

AVANGART SİNEMA VE EMPRESYONİZM

Yrd. Doç. Dr. Rıdvan ŞENTÜRK

İstanbul Ticaret Üniversitesi

Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

İstanbul

ÖZET

En önemli avangart hareketlerin sinemanın ilk doğuş yıllarında meydana gelmiş olması oldukça düşündürücüdür. Sinema tarihinin ilk yıllarında ortaya çıkan empresyonist, dadaist ve sürrealist film örneklerinde olduğu gibi avangart olma özelliği taşıyan, filmin özgünlüğünün ve sanatsal kimliğinin ortaya çıkarılması macerasına yön verecek düzeyde belirleyici olan sanat hareketlerine daha sonraki dönemlerde rastlanmamaktadır. 1940 ve 1950’li yıllardan itibaren adını duyuran film noir, psikolojik gerçekçilik, yeni-gerçekçilik, yeni dalga gibi akımların hiçbiri, 1915 ve 1930 arasında sahne alan, sistemin dışında kalan, karşı duran, yıkan ve dönüştüren ilk karşı-hareketler kadar avangart olma özelliği taşımamaktadırlar. Sinemanın varoluş ve kendi kimliğini oluşturma kavgası verdiği ilk doğuş yılları her türlü tartışmanın, sanat akımlarının, benzer ve karşıt yönelişlerin bir arada filizlendiği, gelişmekte olan film sanatının karakteristik özelliklerinin belirlendiği bir dönem olarak önem arz etmektedir. Bu bağlamda çalışma, ana-akım sinemasının dönüşüm sürecinde önemli etkileri olan ilk avangart hareketler olan empresyonist film örneklerini dönem şartları içinde ele alarak sorgulamaktadır. Ayrıca çalışma, diğer akımlara nispetle gereğince incelenmemiş olan empresyonist filmlerin gerçeklikle olan sorunsal ilişkisinin sinemanın gelişme sürecini nasıl ve hangi yönde etkileyebileceği sorusuna cevap aramaktadır.

Anahtar kelimeler: avangart, geleneksellik, sinema, gerçeklik sorunu, empresyonizm

The Avant-garde Cinema and Impressionism

ABSTRACT

It is quite thought-provoking that the most important avant-garde movements occurred in the early emerging years of the cinema. Nevertheless, no examples of such art movements – that were similar to the examples of the Impressionistic, Dadaistic and Surrealistic movies, which appeared in the early years of the History of the Cinema – bearing the qualities of being an avant-garde and being are so defining that would guide the adventure of the emergence of the film’s authenticity and artistic identity have been observed in the later periods. As a matter fact, none of those movements that emerged from 1940 and 1950’s, e.g. film noir, psychological realism, neo-realism, new wave, etc., bear the qualities of being an avant-garde to reach the level of the counter-movements that came upon the stage between 1910 and 1930, remaining outside of the system, opposing, destroying and transforming. In fact, the early years of the emergence of the cinema, when it fought to exist and form its peculiar identity, exhibit uttermost significance as a period wherein all kinds of discussions and arguments, art movements, similar and opposing movements emerged together and, again, wherein the characteristic features of the developing movie art were determined. In this respect, this study elaborates upon and examines – in consideration of the conditions of the related periods - the examples of impressionistic movies, which actually were the first avant-garde movements that exerted significant effects on the transformation process of the mainstream movies. What is more, this study seeks an answer to the question ‘How and in what direction the problematic relationship with realism of impressionistic films, which have not been duly studied in comparison to the other movements is, likely to influence the development process of the cinema.

Key words: avangart, conventionality, cinema, problem of reality, impressionism

Giriş

Sinemanın doğuş yıllarından günümüze kadar geçen süre içinde özellikle Avrupa ve Amerika'da gelişerek hâkimiyet kuran anlatıcı geleneği, estetik özelliklerini ve gerçeklikle kurduğu ilişki biçimlerini araştırmanın ve sorgulamanın çeşitli yöntemleri bulunmaktadır. Söz konusu edilebilecek sorgulama biçimlerini, çeşitli teorik önermeler ve yöntemler etrafında toplamak veya ayırtırmak mümkün gözükmemektedir. Sinema tarihine ve hâkim olan anlatıcı geleneğe, anlatı türlerini, yönetmenliği, göstergebilimi, biçimselliği, psikolojiyi, araçsallığı, yapısallığı, işlevselliği esas kabul eden teorilerin yanında, aynı zamanda kültürel, sosyolojik, politik, cinsiyetçilik veya belirli estetik ve ontolojik kavramlardan hareket ederek, Gilles Deleuze örneğinde olduğu gibi felsefi açıdan yaklaşmak ve sorgulamak da mümkündür. Kuşkusuz bütün bu yaklaşım ve sorgulama biçimlerinin her biri kendine özgü bir geçerlilik iddiası taşımaktadır ve sinemanın bütünüyle ve çeşitli yönleriyle anlaşılması sürecine katkı sağlamaktadır.

Bir sanat dalının karakteristik özelliklerinin ve gelişim sürecinin anlaşılması amacıyla benimsenen bakış açılarından biri de belirli dönemsel şartlar içinde cereyan eden estetik akımlar arasındaki ilişkinin karşılıklı etkilerinin sorgulanmasını öngörmektedir. Bu tür bir sorgulama, toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik gelişmelerde olduğu gibi sadece birbirinden beslenen ve birbiriyle benzerlik teşkil eden değil, belki daha çok karşıtlık oluşturan cereyanlar arasındaki paradoksal ilişki ve etkiye süreçlerinin analizini gerektirmektedir. Elbette bu her akımın kendini karşıtı üzerinden tanımladığı anlamına gelmemektedir. Böyle bir iddia, tabiatı gereği karmaşık olan toplumsal hadiseleri belirli, doğrusal ve mekânîk bir sebep-sonuç ilişkisine indirgemek anlamına gelecektir. Akımlar içinde buldukları toplumsal, kültürel, politik, ekonomik şartlardan ve bilimsel/teknolojik gelişmelerden etkilenseler de, aynı zamanda karşıt akımlarla paradoksal bir ilişki içine girebilmekte ve böylece kendi tezlerini ve karakteristik özelliklerini belirlemektedirler.

Bu bağlamda, sinemanın ilk yıllarından itibaren perdeye yansıyan filmlerle birlikte gelişmeye başlayan ve nihayet omurgasını oluşturan ana-akımın anlatusallık özelliklerinin ve gerçeklik ilişkisinin daha iyi anlaşılması bakımından, yine aynı yıllarda, özellikle 1915 ve 1930 yılları arasında cereyan eden avangart sinema hareketlerinin sorgulanması önem arz etmektedir. Bu çerçevede, çok kısa bir süre içinde

cereyan edip sona ermiş görünseler de, etkileri sadece günümüz sinemasında değil, aynı zamanda görme, algılama, düşünme ve yaşama biçimlerinde de gözlemlenen dadaist, sürrealist ve ekspresyonist filmlerden önce dikkat çeken empresyonist filmler öne çıkmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Çalışma, sinemanın doğuş yıllarından itibaren ortaya çıkan ilk avangart hareketlere odaklanarak, avangart olmanın karakteristik özelliklerini, gerçeklikle ve gelenekselleşen akımlarla olan sorunsal ilişkisini sorgulamayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda özellikle empresyonizm, sinema tarihinin ilk avangart hareketi olarak önem arz etmektedir. Ancak söz konusu avangart hareketle sinema arasındaki ilişki ele alınırken, indirgemeci bir mantıkla doğrudan ve mekânîk bir bağ kurmak yerine, dönemin sanat ve düşünce iklimini oluşturan unsurların dikkate alınması gerekmektedir. Çalışmada, sinemaya karakteristik özellikleri bakımından en yakın duran sanat dallarından biri olan resimde geleneksel çizgiden kopuşu ifade eden empresyonizmin avangartlık özellikleri üzerinde durulmakta ve diğer akımlarla karşıtlık ve benzerlik ilişkisi değerlendirilmektedir. Özellikle resim alanında gelişen avangart hareketin sinemada oluşmaya başlayan dramatik-anlatisallık anlayışına ve gerçeklik ilişkisine nasıl yansıdığı sorusuna cevap aranmaktadır. Bu amaçla öncelikle önemli empresyonist resim örnekleri incelenerek, akımın mimetik geleneğe bağlı resim anlayışından farkı ortaya çıkarılacaktır. Daha sonra, seçilmiş film örneklerinin incelenmesiyle, empresyonist resimlerin karakteristik özelliklerinin sinemaya nasıl yansıdığı sorusuna cevap aranacaktır. Bu cevap aynı zamanda emperesonizm ve akabinde gelişen avangart hareketlerin, mimetik geleneğe bağlı edebiyat ve tiyatrodan beslenen klasik-gerçekçi anlatım sinemasıyla nasıl bir karşıtlık oluşturduğuna ve böylece süreç içinde nasıl bir dönüştürücü etkiye sahip olabileceğine işaret edecektir.

Avangart Kavramı

Avangart sözcüğü Fransızca'dır ve esasen ön cephede görev yapan askeri birliği ifade etmektedir. Daha sonra bu sözcüğün bilhassa 20. yüzyılın başından itibaren sanat hareketleri ve teorileri tarafından üstlenildiği, askeri terminolojide ifade ettiği anlam muhafaza edilerek kullanıldığı görülmektedir. En geniş anlamıyla avangart sözcüğü

arkadan gelenlerin önüne geçen, hattan kopan, önde yeni bir alan açmak için savaşıyor, öncü bir hareket gerçekleştiren birlik/güç demektir. Avangardist denildiğinde, yeni, yol gösteren, kendi alanında çığır açan gelişmelere öncülük eden kişiler anlaşılmalıdır.

Bu bağlamda avangart, yeni, yenileyici, çığır açan, geleneksel/konvansiyonel olandan ayrılan, alanında yeni bir yön belirleyen, bazen bütün bir sanat anlayışına karşı duran ve yeni bir sanat tanımlaması iddiası taşıyan hareketlere verilen bir addır. Bu çerçevede avangart bir hareket, yeni bir moda veya geçici ve keyfi bir eğilimi temsil eden bir gelişme değildir. Bir hareketin avangart olma özelliği taşıyabilmesi için, kökten değişimleri ve uzun süreli etkileri amaçlaması ve belirli bir ölçüde gerçekleştirmesi gerekmektedir. Toplumsal ve ekonomik güç odaklarına aidiyet hissi duymayan avangart hareketler, politik, kültürel ve sanatsal gelişmelerdir ve ilkesel anlamda geleneksel/konvansiyonel veya geçerliliği kabul edilmiş bir ana-akımdan kopuşu ve kökten bir karşı duruşu ifade ederler. Bu yönüyle avangart kavramının deneysellik kavramından ayırt edilmesi gerekmektedir. Zira resim ve özellikle film örnekleri incelenirken bazen avangart filmler deneysel, soyut veya underground/yeraltı film olarak adlandırılabilir. Bu alanda yazılan (A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*; Parker Tyler, *Underground Film: A Critical History*; David Curtis, *Experimental Cinema - A Fifty Year Evolution*; Birgit Hein, *Film im Underground* vs.) bazı kitap başlıkları bu duruma işaret etmektedir. Oysa konunun tartışma alanının sağlıklı bir biçimde belirlenebilmesi için bu kavramların ayrıştırılması faydalı olacaktır. Zira her deneysel/soyut/underground olarak adlandırılacak eserin avangart özellikler taşıdığını iddia etmek sadece kavram kargaşasına yol açacak, konunun tartışılmasını zorlaştıracaktır. Çünkü avangart filmlerin aynı zamanda deneysellik özelliği taşıdığını söylemek mümkünse de, tersini iddia etmek anlamlı olmayacaktır. Deneysel/soyut/underground eserlerin/filmlerin avangart eserlerle/filmlerle karıştırılmasının başlıca sebebi benzer anlatı yapıları ve ifade biçimlerine sahip olmalarıdır. Örneğin deneysel filmlerin, avangart filmler gibi, ele aldıkları konudan ziyade biçime önem verdikleri, daha doğrusu biçim ve içerik ilişkisini sorguladıkları söylenebilir. Avangart örneklerde olduğu gibi deneysel anlatılarda da geleneksellikten, sanatın kalıplaşmış kalıplarından kaçınmak belirgin bir özellik olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde deneysel filmlerde anlatımın enerjisini daha çok

biçimsellikten aldığı, karşıtlık ve çatışma gibi dramatik ilkelere yer verilmeyebileceği, genellikle anlatımın doğrusallığının dışına çıkıldığı söylenebilir. Hatta tam bir konusu, belirlenmiş bir karakteri bile olmayan deneysel film örneklerine rastlamak pek mümkündür. Fakat bütün bu benzer özellikler, deneysel filmlerin aynı zamanda avangart olabilecekleri anlamına gelmemektedir. Bir eserin avangart olması, daha çok sanat adına taşıdığı iddia ve iddiasını gerçekleştirebilme düzeyine yönelik soruların belirlediği bir niteliktir. Avangart eserlere/filmlere, genel sanat kurallarını temelinden sarsan veya kendi tarzını genele kabul ettiren, hiç değilse bile bunu amaçlayan öncü eserler/filmler olarak bakmak gerekmektedir. Böylesine bir iddia taşımayan, farklılığı ve genel sanat ilkelerine karşı duruşunu belirli bir sanat anlayışı adına temellendiremeyen, yalnızca farklılığı veya aykırı duruşuyla sınırlı kalan deneysel eserler/filmler deneme olmaktan öteye gidememektedirler.

