

Béla Balázs'ın Kavramlarıyla Sinemayı Anlamak: 'Yakın Çekim', 'Yüz', 'Şeylerin Yüzü' ve 'Fizyonomi'

Hüseyin Gençalp*

Alper Erçetingöz**

Özet

Durağan imgelerin mekanik bir aygıtın devinimiyle hareketli görsellere dönüştürülmesi neticesinde vücut bulan sinema, anlamın yaratımı ve iletimi bağlamında mümkün kıldığı yeni olanaklar sayesinde kendinden önceki tüm medyumların ötesine geçerek bireyin düşünce düzlemi ile imgeler arasında kurulan karmaşık ilişkiler ağının saklı yönlerinin keşfine kaynaklık etmiştir. Bu yeni aparatın muhtemel potansiyelinden etkilenen pek çok fikir insanı, aygıtın icadını takip eden birkaç yıl içinde sinematik düşünce yaratımı üzerine kendi kuramsal yaklaşımlarını geliştirmeye başlamıştır. Bu doğrultuda klasik dönem film teorisyenleri arasında sinemaya ilişkin yenilikçi söylemleriyle dikkati çeken Macar düşünür Béla Balázs'ın ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu görülür. Balázs'ın sinema sanatına ilişkin düşünsel literatürü, yalnızca yaşadığı dönemde ortaya konulan diğer kuramsal çalışmalardan ayrışmakla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonra film tekniği, izleyici çalışmaları ve film felsefesi gibi farklı alanlarında kaleme alınan eserlere de kılavuzluk etmiştir. Béla Balázs'ın bugün film literatüründeki bilinirliği, sinemanın ve genel olarak bir kültürün mekânı olarak insan yüzüne ilişkin söylemlerine dayanır. Balázs, ileri sürdüğü 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları aracılığıyla, sinemanın teknolojik imkânlarının görünenin ötesinde yer alan gizil duygu ve düşünceleri ortaya çıkarma potansiyeline atıfta bulunur. Balázs'ın yakın çekimde çerçevelenen imgeler ve bir bütün olarak kadrajda izleyiciye yansıtılan tüm unsurların fizyonomisi üzerinden gerçekleştirdiği bu vurgu, onu çağdaşı teorisyenlerden farklı bir konuma getirmiştir. Çalışmada Béla Balázs'ın teorik söylemlerini içeren kitap ve makale formatındaki eserleri ile Balázs'ın fikri mirasını bugünün perspektifi üzerinden değerlendiren düşün insanlarının akademik çalışmalarına odaklanılmaktadır. Bu amaçla, öncelikle Balázs'ın hayatı ve sinema sanatına yönelik genel bakış açısı ortaya konulmaktadır. Ardından söz konusu kavramlar incelenmekte ve Balázs'ın ifade ettiği şekliyle sinemanın biçim dilinin unsurları ile bu kavramlar arasındaki ilişki değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Béla Balázs, Yakın Çekim, Yüz, Şeylerin Yüzü, Fizyonomi.

*Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Trabzon, Türkiye.
E-mail: hgençalp@trabzon.edu.tr
ORCID : 0000-0003-2797-0587

**Dr. Öğr. Üyesi Alper Erçetingöz, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Aydın, Türkiye.
E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0002-9168-5740
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1145259

Gençalp H., Erçetingöz, A. (2022). Béla Balázs'ın kavramlarıyla sinemayı anlamak: 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi'. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1145259

Geliş Tarihi: 18.07.2022

Kabul Tarihi: 31.10.2022

-Research Article-

Understanding Cinema through Béla Balázs: 'The Close-Up', 'Face', 'Face of Things' and 'Physiognomy'

Hüseyin Gençalp*

Alper Erçetingöz**

Abstract

Cinema, which came into being as a result of transforming static images into moving images with the movement of a mechanical device, went beyond all previous mediums thanks to the new possibilities it made possible in the context of the creation and transmission of meaning, and became a source for the discovery of the hidden aspects of the complex network of relations established between the individual's thought plane and images. Fascinated by the possible potential of this new apparatus, many intellectuals began to develop their own theoretical approaches to cinematic thought creation within a few years of its invention. In this respect, Hungarian thinker Béla Balázs, who draws attention with his innovative discourses on cinema among classical period film theorists, has a privileged position. Balázs's intellectual literature on the art of cinema has not only differentiated itself from other theoretical studies in his lifetime but has also guided works written in different fields such as the film technique, spectatorship and philosophy of film after him. The recognition of Béla Balázs in the film literature today is based on his discourses on the human face as a place of cinema and a culture in general. Through the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy', Balázs refers to the potential of cinema's technological possibilities to reveal hidden emotions and thoughts beyond the visible. Balázs's emphasis on the physiognomy of the images framed in close-ups and the physiognomy of all the elements reflected to the viewer in the frame as a whole has brought him to a different position from his contemporary theorists. The study focuses on the works of Béla Balázs in book and article format containing his theoretical discourses, and the academic studies of thinkers who evaluate Balázs' intellectual legacy from today's perspective. For this purpose, first of all, Balázs's life and general perspective on the art of cinema is presented. Then, the concepts in question are examined and the relationship between these concepts and the elements of the formal language of cinema as expressed by Balázs is evaluated.

Keywords: Béla Balázs, The Close-Up, Face, Face of Things, Physiognomy.

*Dr., Trabzon University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Trabzon, Türkiye.

E-mail: hgencalp@trabzon.edu.tr

ORCID : 0000-0003-2797-0587

**Dr., Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Aydın, Türkiye.

E-mail: aycil.dilara@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9168-5740

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1145259

Gençalp H., Erçetingöz, A. (2022). Béla Balázs'ın kavramlarıyla sinemayı anlamak: 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin yüzü' ve 'fizyonomi'. SineFilozofi Dergisi. 7 (14). 10.31122/sinefilozofi.1145259

Received:18.07.2022

Accepted: 31.10.2022

Extended Abstract

Cinema, which came into being as a result of transforming static images into moving images with the movement of a mechanical device, went beyond all previous mediums thanks to the new possibilities it made possible in the context of the creation and transmission of meaning, and became a source for the discovery of the hidden aspects of the complex network of relations established between the individual's thought plane and images. Fascinated by the possible potential of this new apparatus, many intellectuals began to develop their own theoretical approaches to cinematic thought creation within a few years of its invention. In this respect, Hungarian thinker Béla Balázs, who draws attention with his innovative discourses on cinema among classical period film theorists, has a privileged position. Balázs's intellectual literature on the art of cinema has not only differentiated itself from other theoretical studies in his lifetime, but has also guided works written in different fields such as the mechanical existence, phenomenology and philosophy of film after him. The concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy' put forward by Balázs refer to the potential of revealing hidden emotions and thoughts beyond the visible through the technological possibilities of cinema. Balázs's emphasis on the physiognomy of the images framed in close-ups and the physiognomy of all the elements reflected to the viewer in the frame as a whole has brought him to a different position from his contemporary theorists.

The recognition of Balázs in the film literature today is based on his discourses on the human face as a place of cinema and a culture in general. In order to be able to read the cinematic images from Balázs' point of view and to evaluate the images in the filmic universes in this context, it is necessary to examine the theoretical discourses expressed by Balázs regarding these concepts. For this reason, the study aims to make a holistic description of Béla Balázs' film theory, in particular the concepts that he placed at the center of his own theoretical approach. Based on this need, the study focuses on the academic studies of thinkers who evaluate the intellectual legacy of Balázs from today's perspective, with the works in book and article format containing the theoretical discourses of Béla Balázs. For this purpose, first of all, Balázs's life and general perspective on the art of cinema is presented. Then, the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy' are examined and the relationship between these concepts and the elements of the formal language of cinema as expressed by Balázs is evaluated.

Balázs' theoretical discourses not only illuminate the technological evolution of cinema in its historical development, but also evaluate the capabilities of the film in the context of propaganda and perception management from an ideological perspective. Balázs thinks that the fact that the cinema industry is under the control of capitalist power centers prevents the contribution of the cinematic apparatus to the cultural revolution of societies. In this framework, it marks the cinema as a medium that reproduces the dominant discourse and determines the liberation of cinema from the social engineering tool of the dominant ideology as the predominant condition for revealing its latent power. However, Balázs, who places cinema in an oppositional position against modernism, thinks that, contrary to the modernist structure that alienates the individual from his own self and body, cinema becomes a means of returning to the essence by making the spirit visible.

For Balázs, beyond all his other talents, the real power of cinema is its capacity to portray the hidden meanings of the image as well as its obvious meanings. The ordinary images that the individual encounters at every moment in the flow of daily life become the transmitters of hidden feelings and thoughts in the specific space of the close-up and in the physiognomies of the elements in the frame. The mechanical existence of the cinema, as no medium could do before, by recording the optically focused object in its own motion, reveals all the hidden thoughts that the individual tries to hide consciously or unconsciously in the details of the moving image. When desired, the camera focuses on any character or object in the cinematic universe and breaks the time-space association through close-up. The whole narrative is reduced to a single moving image, and in this way, the subtexts of the story are conveyed to the audience through a series of images.

The technical possibilities provided by the cinema device opened new horizons for the creators of the film in the context of the production of meaning, and theoretically, it became a source for studies on the network of relations between cinematic images and the cognitive plane of the audience. In this context, Balázs' film theory focused on the formal language of the film and the creation processes of cinematic thought within the framework of the concepts of 'close-up', 'face', 'face of things' and 'physiognomy'; It has been understood that the film, which is visible through the mechanical abilities of the cinematic device and becomes readable through the connotations that occur in the mind of the audience, analyzes the universe of explicit and implicit meaning comprehensively and with an innovative perspective.

Giriş

Sinema, düşüncenin yaratımı ve iletimi bağlamında sahip olduğu yetiler sebebiyle geçmişten bugüne pek çok düşün insanı tarafından önemli bir çalışma sahası olarak görülmüş ve çok sayıda esere konu olmuştur. Sessiz dönem sinematik üretimlerinden başlayarak, sinemanın mekanik varoluşunun imgeler aracılığıyla düşünce yaratımını nasıl mümkün kıldığı sorusuna verilen cevaplar, felsefi ve teknik bağlamda sinemasal düşünce üretimiyle ilgili olarak ortaya konan birçok kuramsal yaklaşıma temel teşkil etmiştir. Sinematik imgelerle izleyicinin kognitif süreçleri arasındaki karşılıklı ilişkisi neticesinde vücut bulan duygulanım ve düşünceler; her görüntünün bireyin zihninde nasıl ve ne şekilde anlamlandırıldığına dair öngörüler; sinemanın teknik unsurlarının anlam ve düşüncenin üretimi kapsamında kullanıma sunduğu yeni olanaklar; ideolojik bir algı yönetimi aracı olarak nitelendirilen sinemanın, toplumsal yapı üzerinde hâkim olan egemen iktidarın hegemonik yapılanmasına nasıl hizmet ettiği/edebileceği gibi başlıklar sinema sanatı özelinde ortaya konulan fikri külliyatın başat sujeleri arasında yer almıştır.

Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, kendine özgü bir sanat biçimi ve kitle iletişim aracı olarak kabul gören sinema, Vachel Lindsay, Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein, André Bazin, Jean Epstein, Elie Faure, Rudolf Arnheim ve daha pek çok düşün insanının fikri üretim pratiklerinin merkezinde yer almıştır. Bu doğrultuda, Macar asıllı teorisyen Béla Balázs'ın sinema sanatıyla ilgili kuramsal söylemleri de ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Adrian Martin'e göre, Balázs'ın miras bıraktığı fikri repertuar, Gilles Deleuze'ün *Cinema* kitaplarındaki felsefi kategorilerinden (duygu-imge gibi); Therese Davis'in Avustralya yerli toprak hakları kampanyaları, Prenses Diana'nın ölümü ve 11 Eylül 2001 olaylarının yası gibi çeşitli kültürel bağlamlara yerleştirilerek insanların ortak 'yüz kompleksini' oluşturan *The Face on the Screen: Death, Recognition and Spectatorship* adlı eserine kadar film teorisi ve izleyici araştırmalarındaki birçok yeni çalışmaya zemin hazırlamıştır (2017, s. 52). Dolayısıyla hem klasik dönem üretimlerinin hem de modern yapımların, sinemanın mekanik unsurları ve film felsefesi bağlamında değerlendirilmesinde Balázs'ın teorik bakış açısının kendisinden sonraki düşünsel bilgi birikimi üzerinde derin bir etkiye sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu durum, Balázs'ın söylemleri çerçevesinde sinemanın 'ne'liğine yönelik olarak gerçekleştirilen analizlerin ve filmsel imgenin, gerçek ile kurgu arasında insan zihni vasıtasıyla kurduğu bağa ilişkin incelemelerin önemini de vurgulamaktadır.

Balázs'ın, sinema sanatının doğasına ilişkin kuramsal analizleri ve kendi sinema teorisini üzerine inşa ettiği temel fikirleri, 1920'li yıllarda yayınlamaya başladığı makale formatındaki çalışmalardan hareketle ortaya çıkmıştır. Erica Carter'a göre bu makaleler, Alman dilinde film teorisi üzerine yazılmış ilk geniş kapsamlı çalışma olan *Visible Man or the Culture of Film* (1924)'in özünü oluşturmaktadır. Kitap, Balázs'ın bu dönemdeki devrimci vizyonunu destekleyen romantik ve özgürlükçü modernist düşüncenin bir örneği olarak görülür (Carter in Balázs, 2010, s. XXIII). Balázs eserinde, filmin rasyonelin ötesinde var olan şiirsel bir gerçekliği ifade etme yetisine sahip olduğunu ve fiziksel hareketin görsel temsilinin, dilin ifade edemediği genel gerçekleri anlatabileceğini savunmuştur. Bu bağlamda jestsel ifade, ideal olarak görselleştirilmiş bir 'ruhsal deneyim' anlamına gelirken kelimeler tam tersine

