşlardır. Onlar ve onlar gibi sinemanın kuramıyla uğraşan diğer yönetmen-kuramcılar sayesinde sinemanın bir sanat olarak özgüllüğü ve sahip olduğu olanaklar görülüp, tartışılmaya başlanmıştır. Eisenstein ve Tarkovsky'nin sinema sanatının amacına ve işlevine ilişkin tartışmaları bugün sinema felsefesiyle uğraşan pek çok felsefeci için ufuk açıcı olmuştur. Bunlardan en bilineni Fransız filozof Gilles Deleuze'dür. O, *Cinema 2* kitabında hem Tarkovsky'den öncelikle sinemayı "zamanın baskısı" olarak tanımlaması bakımından hem de Eisenstein'dan sinemanın düşünsel boyutuna dikkat çekmesi bakımından yararlanmıştır (Deleuze 2001: XII, 157).

KAYNAKÇA

ABRAMOV, Naum. "*Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the Screen",* (1970). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 32-37, 2006.

ANDREW, J. Dudley, *The Major Film Theories*, London, Cambridge Univ. Press, 1976.

AMENGUAL, Barthélemy. *Que Viva Eisenstein!,* In Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1980, Film Duyumu, CXVII.

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein,* Paris, Ed. Albatros, 1979. Film Duyumu, CXXI.

ARİSTOTELES, *Poetika,* (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1995.

ARNHEIM, Rudolf. *Sanat Olarak Sinema,* (Çev. Rabia Ünal), Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.

BACHMANN, Gideon. "*Encounter with Andrei Tarkovsky",* (1962). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 6-11, 2006.

BERGMAN, Ingmar. *Büyülü Fener,* (Çev. Gökçin Taşkın), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

BORDWELL, David. *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1993.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. *Films and Dreams,* Lanham, Lexington Books, 2007.

BULGAKOWA, Oksana. “The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein". In *Eisenstein at 100: A Reconsideration***,** New Jersey, Rutgers University Press, pp. 38-51, 2001.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Motion Pictures*, London, Blackwell Publishing, 2008.

CIMENT, Michel. “*The Artist in Ancient Russia and in New USSR”,* (1969). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 16-31, 2006.

CHRISTIE, Ian. “*Against Interpretation:An Interview with Andrei Tarkovsky”.* (1981). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 63-69, 2006.

COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze,* (Çev. Cem Soydemir), Ankara, Bağımsız Kitaplar, 2002.

ÇOTUKSÖKEN, Betül. *Felsefi Söylem Nedir?,* İstanbul, Ara Yayıncılık, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 The Time-Image,* (Trans. Hugh Tomlison, Robert Galeta), Minneapolis, University of Minnesota Pres, 2001.

EISENSTEIN, Sergey M. *“Sorbonne Söylevi”,* (Çev. İmzasız), Yeni Sinema Sayı:2, Nisan, Mayıs 1966. 20.

EISENSTEIN, Sergey M. *Bir Sinemacının Düşünceleri*, (Çev. Azmi Arna), İstanbul, Yol Yayınları, 1975.

EISENSTEIN, Sergey M. *Film Form-Essays in Film Theory*, (Trans. and Ed. Jay Leda), New York, Harcourt Brace&Company, 1977.

EISENSTEIN, Sergey M. *Film Duyumu*, (Çev. Nijat Özön), İstanbul, Payel Yayınevi, 1984.

EISENSTEIN, Sergey M. *Film Biçimi*, (Çev. Nijat Özön), İstanbul, Payel Yayınevi, 1985.

EISENSTEIN, Sergey M. *Film Sense*, (Trans. and Ed. Jay Leda), London, Faber and Faber, 1986.

EISENSTEIN, Sergey M. *Sinema Sanatı*, (Çev. Nilgün Şarman), İstanbul, Payel Yayınevi, 1993.

EKRAN. *"The Burning".* In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 12-15, 2006.

FARAGO, France. *Sanat,* (Çev. Özcan Doğan), Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2006.

FAURE, Elie. *Sinema Sanatı,* (Çev. ve ed. Metin Gönen), İstanbul, Es Yayınları, 2006.

FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy,* London, Wallflower Pres, 2006.

GEVGİLİLİ, Ali. *Çağını Sorgulayan Sinema*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1989.

GIANVITO, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, 2006.

INGARDEN, Roman. *Ontology of the Work of Art,* Ohio University Pres, 1989.

JAKOBSON, Roman, *Sekiz Yazı,* (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul, Düzlem Yayınları, 1990.

JOHNSON, Vida T. "*A Montage of Attractions". Eisenstein at 100: A Reconsideration***,** New Jersey, Rutgers University Press, pp. 161-192, 2001.

JOHNSON, Vida T., PETRIE, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue,* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KAYGI, Abdullah. *Edebiyat ve Varlık,* Ankara*,* Kebikeç Yayınları, 1998.