Sonuç itibarıyla, tarihi gelişim süreçleri dikkate alındığında, deneysel/soyut/underground olarak tanımlanabilecek eserleri/filmleri, avangart hareketlerin öncülüğünde açılan özgürlük alanlarından beslenen, varlığını avangart hareketlere borçlu olan ve daha çok sanatın yerleşik kurallarının dışında bireysel ve öznel ifadesine imkan sağlayan tecrübe alanları olarak kabul etmek mümkün gözükmektedir. Deney olmaktan öteye gidemeyen bu tür eserler/filmler sanat/sinema tarihindeki yerlerini daha çok, hangi amaca ulaşmak istediğini bilmediği halde yola çıkarak herkesten önce bir yere geldiğini zanneden veya farkında olmaksızın gelen, fakat bir çığır açmadığı, bir yön belirleyemediği için avangart olamayan bireysel ve öznel tecrübe hareketleri olarak almaktadırlar. Kaldı ki avangart filmlerin deneysellikten ziyade kendisine özgü bir film türü olarak kabul edilmesi dahi mümkün gözükmektedir. Hatta denilebilir ki, özellikle avangart filmlerin genellikle anlatıcı olmamaları, biçimselliği öne çıkaran özdönüşümsel özellikler taşımaları, provakatif, yenilikçi ve nihayet anti-sanat hareketleri olmasalar bile aykırı veya en azından hakim sanat anlayışının geçerliliğini müphemleştirecek bir yön belirlemeleri (Bürger, 1974, s. 20-35), onların ayrı bir film türü olarak düşünülmesini mümkün kılmaktadır.

Geleneksellik, Avangart Hareketler ve Gerçeklik Sorunu

Gerçeklik ve hakikatinin ne olduğu sorusu sadece bilimsel araştırmaların değil, aynı ölçüde sorgulayan düşüncenin ve sanatın kaçınılmaz olarak karşılaştığı ve esasen

kendisinden beslendiği temel bir sorunsal alana işaret etmektedir. İnsanın saf gerçeklik ve ifade ettiği hakikat ile dolaysız bir biçimde yüzleşme imkânından mahrum olması sorunu daha da derinleştirmekte ve karmaşıklaştırmaktadır. Gerçekliğe yönelen bilinç düzeyi ve kapasitesinin, düşünsel, bilimsel ve sanatsal ifadelerin imkânlarının farklı ve sınırlı olması, gerçeğin belirli anlama, anlamlandırma, hissetme, sezme gibi çeşitli öznel pratik ve tecrübe süreçlerinin biçimlenmiş bir ifadesine dönüşmesi ve göreceleşmesi, gerçekliğin kendisi gibi, algısını ve tanımını da sorunlu kılmaktadır. Dil dâhil insanın gerçekliği anlama ve anlamlandırmaya yönelik sahip olduğu ve kullandığı her vasıta özellikleri bakımından sınırlılık ifade etmekte ve bu durum gerçekliğe yaklaşma ve onu işleme imkânını belirlemektedir. Buna göre örneğin edebi sanatlardan roman sahip olduğu ifade imkânları çerçevesinde kendine özgü bir sınırlılığa sahipken, aynı şekilde resim veya tiyatro da nihayet kendine özgü bir gerçeklik ve gerçekliği ifade potansiyeline sahiptir. Bu durum gerçeklik sorunsalının başka bir boyutuna işaret etmektedir: Her sanat dalının ifade imkânının farklı ve sınırlı olması, bilinci sadece gerçeğin gerçeklik hakikatine yakınlaştırması değil, aynı zamanda, sanat dalının araçsal özelliklerinin araya girmesi, aracılık etmesi ve sahip olduğu imkânlar ve özdönüşümsellik düzeyi nispetinde biçimlendirip sınırlaması, asıl gerçeklikten uzaklaştırması, hatta bazen yabancılaştırması anlamına gelmektedir. Sonuç olarak söylemek gerekirse, Mihail Bahtin'in de işaret ettiği gibi, estetik ifadeyle "oluş sürecindeki gerçek varlığın" tamamıyla örtüşmesi mümkün değildir (Bahtin, 2001, s. 19-20).

Gerçekliğin ne olduğu sorusu sadece gerçeğin değil, aynı zamanda gerçekliği tanımlamak, ifadeye kavuşturmak isteyen düşünceye/sanatçıya ve aracılık eden varlık anlayışına/her türlü sanat dalına ait sorunsallığa işaret etmektedir. Bu sorunsal durum karşısında düşünür ve sanatçıların belirli ilkeleri benimseyerek tavır aldıkları, tarihin belirli dönemlerinde belirli sanat ve gerçeklik anlayışlarının diğerleri üzerinde tahakküm kurduğu ve gelenekselleştikleri görülmektedir. Elbette bu durum, gelenekselleşmiş olan sanat ve gerçeklik anlayışlarının sorunu kesin çözüme kavuşturduğu veya çok yaklaştıkları anlamına gelmemektedir. Bilakis bazen, Batı düşünce ve sanat tarihinde olduğu gibi, gelenekselleşen sanat anlayışlarının, gerçekliğin sorunsal alanlarını görememeleri veya görmezden gelmeleri dolayısıyla oldukça sorunlu bir gerçeklik tasavvurunun gelişmesine yol açtıkları görülmektedir. Antik Yunan döneminde gerçeğin ne olduğu sorusu etrafında gelişen tartışmalar ve Aristoteles'in

(M.Ö. 384 - 322) sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sistematik bir biçimde ele aldığı *Poetika*'sı güzel bir örnek oluşturmaktadır. Sokrat (M.Ö. 469–399) öncesi Heraklitos (M.Ö. 520–460) ve sonrasında Platon (M.Ö. 428–348) gibi düşünürlerin sanat ve sanatçıdan önce gerçekliğin kendisini bir sorun olarak görmelerine rağmen Aristoteles'in daha çok sanatçının tabiatı taklit (mimesis) kabiliyetini sorunsallaştırdığı görülmektedir. Her şeyi akıp giden bir oluş süreci olarak kavramaya çalışan Heraklitos'un ve sanatı bir tür taklit formu olarak kabul etse de gerçekliği ideler âlemine nispetle sorunsallaştıran Platon'un aksine, Aristoteles'in, gerçeklikten ziyade taklidini bir sorun olarak algıladığı anlaşılmaktadır. Nitekim *Poetika* incelendiğinde Aristoteles'in gerçeği duyularla algılanan, hiyerarşik bir düzeni olan, hissedilen ve tecrübe edilen biçimiyle kabul edilen, bir başka deyişle gerçekliğinden şüphe edilmeyen fiziki ve taklit edilebilir bir alan olarak sabitlediği, düşünce gibi sanatın da asıl görevini gerçekliğin tabii düzenine uyum sağlamak, onu mümkün olduğu ölçüde taklit etmek biçiminde tanımladığı görülmektedir. Aristoteles'e göre nasıl değişken düşüncenin asıl görevi gerçekliğin hiyerarşik düzeninin değişmeyen yapısını, her yerde geçerli olan, süreklilik ve bütünlük arz eden kanunlarını kavramaksa (Şentürk, 2011, s. 27), sanatın temel ilkesi de türünün ifade imkânlarına göre ve *katharsis* ilkesini/etkisini gözeterek gerçekliği mümkün olduğu ölçüde taklit (mimesis) etmektir (Aristoteles, 1983, s. 391–435). Bilindiği üzere Aristoteles'in bu yaklaşımı, gerçeğin gerçekliğinden şüphe etmeyi aklına bile getirmeyen, özellikle taklidi ilke olarak benimsemiş olan Yunan toplumunun sanat uygulamaları ile örtüşmüş ve kendisinden sonra özellikle resim, heykeltçilik ve tiyatro gibi görsel sanatlarda yüzyıllar boyuca sürecek olan gerçekçilik anlayışının gelişim yönünü tayin etmiştir. Gerçekten de taklit (mimesis) ilkesinin görsel sanatlarda kendini kabul ettirdiği, birkaç istisna ve küçük sapmalara rağmen Rönesans ve geleneksellikten ilk radikal kopuşu ifade eden ve böylece kendi içindeki avangart hareketleri de karakterize eden modernleşme sürecinin ilk dönemlerinde dahi geçerliliğini koruduğu görülmektedir. Ancak 18. yüzyıldan itibaren tartışılmaya ve 19. yüzyılın yarısından itibaren özellikle avangart hareketler dolayısıyla sarsılmaya başlayan taklit (mimesis) ilkesi, bir yandan sorunlu bir gerçeklik anlayışının nasıl yüzyıllar boyunca gelenekselleşebileceğini, öte yandan sanatın beslendiği asıl sorunsala yeniden dönebilmesini sağlayan avangart tavrın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Sanatın kendini sorgulaması ve kaynaklandığı sorunsala geri dönmesi elbette sadece avangart hareketler sayesinde olmamaktadır. Kuşkusuz yeni oluşan düşünce iklimleri, toplumsal hadiseler, teknolojik gelişmeler veya farklı sanat dallarında oluşan yeni akımlar, yahut fotoğrafçılık ve sinema gibi yeni sanat dallarının doğması belirli dönemlerde hâkim olan ve gelenekselleşen sanat anlayışının değişmesine ve dönüşmesine sebep olabilmektedir. Fakat bu durum sanat ve düşünce alanındaki avangart hareketlerin dönüştürücü etkilerinin küçümsenebileceği anlamına gelmemektedir. Bilakis avangart hareketler, düşünce gibi sanatın da, akımlarının oluşması, geleneğinin kırılmaya uğraması, değişmesi ve dönüşmesi süreçlerinde varlığını ve kimliğini, gerçeklikle olan ilişkisini yeniden sorgulamasını, varoluşsal sorunları ve kaygılarıyla yüzleşmesini gerektiren bir imkan sunmaktadırlar. Söz konusu yüzleşme sayesinde sanatın varoluşsal sorunlarını perdeleyen geleneksel gerçeklik anlayışı kırılmaya maruz kalmakta, yanılsama ve paradoksun, sanat, insan ve gerçeklik arasındaki ilişkinin tabiatından kaynaklanan bir gereklilik olduğu her defasında ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda avangart ruh, bize sanatta gerçekçilik iddiasının, esasen ne olduğu bilinen ve kesin olarak tanımlanmış bir gerçeğin yeniden sunumuna talip olduğu ölçüde değil, ancak insan ve sanat ile paradoksal bir yanılsama ilişkisi içinde yaklaşılabilir bir sorun olarak ifadeye kavuştuğu ölçüde meşruiyet kazanabileceğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Fakat bütün bu tartışmaların daha geniş bir çerçevede ele alınması, modernleşme süreci bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir.

Modernleşme Sürecinde Romantik Bir Sona Doğru

15. yüzyıl Rönesans hareketi ve özellikle 16. yüzyılda bilimsellik anlayışının değişmesiyle birlikte başlayan modernizmin kendini pozitif bilimlere göre, endüstrileşme sürecinde, edebiyatta ve özellikle resimde farklı sürelerde ve biçimlerde kabul ettirdiğini söylemek mümkündür. Yine aynı şekilde modernizmin iddiasını ve nihayet geçerliliğini yitirmesinin de çeşitli alanlarda farklı dönemlerde ve düzeylerde gerçekleştiğini vurgulamak gerekmektedir. Fakat yine de erken- ve geç-modern dönemler arasındaki sürece genel olarak bakıldığında bazı gelişmelerin, akımların veya düşünürlerin belirli dönüm noktaları oluşturdukları, farklı ve bazen aykırı süreçleri tetikleyen kırılmalara yol açtıkları görülmektedir. Örneğin Immanuel Kant'ın (1724-

1804) bir yandan Aydınlanma ile özdeşleşen sembolik bir şahsiyet olarak öne çıkarken, öte yandan akli kendi içinde ayırıştırmak ve bölümlenmek suretiyle modernliğin akla yüklemeye çalıştığı evrensel geçerlilik ilkelerini zayıflatması, hatta böylece modern ayırıştırmaya sürecini göreceleştirmek suretiyle müphemleştirmesi düşündürücüdür. Ayrıca modernliğin bilimsellik konseptini “düşünce tarzında hızlıca gerçekleştirilen devrim” (Kant, 1989, s. 28) olarak niteleyen Kant’ın (1995) *kendinde şeyin* bir başka deyişle varlığın hakikatının bilinemeyeceği (s. 31) iddiasının, düşünce ve resim, edebiyat, tiyatro ve müzik gibi sanat dallarında modern aklın yara almasına yol açan en önemli gelişmelerden biri olan romantizme kapı araladığını söylemek mümkündür. Fakat romantizmi, sadece Kant’a bağlamak yerine diğer gelişmeleri de göz önünde bulundurmaya suretiyle dönem şartları içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bu gereklilik kuşkusuz diğer gelişmeler için de söz konusudur. Bu çerçevede romantizm gibi empresyonizmi de, fotoğraf makinasının icadı gibi bazı teknik buluşlara indirgemek yerine modernleşme süreci bağlamında dönem şartları içinde incelemek uygun olacaktır.