'kavramların salt yansımaları' olarak değerlendirilmiştir (Aitken, 2001, s. 17). *Visible Man or the Culture of Film*, Balázs'ın sonraki çalışmalarının 'iskeleti' niteliğindedir. 1930'da devam niteliğindeki kitabı (kendisi tarafından 'teorik bir sonsöz' biçiminde adlandırılan) *The Spirit of Film*'de ve sonrasında, 1952 yılında yayınlanan *Theory of the Film, Character and Growth of a New Art*'da (eser ilk olarak 1948 yılında Macarca *Filmkultúra* adıyla yayınlanmıştır) Balázs'ın düşüncelerini kristalize ettiği görülmektedir (Martin, 2017, s. 46). Balázs'ın, yaşamı boyunca sürdürdüğü kuramsal çalışmaları özetleyen ve yorumlayan temel eser olarak nitelendirilen *Theory of the Film*, kendi türündeki en değerli yapıtlardan biri olarak kabul edilir (Monaco, 2001, s. 384). Balázs'ın sinema sanatı hususunda tartıştığı konuları kapsayıcı bir biçimde ele aldığı *Theory of the Film*, onun, sinemanın kökeni ve amacı hakkındaki düşünceleri ile film tekniğiyle ilgili ayrıntılı fikir ve görüşlerini bünyesinde barındırır (Andrew, 2010, s. 165). Balázs, sinema sanatını geniş bir çerçevede ve yenilikçi bir bakış açısıyla analiz ettiği kitabında 'Tip ve Fizyonomi', 'Yüz İfadelerinin Oyunu', 'Yakın Plan', 'Şeylerin Yüzü', 'Doğa ve Doğallık' başlıkları altında listelediği film dramaturjisinin kurucu unsurlarını 'ifade öğelerinin tipolojisi' olarak okuyucuya sunar ve bir bütün olarak bunların 'yegâne ortak evrensel dil' biçiminde ifade ettiği 'filmin görüntü dili'ni oluşturduğunu dile getirir (Carter, 2007, s. 93). Balázs'ın 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramlarında karşılığını bulan ve sinemanın teknolojik imkânlarıyla görünenin ötesindeki gizil duygu ve düşünceleri yakın çekimde çerçevelenen imgeler (nesne/şey ve yüzler) ve bir bütün olarak kadrajda izleyiciye yansıtılan tüm unsurların (canlı cansız tüm nesnelere, karakterler ve manzaralar) fizyonomisi üzerinden ortaya çıkarabilme yetisine yaptığı vurgu, çağdaş teorisyenlerin çalışmaları ile Balázs'ın kuramsal söylemleri arasındaki temel ayrımı meydana getirir. Balázs'ın bugün film literatüründeki bilinirliği, sinemanın ve genel olarak (kendi tabiriyle görsel ya da görünür) bir kültürün mekânı olarak insan yüzüne ilişkin söylemlerine dayanır (Martin, 2017, s. 52). Sinematik imgelerin Balázs'ın bakış açısı üzerinden okunabilmesi ve filmsel evrenlerdeki görüntülerin bu bağlamda değerlendirilebilmesi için, bahsi geçen kavramlara ilişkin olarak Balázs tarafından dile getirilen teorik söylemlerin incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu ihtiyaçtan hareketle, çalışmada Béla Balázs'ın teorik söylemlerini ihtiva eden kitap ve makale formatındaki eserleri ile Balázs'ın fikri mirasını bugünün perspektifi üzerinden değerlendiren düşün insanlarının akademik çalışmalarına odaklanılmakta ve bu düşünsel birikimi, Balázs'ın film teorisinin temel muhteviyatını yansıtan bir metin oluşturacak şekilde bir araya getirmek hedeflenmektedir. Bu amaçla, öncelikle Balázs'ın hayatı ve sinema sanatına yönelik genel bakışı ortaya konulmuş, ardından 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları incelenerek, bu kavramlar ile Balázs'ın ifade ettiği şekliyle sinemanın biçim-dilinin unsurları arasındaki ilişki değerlendirilmiştir.

Balázs'ın Hayatı ve Film Teorisinin Genel Hatları

Herbert Bauer ya da bilinen adıyla Béla Balázs, 4 Ağustos 1884'te Macaristan'ın Yahudi kökenli bir taşra kasabası olan Szeged'de dünyaya gelmiştir (Congdon, 1973, s. 58). Anne ve babası öğretmen olan Balázs, Almanca konuşan bir ailede büyümesine karşın, etnik ve kültürel köklerine yönelik özlemi sebebiyle ana dilini öğrenmeye başlamış ve gençlik yıllarından itibaren ilgi duyduğu edebiyat alanındaki çalışmalarını yayınlatabilmek amacıyla Bauer adını değiştirmiştir. Üniversite eğitimi için Budapeşte, Berlin, Paris gibi şehirlerde bulunan Balázs, Simmel, Bergson, Kant ve Hegel gibi düşünürlerden etkilenmiştir (Tegel, 2004, s. 497). Toplumsal ve politik gerçeklere yönelik farkındalığı, Macar Komünist Partisi'ne katılarak kapitalizme karşı muhalif bir tutum sergilemesiyle sonuçlanmıştır. Georg Lukács'la birlikte Macar devrimci hareketinin öncülerinden biri kabul edilmesine karşın, Balázs'ın, politik düzlemdeki etkinliklerden ziyade sanatsal yönden sergilediği devrimci kişilikle öne çıktığı görülmektedir. 'Var olan her şeyle mücadele etmek' biçiminde bir yaşam düsturu benimseyen Balázs, Macar düşünce dünyasındaki kültürel geri kalmışlıkla savaşmayı kendine amaç edinmiştir. Macaristan'ın kültürel ve sosyal sorunlarının çözümü için zihinsel ve ruhsal bir

devrimi işaret eden Balázs, edebi bir tür olarak dramayı bu 'entelektüel' devrime en iyi hizmet edebilecek biçimlerden biri olarak tanımlamıştır. Gerçekçi materyalizme karşı, metafizik dünya anlayışını savunan Balázs'ın, Lukacs ile anlaşmazlığa düşerek politik ideallerinden vazgeçmesi, onun sinema ile olan ilişkisinin başlangıcı olmuştur (Congdon, 1973, s. 57-74). Sosyalist bir film estetiği oluşturabilme potansiyeli nedeniyle sinema, Balázs'ın çalışmalarının odak noktasını ifade etmektedir. Kalabalık kitleler tarafından hızlı bir şekilde kabul görmesi, Balázs'ın hedeflediği kültürel değişim için sinemayı elverişli bir aygıt olarak öne getirmiştir (Bauer, 2016, s. 137). 'Ruhun devrimi' olarak isimlendirdiği kültürel değişim için geleneksel sanata yönelerek masalları inceleyen Balázs, edebiyat ve sanat bölümü başkanı olarak görev yaptığı sırada ulusallaştırılmış film yapımını peri masalları üzerinden realize etmeye çalışmıştır. Komünist parti iktidarının dağılmasının ardından gizlice kaçtığı Viyana'ya yerleşmiş (Tegel, 2004, s. 498); 1922'de günlük olarak yayınlanan *Der Tag* gazetesi için yazdığı film eleştirileri ile Viyana'nın ilk film eleştirmeni olmuştur. Balázs, 1922 ve 1925 yılları arasında film üzerine iki yüzü aşkın eleştirel makalenin yanı sıra güzel sanatlar, tiyatro, radyo draması ve diğer popüler kültürel biçimler hakkında denemeler yayınlamıştır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIII). Bertolt Brecht'in bir senaryosunu uyarlamak ve Leni Riefenstahl ile bir filmin ortak yönetmenliğini yapmak üzere Berlin'e gitmiş; 1930'ların büyük bölümünü ve savaş yıllarını Moskova ve Kazakistan'da yazarak ve ders vererek geçirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Doğu Almanya ve Macaristan sinemalarında yer almaya çalışan Balázs, *Valahol Európában* (Somewhere in Europe, 1947) filminin senaryo ekibine dâhil olmuştur. 1945'te Macaristan'a dönen Balázs, Komünist Parti ile yaşadığı sorunların ardından, kendi ülkesinde istenmeyen kişi ilan edilmiş ve 1949'da hayatını kaybetmiştir. Pek çok yaratıcı ve ticari alana ilgi duyan bir Rönesans adamı ve değişen kültürel/entelektüel bağluluklara sahip bir Avrupalı olarak nitelendirilen (Frey, 2010, s. 325-326) Balázs'ın, muhalif ve mücadeleci kişiliğinin bir yansıması olarak zorlu bir hayat yaşadığı görülmektedir. Bu bağlamda, onun sinema sanatına ilişkin idealist ve devrimci bakışının, savaşçı karakteri tarafından şekillendirildiğini ifade etmek mümkündür.

Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi, sinemada biçimci düşünce çizgisine erişmeye çalıştığı ifade edilen Balázs; eleştirmen, yazar ve yönetmen olarak, sinema için normlar oluşturmaktan çok, kendi sanatını tanımlamayı arzu eden bir sinema anlayışını hedeflemiştir. Bu sebeple, Balázs ve çağdaşı teorisyenlerin makaleler şeklinde kaleme alınan çalışmaları, kapalı ve tamamlanmış üretimlerden ziyade, organik ve gelişme halinde bulunan bir yapıya karşılık gelir (Monaco, 2001, s. 379). Filmi gerçekliğin resimleri biçiminde değil, doğanın insanileştirilmesi olarak düşünen Balázs, dramaların arka planı için seçilen görsel imgelerin, bireyin zihnindeki kültürel örnekler tarafından üretildiğini söyler (Andrew, 2010, s. 171). Bu doğrultuda Balázs'ın, sinema sanatını, diğer kültürel öğeleri biçimlendiren basınç ve güçlere maruz kalan kültürel bir olgu olarak anlamlandırdığı görülür (Monaco, 2001, s. 384). Kendi kuramsal yaklaşımı çerçevesinde Balázs, sanat ve modern yaşam arasındaki ilişkiyi sorgular ve buna bağlı olarak sinemanın görevini, modern hayatın soyutlamacı niteliğine karşılık, bedensel ifadeyi ve onu ayırt etme biçimlerini restore etmek olarak tanımlar (Carroll, 2014, s. 55). Sinemanın bu tanımı, kavramsal olanın, sinematografi aracılığıyla görünür olması anlamına gelmektedir (Balázs, 2013). Fizyolojik değil de tarihsel olması sebebiyle modernitenin getirdiği sınırlamanın aşılabilir olduğunu düşünen Balázs (Turvey, 2006, s. 82), rasyonel düşünceye ve araçsal akla yönelik bu eleştiri ile insanı kendi doğasından uzaklaştıran bir düzenin yeniden insana uygun hale getirilmesi amacını ortaya koyar.

Balázs'ın kuramında sinema, insan ve dünya arasındaki bağı ifade eder. Dünyanın gerçekliği insanı görünmez hale getirip sindirirken sinema insanı yeniden duyarlı hale getirecek algı mekanizması görevini üstlenir. Modern dünyada yalnızlık ve kaybolmuşluk duyguları içinde yitip giden insan, yüzlerin ve bedensel hareketlerin ifadelerinden meydana gelen uluslararası bir dil olarak sinemada yeniden görünür kılınır (Carroll, 2014, s. 56). Bu özelliğiyle sinema, küresel dünya tarihi açısından önemli bir rol oynamaktadır. İnsanların kültürel olarak

bastırılmışlıklarının film sayesinde aşılabileceğini savunan Balázs, sinemanın özgürleştirici bir küresel sanat olduğunu işaret eder. Ancak filmin bu potansiyele ulaşabilmesi için, ideolojik çıkarlara hizmet eden kapitalist anlayışı aşması gerekmektedir (Carroll, 2014, s. 61). Balázs'ın, filmsel bedeninin kapitalist yabancılaşmanın üstesinden gelme noktasındaki gizil yetisine dair anlayışı, onun bakış açısının ayırıcı niteliklerinden biridir. Kapitalist ekonomilerdeki sosyal etkileşimi yalnızca parasal değere dayandıran bir soyutlama yapan Marx ve Simmel'in düşüncelerinden hareketle Balázs, matbaayı 'şeyleştirme' sürecini hızlandıran bir teknoloji olarak tanımlar. Bireyin zihninde, nesnelere içsel değerlerinin yerini piyasa fiyatlarının alması gibi zihin de kademeli olarak nesnelere dolaysız varoluşundan uzaklaşır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIV). İnsanın iç dünyasının ifade edilmesi açısından sözcükleri yetersiz bulan Balázs, sözlü kültürün yerleşik olduğu modernitede, yüz ve bedeninin baskılanmasını bir kayıp/eksiklik/yoksullaşma olarak yorumlar. Balázs, içsel olanın dışavurumu açısından dil ve bedeninin farklı alanları ifade ettiğini savunur. Sözcüklerle aktarılamayan duygular sessiz bir imgenin, biçimin, jestin ve hareketin varlığı boyunca görünür olur ve kelimelerin tükendiği bu anlarda, tinin en derinlerinde yer alan ve kavramlarla ifade edilemeyen içsel tecrübeler ruhani bir biçimde deneyimlenebilir hale gelir (Turvey, 2006, s. 80-81). Basılı metnin karşılık geldiği bahsi geçen kısıtlayıcı kültürel yapının aksine, özünde modern bir kültürel teknoloji (hareketli fotoğrafik görüntü) olan filmde, ilk bakışta modern öncesi bir somutlaşmış deneyim ve ifade tarzı olarak görünen şeyi, 'görünür insanın' dilini canlandırmak için paradoksal olarak yabancılaşma aşılır (Carter in Balázs, 2010, s. XXIV). Bu bağlamda Balázs, yazılı kültür ile filmi karşılaştırarak, sinematik aygıtı modernite ve kapitalist ideolojiye muhalif bir noktaya yerleştirir. Böylece, sinemayı ekonominin etki alanı içine konumlandıran Balázs, sinemanın iktisadi temellerinin sinema estetiğinin başat belirleyeni olduğunu ve izler kitlenin filme yönelik yaklaşımının, toplumsal yapı içinde paylaşılan değerler tarafından şekillendirildiğini belirler ve teorik çalışmalarında bu olguyu açıklayan ilk kuramcılardan biri olarak kabul edilir (Monaco, 2001 s. 384). Balázs, bir yandan sinema sanatını ve onun mekanik varlığının niteliklerini teknik, kültürel ve felsefi açıdan analiz ederken, diğer yandan sinemanın ekonomik ve ideolojik yapılanmasını Marksist kabuller çerçevesinde irdeleyerek, sinematik aygıtın olası potansiyelini tam anlamıyla gerçekleştirilmesine mâni olan iktisadi ilişkiler bütününe atıfta bulunur.

Yeni bir medyum olarak sinemanın yetilerini, aygıtın kendi gelişim süreci içinde hem sessiz film döneminde hem de sesin ve rengin sinemaya girişinin ardından deneyimleme olanağına sahip olan Balázs, kendi kuramsal yaklaşımını temellendirirken sinemanın teknolojik evrimini birinci elden tecrübe etme fırsatını yakalayan bir teorisyen ve sanatçı olmanın ayrıcalığına sahiptir. Ancak bu durumun bazı sorunları da beraberinde getirdiği görülür. Steven Woodward'a göre, sesin eklenmesi, renklerin doğruluğunun artması gibi filmin henüz şekillenmekte olan 'biçim-dili'ni yeniden yapılandıran teknik ilerlemeler, Balázs'ı sinemanın değişken doğasının ortaya çıkardığı problemlerle yüzleşmek zorunda bırakır (2016, s. 31). Sinematik aygıtın teknolojik gelişim periyodu içinde yaşanan dönüşümler teorik açıdan bir meydan okumayı bünyesinde barındırır da tüm bu süreçlere ilişkin bilgi ve birikiminin Balázs'ın kendi kuramsal yaklaşımını derinleştirmesine kaynaklık ettiği söylenebilir.