KAYGI, Abdullah. *"Sanat ve Özgöndergelilik",* Felsefelogos, *Korkunun Felsefesi*, Sayı 20, (Nisan 2003) 85-91.

KAYGI, Abdullah. "*Sanat Olanla Olmayanın Sınırı",* H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu, *Sanat Ve…,* (Ankara, 2006) 1-21.

KUÇURADİ, İoanna. *Çağın Olayları Arasında,* Ankara, Şiir ve Tiyatro Yayınları.

KUÇURADİ, İoanna. *Sanata Felsefeyle Bakmak,* Ankara, Ayraç Yayınevi, 1997.

KUÇURADİ, İoanna. *Schopenhauer ve İnsan,* Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yay., 2006.

LAVALLEY, Al. (Ed.), *Eisenstein at 100: A Reconsideration***,** New Jersey, Rutgers University Press, 2001.

LEVITINA, Marina L. "*Eisenstein and Tarkovsky: An Unexpected Connection*". (2007), http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=379&feature.

MONACO, James. *How to Read a Film,* New York, Oxford University Press, 2000.

MITCHELL, Tony. "*Tarkovsky in Italy",*(1982). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 73-79, 2006.

NETZEBAND, Günter. "*I Love Dovzhenko",* (1973). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 38-43, 2006.

PETRIC, Vlada. *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm,* (Çev. Güzin Yamaner), Ankara, Öteki Yayınevi, 2000.

PLATON, *Diyaloglar 1,* (Çev. Teoman Aktürel), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *The World as Will and Representation Vol. I,* (Trans. E. F. J. Payne), New York, Dover Publications, Inc. 1969.

SETON, Marie. *Sergei M.Eisenstein: A Biography,* London, The Bodley Head, 1952. Film Duyumu, CXIII.

SMITH, Greg M. *"The Process of Emotions -The Basis of Aesthetic Emotions: Imitative Movement -Hierarchies and Formlessness: Explosions, Fire, and Water"*, Quarterly Review of Film and Video 21.4 (October-November 2004) 303-315.

SOKOLOV, Aleksey G. *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu,* İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

SONTAG, Susan. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş,* (Çev. ve ed. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

TARKOVSKI, Andrey. *Kurban,* (Çev. Tuba Tarcan Çandar), İstanbul, Dönemli Yayıncılık, 1988.

TARKOVSKY, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman,* (Çev. Füsun Ant), İstanbul, Afa Yayıncılık, 1992.

TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in Time-Reflections on Cinema,* (Trans. Kitty Hunter Blair), Austin, University of Texas Pres, 2006.

TARKOVSKY, Andrei. *Zaman Zaman İçinde Günlükler,* (Çev. Seda Kervanoğlu Hay), İstanbul, +1 Kitap, 2006.

THOMSON-JONES, Katherine. *Aesthetics and Film,* London, Continuum Int. Publishing Group, 2008.

TASSONE, Aldo. "*Interview with Andrei Tarkovsky (on Stalker)",* (1980). In Gianvito, John. (Ed.), *Andrei Tarkovsky-Interviews,* Jackson, University Pres of Mississippi, pp. 55-62, 2006.

TOTARO, Donato. (2000, February "*Art For All 'Time*", Film-Philosophy, vol. 4 no. 4, February 2000 <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n4totaro>.

VERTOV, Dziga. *Sine-Göz,* (Çev. Ahmet Ergenç), İstanbul, Agora Kitaplığı, 2007.

VINCENTI, Giorgio. *Sinemanın Yüz Yılı,* (Çev. Engin Ayça), İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1993.

WOLLEN, Peter. *Sinemada Göstergeler ve Anlam,* (Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan), İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Elif Nuyan

Doğum Yeri ve Tarihi: Bursa- 12. 10. 1976

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: (1993-1997): Uludağ Üniversitesi, Bursa, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü.

Yüksek Lisans Öğrenimi: (1998 -2002): Uludağ Üniversitesi, Bursa, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ABD - Yüksek Lisans Tez Konusu: *Sofistik Hareketin Anlamı ve Önemi.*

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri: "Sofistler ve Retorik" Kaygı Dergisi Sayı 1, Uludağ Üniv.Felsefe Topluluğu Yayını. Bursa, 2002, Makale.

"Sokrates'in Öncesi ve Sonrası" (F. M. Cornford), Sayı 2, Bursa, 2001, Çeviri.

İş Deneyimi

Stajlar: 1997: Öğretmenlik stajı, Bursa Kız Lisesi.

Çalıştığı Kurumlar: *(2002-.....)*: Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Ankara Araştırma Görevlisi

(1998-2002): Uludağ Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Bursa Araştırma Görevlisi

(1997-1998): MEB Mustafa Kemal Lisesi, Ümraniye/İstanbul Felsefe Grubu Öğretmeni

İletişim
E-Posta Adresi: enuyan@gmail.com

Tarih: 27. 01. 2010