1914’de gerçekleşen 1. ve sonra 1940’da 2. Dünya Savaşına uzanan süreci karakterize eden 19. yüzyıl, modernlik ideallerine duyulan inancın sarsıldığı, her şeyden şüphe edilmeye başlanan ve her şeyin tartışıldığı, her türlü hakikat ve gerçeklik referansının göreceleştirdiği Batı nihilizminin romantik bir evresine tekabül etmektedir: Bir yanda endüstrileşme bütün hızıyla artarken kapitalizm güçlenmekte, kommünizm gibi karşı ideolojiler ve söylemlerle birlikte hakikat arayışları göreceleşmekte, çatışma bir kültür olarak kendini her alanda kabul ettirmektedir. Teknolojik ilerlemeler, yeni üretim-tüketim tarzları, sanayileşme ve kentleşme ile birlikte ferdin yüceliğinin esas alındığı topluluk anlayışından, yine ferdin toplam içinde kaybolarak tekilleştiği toplum anlayışına geçilmiştir. Bütün bu gelişmelere uyum sağlamak ve durumu belki de yönetilebilir kılmak üzere önce sosyoloji ve sonra psikoloji gibi yeni bilim dalları inşa edilmiş ve böylece gelişen yeni durum izah edilmeye çalışılmıştır. Yine bu dönemde 16. yüzyıldan itibaren geçerliliğini koruyan modernleşme ve aydınlanma ilkelerinin daha önce hiç karşılaşmadığı bir şüpheye ve eleştiriye maruz kaldığı görülmektedir: Modernleşme sürecinin sona erişinde ve sonrasında teorik tartışmalarında etkin olan isimler arasında Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl ve özellikle Henri Bergson’un sanat, zaman, gerçeklik ve oluş kavramlarına ilişkin görüşlerinin resim ve daha sonra

sinemada gelişen avangart hareketler üzerinde etkili olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Modernleşme sürecinin 19. yüzyılda etkisini yitirmesine sebep olan diğer gelişmelerin de mutlaka dikkate alınması gerekmektedir. Bu gelişmeler arasında özellikle, kendini her yerde kabul ettiren çatışma kültürü dolayısıyla eski toplumsal hiyerarşik yapının çökmeye başlaması, yaygınlaşan ucuz roman ve genellikle melodramatik oyunlarda sıradan insanların yaşama biçimleri ve değer yargılarının, günlük hayatın basit ayrıntılarının toplumsal algıya sunulmasıyla elit ve avam sınıfları arasındaki sınırların saydamlaşmasının göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Yine aynı şekilde 1840'lı yıllarda icat edilen fotoğraf makinesiyle birlikte, sadece Antik Yunan döneminden itibaren geleneğini sürdüren resim anlayışında hâkim olan mimesis/gerçekliği taklit ilkesi yara almamış, aynı zamanda sıradan insanların daha önce önemsenmeyen günlük hayatlarında yer alan basit gerçeklikler ve küçük ayrıntılar artan bir oranda toplumsal algıya sunulmaya başlamıştır. Ayrıca fotoğrafın icadıyla birlikte yaygınlaşmaya başlayan ve 1885'den itibaren sinema ile zirve noktasına ulaşan gerçekliğin görselleştirilmesi sürecinin, esas itibarıyla yazılı metin kültürüne dayanan modern düşüncenin temel ilkelerine duyulan inancın hiç de küçümsenmeyecek oranda sarsılmasına katkı sağladığını söylemek mümkün gözükmemektedir. André Bazin'nin (2011) de ifade ettiği gibi, fotoğrafın icadından sonra sinema ile birlikte varlık kavramı daha da sorunsallaşmıştır (s. 99).

Kısaca ifade etmek gerekirse, 19. yüzyıl boyunca geçerliliğini sürdüren ve aydınlanmacı akla karşı duyulan şüpheyi ifade eden romantik iklimden beslendiği anlaşılan empresyonizmin (Bordwell ve Thompson, 2003, s. 90), fotoğraf makinesinin icadının yanında, diğer toplumsal ve kültürel gelişmeler ve düşünce hareketlerinden bağımsız bir biçimde değerlendirilmesi mümkün gözükmemektedir. Zira, geleneksel resim anlayışının en önemli dönüm noktalarından biri olan, daha sonra gelişen avangart hareketler için uygun bir iklim oluşturan empresyonist resmin karakteristik özellikleri incelendiğinde, 19. yüzyılda tecrübe edilen dönüşümün ruhuyla örtüştüğü görülmektedir.

Empresyonizm ve Sonrası

Batı resim sanatı tarihi incelendiğinde Antik Yunan döneminden 19. Yüzyıla kadar geçen sürede belirli bir sanat anlayışının hâkim olduğu görülmektedir. Andre Bazin'nin (2011) deyimiyle bu resim anlayışı, “basit olarak dışımızdaki dünyanın yeniden üretimini” (s. 158) öngörüyordu. Antik Yunan dönemine ait duvar resimleri veya vazo süslemelerinde kullanılan figürler incelendiğinde, başlangıçta doğu özellikle Mısır ve Mezopotamya resim kültürünün etkisinde şekillenen örneklerle rastlansa da, resim anlayışının Aristoteles'in ifade ettiği mimesis/gerçekliği taklit geleneğine uygun biçimde geliştiği görülmektedir.

Bu durum Batı resim geleneğindeki ilk büyük kırılmayı ifade eden empresyonizme kadar devam etmiştir. Antik Yunan döneminden itibaren merkezi bakış açısı, matematik ölçüm ve geometrik şekillere dayalı perspektif ve mimetik temsil çerçevesinde ifadeye kavuşan resim anlayışının, 16. yüzyıldan itibaren geçerlilik kazanmaya başlayan modern düşünce ilkeleriyle örtüştüğü ve kendini sürekli geliştirerek geçerliliğini 19. yüzyılda ortaya çıkan empresyonizme kadar koruduğu anlaşılmaktadır. Bu geçen süre içinde, gelişmenin Aristoteles'in *Poetika*'sında belirlediği mimesis/gerçekliği taklit ilkesine uygun biçimde cereyan ettiği, bir başka deyişle gerçeğin ve gerçeklik düzeylerinin asla bir sorun olarak algılanmadığı anlaşılmaktadır. 19. yüzyıla kadar hâkim olan resim anlayışında gerçek, Batı natüralizm geleneğine uygun biçimde bilinen bir şey olarak tanımlanmış ve daha çok taklidin kendisi bir sorun olarak algılanmıştır. Bu bağlamda 19. yüzyıla kadar geçen sürede dönemlere ve resamlara göre ortaya çıkan farklılıkları, bilenen bir şey olarak sabitlenen ve referans alınan gerçeğin karşısında temel ilkelerden ayrılmaksızın dönem şartlarına ve sanatçı özelliklerine göre ifadeye kavuşan usul ve üslup farklılıkları olarak adlandırmak mümkün gözükmemektedir. Bu çerçeveden bakıldığında geleneksellikten kopuşu ifade eden yenilikçilik tavrına uygun düşmesi bakımından modern olarak kabul edilmesi mümkün olsa bile, empresyonizmin esasen modern akla ve gerçeklik tasavvuruna kaşı duyulan şüpheyi resme taşıması ve romantik nihilizmi¹ güçlendirmesi itibarıyla modern sonrası dönemin öncü hareketlerinden biri olarak kabul edilmesi daha uygun olacaktır.

¹ Empresyonizmin öncü ressamlarından Camilla Pissaro'nun ilk dönem resimlerini *romantik empresyonizm* olarak nitelendirmesi (Ward, 1966, s. 56), döneme hâkim olan romantik iklimin akım üzerindeki etkisini tasdik etmektedir.

19. yüzyıla hâkim olan en somut gelişmelerden biri olan romantizm, özellikle düşünce ve sanat alanında sadece ifadeyi değil, belki daha çok ifade edilmek istenen gerçeğin gerçekliğini sorunsallaştıran yeni ama hüznü, bir başka deyişle ümitsiz bir bütünlük kurma çabası olarak değerlendirmek mümkün gözükmektedir. Nitekim bu çaba özellikle edebi anlatılara, tiyatro oyunlarına ve resimlere yansımaya başlamış, daha önce birbirinden katı kurallarla ayırıştırılan bilimsellik, şiirsellik ve felsefi düşünce sınırları saydamlaşmaya, sanatsal anlatı biçimleri kendi aralarında kaynaşmaya başlamıştır. Romantik eserlerde sadece sanatsal ifade türleri ve biçimleri arasındaki sınırların değil, aynı zamanda gerçeklik ile gerçeklik-dışı arasındaki rasyonel ayrımın da müphemleştiği, yeni gelişmeye başlayan psikolojiye uygun biçimde bilinç-dışı süreçlerin sanatsal ifadelere yansımaya başladığı görülmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl ve Henri Bergson'un görüşleri, romantizm ve yeni gelişen psikolojinin etkisiyle sanatsal ifadelerde, gerçek kavramından daha çok gerçekliğin sorunsallığına işaret eden oluş ve süre kavramlarının önem kazanmaya başladığını söylemek mümkündür.

Bu çerçevede empresyonizmin, modernleşme sürecinde sanat ve düşünce dünyasında çizilen sınırları müphemleştiren romantik iklimden beslendiğini, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle resimde, edebiyatta, müzikte ve nihayet sinemada ifadeye kavuştuğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Nitekim gerçeğin taklidinden ziyade gerçekliğinin sorun olarak anlaşılması itibarıyla geleneksel resimden ilk büyük kopuşu ifade eden empresyonist resimlerde, gerçeklik alanları ve düzeyleri arasındaki sınırların saydamlaştığı, oluşun, hareketin ve zamansallığın esas alındığı, modernizmin gerçekliğe atfettiği matematiksel ölçüm, geometrik şekiller ve perspektife dayalı rasyonel düzenden uzaklaşıldığı, sanatsal ifadenin suor-dışı süreçlerine, bireyselliğe ve dolayısıyla deneyselliğe kapı aralandığı görülmektedir.

Empresyonizm akım olarak adını Claude Monet'in 1872 tarihli *Impression- Soleil levant/İzlenim-Güneşin Doğuşu* adlı bir resminden alsa da başlangıcı 1860'lı yıllara kadar uzanmaktadır. Öncelikle akımın öncülerinden olan ve klasik resim anlayışını temsil eden çevreler tarafından dışlanan Camille Pissarro, Claude Monet, Pierre Augusto Renoir, Edgar Degas, Alfred Sisley birlikte sergiler düzenlemeye ve kendilerini benimsetmeye başladılar. Daha sonra bu isimlere Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden Paul Cézanne, Paul Gauguin, Pierre-Auguste Renoir, Emile Claus, Alfred

Stevens, Viggo Johansen, Otto Antoine, Theodor Hagen, Richard Mund, Fanny Churberg, Augustus Edwin John, William Orpen, Giuseppe Abbati, George Hendrik Breitner, Vincent Willem van Gogh, Gunnar Berg, Lew Samoilowitsch Bakst, Carl Fredrik Hill, François Bocion, Francisco Domingo, Mihály Munkácsy, Paul Signac, Fritz Von Uhde, Georges Seurat, John Singer Sargent, Berthe Morisot gibi isimler katıldılar. Bu isimler arasına ayrıca daha sonra ekspresyonizmin ve soyut sanatın en önemli temsilcilerinden biri olacak olan Wassily Kandinsky’i de dâhil etmek gerekmektedir.

Gerçeği taklit etmekten ziyade gerçeklik intibalarını resim olarak gerçekleştirmek isteyen empresyonist ressamlar böylece sabit gerçeklik ve taklit anlayışından uzaklaşan, resmin ışık ve renk unsurları ile aralarındaki değişken bağlantıları oluş ve süre kavramıyla ilişkilendirmek suretiyle resim medyumunun kendi özdönüşümsellik özelliklerini vurgulayan bir hareketin öncüsü oldular. Empresyonist hareketin en önemli temsilcilerinden biri olan, eserleri ve teorik yaklaşımlarıyla Pablo Picasso, Henri Matisse, Georges Braque ve André Derein’in resim anlayışını etkileyen Paul Cézanne’nın kimi ifadeleri akımın, Friedrich Nietzsche, Edmund Husserl ve Henri Bergson’un görüşlerine olan yakınlığı ve geleneksel resim anlayışından farkını ortaya koymaktadır. Paul Cézanne ressamın iradesini tamamen iptal etmesi, bütün önyargılardan kurtularak kendi içinde sessizliğe bürünmesi gerektiğini, kendi içinden yükselen sesleri unutup, sessizce dinlediği tabiatın yankısı olması gerektiğini, ancak böylece manzaranın yansıyabileceğini, insanileşebileceğini, ressamın içinde düşünmeye başlayacağını ifade etmektedir. Cézanne’nın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere empresyonist resimlerde tabiat, ressamın gerçeklik bilincinin ve rasyonel algısının üstünlük kurabileceği basit bir taklit nesnesi olmaktan çıkarak, bilinç ve bilinç-dışı süreçler üzerine etkiyebilecek düzeyde mistikleştirilmiş varoluşsal ortak bir öze ve iradeye kavuşmaktadır. Nitekim Cézanne (1991) açıkça ressamdan, üstünlük taslayan değil, mütevazı, bilinç-dışını ifadeye taşımaya boyun eğmiş bir eliş ile tabiata yaklaşmasını talep etmektedir (s. 137-141). Cézanne, “bir şeyler görmek isteyen acele etmesi gerektiğini, zira her şeyin kaybolup gittiğini” (Huber, A. 2005, s. 290) söyleyerek empresyonist resimlerde ifadeye kavuşan gerçeklik sorununu ve kaygısını dile getirmektedir.