Balázs'ın teorisinde içsel/dışsal, yüzeysel/derinlemesine kavramlarına ilişkin mantığın daima aşkın olduğunu ve çoğu zaman tek bir terimin aynı anda karşıt ve paradoksal durumları içerdiğini ifade eden Izabella Füzi, sinema söz konusu olduğunda da benzer bir durumun görüldüğünü söyler: Film, yüzeyselle ilgili bir olguyu yansıtmakla birlikte daha derin bir anlama sahiptir ve görünür ve görünür olmayan içerikleri kendi bünyesinde barındırır (2012, s. 77). Bu bağlamda film, ampirik olanın ötesinde olmasına karşın yalnızca ampirik aracılığıyla kavranabilir bir şiirsel gerçekliği ifade eder. Böylece görünür olanın yalnızca 'doğal' bir görüntüye değil aynı zamanda onun ötesindeki soyut bir gerçekliğe de karşılık geldiği düşünülür (Aitken, 2001, s. 167). Sinema, kökeni itibarıyla durağan imgeden (fotoğraf) hareketle hayat bulmuş olmasına karşın sinematografin, eylemi kendi devinimi içerisinde

kayıt altına alabiliyor oluşu, yüz ve beden ifadelerinin anlık değişimlerini yakalayabilmesine imkân verir. Bu doğrultuda film, eşzamanlı olarak görünen imgenin ham, katıksız anlamını aktarmanın yanında, gözlemlenebilen eylemin ayrıntılarını açığa vurarak, imgenin ötesine geçer ve gizil duyguları/düşünceleri ortaya çıkarır. Balázs'ın sinemaya yönelik fikriyatı, aygıtın, görüntünün düz anlamlarının yanı sıra gizli anlamlarını da imleyebilme yetisi üzerine odaklanır.

Balázs'ın yeni bir sanat dalı olarak filmin dile benzeyen yapısına sık sık vurgu yaptığını söyleyen Robert Stam'a göre, Balázs, sinematik dil vasıtasıyla film ile izleyiciler arasında bir bağ kurulduğunu düşünür (2014, s. 41). Balázs açısından film, evrensel bir dile benzer ancak bir dil değildir. Sinema, kendi özel diline sahiptir. Bu sebeple de Eisenstein'ın 'hiyeroglif' metaforuna karşı çıkar ve görüntülerin fikirleri ifade etmemesi gerektiğini savunur. Düşüncenin imgeye önceden eklenmesi fikrini reddeden Balázs, görüntülerin sonradan, birer çıkarım olarak düşünceyi oluşturması gerektiğini dile getirir (Frey, 2010, s. 329). Bu doğrultuda Balázs'ın fikirlerinin daha kapsamlı bir şekilde anlaşılabilmesi için, onun tüm teorik şemasını destekleyen kültürel ve dilsel evrim nosyonunun kaynağının incelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır (Woodward, 2016, s. 33). Balázs'a göre, dilin kökeni 'ifade hareketleri'nde yatar. Konuşmaya başlayan insan, dilini ve dudaklarını, ellerini veya yüz kaslarını hareket ettirdiği şekilde kullanır. Bu bağlamda, dilin ve dudakların hareketi, başlangıçta bedenin ifade yelpazesindeki diğer hareketler gibi doğal bir jesttir. Bu sırada sesin ortaya çıkması ise uygulamada sonradan karşılığını bulup değerlendirilen ikincil bir fenomen olarak kabul edilir. İfade hareketleriyle dolaysız olarak görülebilen ruh, sonrasında dolaylı olarak işitilebilir ruha dönüşür ve bu kapsamda insanın ana dilini jest ve mimikler oluşturur (Balázs, 2013, s. 25). Dolayısıyla Balázs için, filmsel imgeler ve mantıksal yapılar arasındaki fark, yani görüntülerin çok sayıda algıyı tetiklemek amacıyla belirsiz, muğlak ifadeleri iletmeye yönelik kapasitesi, iletişimsel ve bilgilendirme amaçlı işlevler kapsamında yazı diliyle filmsel imgeler arasında var olduğu düşünülen benzerlikten çok daha önemlidir (Koch & Miriam, 1987, s. 176). Sözlü ve yazılı kültüre bağlı edebi sanatlardan farklı olarak sinema, insanın ana dili olan jest ve mimikleri perdede görünür kılar ve izleyicinin bu dili deneyimleyebilmesi için yeni olanaklar sunar. Böylece yüz ve beden ifadelerinin gizil manaları anlatının anlam evrenine eklenerek onu genişletir.

Rodowick'e göre, Balázs, sinemayı sadece modernitenin en karakteristik sanatı olarak değil, aynı zamanda insanlığın kendisini post-alfabetik bir kültürde kavradığı yeni bir yazı biçimi olarak değerlendirir (2014, s. 414). Balázs'ın 'biçim-dili' şeklinde isimlendirdiği filmin dilsel yapısı, izleyicinin bu dilin anlatısal unsurları hakkında önceden bilgi sahibi olmasına gereksinim duyar (1952, s. 34). Dile dayalı sinemasal iletişim biçimleri, filmsel kelime dağarcığında yorumsal ustalık kazanmak için bir öğrenme dönemini (örneğin, öznel bir çekimin, sahne içinde görünmeyen karakterin bakış açısını temsil etmesi veya bir olayın süreklilik kurgusu tarafından atlanan bölümlerinin yine de anlatı içinde gerçekleşmesi gibi) gerekli kılar (Prince, 2009, s. 96). Balázs'a göre, belirli bir zaman aralığında, birbirinin peşi sıra ilerleyen resimlerin eşzamanlılığı ve bütünlüğü kendiliğinden oluşmaz. İzleyici, filme giden herkes için ön eğitim gerektiren bir fikir birliği, bir bilinç ve hayal gücü sentezine iştirak etmelidir. İzleyicinin katılımının gerekli görüldüğü bu yapı ise 'görsel kültür' olarak tanımlanır (Balázs, 1952, s. 53). Brighter, Balázs'ın bu söylemleriyle, bir kişinin birlikte kurgulanmış farklı çekimleri anlamlandırma yeteneğinin doğuştan gelmediğini ve bir filmi yorumlamak için izleyicinin filmlerin nasıl inşa edildiğine dair bilgi veren geçmiş deneyimlerden yararlanması gerektiğini kabul ettiğini dile getirir. İzleyicinin deneyiminde belirli kurgu kalıpları yeterince sık tekrarlandığında, izleyici bir filmin kurgu yoluyla bilgiyi nasıl sunduğuna dair şemalar geliştirir. Bu şemalar sonuç olarak izleyicinin sonraki filmlere ilişkin algılarına yönelik enformasyon sağlar. Bireyin kültürel çevresi bir şema geliştiren deneyimleri üretirken, kurgu uygulamalarını çevreleyen kültürel normlar, izleyicinin maruz kaldığı kurgu kalıplarını ve dolayısıyla bireyin film şemasının kurgu bileşeninin yapısını şekillendirir (Brighter, 2018, s.

10). Bu açıdan film ile izleyici arasındaki ilişki öncelikle bir öğrenme sürecini ifade eder. Birey, ancak sinemanın biçim-dilinin unsurlarını (kamera açıları ve ölçekleri, kurulum, kamera hareketleri, kurgusal noktalama işaretleri vb.) ve bunların imgelere yüklenen anlamlar üzerindeki etkilerini öğrendikten sonra yorumlama süreçlerine geçebilir. Sinematografin doğası izleyicinin algısını herhangi bir müdahaleye gerek duymaksızın harekete geçirmesine karşın, imgeler tarafından tetiklenen zihinsel süreçlerin ve bunlara bağlı olarak ortaya çıkan anlam kümesinin yorumlanması, izleyicinin sinemaya özgü görsel kültüre hâkim olmasını zorunlu kılar.

Balázs, sinemanın biçim-dilinin temellerini, sürekli değişen bakış açılarıyla hareketli sinematografik kamerada görür. Sinemada nesnelere olan uzaklık, çerçeve içindeki nesnelere sayısı ve boyutu, çekim açısı ve perspektif anlık olarak değişir. Bu hareket, devinim halinde olsun ya da olmasın kamera önündeki tüm nesnelere sekansal imgelere/ imge kesitlerine veya çekimlere böler. Bunlar, bütün bir filmin detayları değildir. Ancak sinema, var olan değişmez bir mozaığın parçaları olmamalarına ve asla tek bir resme dönüştürülememelerine karşın, insan bilincinde bütünlüklü bir sahne olarak algılanan bu unsurların sentezlenmesi aracılığıyla hareket eden, canlı bir mizansen veya manzara oluşturur. Filmin akışkan/ hareketli kompozisyonu, aslen mekânın değil de zamanın mimari tasarımı/ inşası olarak tanımlanır ve sekansal imgeler/ imge kesitleri veya çekimler montaj/ kurgu aracılığıyla bir arada tutulur. Bu doğrultuda Balázs, en başından itibaren nasıl olup da parçalara ayrılmış bir sahnenin tamamen dağılmak yerine, izleyicinin zihninde zaman ve mekânın tutarlı bir birlikteliği olarak varlığını sürdürdüğü sorusuyla ilgilenir (1952, s. 52-53). Diğer bir ifadeyle, Balázs'ın film teorisinin özünü, sinematik imge ile insan zihni arasındaki karşılıklı ilişki oluşturur. Pelikül üzerinde yer alan zamansız ve durağan görüntülerin, sinematografin devinimi ve izleyicinin bilişsel işleme süreçleri sayesinde zaman ve mekânın eksiksiz bir tasvirini ortaya koyabilmesi, görsel bir sanat olarak sinemayı diğer tüm medyumlardan ayıran ve onu eşsiz yapan temel niteliği teşkil eder.

Balázs'ın film teorisinin ana hatları kendi içinde devrimci bir nitelik taşımasına karşın, onun kuramsal düşüncelerini sinema literatürü içindeki diğer söylemlerden ayırtıran özgün bakış açısı 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelere yüzü' ve 'fizyonomi' kavramlarına yaptığı vurguda karşılığını bulur. Çalışma kapsamında, bu dört kavram iki ayrı başlık altında incelenmekle birlikte, her bir kavramın birbirine içkin olduğunun ve aralarında karmaşık ilişkiler ağı bulunduğunun unutulmaması gerekir.

Yakın Çekim

Bir mercek aracılığıyla büyütme için kullanılan teknik bir terimi ifade eden ve aynı zamanda yakın analiz, inceleme, bir 'optik/görüş/görme biçimi' anlamına da gelen yakın çekim, pek çok düşün insanı açısından tamamen yeni bir görsel retorikte kritik rol oynamıştır. Fransız film yapımcısı ve teorisyen Jean Epstein'a göre yakın çekim, fotojenikliğin temel bir bileşeni olarak, dikkati sınırlar ve yönlendirir, duyguyu gösterir ve estetik önemini artırır. Alman kültür eleştirmeni Walter Benjamin'e göre yakın çekim, 'öznenin tamamen yeni yapısal oluşumlarını' ortaya koyan yeni bir görsel düzen vücuda getirir. Sovyet film yapımcısı ve kuramcısı Sergei Eisenstein içinse yakın çekim, 'kesin bir analiz prizması' üzerinden film hakkında belirli bir tür yazı için model ortaya koyan bir film tekniğidir. Bu bağlamda yakın çekimin, özellikle modern bir görme biçimini; yeni, açıklayıcı bir epistemolojiyi mümkün kıldığı ifade edilmektedir (Friedberg, 1998, s. 1, 2, 3). Sinematik anlatının inşasında kullanılan etkili bir araç olarak yakın çekim, içinde barındırdığı gizil güç sebebiyle, sinemasal düşünceye ilişkin öncül çalışmalardan itibaren, imgenin keşfedilmeyi bekleyen yeni boyutlarına atıfta bulunan özgün bir yapı biçiminde değerlendirilmiştir. Ancak anlam ve anlatı bağlamında vaat ettiği olanakların yanında, uygulama noktasında net bir biçimde sınırlarının çizilemiyor oluşu yakın çekimle ilgili kavramsal çerçevenin inşasını güçleştirir. "Nesneden veya kadrajın sıklığından ne kadar uzakta başlar? Orta plan hangi noktada orta yakın plan olur ve orta

yakın plan saf yakın planın yerini alır?" gibi sorular doğrultusunda yakın çekim, teknik açıdan nitelendirilmesi olağanüstü zor birimlerden biri olarak kabul edilir. Çünkü yakın çekim, "hem daha büyük bir sahnenin ayrıntısı hem de başlı başına kendi bütünlüğüne sahip bir ölçek gösterisi"dir (Doane, 2003, s. 90, 93). Sinema mekaniği bağlamında kapsamının belirlenmesi çeşitli güçlükleri içinde barındırmasına karşın; ölçek, mesafe, parça/bütün, bakış açısı, perspektif, özdeşleşme ya da bir arzu sorunu olarak tanımlanabilen yakın çekim sinemayı farklı açılımlar çerçevesinde ele almayı mümkün kılar.

Diğer klasik dönem kuramcıları gibi kameranın optik yetilerinden etkilenen ve sinematografin genel görünüşün ötesine geçerek insan ruhuna nüfuz edebilme potansiyeline vurgu yapan Balázs da yakın çekimi kendi film teorisinin yapı taşlarından biri olarak kavramsallaştırır. Andrew, 'yakın çekimin ozanı' olarak adlandırdığı Balázs'ın, yakın çekimin harekete geçirici ve ortaya çıkarıcı niteliğine vurgu yaptığını dile getirir. Yakın çekim, bu yetisini, ayrıntılar temelinde ilerleyen, insanların ve nesnelere yüzlerinde ve görünümündeki içsel jestler aracılığıyla izleyiciyi etkileyen psikolojik drama anlarında gösterir. Bu doğrultuda, yakın çekim, ruhun ve doğanın gizil dünyasını ortaya çıkaran bir mikroskopa benzetilir (Andrew, 2010, s. 183-184). Monaco'ya göre, yakın çekimin ayrıntıları ve duyguları göstermedeki üstün yetisinden etkilenen Balázs, filmin gerçek alanının, anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustalikle değiştiği ve yakın çekim tarafından en iyi biçimde aktarılan 'mikro-dramatik' uzay olduğunu savunmaktadır (2001, s. 384). Sessiz sinema, insan yüzünün yakın çekim aracılığıyla keşfedilmesini sağlayarak metafizik bir duyarlılık oluşturur. Duygu ve düşüncede meydana gelen, kelimeler ile ifade edilemeyen değişimler yakın çekimde dile gelir ve yüz, tıpkı iç ses gibi, ruhun karmaşasının yansıdığı zihinsel bir boyuta dönüşür (Szaloky, 2006, s. 201). Yakın çekim, sahip olduğu yetiler yardımıyla diyalog ve metin aracılığıyla iletilemeyen yoğun duygu ve düşünce yükünün izleyiciler tarafından tecrübe edilmesini sağlar. Sinemasal evrendeki karakterlerin ifadelerine yansıyan duygular ve bunların akış halinde bir duygu formundan diğerine doğru evrilmesi, filmin anlatısı içinde yalnızca yakın çekimin öznel dramatik uzamında/boyutunda görünür hale gelir ve bir deney ortamındaki gibi detaylı biçimde analiz edilebilir.

Balázs için yakın çekim, sinemanın kendine özgü sahalarından birini ifade eder. Bir elin bir nesneyi okşarken ya da ona vururken aldığı form, insan ruhunun derinliklerini açığa çıkaran jest ve mimikler gibi, bir araya geldiklerinde hayatın bütünü oluşturur, ancak insanlar tarafından dikkat edilmediği için gizli kalan şeyler, yakın çekim aracılığıyla görünür (Balázs, 2013, s. 64-65). Balázs'a göre sinemanın en önemli niteliği de bu, yani gerçekliğin çıplak gözle görülemeyen özelliklerini ortaya koyma kapasitesidir (Turvey, 2006, s. 78). Film kamerası yalnızca çok kısa mesafeden görülebilen küçük şeylerin kendilerine özgü dünyalarını ve gizil yaşamlarını keşfetmekle/göstermekle kalmaz, yakın çekim vasıtasıyla, insanların hali hazırda çok iyi bildiğini düşündükleri hayatın ana kaynaklarına ilişkin gizli yönleri de gözler önüne serer. Yakın çekim, elin herhangi bir jestinin daha önceden fark edilmemiş bir niteliğini, bir insanın tüm hayatını birlikte geçirdiği ve varlığını neredeyse hiç hissetmediği duvardaki gölgesini veya bir insanın odasında, yaşamını o insana bağlı olarak geçiren nesnelere yüzlerini ve kaderlerini gösterebilir. Bireyin yaşamının en gizli yanlarını ortaya çıkaran, hayatın karmaşık görsel ayrıntılarını görünür kılan yakın çekim, böylece insanların yaşamla ilgili bakış açısını genişletir ve derinleştirir (Balázs, 1952, s. 54-55). Nesnelere yakın çekim görüntüleri, aşına olunan şeylerin ayrıntılarına odaklanır. Sinema, kamera aracılığıyla sıradan ortamları yeniden keşfeder. Psikanalizin bilinçdışı dürtüleri ortaya çıkarması gibi, kamera da bilinçdışı imgeleri görünür kılar (Benjamin, 2007, s. 237). Yakın çekim, insanı veya nesneyi tasvir ederken, hayatın bütünü oluşturur küçük hayatların ayrıntılarını ve bireysel anlarını perdeye yansıtır ve eşzamanlı olarak olay ve olguları yorumlar (Zsuffa, 1987, s. 116). Bir başka deyişle, yakın çekim, izleyiciye, gündelik hayat içerisindeki olağan nesnelere sinematik dünyaların imge evreninde ayrıntılı bir biçimde inceleme imkânı vererek, çıplak gözle fark edilemeyen detayları ortaya çıkarır, sıradan şeylere/nesnelere ilişkin alışılmışın

dışında ve merak uyandırıcı yeni perspektifler sunar. Yakın çekimin yorumlayıcı niteliğinde karşılık bulan bu açılımlar filmin anlatısını da şekillendirir.

Filmin kurgu ve belge arasındaki (askıya alınmış) konumunu somutlaştıran en bariz diyalektik mecaz olduğu ifade edilen yakın çekim, eşzamanlı olarak iç ve dış anlatının bir parçası (filmsel yapıda fotoğrafa en yakın unsur) olarak görülür (Coates, 2012, s. 25) ve görünüşlerin/ görünür olanın arkasında gerçekte neler olduğunu ifşa eder. Örneğin geniş planda, bir masada rahat bir şekilde oturarak, devam etmekte olan diyaloga büyük bir soğukkanlılıkla eşlik eden karakterin, yakın çekimde titreyen parmakları perdeye yansıtıldığında, izleyiciye, karakterin çalkantılı iç dünyasına ilişkin bir ipucu verilir (Balázs, 1952, s. 56). Yüzeyde sakin ve durağan görünen imgelerin arka planındaki dramatik gerilim, yakın çekim tekniği ile görünür kılınır. Bu sayede sinema, yalnızca sanatsal ifadeyi zenginleştirmekle kalmayıp aynı zamanda algısal ve bilişsel anlamda izleyicinin dönüşümüne de kaynaklık eder (Turvey, 2006, s. 78). Yakın çekim, bir yandan görünen imgeler üzerine odaklanarak anlatı içindeki ayrıntıları ortaya çıkarırken diğer yandan bu imgelerin görsel olarak deneyimlenen gerçekliğinin ötesinde duygusal/zihinsel düzlemde algılanabilen anlamlarını izleyiciye aktarır. Böylece filmsel imgenin yüzeysel görüntüsüyle ilgili kavrayışlar, yakın çekimin kılavuzluğunda yeniden değerlendirilir, karakterlere ve nesnelere yönelik ön kabullerin/ön yargıların farklı bağlamlarda yeniden biçimlendirilmesi sağlanır. Bu durum da sinematik anlatıya derinlik kazandırır.

Yakın çekimi özel yapan, tek bir görüntüyü bütünden çekerek onu öne çıkarabilme yetisidir (Balázs, 2013, s. 65). Nesneyi çevresinden soyutlayarak, büyütebildiği için doğası kaçınılmaz bir biçimde abartılı olan yakın çekim, devamlılık kurgusu ve mizansenden ayrılarak kendi izole edilmiş varlığını görünür hale getirir. Tüm farklı çekim türleri arasında, yüzey olarak ekranla, derinlik duygusunun yok edilmesiyle ve buna karşılık gelen perspektif gerçekçiliği kurallarıyla en yakın ilişki kurulabilen film mekaniği yakın çekimdir. Bu noktada imge, dünyaya açılan bir eşik olmaktan çok, bir kez daha bir görüntü haline gelir, dünya yakın çekimdeki yüze/nesneye indirgenir (Doane, 2003, s. 90, 91). Yakın çekimin bütün içinde fark edilemeyen nüansları izleyicinin gözleri önüne getirmesi sinematik anlatı bağlamında yakın çekimin üstlendiği rolü işaret eder. İzleyici, tiyatro sahnesinde küçük anların ve ayrıntıların kaybolduğu bütün bir resmi görürken; sinemada yönetmen, geniş ölçekli bir çekimin hemen ardından yakın çekimle izleyicinin dikkatini ayrıntılara yönlendirebilir. 'Vurgunun sanatı' olarak ifade edilen yakın çekim, anlatıyı yorumlayarak, izleyiciye önem ve anlam taşıyan unsurları iletir (Balázs, 2013, s. 65). Başka bir deyişle yakın çekim, filmin genel manzarası içindeki ayrıntıları izleyicinin dikkatini dağıtacak diğer unsurlardan arındırıp kendine özgü alanı içine konumlandırarak anlatıyı berraklaştırır ve hikâyenin görünür hale gelen detaylarının izleyicinin zihninde açıklanıp aydınlığa kavuşturulmasını sağlar. Bu durum zaman içinde izleyici açısından filmin görsel kültürüne ilişkin bir refleks halini alır ve bakmak (bakışı bir şey üzerine çevirmek) ile görmek (anlamak, kavramak, sezmek) arasındaki ayrımı ortaya koyar. Dolayısıyla yakın çekim, izleyicinin zihninin sinematik imgeyi yorumlayabilme yetisini geliştirir. Yakın çekim ile sesli film arasında bu bağlamda bir analogi kuran Balázs, yakın çekimin görmeyi öğretmesi gibi sesli filmin de izleyicilere daha dikkatli dinlemeyi öğrettiğini savunur. Kamera gözü, mikrofon da kulakları eğitir (Carroll, 2014, s. 60). Balázs'a göre sanat, daima dezavantajlı bireylerin bakış açısına sahiptir. Resim sadece göze, müzik ise sadece kulağa hitap eder. Gerçekte sanat eseri, bireyin belli duyularını kapatmasını gerektirir. Dünya bir şekilde insanlara fazla gelir ve algılarını yüzeysellik noktasına taşır. Bir insanın bir binaya aynı anda beş farklı kapıdan girmesinin olanaksızlığı gibi, dünya da eşzamanlı olarak beş duyu aracılığıyla algılanamaz. Beş duyu, zihnin aralarından seçim yapması için orada bulunur (Balázs, 2006b, s. 48). Sinema söz konusu olduğunda bu yaklaşımın belli açılardan esnemek zorunda kaldığı görülür. Çünkü film eşzamanlı olarak göz ve kulağın dahlini gerekli kılar. Sinematik evrenlerin bilişsel açıdan algılanabilmesi için ihtiyaç duyulan görsel ve işitsel veriler iki farklı duyu organı tarafından toplanır. Hatta fiziksel dünyaya

ait gerçekliğin kurgusal bir yeniden üretimi olan filmde, ses ve görüntünün senkronize bir biçimde deneyimlenmesi, özellikle anaakım sinemada, bir gereklilik halini almıştır. Bu sebeple yakın çekim genel plandaki ayrıntılara odaklanarak, görme ve işitme duyularının aktif bir rol üstlendiği yoğun sinematik veri akışında, dikkatlerden kaçabilecek detayları izleyiciler için imleme işlevini üstlenir.

Balázs'a göre yakın çekim, bir bütünün detayı olarak görülmemelidir çünkü çok sayıda çekimin birleşmesinden meydana gelen sinemada yakın çekimin parçası olabileceği bir bütünlükten bahsedilemez (Doane, 2003, s. 107, 108). Bununla birlikte yakın çekim, bir nesneyi veya o nesnenin bir bölümünü / parçasını, nesneyi çevreleyen ortamdaki ayrıntıyı, izleyici bu nesneyi uzam içinde algılar ancak parça ile bütün arasındaki ilişkiyi asla unutmaz. Örneğin, izleyici, yakın çekimde gösterilen bir elin, bir insana ait olduğu gerçeğini bir an bile aklından çıkarmaz. Elin yaptığı her harekete anlam kazandıran da insan zihninde nesnelere ya da nesnelere ile nesnelere parçaları arasında kurulan bu bağıdır. İzleyici, uzamda, tüm çevresel unsurlardan izole edilmiş bir el imgesi ile bir insan arasında kurulan bağdan haberdar olmadığına veya bu bağı hayal edemediğinde, el imgesi tüm anlamını yitirir (Balázs, 1952, s. 60-61). Bu durum sinemanın mekanik doğasıyla filmsel imgenin anlamsal yönünün kuruluşlarındaki karşıtlığı betimlemesi açısından önem arz eder. Sinematografin teknik olanakları bağlamında her bir çekim, yakın çekim de dâhil olmak üzere, Balázs'ın tabiri ile sekansal imgeleri / imge kesitlerini ifade eder. Teknik açıdan sinemanın bir bütüne karşılık gelmediği kabul edildiği için, yakın çekim sinematik bütünün ayrıntısı olarak nitelendirilmez. Buna rağmen genel çekimde izleyiciye aktarılan, silahını karşısındaki düşmanına yönelten bir gangster imgesi ile yakın çekimde görülen elde tutulan silah imgesi, bu görüntüleri deneyimleyen izleyici tarafından parça-bütün ilişkisi içerisinde anlamlandırılır. Sinemasal anlatı, sekansal imgeler / imge kesitleri arasında kurulan ilişkiler üzerine inşa edilir. Dolayısıyla sinemanın mekanik varoluşu çerçevesinde bütünün detaylarını ifade etmese de filmin anlam evreni açısından yakın çekim, genel çekimlerle izleyiciye aktarılan filmsel görüntünün ayrıntılarını ifşa eder ve bireyin bilişsel yorumlama süreçleri açısından eşzamanlı olarak kendi başına bir bütün ya da bütünün bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Balázs'ın yakın çekimi hareket, aksiyon, hikâye ve olay örgüsü gibi filmin temel yapı taşlarından biri olarak tanımladığını söyleyen Bauer, bu doğrultuda kamera ve kameramanın filmin yaratıcı bir unsuru olarak konumlandırıldığını ifade eder (2016, s. 144-145). Walter Benjamin¹'in, kamera kullanımının oyuncu ve izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştürdüğü düşüncesine atıfta bulunan Dini, kameranın, oyuncuyu ve onun hareketlerini, açılar ve yakın çekim aracılığıyla manipüle ettiğini dile getirir (2017, s. 40). İzleyici oyuncu ile özdeşleştiğinde aslında kamera ile özdeşleşir (Benjamin, 2007, s. 228). Bu noktada Balázs'ın kamera ve kameramanın konumu hakkındaki görüşlerinin Benjamin'in bakış açısına aşkın olduğunu söylemek mümkündür. "Compulsive Cameramen" adlı makalesinde, ölüm ve insan arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan Balázs, kameramanın, kendi ölümünü kaydettiği olayın içinde, kamerayla giderek yaklaşarak (bilinçli bir şekilde) kameranın kendi zihniyle yer değiştirmesine izin verdiğini söyler. İnsanın bu tür planlı/amaçlı olmayan ancak bilinçli bir şekilde müdahil olduğu 'çılgınlıklarda' kendini en açık ve en saf haliyle ortaya koyduğunu düşünen Balázs'a göre, ölüm ortak paydasında kamera ve kameraman arasındaki bu yaklaşma insan ruhunun karmaşık yapısını ortaya çıkarır (2006b, s. 51-52). Kamera ve kameraman, oyuncular tarafından icra edilen kurgusal eylemi kayıt altına alan optik bir aparat ve bu aparatı kullanan teknik uzman olmanın ötesine geçerek, yer yer bir hikâye anlatıcısı ya da hikâyenin bir ögesi haline gelir. Dolayısıyla çekim, yani görüntülerin kaydedilmesi, mizansen ve performansın önüne geçerek filmde anlam ve duyguyu inşa eden temel aygıt dönüşür, kurulum ve montaj da yakın çekimle birlikte sinemayı kendine özgü bir dil yapan araçlar arasında yer alır (Bauer, 2016, s. 144-145). Sinema, sahnelemenin unsurlarının ötesinde, imgenin

¹ Benjamin, Walter (2007). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (H.Arendt Ed.). In *Illuminations* (pp. 217-253). New York: Schocken Books.

nasıl ve ne şekilde (çekim açıları ve ölçekleri, kamera kurulumu ve kompozisyon) kayıt altına alındığına da odaklanır. Dolayısıyla yakın çekim ve *özel kamera açısı* gibi sinemanın biçim dilinin öğelerinin, anlatıcı ile anlatı, aktaran ile aktarılan arasındaki sınırları muğlaklaştırarak hikâye ile hikâye anlatıcısını tek bir organik bütün haline getirdiği ifade edilebilir.

Söylem olarak yakın çekim, sinematik hareketi durdurma, imgenin altına saklanan bir anlamı/duyguyu ele geçirme ve anlatı zamanını yönetme gibi arzuları simgeler (Doane, 2003, s. 97). Bu doğrultuda film araştırmalarında yakın çekimden sıklıkla anlatı filminde zamansal gelişmeyi durduran bir 'seyir anı' olarak bahsedilir (Carter in Balázs, 2010, s. XXIX). Örneğin Yvette Bíró, kameranın yüze ya da nesneye yakınlaşmasını bir durma diyalektiği olarak tanımlamıştır. Belli bir amaç doğrultusunda gerçekleşen bu durma eylemi; olay örgüsündeki mola ya da soluklanma anı (durak, genişleme, tekil an) (Bíró, 2011, s. 124-129), eşzamanlı olarak da bir aydınlanmanın yaşandığı yere karşılık gelir. Dolayısıyla bir eylemsizlik anı gibi görünse de zihinsel bir hareket olarak düşünceyi işaret eder. Kameranın yaklaştığı ayrıntı, düşünceyi hareketi geçirir. Yakın çekimler etkileyicidir çünkü açığa çıkardığı duygunun izidir. İfade, mimik ve kişiselleşmiş işaretler o ana özgü bir niteliği kendine has, taklit edilemez bir şekilde açığa çıkarır.