Gerçekten de empresyonist hareketin resimleri ilk örneklerinden pointillism/noktacılık, neo- veya post-empresyonizm olarak adlandırılan son döneme kadar geçen süre içinde incelendiğinde klasik anlamda fiziki gerçeklikle temsili bir örtüşme yerine tabiatla mistik bir bütünlük arayışına doğru geçiş yapıldığı görülmektedir. Empresyonist resimlerde tabiat, matematik ölçümler, resme bakan gözün merkezi bakış açısına göre düzenlenmiş geometrik orantılar, mekânsal sınırlar ve perspektifin hâkim olduğu klasik natüralizm anlayışının geçerliliğini yitirmeye başladığı gözlenmektedir. Klasik resmin aksine empresyonizmde, mekânsal- perspektifsel sınırları saydamlaştıran ve kendi aralarında geçişken kılan hareketliliği/zamansallığı, bir başka deyişle geçiciliği/süreksizliği vurgulayacak biçimde kullanılan renk ve ışık dolayısıyla gerçeklik, fiziki algı yüzeyinden daha çok bilinç-dışı süreçlerin mistik bir natüralizmine dönüşmektedir. Zamansallığın kalıp halinde sabitlenmiş mekânsal ifadesinin klasik-gerçekçilik anlayışının nedensellik ilkesine bağlı temsili zorunluluğu yerine, zamanın sürekli süreksizliğine vurgu yapan mekânsal ifadenin bilinç-dışı süreçleri de içeren izlenimlere bağlı hareketliliği, değişkenliği, geçişkenliği, belirsizliği ve nihayet tesadüfiliği önem kazanmaktadır.

Sıradan insanların, yayaların, fahişelerin, köy ve kasaba manzaralarının, basit günlük nesnelerin ve modern günlük hayatın hızına işaret eden tekneler, atlar, tren rayları ve dansçıların gittikçe artan bir oranda yer almaya başladığı empresyonist resimler, henüz tamamlanmamış bir taslak izlenimi uyandırmakta ve resmin üretim sürecine dikkat çekmektedirler. Arkada iz bırakan hızlı fırça vuruşları ve gerçeğin temsil sürecinin tamamlanmasından feragat edilmesi, anın süreksizliğini vurgulamak için seçilmiş maksatlı bir yöntemi ve kararlılığı ifade etmektedir. Böylece kendiliğindenlik, motifsel hareketlilik ve üretimin süreç olarak ifadeye kavuşması örtüşmektedir. Frédéric Bazille ve Claude Monet gibi bazı empresyonistlerin resimlerinde renk yansımalarının ve ışık oyunlarının öne geçmesiyle motiflerin gerçeklik düzeylerinin belirsizleştirildiği görülmektedir. Ayrıca empresyonist resimlerde sıkça yer alan su motifinin, kırılğan ışık yansımalarıyla, gerçekliğin süreksiz sürekliliği, gerçeklik yanılması, sınırların belirsizliği ve nihayet bilinç-dışı süreçlere işaret eden sembolik bir karaktere büründüğünü vurgulamak gerekmektedir.

Geleneksel algılama biçimleri ve görme alışkanlıklarının ilk büyük kırılma noktasını oluşturan empresyonist ressamın, Edgar Degas örneğinde olduğu gibi, yeni gelişen

fotoğrafçılıktan da etkilenerek, alışılmamış bakış açılarıyla yaklaştıkları günlük hayatın fraktalleşen dünyasının bütünlükle ilişkisi koparılmış parça-nesnelere, aynaya yansımış bir görüntüyü veya dans eden bir kadının çıplak bacakları gibi odaklanmış ayrıntıları resimlerine taşıdıkları görülmektedir. Örneğin Edgar Degas'ın *L'Absinthe* (1875) adlı bir kahvehanede yan yana oturarak pipo içen bir adam ve uyuşturucu bağımlısı bir kadını gösteren çalışmasında, resmi oluşturan unsurlar arasında asimetrik ilişki, perspektif bozukluğu ve resmin kompozisyonuyla doğrudan bir ilişkisi bulunmayan, daha çok modern hayat ile birlikte kendini gösteren kopukluk, yalnızlık ve kaosa işaret eden parça nesnelere ve lokal aydınlatmalar dikkat çekmektedir. Resmin en belirgin özelliklerinden biri de, merkezi bakış açısının kaybolması, bakışın odaklandığı kadın ve adam figürlerinin, tıpkı kamera hareketiyle yakalanmış film karesinde de olabileceği gibi, adamın sol kolunun bir kısmı resmin dışında kalacak, bir başka deyişle kesintiye uğratabilecek biçimde kadrajın sağında konumlandırılmasıdır.

Empresyonist resimlerde dikkat çeken bir başka husus da, özellikle Alfred Sisley'in *L'automne: Bords de la Seine près de Bougival* /*Sonbahar: Bougival Yakınlarında Seine Sahili* (1873) adlı resminde bariz bir biçimde ifadeye kavuştuğu gibi, geçişken renk ve ışık tonları vasıtasıyla mekânsal ve nesnel sınırların saydamlaşması dolayısıyla gerçeklik düzeyleri arasındaki farkların da ortadan kalkması, herşeyin adeta resmin ışık ve renkten oluşan estetik yüzeyinde eşitlenmesidir. Geleneksel anlayışın aksine, tabiatın bütünlüğünden ayırt edilemeyecek kadar küçülmüş ve renklerine karışmış insan figürü, ontolojik farkından ileri gelen ayrıcalığını yitirmektedir. Herşeyin, farklı gerçeklik düzeylerini saydamlaştırmak suretiyle aynı ışık ve renk yüzeyine yayılması kuşkusuz daha sonraki yıllarda gerçekleşen ifade biçimleri arayışlarına yeni imkânlar sunmaktadır. Zira ontolojik farklılıkların önemini yitirmesi, dada hareketi, sürrealizm ve kübizmin ilk yıllarında olduğu gibi, gerçeklik düzeyleri arasındaki farkların kendi aralarında değiş-tokuş edilmesine, birinin diğerinin yerine ikame edilmesine, dönüştürülebilmelerine ve nihayet aynı ifade yüzeyinde kolajlanabilmelerine kapı aralamaktadır.

Empresyonizmin pointillism/noktacılık, neo- veya post-empresyonizm olarak adlandırılan son döneminde temsili gerçekçilik anlayışından uzaklaşma sürecinin yeni boyutlar kazandığı görülmektedir. Empresyonizmin, Paul Cézanne ve Vincent Van Gogh'un öncülük ettiği, George Seurat, Paul Signac, Max Slevgot, Paul Gauguin ve

Wassily Kandinsky gibi isimlerin üslup farklılıklarıyla katkı sağladıkları bu son dönemde renkler daha çok bağımsızlık kazanmaya ve perspektif algısı geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. “Geleceğin ressamının daha önce hiç olmadığı ölçüde renkçi olacağını” (Grimme, 2007, s. 44) söyleyen Van Gogh’un resimlerinde renklerden oluşan nokta ve çizgilerin perspektif algısını dikkate almaksızın sıkıca yan yana getirildikleri, resmin yüzeyindeki lokal bölgelerin kendi içinde farklı renkleri barındırdığı görülmektedir. Yine aynı şekilde farklı renk tonlarını değişik yönlere dağılmış çizgilerle resimlerine aktararak sanatın konvansiyonlarına karşı duran bireyselliği vurgulayan harmoni arayışının örneklerini veren Paul Signac’ın resimleri de benzer özellikler göstermektedir. Bu durum kuşkusuz empresyonizmin, resim sanatının karakteristik özelliklerinin ne olduğu ve gerçeklikle nasıl bir ilişki kurulması gerektiği sorusu etrafında gelişen öz arayışı sürecinde ulaştığı önemli bir aşamayı ifade etmektedir. Zira renklerin temsilden uzaklaşarak bağımsızlık kazanmaya başlamaları, resim sanatının kendi yapı unsurlarına dönmesi ve böylece biraz daha özdönüşümsellik özelliği taşıyan bir medyum olarak yeni ifade biçimlerine yönelmesi anlamına gelmektedir. Nitekim bu dönemde renklerin, Georges Seurat’ın resimlerinde olduğu gibi, kendilerine özgü fizik, optik ve geometrik özellikler kazanmaya, Max Slevgot ve Wassily Kandinsky’nin resimlerinde olduğu gibi adeta müstakil soyut biçimlere dönüşerek ruhani bir âlemin ritmik bir müziğini farklı düzeylerde ifade etmeye çalıştıkları görülmektedir.

Empresyonist resimlerde ifadeyi sadece gerçeği ışığın altında belirsizleştiren ve sınırlarını saydamlaştırarak kaynaştıran renklerin belirlenmesinin, günlük hayatta tezahür eden modern aklın gerçeklik ve nedensellik ilkelerine uymayan bireyselleşme ve göreceleşme temayülleriyle örtüştüğünü söylemek mümkün gözükmemektedir. Zira böylece, izlenimlerin öznelliğinin geçerlilik kazanmasıyla birlikte temsili gerçeklik ve nedensellik ilkelerinden feragat edilmesi, sanatsal ifadenin asgari düzeyde de olsa standardını belirleyebilecek bir referans noktasının kaybedilmesi anlamına gelmektedir.

Empresyonist Filmler

Çok sayıda düşünce hareketi ve sanat akımının kendini ifadeye kavuşturma imkânı bulduğu, modern ideallerin ve değerlerin tartışmaya açıldığı, sosyoloji ve psikolojinin geçerli bir bilim dalı olma yolunda gelişmeye devam ettikleri 19. yüzyılın kuşkusuz en önemli gelişmelerinden biri de sinemanın icadıdır. Fotoğraf makinesinin

icat edilmesinden sonraki dönemde, 1860'lı yıllardan itibaren ifadeye kavuşan empresyonist akımın resimde zamansallık, gerçeklik, temsil, hareketlilik, geçişkenlik, bütünsellik ve hareketlilik gibi temel kavramlar bağlamında devrim niteliğinde değişikliklere yol açtığı görülmektedir.

Her ne kadar teknolojik ve kültürel gelişim süreci itibarıyla daha çok resim ve fotoğrafa yakın dursa da, ilk filmler incelendiğinde, sinemanın öykü anlatımına meylettiği görülmektedir. Lumière Kardeşler ve operatörleri tarafından çekilen kısa belgesel filmler bir yana bırakılırsa, *Bahçıvan* örneğinde olduğu gibi ilk mizansen özelliği taşıyan filmlerden itibaren sinemanın öykü anlatımına yöneldiği görülmektedir. Sinemayı geçici bir moda, kitlelerin yeni eğlence aracı olarak gören Lumière Kardeşler ve Georges Melies (*A Trip to the Moon*, 1902), Edwin S. Porter (*The Great Train Robbery*, 1903), Ferdinand Zecca (*La Revolution en Russie*, 1905) ve Cecil Hepworth (*Rescued By Rover*, 1905) gibi diğer yönetmenler yaptıkları çalışmalarla sinemanın bir tür öykü anlatı aracı olarak gelişmesi gerektiği fikrinin pekişmesine katkı sağladılar.