Bu noktada Balázs, bir durma/duraklama edimi olarak ifade edilen yakın çekimin, filmi farklı bir zamansallığa, daha da önemlisi, aynı zamanda mecranın ütopyik potansiyelinin bir kaynağına kaydırıldığını düşünür. Murnau'nun *Phantom* (1922), Griffith'in *Way Down East* (1920) ve *Intolerance*'ı (1916) gibi birçok sinematik üretimi inceleyen Balázs, yakın çekim ve lirik form arasında bir karşılaştırma yapar ve yakın çekimi 'tüm dramanın lirik özü' olarak tanımlar (Balázs, 2013, s. 63). Dolayısıyla film, imgeleri anlatının veya destanın lineer zamanı içinde değil, duygulanım ve rüyanın zamansallığı içinde konumlandırılan teknik bir cihaz olarak kabul edilir (Carter in Balázs, 2010, s. XXIX). Bir başka deyişle, yakın çekim filmsel görüntünün şiirsel yönünü ortaya çıkarır. Balázs, sinematik zamanda bir duraklama, bir seyir anı olarak nitelendirilen yakın çekimi, kendine özgü farklı bir boyuta, filmin şiirsel anlatisının önel uzamına taşır. Bu sebeple yakın çekim fiziksel zamanın çizgisel ilerleyişi içinde değil, rüyaların zamanı/zamansızlığı kapsamında değerlendirilir. Balázs'a göre yakın çekim, geçmiş ve geleceğin, çekimin şimdiki anına çöktüğü eşzamanlı bir uzay-zamanda var olmak zorundadır. Balázs, sadece rüya görüntülerinde değil, aynı zamanda yüzün yakın çekiminde de ampirik deneyimin, uzay-zamanın tamamen dışında kalan duygusal deneyimin yeni bir boyutu olduğunu iddia eder. Nesnelere veya vücut parçalarının (bir el, bir masa) yakın çekimleri hala uzayda var olarak görülür, çünkü bir el, tek başına tasvir edilse bile, bir insanı ifade eder; aynı şekilde bir masa, bir mekândaki işlevini belirtir. Ancak yüzün yakın çekimi, hayal edilen bir mekânsal bağlamın eklenmesi olmadan da ifade ve anlam kazanır (Carter in Balázs, 2010, s. XXXII, XXXIII). Yakın çekim, genel sinematik bütün içindeki herhangi bir imgeyi/ayrıntıyı (el, masa ve yüz) çevresel unsurlardan izole edip izleyiciye yakınlaştırdığında, imgenin anlatı içindeki bağlamıyla ilişkili olarak zaman ve mekânın sınırlarını muğlaklaştırır ya da tamamıyla ortadan kaldırır. Bu özelliğiyle yakın çekim, merkezine aldığı her sinematik görüntüyü, kurgusal noktalama işaretlerine, ses ve görüntü efektlerine gerek duymaksızın zaman ve mekândaki bağlamından kopararak düşsel imgelere dönüştürür.

Bíró'ya göre bir sanat eseri, fiziksel dünyanın imgelerini yeniden üretmenin ötesine geçerek, şeyleri görünür kılmalıdır. Sanat eserinin yaratıcısı kadar izleyicinin de sorumlu tutulduğu bu yapı, bir farkındalık durumuna bağlı olarak hayal gücü, yoğunlaşma ve yoruma dayanır (2011, s. 119). Bu doğrultuda yakın çekimin, Balázs, Deleuze ve özellikle Epstein tarafından özerk bir varlık olarak benimsenmesi, seyirci alanını kurtarma, filmin kapalı, kesintisiz alanı karşısında onun varlığını ve uygunluğunu yeniden doğrulama girişimi olarak nitelendirilebilir. Genel bir kavram olarak ölçek, ancak insan vücuduna atıfta bulunarak anlaşılabilirliğinden, yakın çekime ilişkin bu bakış açısı aynı zamanda klasik olarak bedensiz izleyicinin bedenselliğini yeniden ortaya koyma çabasını işaret eder (Doane, 2003, s. 108). Bíró

ve Doane'un, yakın çekim özelinde, sanatın işlevi ve izleyicinin konumu üzerine aktardıkları düşünceler, görüngü bilimsel perspektifte film ile seyirci arasındaki ilişkiye atıfta bulunur. Film deneyimi, izleyici ve metni içinde barındıran bir süreci ifade eder. Bu tanım çerçevesinde izleyici, sürecin faal bir unsuru olarak, deneyimlediği filmin sinematik elementlerinin yanı sıra, eşzamanlı bir biçimde film izleme ve filmle bağ kurma anlamındaki farklı bakış açılarına da yoğunlaşmak zorundadır. Film, öznel bilincin ve objelerinin yönlendirilmiş ilişkilerini perdeye yansıtarak (örneğin; çerçevenin seyircinin odağını belli bir noktaya çekecek biçimde oluşturulması ve kameranın bu amaç doğrultusunda yerleştirilmesi gibi) şuurulluğun felsefi modelini ortaya çıkarır (Sobchack, 2009, s. 436). Sinemasal deneyim, organik bir ilişkisel bütün içerisinde film ve izleyicinin düşünsel yargılarını içerir (Sobchack, 2011, s. 192). Sinematik düşünce, izleyici ile sinemasal imgeler arasında kurulan bilişsel bağlar neticesinde oluşur. Filmin görsel kültürünü içselleştiren ve bu kapsamda sinematik elementlerin yeti ve işlevleriyle ilgili fikri refleksler geliştiren izleyici, filmsel görüntülerin düz ve yan anlamlarını, açık ve örtük mesajlarını kavrayabilme, görünür ve gizil duygulanım ve düşünceleri algılayabilme yeteneğini edinir. Filmsel beden ile izleyicinin zihni arasındaki bağlar, sinemasal evrenin içinde ve dışında izleyicinin bilişsel mevcudiyetine göndermede bulunur. Dolayısıyla, Balázs'ın teorik söylemlerinde işaret ettiği yakın çekimin kendine özgü boyutunun, Doane'un düşünceleri çerçevesinde, filmsel beden karşısına konumlandırılan ve kognitif düzlemde kavranan izleyicinin bedensel varlığına kaynaklık ettiği ifade edilebilir.

Balázs'a göre, yakın çekim mimik sanatının ve beraberinde daha ileri bir sinema sanatının teknik koşullarından birini teşkil eder. Yakın çekim, bir yüzün barındırdıklarının okunabilmesi için, söz konusu yüzü, izleyiciye yaklaştırır, onu dikkati dağıtabilecek çevresel unsurlardan izole eder ve yüze uzun bir süre boyunca bakabilme olanağı sağlar. Böylece yüzdeki her bir kırışıklık önemli bir karakter ifadesine, yüz kaslarındaki hafif seğirmeler karakterin iç dünyasındaki duygusal olaylara ilişkin işaretlere dönüşür. Bir oyuncunun yüzü yakın çekim ile perdeye yansıtıldığında, kısa bir süre içinde o yüz dramının içinde yattığı bir bütün yani dramının kendisi haline gelir (Balázs, 2013, s. 63-64). Yüz imgesi, dikkati kendi üzerine çekerken, izleyicinin gözleri önünde yalnızca kendi saf maddi varlığı kalana dek tüm içeriği/bağlamı adım adım ortadan kaldırır (Grønstad, 2012, s. 24). Yakın çekim hem teknik hem de felsefi açıdan sinema sanatına özgü bir alanı işaret eder. Devinim halindeki imgeler üzerine inşa edilen sinema, bu niteliğiyle diğer tüm görsel sanatlardan ayrışmasına karşın, yakın çekimin odağına aldığı şeyleri çizgisel zamanın normlarından özgür kılabilmesi, onu resim, heykel ve fotoğrafla ortak bir paydada buluşturur. Böylece yakın çekimde izleyicilere yansıtılan görseller anlatının bizzat kendisine dönüşebilir.

Yüz, Şeylerin Yüzü ve Fizyonomi

Balázs'ın teorisinin özgün niteliğini açığı çıkaran diğer unsurların başında onun yakın çekimle birlikte film estetiğinin başat unsurlarından biri olarak ifade ettiği, 'yüz' gelir. Görsel organların yeri ve duygulanımsal ifadenin birincil bölgesi olarak yüz iki anlamda bakışın taşıyıcısıdır (Cameron, 2020, s. 128). Evrensel bir dil mi yoksa benzersizliğin/bireyselliğin yeri mi olduğu sorusundan hareketle Doane, yüzü bir 'paradoks' olarak tanımlar (2014, s. 113-114). Saf bir kendiliğindenliğin ifadesi olan yüz, aynı anda herkesçe bilinen yasaları takip eder. Bu nedenle, 'evrensel dil' metaforu olarak Amerikan film endüstrisinin dünya çapındaki hegemonyası olarak görülür (Hansen, 1991, 78-79). Balázs'ın kuramının temelinde ise herkes tarafından okunabilir bir yüz ile evrensel olarak anlaşılabilir yüz ifadeleri ve jestler yer alır.

Füzi'ye göre, yüz kavramının Balázs'ta iki temel anlamı bulunur. Bunlardan ilki 'şeylerin yüzü'nden bahseder. Burada yüz, yüzü olmayan şeylere/nesnelere atfedilir. Diğer anlamıyla ise yüz, genellikle 'mücadele', 'savaş alanı' veya 'yüz ifadelerinin düellosu' terimleriyle tanımlanan yakın çekimle çerçevelenmiş, eşzamanlı olarak görünmez ve 'çok sesli' olabilen, insan yüzünü ifade eder (Füzi, 2012, s. 78). Bu doğrultuda Balázs'ın fizyonomik estetiğinin esasen 'insanın yüzü' ve 'şeylerin yüzü'nün sinemasal temsilleriyle ilgili olduğu görülür

(Marcus, 1998, s. 241). Frey'e göre, yüzün bu iki anlamından biri insan yüzünün dışavurumcu fizyonomisini işaret eder ve 'aktörün teorisi' olarak adlandırılır: "Burada yalnızca oyuncuların yüzlerinin yakından incelenmesi değil, aynı zamanda jest ve mimikle harekete geçirilen insan vücudunun, kamera ve film mekaniği aracılığıyla açıklayıcı bir yeniden keşfi" söz konusudur (2010, s. 331). 'Görünür' bir sanat olarak film, hareketi yani ekrandaki bedensel eylemi öne çıkarır. Yürüme edimi, ekranda yeni bir anlam yaratacak şekilde kurgulanarak, oyuncunun sıradan/otomatik hareketi bir kahramanlık gösterisine ya da itirafa dönüşür, böylece bedensel eylem de bir ifade şeklini alır (Fowler, 2013, s. 229). Balázs'a göre, bir oyuncu hiç konuşmadığında, tüm bedeniyle homojen bir ifade yüzeyine dönüşür ve kıyafetindeki her bir buruşukluk, yüzündeki her bir kırışıklığın anlamına karşılık gelir (2013, s. 52-53). Bu noktada yüzün ifadesinden ve jestlerden kaynaklanan dilin kişisel olduğu, bu dilin evrensel anlamda deşifre edilebilmesi için karşılaştırmalı dilbilim modeli üzerinden bir jestoloji anlayışı geliştirilmesi gerektiği savunulur (Frey, 2010, s. 331) ve Balázs'ın, sessiz sinemadaki sayısız jestin toplanması ve endekslenmesinin önemine yaptığı vurgu dile getirilir (Fowler, 2013, s. 230). Yüzün ikinci anlamı 'nesnelerin fizyonomisi'ne ilişkindir. Tüm nesnelerin sembolik olduğu ve insan üzerinde fizyonomik bir izlenim bıraktığı inancına dayanan bu düşünce, bir manzaranın ya da bir nesnenin yüzünün aktarılabilir olduğunun kabul eder (Frey, 2010, s. 331). Balázs'ın teorik bakış açısı çerçevesinde yüz sözcüğü, karakterin jest ve mimikleri bağlamında insan bedenine ve yüzüne; şeylerin/nesnelerin imgelerinin izleyici zihninde bir yüz olarak algılanmasına ve her iki yüzün fizyonomisinin filmin anlatısı içinde üstlendiği işleve işaret eder. Dilsel bir yapı olarak sinematik imgeden kaynaklanan bu kuramsal söylem, 'kinesik' ve 'fizyonomik' açıdan oyuncuların ve film evrenindeki nesnelerin kapsamlı bir analizinin yapılmasına yönelik gerekliliğin altını çizer.

Teorik çerçevede sıklıkla sinema ve tiyatro arasında kıyaslamalarda bulunan Balázs, yüz ifadeleri ve jestler konusunda da aynı yönetime başvurur. Balázs'a göre, tiyatro sahnesindeki oyuncu bedeni ile oynar. Oyuncu konuştuğu sırada kullandığı jest ve mimikler dilsel bir ifadeye dönüşerek sözden arda kalan boşluğu doldurur. Anlatılması gereken, ancak sözcüklerle dile getirilemeyen şeyler yüz kasları ve ellerle izleyiciye aktarılır. Ancak sinemada sözler ile aynı kaynaktan doğan ve ruhun farklı bir katmanını izleyiciye sunan jest ve mimikler bir destek unsuru ya da arda kalan olarak değerlendirilemezler (Balázs, 2013, s. 43-44). Yüzsüz ifade araçlarının diğer tüm edebi eserlerden daha zengin ve farklı bir şiirsellik içerdiğini dile getiren Balázs, mimikleri duyguların ifadesi olarak nitelendirir. Bir duygunun bütün ayrıntıları tek bir bakış aracılığıyla, olası tüm edebi tasvirlerden çok daha net biçimde anlatılabilir. Oyuncunun yüzündeki dehşet ifadesinin, ürkek bir kuşku, endişeli bir umut ve dikkatli bir sevinç aşamalarından geçerek mutluluğa ulaşması örneğini veren Balázs, yakın çekim ile perdeye yansıtılan bu tarz bir sahnede, izleyicinin duyguların organik dönüşüm hikâyesini seyrettiğini ifade eder. Balázs'a göre, bu türden bir duygu gelişiminin sözcükler aracılığıyla aktarılabilmesi olanaksızdır. Çünkü ayrıksı psikolojik anlık çekimlerden oluşan sözcükler, sınırlı bir alana sahiptir ve bir yenisi başlamadan önce, söz konusu sözcüğün sonuna kadar söylenmesi gerekir. Ancak bir mimik, bir diğerinin içine girip kademeli olarak onun yerini alırken, önceki mimiğin son bulmuş olmasına ihtiyaç duymaz. Böylece geçmiş ve gelecek olan mimik, henüz ve şimdide olana karıştığında eş zamanlı olarak tek tek ruhsal hallerle birlikte, duygular arası geçiş sürecinin gizil yapısını da gözler önüne serer (Balázs, 2013, s. 56, 58-59). Bu bağlamda sinemanın, hareketi durdurmadan gösterebilme kapasitesinin Balázs'ın fizyonomi kavramının özünü oluşturduğu *görüliür* (Saxton, 2020, s. 102). *Yüz ifadeleri ve jestler*, filmsel evrenlerdeki karakterlerin ruhsal durumlarını birbiri içinde eriyik halde bulunabilen akışkan duygu formları biçiminde görselleştirebilir. Farklı duygu geçişlerinin izleyicilere aksettirilebilmesi, sinematografin eylemleri kendi hareketliliği içinde kayıt altına alabilme yetisinden kaynaklanır. Anlık duygu değişikliklerinin oluş halinde birbirlerine içkin şekilde varlıklarını devam ettirebilmeleri, yakın çekimin, Balázs'ın ifade ettiği şekliyle, geçmiş ve geleceğin sekansal imgenin şimdisi üzerine düşmesiyle ortaya çıkan eşzamanlılığıyla mümkün olur.

Yüzle ilgili neredeyse tüm teoriler, bir şekilde yüzey ve derinlik, dışsallık ve içsellik arasındaki karşıtlıkla uzlaşmaya varır. Daima görünenin ötesinde bir şeyin var olduğuna ilişkin bilinç/inanç, yakın çekimle karşı karşıya kalındığında film teorisinin histerikleşmesine sebep olan 'öte' duygusuna kaynaklık eder (Doane, 2003, s. 96). Richard Rushton'a göre bireyler, insan yüzünde her zaman bir şeylerin saklı olduğunu ve yüzde açığa çıkanların, bir kişinin gerçekte ne hissettiğinin veya ne düşündüğünün görülmesini sağlayan bir tür gizli anlama erişim sağlayabileceğini varsayar (2002, s. 221-222). Bu bakış açısı çerçevesinde, yüz *düşen bir maske*, gizlilik, içsellik ve dışsallık imaları tarafından ele geçirilmiş bir yüzey olarak tanımlanır (Coates, 2012, s. 2). Sinemadaki yakın çekim, bu ikili karşıtlığa yönelik kültürel ve epistemolojik duyarlılığı kullanır. Doane, "Ne düşünüyor, hissediyor, acı mı çekiyor? Görebildiğimin ötesinde neler oluyor?" gibi sorulara cevap aranmadan bir yüzü yakından görmenin mümkün olmadığını ileri sürer (2003, s. 96). *Yüzün çeşitli gizil anlamları ortaya çıkarabilecek bir referans kaynağı/kılavuz olduğuna* ilişkin ön kabuller Balázs açısından, sinematik yüz imgesinde var olması beklenen bir niteliği imler. Balázs'a göre, sinemasal bir evrende herhangi bir psikolojik açıklamaya yer verilemediği için, karakterlere ilişkin her türlü ruhsal dönüşüm olasılığı, oyuncunun yüzünde önceden görülebilir olmalıdır. Sinemada insanların/karakterlerin yalnızca iyi ya da kötünden meydana gelmediğini belirten Balázs, izleyicinin, kötü bir karakterin yüzünde iyiyi de görebildiği eşzamanlılığın, sinemasal fizyonominin duygulandıran ve heyecandıran yönü olduğunu dile getirir (2013, s. 61). *İzleyici*, oyuncuların yüz özelliklerini karşılaştırırken, açıklayıcı ve çelişkili karakter niteliklerini keşfeder ve bu durum, dramatik bir çatışmayı ve onun çözümünü öngörerek izleyicinin merakını canlı tutar (Zuffa, 1987, s. 116). Yüz ve yüz ifadelerinin duygu ve düşüncelerin aktarımında bir araç işlevi görmesi, Balázs için, insan yüzünün fiziksel niteliklerinin bir tezahürü ve aynı zamanda sinematik yüz imgesinin bir gerekliliğidir. *Yüzün bu yetisi* farklı perspektifler kapsamında, geleneksel olarak *yüzün bir metne benzetilmesi* düşüncesine kaynaklık eder.

Sabine Hake, Balázs'ın yüz ifadeleri, jest ve mimikleri uluslararası bir dil olarak tanımlayan söylemlerine gönderme yaparak, bu dilin yaratılmasına katkı sağlayan diğer unsurlarla (filmin diyalojik bir süreç ve sembolik bir edim olarak gelişmesi, fizyonominin bilişsel ve estetik bir araç olarak tanınması) birlikte ifade hareketlerinin anlam oluşturmadaki merkezi rolünü vurgular. Hake'ye göre ifade hareketleri, canlı ve cansız dünya için eşit oranda geçerli olan genişletilmiş bir fizyonomi tanımı önerir. Bu tanım, filmsel imgeyi, okunup anlamlandırılabilir bir unsur olarak kabul eder ve fizyonominin, fenomenolojik ve yorumbilimsel niteliklerinin, ruhsal bir kurtuluş ve politik bir manipülasyon olanağı sunabileceği düşüncesine gönderme yapar (Hake, 2013, s. 284). Doane, yakın çekimin, filme aldığı her nesneyi yarı somut bir şeye dönüştürdüğünü, yoğun bir fenomenolojik mevcudiyet deneyimi ürettiğini ve bununla birlikte, aynı anda, bu derinden deneyimlenen varlığın bir işaret, bir metin, okunmayı talep eden bir yüzey haline geldiğini söyler. Sinemanın içinde veya dışında, yüz de kaçınılmaz olarak bu bağlamda işler (Doane, 2003, s. 94). Susan Stewart ise yüzü, bir tür derin metne, anlamı değişim ve bir okuyucu ile bir yazar arasındaki sürekli bir dizi değişikliklerle karmaşıklaşan bir metne benzetir ve metnin bizzat okuma eylemi tarafından yaratıldığını ifade eder (2007, s. 127). *İnsan yüzünün metinsel bir niteliğe sahip olduğu ve okunmayı talep ettiği fikri, yüz ifadeleri üzerinden ruhsal durum, duygular ve düşüncelerle ilgili analizler yapılabileceğine* ilişkin antik dönemlerden bugüne ulaşan bir inanış üzerine inşa edilir ve 'fizyonomi' kavramı özelinde karşılığını bulur.

Etimolojik olarak 'doğa' (physis) ve 'yargıç/tercüman' (gnomon) sözcüklerinin birleşmesinden oluşan fizyonomi (physiognomy), bireyin dış görünüşünün, öncelikle yüzün, yüz özelliklerinin, cilt dokusunun ve kalitesinin değerlendirilmesinin, insanın karakteri veya kişiliği hakkında fikir verebileceği düşüncesine dayanan bir teori olarak tanımlanır. Fizyonomi öğretisi, ulusal, kültürel ve coğrafi sınırların ötesine erişmiş, Platon ve Aristoteles de dâhil olmak üzere pek çok Yunan ve Romalı düşünür, yüzlerin insanların temel kişilikleri ve eğilimleri hakkında ipuçları içerdiğini savunmuştur. Bu doğrultuda iki bin beş yüz yılı

aşkın bir süre boyunca bir kişinin mizacının yüzüne yansıdığı düşüncesinin *açıkça desteklendiği görülür* (Kamenskaya & Kukharev, 2008, s. 61, 62, 65). Ancak fizyonomiye yönelik geniş çaplı ilginin yeniden canlanması ve farklı kanallar/alanlar boyunca işleminin sağlanması on sekizinci yüzyılda Johann Caspar Lavater'ın çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir (Shortland, 1986, s. 380). Bireyin yüzü ile yetenek, potansiyel ve karakteri arasındaki ilişkiyi araştıran Lavater'ın, davranışa yönelik gözlemlerde olduğu gibi örneğin alnın şekli ve boyutlarına bakılarak karakter tahlili yapılabileceği inancına sahip olduğu ifade edilir (Kamenskaya & Kukharev, 2008, s. 62). Balázs, kökleri antik döneme dayanan fizyonomi öğretisini kendi kuramsal bakış açısı içine konumlandırarak, filmsel evrenlerdeki karakter ve nesnelere yüzlerini fizyonomi kavramı özelinde sinematik düşünce ve filmsel anlatıyla ilişkilendirir. *İnsan yüzünün fizyonomik nitelikleri* film aracılığıyla izleyicinin bakışının merkezine yerleştirilir ve karakterlerin iç dünyalarına ışık tutulur.

Gertrud Koch ve Hansen Miriam'a göre, Balázs'ın teorisindeki en önemli nokta, filmin, insanlardaki fizyonomik niteliklere (canlı ve cansız doğaya/ nesnelere) *görsel bir şekil verebilme yetisine sahip olduğu ve sinematografin tarihte bu niteliği ifade edebilen ilk araç olduğu düşüncesidir* (1987, s. 168). Filmin yüzü harekete geçirebilmesi, Balázs açısından sinemayı, mükemmel bir fizyonomik medyum haline getirir (Rochester, 2016, s. 252). Çünkü sinema yalnızca bir kereye mahsus, donuk bir fizyonomiyi değil, ifadelerin, jest ve mimiklerin gizemli bir oyununu izleyiciye sunar (Balázs, 2013, s. 77). Hareketi kendi devinimi içerisinde kayıt altına alabilen sinematograf, plastik sanatların tek bir durağan ana hapsederek imleyebildiği yüz ve onun fizyonomik niteliklerini, canlandırarak perdeye yansıtır. *İnsan yüzünün yakın çekimini işlevsel/anlamsal açıdan ifade edebilmek için Balázs'ın, fizyonomi metaforunu kullandığını dile getiren Carroll, fizyonominin, insan çehresindeki değişikliklerin izlenmesini mümkün kılarak dışavurumcu profilleri ortaya çıkaran yakın çekim ve uzun çekim gibi sinemaya özgü unsurları/yapıları işaret ettiğini söyler* (2014, s. 56). Balázs, filmi fizyonomi sanatı olarak tanımlarken, sinemanın, fiziksel görünüşün metafiziğini, ruhun hissedilebilen tek anlamlı ifadesi olarak ortaya koyma potansiyeline atıfta bulunur (Geil, 2018, s. 514). Balázs'ın amacı fizyonomi aracılığıyla sinemanın algısal, duyuşsal ve deneyimsel niteliklerini açıklamaktır (Hake, 2013, s. 284). Bir diğer anlatımla, fizyonomi, sinemanın teknik imkânları vasıtasıyla, imgenin görünen yüzeysel ve sınırlı formunun ötesine geçerek film dünyalarındaki karakterlerin ruh halleri, duyguları ve düşüncelerine ilişkin örtük verileri izleyiciye aktarmaktadır. Balázs'ın tanımladığı şekliyle fizyonomi, "insan yüzünün şemasını içeren bir algılama biçimi" dir ve bu sembolik resimler içeren şema sinemadaki her algılama eyleminde geçerlidir. Evrensel algılama biçimleri ve kategoriler değişmese bile, sinema ve izleyici arasında kurulan iletişimin, hayal gücünde yer alan şemaları değiştirerek, filmsel deneyimi farklı bir zihinsel inşaya dönüştürebilme kapasitesi, bu interaktif sürecin önemini ortaya koyar (Bauer, 2016, s. 141-142). Film sıradan, soyut ya da yüzeysel ampirik biçim değil, kendi fizyonomisinde açığa çıkan karmaşık içsel yaşamdır (Frey, 2010, s. 328). Carter'a göre, Balázs'ın fizyonomi kavramlaştırması, filmin diegetik evreninin canlı-cansız tamamını kapsayan ve izleyicinin bu film evrenini alımlamasına ilişkin bir kategoriye atıfta bulunur (2010, s. XXVI). Yakın çekim, imgeyi, diegesis içindeki işlevinden kurtararak, dikkati görüntünün kendi içindeki ayrıntıların ifade edici etkinliğine çeker (Brannigan, 2011, s. 46). Burada ekran ile göz, imge ile izleyici iç içe geçmiştir (Loewy, 2006, s. 75). Fizyonomi, bir taraftan film ile izleyicisi arasındaki iletişimsel süreçlere gönderme yaparken, diğer yandan anlatının örtük/gizil yönlerini açığa çıkaran referans kaynağı olarak işlev görür. İmgenin yalnızca gözleme dayalı detaylandırılmamış bilgileri sinemasal dünyaların anlam evreninin bütünlüklü bir biçimde keşfi için yetersizdir. Dolayısıyla, kadraj içindeki tüm unsurların görüntüleriyle organik olarak bağ kuran sinematik fizyonomi, filmdeki her ayrıntıyı görünür kılar. Carroll'a göre, bu bakış açısı biçimci bir tutumu işaret eder ve insan bedeninin ya da dünyanın fizyonomisinin sahip olduğu "duygu yüklü karakteri ifade etme kapasitesinden ötürü" sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesini gerektirir (2014, s. 58). Bu çerçevede Balázs'ın, yazar ya da izleyici perspektifine değil, doğrudan sinemasal aygıtın potansiyeline vurgu yaptığı anlaşılır. Sinematografin mekanik yetileri,

filmsel görüntüyü fizyonomik alan içinde çerçeveleyerek karakter ve nesnelere dramatik anlatıdaki yerini yeniden tanımlar ve öykülemenin psikolojik yönünü pekiştirir. Bu anlamda Balázs, fizyonominin sinemadaki 'psikolojik' ve 'dramatik' etkisini vurgular. Tiyatrodan farklı olarak² izleyicinin zaman ve mekân ile sınırlanan bakışını özgür bırakan sinema, konusuna dilediği kadar yaklaşır ve böylece sahnede yüz ifadelerinin dramatik değişiminde okunabilir olan oyuncunun içsel mücadelesi izleyiciye yansır (Bauer, 2016, s. 137-138). Bir başka deyişle, filmde, sinematik imge ile bireyin zihinsel düzlemi arasında kurulan bağlar, zaman ve mekân özelinde, deforme edilerek, izleyicinin olayları dışarıdan izleyen güvenli ve mesafeli konumu yıkılır ve izleyici film dünyasının içine dâhil olarak hikâyeyi birinci elde deneyimler.

Balázs'a göre, bir yüz ifadesi, kendi içinde eksiksiz/tam ve anlaşılır olduğu için, onun uzam ve zaman içinde var olduğunun düşünülmesine ihtiyaç yoktur (1952, s. 62). İfade, açıklama olmadan da var olabilir. Bu sebeple hayal edilen bir durumun eklenmesiyle ifadeye dönüştürülemez (Balázs, 2010, s. 100). İzleyici, kalabalık bir insan grubu içindeki herhangi bir yüzü gördüğünde ve sonrasında yakın çekim, bu yüzü diğerlerinden ayırttığı anda, izleyici, dünyanın geri kalanından izole edilerek, bu yüz ile yalnız başına kaldığı duygusuna kapılır. Yüzün sahibi olan karakter daha öncesinde geniş planda görünmüş olsa da yakın çekimde karakterle göz göze gelindiğinde onun açık/geniş bir uzamda olduğunu düşünülmez. Dolayısıyla, yüzün ifadesinin ve öneminin uzamla herhangi bir ilişkisi ve bağının olmadığı kabul edilir. Çevresel faktörlerden/ortamdan izole edilmiş bir yüz imgesi ile karşı karşıya gelmek, izleyiciyi uzamın dışına çıkararak, bireyin uzama ilişkin bilincini ortadan kaldırır ve onu başka bir boyut içine konumlandırır. Her ne kadar, yüz imgesinin tüm özellikleri (gözler, kaşlar, kulaklar, ağız vb.) tek tek görülebilir olsa da imge, uzama ilişkin bağlarının tamamını kaybeder. Çünkü izleyici, yüz imgesiyle karşı karşıya geldiğinde etten ve kemikten bir figür yerine, duygular, hisler, ruh halleri, niyetler ve düşünceler gibi gözün görebildiği ancak uzama ait olmayan unsurları algılar. Duygular, düşünceler, niyetler ve ruh halleri uzam vasıtasıyla görünür kılınsalar da uzama ait değildirler (Balázs, 1952, s. 61). Balázs'ın fizyonomi olarak kavramsallaştırdığı şey de tam olarak bu, izleyicinin, zaman ve mekân ile karşılıklı ilişkisinden bağımsız hale getirilen yüz imgesiyle karşı karşıya kaldığı yeni bilişsel düzlemdir. Balázs fizyonominin kendine özgü boyutunu anlatabilmek için, Bergson'un gerçek zaman/süre (durée) üzerine analizlerinden ve melodi metaforundan faydalanır.