Tarihinin ilk yıllarında filmin, önce Thomas Edison tarafından hareketin görülmesi veya görüntüsü anlamına gelen *cinetoscope* ve sonra geliştirilerek Lumière Kardeşler tarafından harekete geçirilmiş fotoğraf anlamına gelen *cinématographe* olarak adlandırılan kamera ile kayıt altına alınan hareketlerin oluşturduğu zamansallığın öykü anlatı aracı olarak kullanıldığı bir ifade biçimi olmanın ötesine geçemediği anlaşılmaktadır. Kaldı ki daha önce, Étienne-Jules Marey ve özellikle Eadweard Muybridge tarafından birden fazla fotoğraf makinesi kullanılarak gerçekleştirilen hareket görüntülerinden oluşan serilerin *Chronophotographie* olarak adlandırılması, filmin ilk yıllarında ifadeye kavuşan ama daha önce başlamış olan zamanın daha çok hareketin sürekliliğinin görüntüsü biçiminde kavrandığı sürece işaret etmektedir. Deleuze'ün (1989) de pek yerinde ifade ettiği gibi, sinemanın ilk yıllarında film, hareketin sürekliliği ile elde edilen zaman, bir başka deyişle zamansallık yanılması olarak anlaşılmıştır. Sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren belirleyici olan daha çok, söz konusu zamansallığın öykü anlatacak biçimde nasıl yapılandırılması gerektiği sorusudur. Nitekim sinema tarihinin ilk filmleri, hareketler arasındaki organik bağlantıların kurulmasıyla elde edilen zamansallığın/sürekliliğinin önce tiyatro, küçük öykü ve sonra romana benzer biçimde epik anlatımın esas alındığı öykülemeye hizmet edecek şekilde organize edilmesine yönelik geliştirilen ifade tekniklerinin örneklerini

sunmaktadırlar. Daha sonra bu gelişim sürecinin 1910'lu yıllardan itibaren sürekli artan bir oranda David Wark Griffith ile doruğa ulaştığı bilinmektedir. Zira Griffith, öykü, tiyatro ve romanla birlikte gelişen dramatik anlatımın konstrüktif mantığını üstlenerek, onu etik değerlere ve teleolojik kurguya hizmet edecek biçimde geliştirdiği kamera açıları, hareketleri ve montaj teknikleriyle birlikte sinemaya uygulamış ve böylece sinema dili üzerinde hâkimiyet kuran anlatıcı geleneğin öncüsü olmuştur.

Aynı dönemde 1895'de icat edilen sinemanın, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren resim sanatına etkimemesi mümkün gözükmemektedir. Fotoğraf makinesinin icat edilmesinde olduğu gibi, sinemanın gelişiminin de, tıpkı diğer sanat dalları ve akımları gibi, karşılıklı etkileşim süreci içinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sinemanın empresyonist, kübist, dadaist ve sürrealist ressamlar üzerinde etkisinden bahsedilebileceği gibi, bunun tersi de pekâlâ mümkündür. Nitekim sinemanın ilk doğuş yılları incelendiğinde, edebi anlatıları ve tiyatroyu veya daha çok resmi ve fotoğrafi esas alan iki farklı sinema anlayışının geliştiği görülmektedir. Edwin S. Porter, Ferdinand Zecca, Cecil Hepworth ve özellikle David Wark Griffith'in öncülüğünde roman ve tiyatro geleneğinden beslenen nedensellik ilkesine bağlı bir anlatisallık hâkim olmaya başlarken, aynı dönemde, anlatisallığı arka plana iten, dramatik anlatı ve nedensellik ilkelerine uymayan bir sinema anlayışının da gelişmeye başladığı görülmektedir. Bu aynı zamanda, resmin uzunca zaman boyunca ifadeye kavuşturmaya çalıştığı ama ancak sinema ile mümkün olan hareketlilik ve çok boyutlu zamansallığın klasik-gerçekçi anlatı sineması ile avangart sinema tarafından farklı anlaşıldığı ve düzenlendiği anlamına gelmektedir. Gerçekten de Griffith'in öncülüğünde gelişen klasik-gerçekçi anlatım geleneği sinemaya özgü bir özellik olan zamansallığı hareketin dramatik anlatım ve nedensellik ilkesine bağlı, kendi içine kapanık bir bütünlük içinde düzenlenmesi biçiminde işlevselleştirirken, öne çıkan ilk avangart hareketlerin, anlatımın bütünlüğü de dahil olmak üzere zamansallığı ve hareketliliği sinemanın özünü ortaya çıkaracak bir sorunsal olarak kavradıkları anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, her ne kadar Louis Feuillade'nin klasik-gerçekçilik ve nedensellik ilkesine uymayan 5 bölümlük *Fantomas* (1913-1914) ve 10 bölümlük *Les Vampires* (1915-1916) ve Abel Gance'ın halüsinatif sahneler içeren *La Folie du Docteur Tube* (1915) adlı filmlerinin örnek olarak gösterilmesi mümkünse de, gerçek anlamda avangart olma özelliği taşıyan film örneklerinin öncelikle 1919'lı yıllardan itibaren Fransız ekolü olarak da

adlandırılabilir empresyonist resim geleneği çerçevesinde değerlendirilmesi gereken Abel Gance, Germaine Dulac, Louis Delluc tarafından sergilendiği görülmektedir. Ayrıca daha sonra öne çıkan Marcel L'Herbier, Alberto Cavalcanti, Jean Renoir, Jean Epstein, Abel Gance, Jean Grémillon ve Dimitri Kirsanoff'un aynı ekolün temsilcileri arasında değerlendirilmesi gerekmektedir.

İzlerini geriye doğru takip etmek mümkün olsa da, empresyonist gelenekten beslenen Fransız ekolünün karakteristik özelliklerinin öncelikle Abel Gance'ın *J'accuse* (1919) ve Germaine Dulac'ın senaryosu aynı yıl içinde *Fumée noire* ve *Le Silence* filmlerini yöneten Louis Delluc tarafından yazılan *La fête espagnole* (1920) adlı filmlerinde ifadeye kavuşmaya başladığı görülmektedir. Dolayısıyla bu üç yönetmeni ekolün öncüleri olarak kabul etmek mümkündür. Ayrıca empresyonist filmler çerçevesinde Germaine Dulac'ın *La souriante Madame Beudet* (1922), *L'invitation au voyage* (1927), *La coquille et le clergyman* (1928), Marcel L'Herbier'in *L'inhumaine* (1924), *El Dorado* (1921), *L'Argent* (1928), Dimitri Kirsanoff'un *Ménilmontant* (1926), *Brumes D'automne* (1928), Alberto Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (1926), Jean Renoir'ın *La Fille de l'eau* (1925), *La petite marchande d'allumettes* (1928), Jean Epstein'in *La Glace à trois faces* (1927), *La Chute de la maison Usher* (1928), *Mauprat* (1926), *Coeur fidèle* (1923), Abel Gance'ın *La Roue* (1923), *Napoléon* (1927) ve Jean Grémillon'un *Maldone* (1928) adlı filmlerinin değerlendirilmesi mümkündür.

Sinema dilinin oluşması ve gelişmesi macerasında empresyonist filmler önemli bir aşamaya tekabül etmektedir. Nitekim empresyonist filmler yeni görme biçimlerinin, insan ve nesnelere, gerçek ve rüya, bilinç ve bilinç-dışı, nedensellik ve tesadüf arasında yeni bağlantıların, mekân ve zaman algısının, hareket ve ritimlerin yeni biçimlerinin oluşmasına katkı sağladılar.

Genel olarak avangart ve özellikle empresyonist filmlerin en bariz vasfının edebiyatı, oyuncuyu ve teleolojik bilincini merkeze alan dramaturgiyi model olarak benimseyen klasik-gerçekçi anlatım sinemasından uzaklaşarak, resmin kendisine merkezi bir konum biçmesi olduğu görülmektedir. Bu temel ayrım, Germaine Dulac'ın *özerk sanat* ve *saf sinema* tartışmaları çerçevesinde işaret ettiği gibi, sinemaya özgü estetik bir bilincin oluşmasını, bir başka deyişle, sinemanın resmi önceleyen görsel diline katkı sağlamayan estetik ilkelerin reddedilmesini (Scheunemann, 2005, s. 19) talep eden yaklaşımla örtüşmektedir. Söz konusu yaklaşımın empresyonist filmlerde

resim, ışık, zaman, mekân ve hareketin kendisine odaklanmak biçiminde tezahür ettiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda Louis Delluc, Jean Epstein gibi Germaine Dulac'ın da, geliştirdiği 'fotojen' kavramı etrafında, fotoğrafın niteliğinden ziyade, ondan farklı olan, en belirgin özelliği hareket olan, dolayısıyla zaman, zamanın sürekliliği, süresizliği ve mekânı da içeren sinematografik resmin karakteristik özelliklerinin ne olduğu ve buna göre sinemanın kendi dilini nasıl geliştirmesi gerektiği gibi sorulara cevap aramaya çalıştığı görülmektedir (Lanzoni, 2005, s. 46).

Örneğin Germaine Dulac ve Louis Delluc imzası taşıyan *La fête espagnole* adlı filmde, tabiatı/mekânı dramatik hadiselerin cereyan ettiği bir sahne olarak kullanan Griffith'in aksine, mekân ve nesnelere nispeten müstakilleşerek, nedensellik ilkesine bağlı organik bir bütünlüğün işlevsel bir unsuru olmaktan kurtularak kendi olma değeri kazanmaktadır (Weiss, 1995, s. 13). Filmde, iki erkeğin bir kadın uğruna rekabete girişmesi anlatılmaktadır. Fakat anlatım, dramaturjik ilkelere uygun biçimde değil, bilakis resimlerin ritmik akışı ile inşa edilmektedir. Nedensellik ilkesine bağlı olmayan izlenimlerden oluşan anlatımı belirleyen ritim, akışa süreklilik kazandırmakta, ara metinlerle ek açıklamalara ihtiyaç duyulmamaktadır. Sahne ve sekanslar müzikal bir kompozisyon oluşturmakta, belirli temalar ritmik bir biçimde tekrarlanmaktadır. Ayrıca, aşırı aydınlatılmış bir duvarın önünde dans eden veya arenada hareketleriyle adeta bir girdap oluşturan insanlar, kimi empresyonist resimlerde olduğu gibi, mekânla kaynaşmakta, çevreyle bütünleşmektedir.

Empresyonist film ekolünün öncüleri arasında kabul edilmesi gereken Abel Gance'ın *La Roue* ve *Napoléon* filmleri önemli ipuçları vermektedir. *La Roue* diğer empresyonist filmler gibi ilk bakışta anlatsal bir yapıya sahipmiş gibi görünse de, anlatımın temsil gücünün hızlı ve ritmik montaj ve farklı gerçeklik düzeylerinin nedensellik ilkesine bağlı kalmaksızın dönüştürülmesi suretiyle yaralandığı görülmektedir. Filmde iki karakter, makinist Norma ve Sisif arasında cereyan eden fırtınalı bir ilişki anlatılmaktadır. Norma, önce yetim Sisif'i evlatlık edinmekte, fakat daha sonra ona âşık olmaktadır. İzlenimlerden oluşan dinamik bir resim müzikali olarak dikkat çeken *La Roue*'da insan ve makine kinetik bir bütünlükte buluşmaktadır. Empresyonist resimde keşfedilen hareketlilik ve sınırlar arasındaki saydamlık, hareketin hıza dönüşmeye başladığı zamanın ruhunu yansıtan empresyonist filmlerin de bariz bir özelliği olarak dikkat çekmektedir. Eisenstein ve Vertov tarafından temsil edilen Rus

sinemasında insan ve makine, mekanik ve insani işçiliği aşan diyalektik bir birlik oluştururken, empresyonist filmlerde mekanik ve insani hareket acıklı bir son pahasına tutkulu bir birlikteliğin meydana geldiği ruhi bir düzlemde ifadeye kavuşmaktadır. Diğer birçok empresyonist filmde olduğu gibi *La Roue*'da da insan ve makinenin hareket ettiği durumlar birlikte kozmik çapta bir bütünlüğün mistik bir ifadesine bürünmektedir. Bu bağlamda, Deleuze'ün (1989) de ifade ettiği gibi, estetize edilmiş mekânîk hareket ile trajik veya budalaca bulunabilecek insani hareketleri ifade eden resimleri birbirinden ayırt etmek mümkün değildir (s. 66): Trenin hareketi, hızlanması, hareketinin yön değiştirmesi, kazaya uğraması ile dumanlar içinde Sisifos, ateşin yanında Prometheus, karlar içinde Ödipus kılığında görünen makinistin tasarımı ayırt edilemeyecek bir biçimde bütünleşmektedir. Söz konusu özellikleri ve sürekli hızlanan montaj anlayışıyla *La Roue*'nun Fernand Léger'in bazen parçalanmış nesnelere bazen de geometrik unsurları dönüştürerek saf hareketin soyut mekânını ifadeye kavuşturmaya çalıştığı *Ballet Mécanique* (1924) adlı kübist ve dadaist özellikler taşıyan filmine öncülük ettiğini söylemek mümkün gözükmemektedir.