Bergson, saf süreyi (durée), şu an ve geçmişin birbirinden ayrılmadığı, bilincin hallerinin ardışıklığının aldığı biçim olarak tanımlar. Bunun gerçekleşebilmesi için bilincin hallerinin, gelip geçen duygu ve düşünceler tarafından tamamen emilmesine/absorbe edilmesine veya bilincin eski hallerinin unutulmasına ihtiyaç yoktur. Bilincin halleri hatırlanırken, her bir hal/durum (geçmiş ve şu an) bir nokta olarak bir diğerinin yanına konumlandırılmak yerine, bir melodinin notaları hatırlandığında ve her bir nota birbiri içinde eriyip gittiğinde olduğu gibi, organik bir bütün şeklinde tasavvur edilir. Birbiri ardına gelen her nota, bireyin zihninde de birbiri ardına algılanıyor olmasına karşın, melodideki notaların bütünlüğü canlı bir varlığı anımsatır. Melodinin bir notasında gerektiğinden daha uzun süre durarak ritim kesintiye uğratıldığında, bireyi zihinsel olarak hata yaptığı konusunda uyaran temel unsur, notanın normalden daha uzun bir biçimde icra edilmesi değil, müzikal ifadenin bütününde neden olduğu niteliksel değişimdir. Dolayısıyla, ardıllık, her biri bütünü temsil eden ve soyut düşünce dışında ondan ayırt edilemeyen veya yalıtılamayan/izole edilemeyen öğelerin karşılıklı nüfuzu, ara bağlantısı ve organizasyonu olarak düşünülür (Bergson, 2001, s. 100-101). Balázs, Bergson'un melodi mecazından hareketle fizyonomi ile uzam arasında bir analogi kurar. Bir melodi duyulmaya başladığında, melodiyi oluşturan son notanın varlığı, henüz işitilmesine belli bir zaman (fiziksel zaman) olmasına karşın melodiyi vücuda getiren

² Tiyatroda izleyici, fizyonomiye yoğunlaşmadığı için yalnızca en kaba ve şematik mimikleri fark edebilir. Oyuncunun kulağa hitap etme zorunluluğu ağız ve yüzün anlık/kendiliğinden ifadelerini etkiler. Teknik sebepler dolayısıyla tiyatro sahnesinde bir oyuncunun yüzünü yakın çekimlerdekiler kadar yoğun, ayrıntılı ve uzun süreli görebilme imkânı yoktur (Balázs, 2013, s. 63).

bir element olarak, melodideki ilk notayla birlikte hissedilir. Melodi içindeki her bir nota belli bir zaman (fiziksel zaman) sekansı içinde seslendirilmekte ve bununla birlikte gerçek bir süreye karşılık gelmektedir. Buna karşın melodinin tutarlı çizgisel yapısının zamansal bir boyutu yoktur ve her bir notanın bir diğeri ile olan ilişkisi zaman içinde ortaya çıkan bir olgu olarak düşünülmez. Başka bir anlatımla, melodi, zaman içinde kademeli bir biçimde değil, ilk nota çalındığı andan itibaren tamamlanmış bir varlık olarak hayat bulur. Her bir notanın zaman içinde karşılık geldiği bir süre bulunmasına rağmen, bireysel olarak her bir sese anlam kazandıran notaların birbiri arasındaki ilişki zamanın dışında konumlandırılır. Benzer bir durum fizyonomi ile uzam arasında da bulunur (Balázs, 1952, s. 62). İfadeyi mümkün kılan yüz kasları uzayda birbirine yakın bir biçimde bulunabilir. Ancak ifadeyi yaratan yüz kaslarının uzaydaki varlığı değil, kasların birbiri arasındaki ilişkidir. Bu ilişkilerin uzayda bir uzantısı ve yönü olmadığını dile getiren Balázs, yüz kaslarının karşılıklı ilişkileri sonucunda meydana gelen ifadelerin duygulara, düşüncelere, fikirlere ve çağrışımlara karşılık geldiğini belirtir. Bütün bunlar doğadaki görüntüye benzemelerine karşın uzamsal değildir (Balázs, 2010, s. 101). Yüz ifadeleri, kaş, göz, burun, ağız, dudak gibi yüzün nitelikleri ve yüz kaslarının karşılıklı ilişkisi sonucunda ortaya çıkarak, bireyin ruh halini, duygulanım ve düşüncelerini dışa vurur. Her bir yüz ifadesinin fiziksel açıdan varlığı yüzün niteliklerinin ve yüz kaslarının mekânsal birlikteliğini zorunlu kılarsa da yüz ifadelerinin karşılık geldiği acı, öfke, korku, merak, sevinç vb. duygu formları, bu yüz ifadeleriyle rastlaşan insanların bilişsel düzleminde karşılığını bulur. Dolayısıyla yüzün fiziksel mevcudiyeti uzamsal olmakla birlikte yüz ifadelerinin duygusal çağrışımları, uzamdan bağımsız bir biçimde, yüz ifadelerinin imgesel yansımaları ile insan zihnindeki anlam evreni arasındaki interaktif bağlar çerçevesinde ortaya çıkar. Film, izleyiciyi, saniyelerin ve saatlerin olmadığı farklı bir zamana, belirli bir konumu olmayan, yalnızca anlam dolu ortamlara sahip bir mekâna götürür. Bu yeni boyuta ancak insan yüzünün fizyonomisi üzerinden ulaşabilmek mümkündür (Loewy, 2006, s. 74). Yüzün ya da bir nesnenin yalıtılmış imgesiyle karşılaşılan sinemasal dünyada (yakın çekimde), uzam algısının yerini fizyonomi alır.

Balázs, sinematik bir imge içindeki her objenin fizyonomisinin, iki farklı fizyonominin birleşiminden meydana geldiğini ifade eder. Bunlardan ilki, izleyiciden tamamen bağımsız olan, objenin kendine özgü fizyonomisidir. Diğeri ise, izleyicinin bakış açısı ve imgenin perspektifi tarafından belirlenen fizyonomidir. Çekim sırasında, bu iki fizyonomi birbiri ile çok yakın bir bütünlük oluşturacak şekilde birleşir. Öyle ki, ancak iyi eğitilmiş bir göz, sinemasal imge içindeki bu iki farklı fizyonomiyi ayırt edebilecek yetkinliğe sahiptir (Balázs, 1952, s. 91). İnsanın gördüğü her şeyin tanıdık bir yüze sahipmiş gibi görünmesini bireyin idrak yetisinin kaçınılmaz bir formu olarak niteleyen Balázs, insanların, nesnelere, zaman ve mekânın dışında algılayamadığını ve onları fizyonomiden bağımsız olarak göremediğini ifade eder. Her şekil, çoğunlukla bilinçsiz olarak, birey üzerinde duygusal bir izlenim (güzel veya çirkin, endişe veya güven verici vb.) bırakır. Çünkü şekiller, insanlara yine insanlar tarafından kendilerine yansıtılan yüzleri hatırlatır. İnsanların, antropomorfist/insan biçimci dünya görüşü, bireyin her fenomende bir insan fizyonomisi görmesine sebebiyet verir. Antropomorfist dünyanın tüm sanatların muhtemel objesi olduğunu savunan Balázs, her sanat dalının insanlaştırılmış gerçekliği ortaya çıkardığını dile getirir (1952, s. 92). Sinema sanatında, antropomorfist fizyonomi, sahne kurulumu ve kamera açıları aracılığıyla her nesnede görünür kılınır. Bu durum sinemanın temel esaslarından birini teşkil eder. Buna göre, her karenin, taraflı ve dışavurumcu olması, jest ve fizyonomi içermesi gerekir. Yönetmen, kamera kurulumu ve çekim açıları vasıtasıyla, karakter ve nesnelere fizyonomilerini filmin anlatisına ve sahnenin atmosferine uygun biçimde şekillendirir. Bu sayede izleyicinin sadece filmdeki karakterlerle ve onların uzamdaki konumlarıyla değil, aynı zamanda ruh halleriyle de duygusal olarak özdeşleşmesi sağlanır. Kamera kurulumu ve çekim açıları, olayları nefret dolu, sevimli, korkutucu veya gülünç hale getirebilir (Balázs, 1952, s. 92). Bu doğrultuda sinematik aygıt, nesnelere özgü fizyonomileri yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda bu fizyonomileri hikâye içerisinde belirli bir işlev görecektir şekilde düzenleyebilir.

Balázs'ın film kuramında merkezi bir konumu olan sinematik yüz imgesinin fizyonomik boyutu, kameranın optik yetileri sayesinde izleyici için görünür / algılanabilir hale gelen çeşitli anlam ve duygulanımların varlığını işaret eder. Balázs, yüzsel niteliklerin çok sesli icrası olarak adlandırdığı ve aynı karakterin yüzünde birbirinden farklı, çelişkili ifadelerin görünür kılınması olarak tanımladığı yeni bir olgunun, film sayesinde olanaklı hale geldiğini iddia eder. Fizyonomik boyutta gerçekleşen bu durum, karakterin yüz ifadesinde sentezlenen duygu ve düşünceler aracılığıyla, insan ruhunun çeşitliliğini perdeye yansıtır. Çevresel faktörlerden izole edilerek izleyiciye sunulan yüz ifadelerinin, insan ruhunun garip ve yeni bir boyutuna nüfuz ettiğini dile getiren Balázs, çıplak gözle fark edilemeyen bu yeni dünyayı 'mikrofizyonomi' (microphysiognomy) olarak adlandırır (1952, s. 64-65). Mikrofizyonomi, yüzün içinde, genel ifadeden anlaşılabilir olanlardan farklı niteliklere ihanet eden kısmi fizyonomileri anlatır (Balázs, 2010, s. 102). Mikropsikolojinin doğrudan görünür hale geldiği, mikrofizyonominin yakın çekimlerinde, kamera bilinçaltını resmedebilir, böylece izleyici, basit bir yüzün gündelik ifadelerinin arkasındaki gizil unsurları görebilir (Zsuffa, 1987, s. 195). Bu kapsamda kamera, mizansenin ortaya çıkarmak için kullanılan mekanik bir aygıttan ziyade, aktif bir gözlemci haline gelir (Koch & Miriam, 1987, s. 173) ve insan yüzünün yakın çekimlerinde mikrofizyonomi, izleyiciye sessiz bir monolog sunar (Woodward, 2016, s. 33). Yüzün bütünü referans alan yüz ifadelerinin az ya da çok kontrol altında tutulabildiğini ve insanın, eğer isterse hislerinin ve düşüncelerinin yüzünden anlaşılmasını engelleyebileceğini, hatta diğer duyguları taklit ederek, yüz ifadeleriyle yalan söyleyebileceğini dile getiren Balázs, ancak film kamerasının yakın çekim aracılığıyla kişinin/karakterin yüzüne yaklaşarak mikrofizyonomik ayrıntıların gözlemlenmesine imkân tanıdığını belirtir. Mikrofizyonomik alanda görülebilen vücudun ve yüzün gönüllü olarak kontrol edilemeyen belli alanlarına ilişkin ayrıntılar, karakterin yüz ve tavırlarında beliren genel ifadeye, istemsiz ve bilinçdışı bir şekilde karşı çıkarak, gizil duygu ve niyetlerine ilişkin ipuçları verir. Mikrofizyonominin açığa çıkardığı bu durumun büyük bir artistik değeri ve önemi olduğunu düşünen Balázs, yetişkin ve akli başında bir bireyin diyaloglarında istemsiz ve bilinçdışı herhangi bir elementin yer almadığını ve eğer bir insan yalan söylemek istiyorsa ve iyi bir yalancı ise, kelimelerin kendisine mükemmel bir şekilde hizmet edeceğini söyler. Fakat kameranın gözler önüne serdiği mikrofizyonomik alanda, kelimeler aracılığıyla gizlenen tüm ayrıntılar açığa çıkar (Balázs, 1952, s. 74- 75). Kaşları çatık bir karakterin yüzüne yaklaşan kamera, sadece çenesini göstererek, onun zayıf ve korkak olduğunu ortaya koyabilir. Bütün yüzüne hâkim olan hassas bir gülümsemeyle resmedilen bir karakterin, her birinin kendi yüzü olan burun delikleri, kulak memeleri ve boyun gibi ayrıntıları, izole bir şekilde sergilendiklerinde, gizli bir kabalığı, güçlkle maskelenen aptallığı ortaya çıkarır (Balázs, 2010, s. 102). Mikrofizyonomi, film dünyalardaki karakterlerin, saklı duygu ve düşünceleri ile şuuraltında yer alan motivasyonlarını, bilinçli veya bilinçdışı gizleme çabalarına muhalefet ederek izleyici için görünür hale getirir.

Martin, Balázs'ın fizyonomilerinin, insandan çok daha geniş bir alanı kapsadığını dile getirir ve manzaralar, nesnelere, mimari olarak tasarlanmış mekânlar gibi unsurların hepsinin bir karakteri ve aurası olduğunu söyler (2017, s. 55). Balázs açısından bir medyum olarak filmin en belirgin niteliklerinden biri, nesnelere yüzünü ortaya çıkarmaktır. Kamera ve izleyici deneyimi, görme bilinci ile perdenin tepkisel yüzeyi arasındaki karşılaşmaya dâhil olur. Film, yalnızca insan karakterlerin değil, manzaraların ve nesnelere de yüzünü ortaya çıkararak, izleyicinin, beyaz perdenin arkasındaki aktif enerjiye nüfuz etmesini sağlar (Csicsery-Ronay, 2014, s. 301). Balázs'a göre, yakın çekim, nesnelere yüzlerini gösterdiğinde dahi insanı işaret eder. Çünkü nesnelere etkileyici yapan şey, nesnelere üzerine yansıtılan insani ifadelerdir. (Balázs, 1952, s. 60). Bir manzaraya ve cansız nesnelere aktarılan fizyonomik özellikler, anlatımcı bir işlev edindikleri anda, bir ölçüde insanlaşır (Pezzella, 2006, s. 99). Füzi'ye göre, Balázs, aslen şeylerin/nesnelere kendi başlarına bir yüze sahip olmadıklarını, yalnızca şeylere bakma biçiminin onlara bir yüz kazandırabileceğini ima eder. Bu bağlamda gündelik yaşamda karşılaşılan nesnelere yüzünü görmek, insanın geleneksel, soyut görme biçimi ile yüze atılan peçeyi kaldırmaya benzetilir. Manzaranın yüzünü görmek ise farklı bir yorum

çerçevesinde anlam kazanan öznel bir ilişkiyi gerekli kılar. İnsan zihni doğayı kendine mal etmeyi düşünür (Füzi, 2012, s. 79). İnsanlar açısından, doğanın ruhu, insanın kendi ruhunun doğadaki tezahürü/yansımasıdır (Balázs, 2009, s. 53). Tüm nesnelere/şeylerin yüzleri ve canlı bir fizyonomileri olduğunu ifade eden Balázs, nesnelere, amaca götüren araçlar olarak görülmediğinde bu fizyonomilerin iyi bir şekilde tanınabildiğini ve her bir nesnenin kendi ruhu ve kendine ait bir yüzü olan özerk bir canlı olarak görülebileceğini savunur. Sinemadaki tüm nesnelere zorunlu olarak semboliktir ve tüm nesnelere bilinçli ya da bilinç dışı olarak izleyici üzerinde fizyonomik bir etki bırakır. Nesnelere bireyin zaman-mekân algısı dolayısıyla deneyimler dünyasından söküp atılmadığı gibi, her türlü görsel imgenin fizyonomisi de izleyicinin algısının zorunlu kategorilerinden biri haline gelir (Balázs, 2013, s. 77). Sinemanın mekanik varoluşu bağlamında, insan ve nesnelere görsel imgelerden ibaret olmaları ve gerçeklik açısından aralarında bir fark bulunmaması sebebiyle, film, dekor ve karakterleri her yönden saran diğer çevresel unsurlara, tıpkı karakterlerin yüzlerindeki benzer fizyonomiler verebilir. Genellikle, karakterlerin yüzündeki ifade ile çevrelerindeki nesnelere fizyonomileri birbirini ile çelişki içerisinde değildir. Karakterin yüzünün ana hatlarında görünür kılan ifadeler, ağaçların, bulutların veya mobilyaların fizyonomilerinde tekrar edilir (Balázs, 1952, s. 96). Doane'a göre yalnızca insan yüzünün değil, nesnelere de okunabilir bir yüze sahip olduğu düşüncesi, sinemanın yüzün temsili olarak değil doğrudan kendisi olarak okunabilmesine kaynaklık eder. İzleyiciye dönen bir yüz olarak sinema, duygunun erişilebilir ve okunabilir olmasını gerektirir (Doane, 2014, s. 155-157, 120). Yüzün varlığı potansiyel olarak daima özgönderimseldir (Coates, 2012, s. 2). Sinema izleyiciye bakan bir yüz olarak kabul edildiğinde, yakın çekim sahnelerde bu yüz içselliğinin bir dışavurumuna dönüşerek izleyiciyle kendi özelini paylaşır.

Sonuç

Durağan imgelerin mekanik bir aygıtın devinimiyle hareketli görsellere dönüştürülmesi neticesinde vücut bulan sinema, anlamın yaratımı ve iletimi bağlamında mümkün kıldığı yeni olanaklar sayesinde kendinden önceki tüm medyumların ötesine geçerek bireyin düşünce düzlemi ile imgeler arasında kurulan karmaşık ilişkiler ağının saklı yönlerinin keşfine kaynaklık etmiştir. Bu yeni aparatın muhtemel potansiyelinden etkilenen pek çok fikir insanı, aygıtın icadını takip eden birkaç yıl içinde sinematik düşünce yaratımı üzerine kendi kuramsal yaklaşımlarını geliştirmeye başlamıştır. Bu doğrultuda klasik dönem film teorisyenleri arasında sinemaya ilişkin yenilikçi söylemleriyle dikkati çeken Macar düşünür Béla Balázs'ın ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu görülür. Balázs'ın sinema sanatına ilişkin düşünsel literatürü, yalnızca yaşadığı dönemde ortaya konulan diğer kuramsal çalışmalardan ayrılmakla kalmamış, aynı zamanda kendisinden sonra filmin mekanik varlığı, fenomenolojisi ve felsefesi gibi farklı alanlarında kaleme alınan eserlere de kılavuzluk etmiştir.

Balázs'ın teorik söylemleri, sinemanın tarihsel gelişim süreci içinde geçirdiği teknolojik evrimi aydınlatmanın yanı sıra, propaganda ve algı yönetimi bağlamında filmin sahip olduğu yetileri ideolojik perspektiften değerlendirerek, sinema sektörünün kapitalist güç odaklarının güdümü altında olmasının, sinematik aygıtın toplumların kültürel devrimine yapabileceği katkıyı engellediğini işaret eder. Bu çerçevede sinemayı egemen *söylemi* yeniden üreten bir medyum olarak imleyen Balázs, sinemanın hâkim ideolojinin toplum mühendisliği aracı işlevinden kurtarılmasını onun gizil gücünü ortaya çıkarmanın başat koşulu olarak belirler. Balázs, ayrıca sinemayı modernizm karşısında muhalif bir konuma yerleştirerek, bireyi kendi benliğine ve bedenine yabancılaştıran modernist yapının aksine sinemanın tini görünür hale getirip *öze* dönüşün vasıtası haline geldiğini düşünür.

Sahip olduğu diğer tüm yeteneklerin ötesinde Balázs için sinemanın gerçek gücü, imgenin apaçık görünen anlamlarının yanı sıra gizil anlamlarını da resmedebilme kapasitesidir. Gündelik hayatın akışı içinde bireyin her an karşılaştığı olağan imgeler, yakın planın kendine özgü uzamında ve kadraj içindeki unsurların (karakter, nesne, manzara vb.) fizyonomilerinde,

gizli duygu ve düşüncelerin aktarıcıları haline gelir. Sinemanın mekanik varoluşu daha önce hiçbir medyumun yapamadığı şekilde, optik olarak odaklandığı nesneyi kendi devinimi içinde kayıt altına alarak, bireyin bilinçli ya da bilinç dışı bir biçimde saklamaya çalıştığı bütün gizli düşünceleri hareketli görüntünün ayrıntılarında deneyimlenebilir kılar. Kamera, istenildiğinde, sinemasal evrendeki herhangi bir karaktere ya da nesneye odaklanıp yakın çekim aracılığıyla zaman-mekân birlikteliğini kırdığında, bütün anlatı tek bir hareketli görsele indirgenir ve fizyonomik uzamda bu imgeler dizisi hikâyenin alt metinlerini izleyiciye aktarır. Geçmiş, şimdi ve geleceğin akış halinde bir araya geldiği; düş ve gerçek arasında sınırların muğlaklaştığı yakın planın öznel boyutunda anlatının gizli yönleri aydınlanır. Bu bağlamda sinemasal evrenin fizyonomik boyutuna açılan bir geçit olarak yakın plan, bir duraklama anı olmanın ötesinde zamansızlığın ve mekânsızlığın mecrası haline gelerek Balázs'ın teorisinin temel unsurlarından birine dönüşür. Sinema, şeylerin/nesnelerin fizyonomilerini ortaya çıkarmanın yanı sıra, yakın plan, kamera kurulumu, kompozisyon gibi filmin biçim dilinin unsurları aracılığıyla bu fizyonomileri anlatının gerekliliklerine göre yeniden şekillendirir ya da yönlendirir. Böylece nesnelerin fizyonomileri yalnızca gizli anlamları ifşa etmekle kalmayıp filmin anlatısı içindeki yeni anlamların inşasının da yapı taşı olur.

Yeni bir medyum olarak sinemanın doğuşu ve aygıtın teknik imkânları, anlamın üretimi bağlamında filmin yaratıcılarının önünde yeni ufuklar açmış, teorik açıdan ise sinemasal imgeler ile izleyicinin bilişsel düzlemi arasındaki ilişkiler ağıyla ilgili çalışmalara kaynaklık etmiştir. Bu bağlamda Balázs'ın film teorisi de 'yakın çekim', 'yüz', 'şeylerin/nesnelerin yüzü' ve 'fizyonomi' kavramları çerçevesinde filmin biçim diline ve sinemasal düşüncenin yaratım süreçlerine odaklanmış; sinematik aygıtın mekanik yetenekleri aracılığıyla görünür olan ve izleyicinin zihninde meydana gelen çağrışımlar vasıtasıyla okunur hale gelen filmin açık ve örtük anlam evrenini kapsamlı olarak ve yenilikçi bir bakış açısıyla analiz etmiştir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Balázs, B. (1952). *Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)*. London: Dennis Dobson LTD.
- Balázs, B. (2006a). Compulsive Cameramen, *October*, 115, 51–52.
- Balázs, B. (2006b). Radio Drama. *October* 116, 47-48.
- Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film* (Trans. R. Livingstone) (Ed. E. Carter). New York and Oxford: Berghahn Books.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü* (Çev. O. Kasap). İstanbul: Say.
- Bauer, M. (2016). Béla Balázs: A Gestalt Theory of Film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 36/2, 133-155, <http://dx.doi.org/10.1080/01439685.2016.1167462>.
- Benjamin, W. (2007). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. H.Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp. 217-253). Newyork: Schocken Books.

- Bergson, H. (2001). *Time and Free Will, An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (Trans. F. L. Pogson). New York: Dover Publications, Inc.
- Bíró, Y. (2011). *Sinemada Zaman / Ritmik Tasarım; Türbülans ve Akış* (Çev. A. C. Altunkanat). İstanbul: Doruk.
- Brannigan, E. (2011). *Dancefilm: Choreography and the Moving Image*. New York: Oxford University.
- Brighter, G. (2018). Warped Space Time: Exploiting Schematic Assumptions in Ritual in Transfigured Time. *Film Matters*, 9(1), 7-17.
- Cameron, A. (2020). Face, Frame, Fragment: Refiguring Space in Found-Footage Cinema (Sæther, S. O and S. T. Bull Eds.). In *Screen Space Reconfigured*, (pp. 127-152) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Carroll, N. (2014). Béla Balázs: The Face of Cinema, *October*, 148, 53-62, <https://www.jstor.org/stable/24586619>
- Carter, E. (2007). Béla Balázs, Visible Man, or the Culture of Film (1924), Introduction. *Screen*, 48(1), 91-108.
- Coates, P (2012). *Screening the Face*. New York: Palgrave MacMillan
- Congdon, L. (1973). The Making of a Hungarian Revolutionary: The Unpublished Diary of Béla Balázs. *Journal of Contemporary History*, 8/3, 57-74, <https://www.jstor.org/stable/260280>
- Csicsery-Ronay, I. (2014). The Eye of Gort. *Science Fiction Studies*, 41(2), 301-313.
- Dini, R. (2017). *An Analysis of Walter Benjamin's The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Macat.
- Doane, M. A. (2003). The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14/5, 89-111.
- Doane, M. A. (2014). Facing a Universal Language. *New German Critique*, 122, 111-124, <https://www.jstor.org/stable/43909565>
- Fowler, C. (2013). The Clock: Gesture and Cinematic Replaying. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 54/2, 226-242, <https://www.jstor.org/stable/10.13110/framework.54.2.0226>
- Frey, M. (2010). Cultural Problems of Classical Film Theory: Béla Balázs, 'Universal Language' and The Birth of National Cinema. *Screen*, 51/4, 324-339, doi:10.1093/screen/hjq028.
- Friedberg, A. (1998). Reading Close Up, 1927-1933. J. Donald, A. Friedberg, L. Marcus (Eds.), *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, (p. 1-26). New Jersey: Princeton University Press.
- Füzi, I. (2012). The Face of the Landscape in Bela Balazs's Film Theory. *Film and Media Studies*, 5, 73-86.
- Geil, A. (2018). Between Gesture and Physiognomy: 'Universal Language' and the Metaphysics of Film Form in Béla Balázs's Visible Man. *Screen*, 59(4), 512-522.
- Grønstad, A. (2012). Abbas Kiarostami's Shirin and the Aesthetics of Ethical Intimacy. *Film Criticism* 37(2), 22-37.
- Hake, S. (2013). Weimar Film Theory. P. E. Gordon & J. P. McCormick (Eds.), *Weimar Thought, A Contested Legacy* (pp. 273-291). New Jersey: Princeton
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kamenskaya, E. & Kukharev, G. (2008). Recognition of Psychological Characteristics from Face. *Metody Iformatyki Stoowanej*, 13, 59-73.
- Koch, G. & Miriam, H. (1987). The Physiognomy of Things. *New German Critique*, 40, 167-177.
- Loewy, H. (2006). Space, Time and "Rites de Passage": Béla Balázs Paths to Film. *October*, 115, 61-76.
- Marcus, L. (1998). Introduction: Cinema and Psychoanalysis. J. Donald, A. Friedberg, L. Marcus (Eds.), *Close Up 1927-1933: Cinema and Modernism*, (pp. 240-246). New Jersey: Princeton University Press.
- Martin, A. (2017). Different, Even Wholly Irrational Arguments: The Film Philosophy of Béla Balázs. B. Herzogenrath (Ed.), *Film as Philosophy*, (pp. 45-65). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik* (Çev. F. Demir). Ankara: Dost.
- Rochester, K. (2016). Close-Ups and Fast Cuts: Physiognomy, Choreography, and the Silhouette Films of Lotte Reiniger. H-G. von Arburg (Ed.), *Physiognomisches Schreiben. Stilistik, Rhetorik und Poetik einer gestaltdeutenden Kulturtechnik* (pp. 243-264). Freiburg: Rombach Verlag.
- Rodowick, D. N. (2014). The Aesthetic Discourse in Classical Film Theory. *Screen*, 55(3), 413-420.
- Rushton, R. (2002). What Can a Face Do?: Deleuze and Faces. *Cultural Critique*, 51, 19-237
- Saxton, L. (2020). *No Power Without an Image, Icons Between Photography and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shortland, M. (1986). The Power of a Thousand Eyes: Johann Caspar Lavater's Science of Physionomical Perception. *Criticism*, 28/4, 379-408.
- Sobchack, V. (2009). Phenomenology. P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (pp. 435-445). New York, Routledge.
- Sobchack, V. (2011). Fleshing Out the Image: Phenomenology, Pedagogy and Derek Jarman's Blue. H. Carel & G. Tuck (Eds.), *New Takes in Film-Philosophy* (pp. 191-206). New York, Palgrave Macmillan.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş* (Çev. S. Selman & Ç. Asatekin). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Stewart, S. (2007). *On Longing, Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Szaloky, M. (2006). 'As You Desire Me': Reading 'The Divine Garbo' through Movement, Silence and the Sublime. *Film History*, 18/2, 196-208.
- Tegel, S. (2004). Béla Balázs: Fairytales, Film, and The Blue Light. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 24/3, 497-502.
- Turvey, M. (2006). Balázs: Realist or Modernist? *October Magazine*, 115, 77-87.
- Woodward, S. (2016). Béla Balázs, Film Aesthetics and the Rituals of Romance. M. Pomerance & R. B. Palmer (Eds), *Thinking in the Dark, Cinema, Theory, Practice* (pp. 31-41). London: Rutgers University Press.
- Zsuffa, J. (1987). *Béla Balázs, The Man and the Artist*. Los Angeles: University of California Press.