Abel Gance'ın sürekli hızlanan montaja ve harekete olan ilgisinin *Napoléon* adlı filminde de devam ettiği, eş zamanlı doğrusal montaj olarak geliştirdiği görülmektedir. Abel Gance ayrıca bu filminde resimlerin kendisi ile aralarındaki ilişkiyi ayırt eden montaj mantığını aşmayı denemektedir. Kamera hareketleri ve tekrarlanan kadrajlar vasıtasıyla birçok resim tek bir resme taşınmakta, böylece tek bir resmin bütünü ifade edebileceği etkisi oluşmaktadır. Abel Gance *Napoléon* adlı filminde kamerayı sadece üzerinde hareket ettiği raylardan değil, aynı zamanda taşıyıcısı insana olan bağımlılığın da kurtarmayı, bir silah gibi ateşlemeyi, top gibi yuvarlamayı veya helezonik hareketlerle denize düşürmeyi denemektedir. Hareketin, Deleuze'ün (1989) de işaret ettiği gibi sabit çekim birimlerinin sıralanmasından ziyade, göreceleştirilerek çeşitlenmesi filmin bütünlüğünü de etkilemekte, bütünlüğün, resimlerin bir tür sıra takibi olarak gerçekleşmesinden ziyade, adeta yapısal unsurlarından bağımsızlaşmış mutlak bir harekete dönüştürmektedir (s. 71). Marcel L'Herbier'in ve Jean Epstein'in filmlerinde olduğu gibi Abel Gance'ın filmlerinde hareket, değişkenlik ve süre kavramına bağlı olarak ardışık ve eşzamanlı hareketler olarak göreceleştirilmekte, kendini tabii algıya sunan göreceli hareketlerle, tabii algı sınırlarını aşan, ancak ruhla sezilebilecek olan ve göreceli olmayan bütünlükle karşılaştırılmaktadır. Göreceliliği

aşan tüm hareketlerin zorunlu bütünlüğü karşılaştırma yapmaya ve ayırtırmaya izin vermemektedir; tıpkı L'Herbier'in *El Dorado* filminin meşhur eşzamanlı hareketleri tabii algıyla seçilemeyecek biçimde belirsizleştirdiği dans sahnesi gibi. Empresyonist resim, müzik ve filmlerde ifadeye kavuşan bu dualistik kaygı, Deleuze'ün (1989) de ifade ettiği gibi, Fransız ekolüne hâkim olan Kartezyen düşünceyle örtüşmektedir (s. 71).

Söz konusu Kartezyen düşünce hareketin yanında ışık, ritim ve zaman içinde geçerlidir. Örneğin Abel Gance'ın *Napoléon* adlı filminde bazı eşzamanlı üç ayrı kamera kullandığı sahnelerde görüntüyü değişik bakış açılarına bölmekte, hareketlerin eş zamanlılığını vurgulamakta ve birçok açıdan çok katmanlı biçimde mekânı aydınlatmaktadır. Mekânı çok açılı ve katmanlı biçimde aydınlatan Gance, bazen ışık kaynağının sayısını artırmakta veya azaltmakta, aralarına çok kısa zamansal mesafeler yerleştirmektedir. Mekânı çok katmanlı biçimde aydınlatarak, empresyonist resimlerde olduğu gibi nesnesini nerdeyse görünmez kılan, bir başka deyişle nesnesinden bağımsızlaştırılan ışığa sadece kendi olma değeri kazandırmamakta, aynı zamanda onu göreceleştirerek, ölçsüzlüğü ve ölçülemezliği ifade eden bütünlüğe atıfta bulunmaktadır. Fakat bu bütünlük, ışık değişiminden ve ritim farklılıklarından da anlaşılacağı üzere mutlak bir sabitliği değil, sürekli ve ölçülemez bir değişimi ifade etmektedir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Deleuze'ün (1989) de vurguladığı gibi, ışığın göreceliği ile ölçülemez bütünlüğü arasında dualistik bir ilişki kurulmaktadır. Bu durumda ifadeye kavuşturulmak istenen artık, ışığın nesneyi ardışık zaman aralıklarıyla görünür kılan göreceliği değil, eşzamanlı, sürekli genişleyen ışığın ve değişen bütünlüğün mutlak hükümleridir (s. 73).

Empresyonist filmlerde kendisine atıfta bulunan bütünlüğün, Eisenstein'ın filmlerinde ifadeye kavuşan, kendini karanlık ve aydınlığa bölen diyalektik bütünlükten farklı olduğu anlaşılmaktadır. Aynı şekilde ekspresyonist filmlerde gözlenen ışık ve karanlığın çetin savaşına da rastlanmamaktadır. Empresyonist filmlerde ışık daha çok karanlıkla yer değiştiren bir hareketlilik olarak diyalektik zıtlık ve ekspresyonist çatışmaya alternatif oluşturmaktadır. Abel Gance'ın *Napoléon* ve *La Roue* filminde olduğu gibi birçok yerden eşzamanlı düşen ışığın karanlıkla çatışması değil münavebesi giderek genişlemektedir.

Empresyonist filmlerde anlatımın organik bütünlüğünün işlevsel bir unsuru olmaktan ziyade kendi ontolojik değerine kavuşan bir başka kavram da zamandır. Hareket ile zaman, bir başka ifadeyle süre arasındaki ilişkiyi sorgulayan en güzel örneklerden biri, Vertov'u büyük ölçüde etkilemiş olan ve *Entr'acte* (1924) adlı filmi ile aynı zamanda dadaist yönetmenler arasında da yerini alan René Clair'in *Paris qui dort* (1924) filmidir. Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filminde olduğu gibi *Paris qui dort*' da güne uyanan şehirde dolaşan bir adam eşliğinde izlenimler sunmaktadır. Adam önce insanlardan boşaltılmış bir şehirde dolaştığı izlenimine kapılır. Hiçbir yerde insan yoktur. Şehrin saati durmuştur; hareket eden yalnızca sudur. Adam bir süre sonra belirli yerlerde ve farklı durumlarda hareketsizce duran insanlarla karşılaşır. Bu esrarengiz durumun sebebi bir türlü anlaşılmaz. Daha sonra şehre başka insanlar gelir. Esrarengiz durumun sebebi araştırılır. Nihayet zamanın deli bir profesör tarafından elektronik bir makina ile durdurulduğu anlaşılır. Deli profesörün elektronik makinesi, bir başka deyişle yönetmen tarafından yayılan ışınlar hareketi dondurmakta, aksiyon bloke edilmektedir. Burada vurgulanmak istenen esasen zamanın akışına ara verilmesidir. Zamanın akışına ara verilmesi, hareketin durdurulması, yeniden aktive edilmesi, tersine çevrilmesi, yavaşlatılması veya hızlandırılması imkânının elde edilmesi anlamına gelmektedir. Seyirci açısından bakıldığında, algı, algıyı aşan bir duruma yönlendirilmekte, başka bir deyişle, değişken bir duruma ve algılananın sınırlarının ötesine yönlendirilerek, bizzat kendi sınırlarını aşması sağlanarak değişime maruz bırakılmaktadır.

René Clair'in *Paris qui dort* adlı filminde zamanın akışında verilen ara, klasik anlamda görüntüler arasında montajla oluşan fasılalardan farklı olarak, şimdiki zamanın değişkenliğini ifade etmektedir. Şimdiki zamanın değişkenliği aynı zamanda mekânda bulunan hareketli ve sabit nesnelere arasındaki bağlantıları belirleyen, resim alanının boyutları, kadrajlama açısı, çekimin süresi, ışık ve atmosfer gibi etkenlerin mekânla birlikte modifikasyonu anlamına gelmektedir. Bu bağlamda *Paris qui dort* veya Marcel L'Herbier'in makineleşmeyi, hareket, cinsel ilişkileri ve dürtüleri, aşkı ve şiddeti konu edinen *L'inhumaine* ve Fransız sessiz film döneminin son filmi *L'Argent* adlı filmlerinde (Lanzoni, 2005, s. 56) metrik nispetler çerçevesinde ifadeye kavuşan mekânda gerçekleşen hareketin niceliği söz konusu etkenler tarafından belirlenmektedir. Bu bağlamda Epstein, Clair ve Gance'nin filmlerinde değişken şimdilik olarak

adlandırılabilir zaman arası ile daha çok eşzamanlılık, geçmiş ve gelecek boyutlarının ölçülemezliği biçiminde ifadeye kavuşan zaman bütünlüğü arasındaki metrik ilişkilerin hareketin niceliğini belirlediğini söylemek mümkün gözükmektedir (Deleuze, 1989, s. 68, 74).

Fransız avangart sinemasının empresyonist resimlerden tevarüs ettiği bir başka önemli motif de sudur. Genelde ve özellikle Marcel L'Herbier, Jean Renoir, Jean Grémillon, Jean Epstein'in filmlerinde sıkça görülen suyun, sadece her filmde görülebilecek bir nesne değil, bilakis hareketliliğin ve zaman akışının farklı bir biçimi olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Özellikle empresyonist resimlerde zamansallığa, sürekliliğe, değişkenliğe, geçişkenliğe, bilinç ve bilinç-dışı süreçlerin birlikteliğine işaret eden su ile empresyonist filmlerde öncelikle sabit nesne hareketliliğinden, sabit olmayan, akıp giden ve değişken nesne hareketliliğine geçiş yapıldığını, böylece iki farklı dünya arasında dualistik bir nispet kurulduğunu söylemek mümkün gözükmektedir. Empresyonist filmlerde su, somut olandan soyuta geçişi ifade etmekte, hareketliliğe figüratif özelliklerinden bağımsız bir biçimde geriye dönüşsüz bir süreklilik, başka bir ifadeyle, harekete hareket eden nesneden bağımsız bir kapasite kazandırma imkânı sunmaktadır. Klasik-gerçekçi anlatım sinemasında ve diyalektik çatışma ilkelerinin geçerli olduğu Rus sinemasında su, zaman, hareket ve ışık gibi, organik anlatım bütünlüğünün işlevsel bir unsuru iken, Deleuze'un (1989) de ifade ettiği gibi, empresyonist filmlerde kendi değerini kazanmakta, organik katılığı ve dayanıklılığı olmayan bir biçime dönüşmektedir (s. 67) .

Empresyonist resimlerle birlikte özneliliğin vurgusunun arttığını söylemek mümkündür. Bu durum empresyonist filmlerde de gözlenmektedir. Fakat Fransız ekolüne hâkim olan Kartezyen düşünce dolayısıyla filmlerde ifadeye kavuşan öznelilik sınırları evrenin sınırlarına kaydırılmaktadır. Zamansal ve mekânsal nispetlerin merkezinde bulunan öznel algı harekete geçirilmekte, nispet içindeki unsurların hareketi bütünlüğün oluşumuna katkı sağlamakta, göreceli olan mutlak, ardışık olan eşzamanlılık ile yüzleşmektedir. Empresyonist filmlerde bu şekilde ifadeye kavuşan estetik bilincin kendini belirli bir tarafta konumlandırmaksızın davranan, keşfettiği yeni montaj ve kamera hareketleri teknikleriyle hareketi genişleterek nesneye yaklaştıran bir tutum sergilediğini söylemek mümkün gözükmektedir. Söz konusu estetik bilinç sadece harekete odaklandığı sürece düalistik nispetlerin dışına çıkamayacağı aşikârdır. Ancak

empresyonist filmlerde hâkim olan estetik bilinci, hareketi ve hatta dualistik nispetleri de aşan bir form bilinci olarak yansıtabilmesine imkan sağlayan, zamanın akışını, özdönüşümselliği, sürekli süreksizliği, değişkenliği, geçişkenliği, yanlısamayı, ayırt edilemezliği, sonluluğu fakat aynı zamanda ölçüsüz ve ölçülemeyen bütünlüğü simgeleyen sudur. Bu bağlamda su, bilince madde hareketlerine yansıma kadar, özdönüşümsellik ve soyutlama imkânı sunabilecek özellikler taşımaktadır. Örneğin, Deleuze'ün (1989) de işaret ettiği gibi, L'Herbier'in *L'Home du large* (1920) adlı filminde deniz sadece bir algı nesnesi değil, bilakis karadan farklı bir algı sistemi, kendine özgü bir dil olarak muamele görmektedir. Yine Jean Epstein ve Jean Grémillon'un filmlerinde su, kendi başına bir çevre oluşturmaktadır. Ancak bu çevre sadece toplumsal bir belgesel oluşturmak veya anlatsal-dramatik iddiaları gerçekleştirmekten ziyade, ritmik tasarımların gerçekleştirilmesinde görsel ve işitsel imkânlar sunduğu için önem arz etmektedir (s. 111).

Su ve suyun akışı empresyonist filmlerde filmsel zamanın tasarımı için de model teşkil etmektedir. Akış, klasik-gerçekçi anlatım sinemasında nedensellik ilkesine bağlı olarak dramaturjik, Rus sinemasında ise diyalektik bir teolojiye hizmet edecek biçimde kurgulanırken, empresyonist filmlerde akışın kendisi, sürekliliği ve ritmi önem kazanmaktadır. Empresyonist resimlerde olduğu gibi, teleolojik bir bilinçten ziyade akışın ve ritmin belirleyici olması, soyut bir estetik bilincin oluşmasında etken olduğu gibi, aynı zamanda zorunluluk ilkesi yerine tesadüfiliğin, en az bilinç kadar, bilinç-dışının, akıl kadar akıl dışının da geçerlilik kazanması anlamına gelmektedir. Avangart empresyonist filmlerle birlikte fiziki dünyanın fotografik temsili çabasından, sinemanın metafizik kalitesini gösteren akıl-dışı aşkın bir alana (Levi, 2012, s. 57) geçiş yapıldığını söylemek mümkündür. Bu durumun aynı dönemde ve daha sonra dadaist ve sürrealist filmlerin gelişmesinde diğer etkenlerle birlikte, en azından belirli bir zeminin oluşmasında önemli bir rol oynadığını söylemek mümkün gözükmektedir.

Verlaine, Rimbaud, Mallarme, Baudelaire ve Edgar Allan Poe gibi isimlerden ilham alan (O'Pray, 2003, s. 11) bazı empresyonist yönetmenlerin mekânîk hareketlerden ziyade hayallerin, yanlısamaların ve rüyaların gerçeklik düzeylerine yönelik bilinç-dışı süreçlerin şiirselliğini yakalamaya çalıştıkları görülmektedir. Bu tür filmler arasında Luis Buñuel'in bir süre asistanlığını yaptığı Jean Epstein'in *La Chute de la maison Usher* (1928), Dimitri Kirsanoff'un *Ménilmontant* (1926) ve Germaine

Dulac'ın, senaryosu Antonin Artaud tarafından yazılan, doğrusu dadaist-sürrealist özellikler taşıyan *La Coquille et le clergyman* (1928) adlı filmleri dikkat çekmektedir. Genel olarak empresyonist ve özellikle adı geçen filmlerin, anlatımın nedensellik ilkesine bağlı mimetik/temsili bir gerçeklik düzeyinde kurulamayacağı, gerçekliğin sanatsal ifadesinin bilinç kadar bilinç-dışı süreçleri de içermesi gerektiği yargısıyla hareket ettiği, dolayısıyla soyutlaştığı, kırılğanlaştığı, anlatılan tecrübeyi parçaladığı, nedenselliği ve teleolojik yapının rasyonel düzenini tahrip ettiği ölçüde dadaist ve sürrealist tarza yakınlaştığı görülmektedir.

Örnek olarak *La Chute de la maison Usher* adlı filmi incelendiğinde Jean Epstein'in filmine empresyonist resmin en önemli motiflerinden biri olan su görüntülerini eklemenin de ötesinde, suyun yüzeyini, akışı ve yansıtma özelliklerini bilinç akışının ve düzeylerinin resmedilmesinde model olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Su gibi akan görüntüler bazen berraklaşmakta, çoğu zaman sislere bürünmekte, belirsizleşmekte, karakterlerin her biri farklı bir bilinç düzeyini temsil etmekte, en az özneler kadar nesnelere ve hadiseler de mistik bir karaktere bürünerek rol oynamaktadırlar. Şatonun içinde ve çevresinde gelişen esrarengiz hadiseler, ne eşi hasta Madeline'e ölesiye aşık olan Roderick'in kontrolsüz ve saplantılı bilincinin, ne de soğuk kanlı ve mantıklı davranan arkadaşı Allan ve şatonun doktorunun öznelliğinin bir yansıması olarak cereyan etmektedir. Herkes kendi bilinç düzeyine göre, öznelğin sınırlarını aşan bütünlüğün karışında konumlandırılmakta ve göreceleşmektedir. Bazı sahneleriyle Robert Wiene'in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) adlı filmi hatırlatan *La Chute de la maison Usher* seyircinin kendisiyle arasına mesafe koymasını engellemekte, sadeliği gotik bir dizayn ile kaynaştırarak, zarif kamera hareketleri ve sürreal efektleriyle seyircinin etrafını saran kaygı ve korku atmosferi oluşturmaktadır.

Chute de la maison Usher filminin ayrıcalığı kuşkusuz Edgar Allan Poe'nun aynı adlı öyküsünde ifadeye kavuşan gotik atmosferin aktarılması değil, kullanılan teknikler ve üslup dolayısıyla sinemaya özgün bir dilin kurulma çabasıdır. Bu bağlamda filmde seyirciye öykü anlatımını arka plana iten yumuşak, belirsiz odaklanmalar, kırılğan ve doğrusal olmayan zaman akışları, yoğun bindirmeli odaklanmalar, yakın planlar, yavaşlatılmış çekimler, görüntü bozuklukları, puslu, sisle perdelenmiş sahneler, yavaşlatılmış çekimler, telaşsız kamera hareketleri ve takipler, karmaşık çok yönlü aydınlatmalar, sabit ve mobil kamera kombinasyonları, hareket eden nesnelere ve

zamanın temposuna göre değişen ve tekrar eden müziği ile görsel bir senfoni sunulmaktadır. Filmin bir öykü uyarlaması, daha doğrusu serbest bir yorumlama olmasına rağmen, edebiyattan ziyade resme, özellikle ayrıntılı odaklanmasıyla, gerçekliğin yansıdığı su yüzeyi ve hareketlerini andıran görüntüleriyle Claude Monet'e, "dünyanın çarpıtılmış görüntüleri dolayısıyla Seurat'ın pointillism/noktacılığına" (O'Pray, 2003, s. 11) yakın durduğunu söylemek mümkündür.

Dimitri Kirsanoff'un *Ménilmontant* adlı filminde ilk bakışta aşkın sona erişi üzerine melodramatik bir öykü anlatılıyormuş izlenimi uyanmaktadır: Anne ve babası bir cinayete kurban giden iki küçük kız çocuğu, Paris yakınlarındaki *Ménilmontant* kasabasına yerleşirler. Yıllar sonra genç olanı genç bir adama âşık olur. Genç adam kızı kısa sürede terk eder ve kız kardeşine yanaşmaya başlar. Yaşanan birliktelikten bir çocuk dünyaya getiren genç kız bir nehre atlayarak intihar etmeyi düşünür, ama sonra vazgeçer. Bir gece kız kardeşler bir sokakta karşılaşırlar ve tekrar birlikte yaşamaya karar verirler. Fakat tam da bu sırada, kendilerini baştan çıkarıp terk eden adam başka bir kadın tarafından öldürölür. Öykü böylece başladığı yere geri dönerek daire çizer. Fakat başlangıç ve bitiş noktası arasında nedensellik bağı olmadığı, öyküden bağımsız iki ayrı kesit gibi durduğu için anlatım belirsizleşerek mistik bir havaya bürünmektedir.

Film sessiz olmasına rağmen ara-metin açıklamaları yer almamaktadır. Zira, Claude Moneti andıran su görüntüleri, öznel bakış açıları, su gibi akıp giden, Walter Ruttmann'ın *Symphonie einer Grosstadt* (1927) ve Vertov'un *The Man with the Movie Camera* (1929) filmlerine öncülük eden izlenimlerden oluşan şiirsellik, ara-metinleri gereksiz kılmaktadır. Odaklanmış görüntü efektleri içermeyen, daha çok belgeseli andıran görüntüleriyle, hızlı montaj, çift pozlama ve nedensellik ilkesine bağlı kalmayan resim ve açı seçimlerinin dinamik bir biçimde kombine edildiği filmde, anlatımın doğrusallığı kesintiye uğratılmakta, doğrusal akış, geriye dönüşlerle öznelleştirilirken, şehrin genel, perspektiften yoksun hızlı montajla kombine edilmiş belgesel görüntüleriyle kaynaştırılmaktadır. Öznel bilinç ile sınırlarını aşan bütünlük arasındaki karşılaştırma bu filmde de görölmekte, fakat bütünlük, perspektifi olmayan, daha çok akışın yüzeyinde kargaşaya yol açan şehir görüntüleri olarak ifadeye kavuşması dolayısıyla, eleştirel politik bir anlam yüklenmektedir. İçinde bulunduğu ve yüzleştiği zaman ve mekân bütünlüğü karşısında çaresiz kalması ve geçmişe özlem

duyması öznel bilinci melankolikleştirmekte, adeta romantik bir hüzne kapılmasına yol açmaktadır.

Filmde anlatılan öykü, esasen birkaç karede özetlenebilecek düzeyde basit bir konu içermektedir. Filmi ayrıcalıklı kılan öyküsünden ziyade, basit bir öyküyü organik bir bütünlük kurmaksızın anlatisal unsurlarla, anlatisallığı tahrip eden kamera ve görüntü tekniklerini, optik bozuklukları, çeşitli yağmur, ateş, su birikintileri, duman, çorak toprak, kuru yapraklar gibi tekrar eden ekspresif motifler, değişken montaj teknikleri ve kararsız bir ritimle kaynaştırmak suretiyle gerçekliğin anlatisal bir temsilinin tam anlamıyla mümkün olmadığını göstermesidir. Kirsanoff *Ménilmontant*'da çeşitli tarzları ve teknikleri fark gözetmeksizin kullanmakta, zamanı ve mekânı bölmekte ve nihayet gerçeklik parçalanmış resimlerden oluşan bulmacaya, daha doğrusu yap-boza dönüşmektedir.

Empresyonist filmlerden sürrealist filmlere geçişi ifade eden bir başka örnek, daha önce *La souriante Madame Beudet* ve *L'invitation au Voyage* gibi filmlerde kadın erkek ilişkilerini, cinsellik sorunsalını, bilinç-altı insiyaklarını değişik izlenimlerle kaynaştıran Germaine Dulac'ın *La Coquille et le clergyman* adlı filmidir. Filmin öyküsünde, bir generalin karısına sapkınlık derecesinde bağlanan bir rahibin kendi erotik dürtülerine karşı verdiği mücadelesi, ölüm ve zevk insiyakıyla kurduğu hayalleri ve rüyaları anlatılmaktadır. Senaryosunun, ayrıcalıklı bir iddiaya sahip olsa da sürrealist sanat anlayışı içinde değerlendirilmesi gereken Antonin Artaud tarafından yazılması, filmin ne denli sürrealist bir karakter taşıdığına ve aynı ölçüde Freudyan psikanalizin bilinç-altı kodlarını içerdiğine işaret etmektedir: Ölüm ve zevk insiyaklarının güdüsü altında işleyen, libidinal süreçlerin hakim olduğu bir mekanizmaya sahip olan bilinç-dışını temsil eden rahip, Ödipus'u, bir başka deyişle baba rolünü temsil eden generalin hükmü altındaki karısına tutulmakta, kadına karşı duyduğu erotik arzuların ve generale karşı duyduğu nefret ve kıskançlık duygularıyla beslediği rüya ve hayallerin peşinden koşmaktadır. Ayrıca, Freudyan psikanalizde resmedilen bilinç ile bilinç-dışı alanı ayıran eşikteki kapı figürü filmde başlangıcından itibaren sıkça yer almakta, rahip bilinçaltının karanlık labirentinde bir kapıdan diğerine yönelmekte, farklı güdülerin ve gerçeklik düzeylerinin arasında koşuşturmakta, kendini tatmin yolları aramaktadır.

David Bordwell'in (2008) sürrealist sinema kategorisinde değerlendirdiği (s. 452) *La Coquille et le clergyman* seyircisinin algısına aralarında ayırım yapmaksızın

zarafeti, seks korkusunu, şiddeti, erotizmi, akıldışı uçuş ve düşüşleri, birbirine dolaşık fantezileri sunmakta, yüzeyde oluşan kargaşadan sıyrılarak mantıksal çıkarsamalar yapmasını engellemektedir. Resimlerin ve yansıttıkları aksiyonların alışılmış mantık sınırları içinde işlevselleştirilmemeleri dolayısıyla, parçalanmış görüntüler daha çok yarım kalmış, bilinç-dışının kendine özgü, akıl ve dil kurallarının tanımadığı kurallara göre işleyen rüya parçaları etkisi uyandırmaktadır.

Filmin senaryosunu yazan Antonin Artaud, sinemanın sonsuz derinlikte ve çeşitlilikte olan tabiattaki nesnelere, biçimleri, kısaca her şeyi kullanabileceğini, tabiatı manipüle edebileceğini, esrarengiz kombinasyonlarını ortaya çıkarabileceğini söylemektedir. Ona göre *La Coquille et le clergyman* bir öykü anlatmamakta, bir düşüncenin diğer bir düşünceden hareket etmesi gibi, bir dizi bilinç düzeyi geliştirmekte, fakat bunu yaparken olaylar arasında makul bir sebep-sonuç ilişkisini üretmemektedir (Artaud, 1988, s. 149). Sonuç olarak ortaya yüzey görüntüleri ve aralarındaki bağlantıları tersyüz eden, karmaşık, çok katmanlı, göstergebilimsel anlamda kararsız, bir resmi diğeriyle kaynaştıran ve bozan, etkisini daha çok bilinçdışı üzerinde gösteren bir film çıkmaktadır. Film seyirciye, fiziksel gerçeklik düzeyinden ziyade bilinç-dışı alanın izlenimlerini sunmakta, anlatımını anlamsızlaştırmaktadır. Filmde ne olup bittiğini izah edebilecek bir başlangıç, orta ve son tespit edebilmek mümkün gözükmemektedir. Daha çok kaotik kuralların ve paradoksların geçerli olduğu bilinç-dışı dili ile kurgulanan filmde ne aksiyonun, ne zamanın ne de mekânın dramatik anlamda vücut bulduğunu söylemek mümkündür.

La Coquille et le clergyman gibi filmlerin gerçeklik sorunsalından hareket eden empresyonizmden daha çok bilinç sorunsalından hareket eden sürrealizme geçiş sürecine örnek teşkil ettiklerini söylemek mümkün gözükmemektedir. Edebiyat ve tiyatro geleneğinden ziyade resimden beslenen avangart sinemanın bilinç-dışı süreçlere daha yakın durması film dilinin karakteristik özellikleriyle de örtüşmektedir. Bu gerçeğin farkında olan Walter Benjamin (2003) daha çok avangart sinema için uygun olabilecek şu tespiti yapmaktadır: “Burada kamera kendi araçlarıyla, iniş ve çıkışıyla, ara vermesiyle, dışlamasıyla, akışı katlaması ve genişletmesiyle, büyültmesi ve küçültmesiyle müdahale etmektedir. Nasıl psikanalizden insiyaki bilinç-dışını öğrendiysek, kamera sayesinde de optik bilinç-dışını tecrübe ediyoruz” (s. 36).

Sonuç olarak ifade etmek gerekirse, empresyonist ve daha sonraki avangart filmler dolayısıyla güçlenen öznellik bilinci hiç de modernizm idealinin öngördüğü sağlıklı bir bilinç değildir ve bu durum, 19. yüzyılın başlarından itibaren tezahür eden ve günümüze değin artarak devam eden modern bilinç bunalımı süreciyle örtüşmektedir. Bu gelişme sinema tarihi açısından değerlendirildiğinde, dramatik temsil ilkelerine sadık kalmaya çalışan klasik anlatım sinemasının dahi, özellikle ekspresyonist ve sürrealist filmlerden sonra ve 1940'lı yılların "Film Noir" örnekleriyle birlikte, gerçeklik referansını yitirmeye başladığını, gerçeklikten daha çok diğer filmlere yapılan atıflardan (pastiche), alıntılardan, parodilerden, çok çeşitli anlatım ve gösterim biçimlerinden örülü, özel efektlerle sivil kaygısının, gerçeklik ve dramatik temsil kaygısının önüne geçtiği estetik bir alana dönüştüğü görülmektedir. Bu durum özellikle modernizm sonrası dönemin ruhunu yansıtan bilim-kurgu, korku ve macera filmleri incelendiğinde daha da belirginleşmektedir. Bu tür filmlerde klasik-gerçekçi anlatım sinemasının teleolojik-söylemsel aklı değil, daha çok zevk ve hazzın söylemsel olmayan, bilinçten daha çok bilinç-dışı süreçlere eşlik eden, efektif/afektif ve figüratif görüntülerle yüklü kaotik düzen(siz)liği öne çıkmaktadır. Son dönemin örneğin *Man in Black*, *Mimic*, *Matrix*, *Yüzüklerin Efendisi*, *Harry Potter* gibi filmlerinde kelimeler, çerçeveler, figürler, eski ve yeni gösterim biçimleri, hiper-gerçekçi netlikler, simülasyonlar, şekilsiz kütleler ve inter-, trans- ve multi-medyatik sahne donatımı öylesine ilişkilendirilmektedirler ki, nesnelere ve hadiselerin temsil edilemez tabiatı öne çıkmakta, seyircinin geleneksel semantik alışkanlıkları, temsili ve söylemsel gösterge sistemleri, etik ve estetik yargıları nefyedilmektedir (Şentürk, 2011, s. 20-21).

Sonuç ve Değerlendirme

Sinemanın doğuş yılı 1895'den itibaren perdeye yansıyan ilk filmlerde, belgesel nitelikli örneklerin yanında, tiyatro ve edebi anlatımlara dayalı bir dramatik temsil anlayışının hâkim olmaya başladığı ve bu sürecin Dawid Wark Griffith ile birlikte doruğa ulaştığı görülmektedir.

Sinemayı saygın bir sanat dalı haline getirme iddiasını gerçekleştirmek için, kurgusal zamanın ve anlatımın dramatik ilkelere uygun biçimde yapılandırıldığı uzun öykülerin anlatılması gerektiği düşüncesinin, filmi daha çok tiyatro ve roman gibi edebi anlatılara yönlendirdiği görülmektedir. Fakat bu yöneliş, sinemanın bağımsız bir sanat

olarak gelişmesinden ziyade, dilsel anlatıların hizmetine sunulacağı, daha çok diğer sanatları destekleyen bir işlevselliğe indirgeneceği bir sürecin başlaması anlamına geliyordu. Çünkü sinemanın gerçek bir sanat dalı olabilmesi için diğer sanatların bir sentezi veya destekçisi olması değil, diğer sanat dallarından farkını ortaya koyan, kendine özgü karakteristik özelliklerini keşfetmesi ve açığa çıkarması gerekiyordu.

Fakat aynı dönemde, özellikle 1915’li yıllardan itibaren, sinemayı diğer sanatların hizmetçisi olmaya doğru iten, resim ile dil arasındaki tercihini dilden yana kullanan, dolayısıyla sözü öncülleyen sinema anlayışına karşı duruş sergileyen film örneklerinin perdeye yansımaya başladığı görülmektedir. Avangart olarak adlandırılabilir bu filmler incelendiğinde, sinemanın, özellikle edebi sanatların hizmetine sunulması gereken yeni bir ifade biçimi olmaktan ziyade, diğer sanat dallarının gerçeklik tasavvurlarının, yapısal özelliklerinin sarsılmasına, ifade imkânlarının ve karşılıklı ilişkileri mümkün kalan sınırların müphemleşmesine yol açacak karakteristik özelliklerinin farkına varıldığı anlaşılmaktadır. Çalışmamızın araştırma konusunu oluşturan avangart filmlerde ifadeye kavuşan yaklaşımın, sinemayı, seçilmiş, teleolojik bir kurguya, dramatik-temsili anlatıma ve nedensellik ilkelerine göre organize edilmiş uygun resimler aracılığıyla ifadeye kavuşmuş bir anlatı biçimi olarak değil, bilakis gücünü daha çok resmin gerçeklikle olan ilişkisinde öne çıkan ikonik/figüratif özelliklerinden alan hareket ve zaman görüntüsünün özgün bir sanatı olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Kendine özgü gerçeklik algısını, dildeki gibi gösterge ile gösterilen arasındaki mesafeyi zorunlu kılan değil, resmin aradaki mesafeyi ortadan kaldıran benzerlik ilişkisinden hareketle ifadeye kavuşturan sinemanın potansiyeli söz konusu avangart örneklerde, filmin figüratif özellikleri ve hareketli zaman görüntülerinden oluşan bir sürekliliği ifade etmesi dolayısıyla, sadece tiyatro ve romanın değil, resmin ve fotoğrafın da ifade sınırlarını aşabilecek, hatta gerçekliği ve gerçeklik ilişkisini sorunsallaştırabilecek bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Figüratif anlatı düzeyinde gerçekleşen hareket ve zaman görüntülerinin ifadesini kendi nesnesine dönüştüren özdönüşümsellik özelliği dolayısıyla film, sadece gerçekliği ontolojik düzeyde sorunsallaştırmaya değil, aynı zamanda kendi dönüşüm ve dönüştürme süreçlerine bağladığı algıyı da bir mekândan, zamandan ve gerçeklik düzeyinden diğerine geçiş yapmasını temin etmek suretiyle sorunsallaştırabilmeye muktedir görünmektedir. Üstelik bütün bu özelliklerini ifadeye kavuşturabilmek için film,

başlangıç, orta ve sonla belirlenen dramatik anlatı yapısına, nedensellik ilkesine bağlı temsile, rasyonel- teleolojik düzenlemelere ihtiyaç duymamaktadır.

Griffith'in edebi sanatları temsil geleneğinin dramatik ilkelerini ve anlatısallığını sinemaya hâkim kılmak üzere öncülük ettiği yıllarda gelişmeye başlayan ve 1919'dan sonra etkisini gösteren avangart film hareketleri, sadece sinemayı tahakkümü altına almaya başlayan anlatısallık geleneğine ve ilkelerine karşı gelen bir protesto hareketi olarak ortaya çıkmadılar. Bilakis bu hareketler bütün sanat ve gerçeklik anlayışını tartışmaya açtıkları gibi aynı zamanda anlatısallık ve temsil geleneğinin filmin tabiatına uygun biçimde değişip-dönüşmesine katkı sağladılar.

Sinema tarihinin ilk yıllarından itibaren önceliği kelimelere ve resimlere veren iki ayrı gelişmenin tecrübe edildiğini, filmin estetik gelişim sürecinin, tabii eğer teknolojik ve kültürel gelişmeler paranteze alınırsa, büyük ölçüde bu iki birbirine karşıt eğilimin günümüze kadar süren karşılıklı etkileşimi çerçevesinde belirlendiğini söylemek mümkündür. Sinema tarihin ilk yıllarında kelimeyi öncülleyen eğilimin anlatısallığı tercih ettiği, drama ve temsil geleneğinden beslendiği, öte yandan anlatısallığa karşı çıkan, resmi öncülleyen eğilimin ise daha çok resimden ve resimdeki avangart hareketlerden beslendiğini, dolayısıyla anlatısallığı ve temsil geleneğini yadsıdığını söylemek mümkün gözükmemektedir. Nitekim bu tespit, sinema tarihinde öne çıkan, dönüşerek süreklilik arz eden ve böylece anlatısallık geleneği ve gerçeklik algısının da dönüşmesine katkı sağlayan ilk avangart hareketlerin, resim geleneğinden ilk büyük kopuşu ifade eden empresyonizmden beslendikleri veya böylece açılan yolda ilerledikleri gerçeği ile örtüşmektedir. Ayrıca, sinema tarihindeki ilk avangart hareketlerin resim sanatının içinden gelmesi hiç de tesadüfi bir gelişme değildir. Bu durumun, hareket ve zaman görüntüsünün figüratif bir sanatı biçiminde tanımlanabilecek filmin tabiatına uygun düşen bir gelişme olarak kabul edilmesi gerekmektedir.

Empresyonist resimler gibi filmler de, her ne kadar yüz ile ifadesi arasına yüzü neredeyse tanınmaz kılacak denli mesafe koyan ekspresyonizm ve soyut resim kadar fiziki gerçeklikten tamamen uzaklaşmasa da, sanatsal ifadenin gerçeklikten bağımsız olarak kurulabileceği ve keyfice biçimlendirebileceği anlayışına kapı aralamış görünmektedirler. Zira artık gerçeklik, empresyonizmle birlikte ve sonrasında, temsil anlayışının bir zorunluluk ilkesi yerine, bireysel arayışlara, denemelere ve dadaizm,

kübizm, sürrealizm gibi avangart hareketlere imkan veren, anlatısallığın gittikçe geçerliliğini yitirdiği bir belirsizlik alanı olmuştur.

Sonuç itibarıyla, empresyonist filmlerin öncülük ettiği avangart hareketlerde öne çıkan gerçekliğin, algısının ve bilincin sorunsallaşmasına yol açan, özellikle sinema dilinin hareket, ışık, zaman, mekân, kamera ve montaj gibi temel unsurlara anlatımdan bağımsız bir estetik değer atfeden özelliklerin ana-akım sinemasının dönüşmesine önemli katkılar sağladığı, sinema dilinin *mimesis* geleneğinden gittikçe uzaklaşarak özdönüşümsellik kazandığını, anlatımın organik bütünlüğü ve teleolojik kurgusunun yara aldığını, daha çok parçalanmış resimlere odaklanarak kırılğanlaştığını, gerçekliğin fotojenik sitilizasyonunun etik kaygıların önüne geçtiğini ve bu durumun gerçeklik ve bilinç arasındaki sorunsal ilişkilere farklı bir boyut kazandırdığını söylemek mümkün gözükmektedir.

Kaynakça

- Aristoteles. (1983). *Vom Himmel, Von der Sele, Von der Dichtkunst*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Artaud, A. (1988). *Selected writings*. S. Susan (Der.). California: University of California Press.
- Bahtin, M. M. (2001). *Bir eylem felsefesine doğru*. İstanbul: Avesta.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* İstanbul: Doruk.
- Benjamin, W. (2003). *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischer reproduzierbarkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bordwell, D. & Thompson, T. (2008). *Film art, an introduction*. New York: McGrawHill.
- Bordwell, D. & Thompson, T. (2003). *Film history: An introduction*, New York: McGrawHill.
- Bürger, P. (1974), *Theorie der avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Cézanne, P. (1991). *Gespräche mit Cézanne*. M. Doran & P. Cézanne (Der.). Zürich: Diogenes Verlag.
- Deleuze, G. (1989). *Das bewegungs-bild-kino I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

- Grimme, H. K. (2007). *Impressionismus*. Köln: Taschen.
- Huber, A. (2005). *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der differenz*. Würzburg: Königshausen& Neumann.
- Kant, I. (1995). *Kritik der reinen Vernunft*. Köln: Köemann Verlag.
- Lanzoni, R. F. (2005). *French cinema: From its beginnings to the present*. New York: Continuum International Publishing.
- Levi, P. (2012). *Cinema by other means*. New York: Oxford University Press.
- O'Pray, M. (2003). *Avant-garde film: forms, themes and passions*. London: Wallflower Press.
- Scheunemann, D. (2005). *Avant-garde/neo-avant-garde*. Amsterdam: Edition Rodopi B. V.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern kaos ve sinema*. İstanbul: Avrupa Yakası Yayınları.
- Ward, M. (1966). *Pissarro, neo-impressionism, and the spaces of the avant-garde*. London: The University Of Chicago Press.
- Weis, P. (1995). *Avantgarde film*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.