

ATRAKSİYON[LAR] SİNEMASI: ERKEN DÖNEM SİNEMA, SEYİRCİSİ ve AVANGART¹

Tom Gunning

Çeviri
Özgür Yaren²

1922 yılında Abel Gance'ın *La Roue* filmini izlemenin heyecanıyla tutuşan Fernand Léger kaleme sarılıp sinemanın radikal olanaklarını tanımlamaya girişir. Bu yeni sanat dalının potansiyeli “doğanın hareketlerini taklit etmekte” ya da tiyatroya benzerliğinden ötürü “yanlış yola sapmakta” saklı olacak değildir. Sinemanın benzersiz gücü “*imgeleri görünür kılmakta*” yatar.³ Bana sinemanın 1906'dan önce en yoğun olarak ortaya koyduğu da işte bu görünürlüğü dolaşıma sokma, gösterme ve sergileme eyleymiş gibi gelir. Sinemanın bu yüzyılın ilk dönemlerinin avangartına ilham oluşunu yeniden araştırmak gerekir.

İlk dönem modernistler (Fütüristler, Dadacılar ve Sürrealistler) sinema üzerine yazarken Léger'inkine benzer bir motifi izlerler. Yazılarda bu yeni medyuma ve olanaklarına yönelik duyulan coşku ve o zamana kadar sinemanın gidişatından, geleneksel sanat formlarına, özellikle tiyatro ve edebiyata körü körüne bağlılığından duyulan hayal kırıklığı kendini gösterir. Bir medyumun *potansiyelinden* böylesine büyülenmeyi (ve buna eşlik eden, sinemayı yabancı, modası geçmiş formlara köle olmaktan kurtarma fantezisini) belli bakış açılarından anlamak mümkündür. Bu büyülenmeyi daha önce benim [de] ele aldığım bir konuyu [...], (yaklaşık olarak) 1906 öncesi sinemanın daha sonraki filmlerle olan tuhaf bir biçimde heterojen ilişkisini ve bu heterojenliği açıklamanın yeni bir film tarihi ve film biçimi kavrayışının işaretini verdiğini ortaya koymak için kullanmak istiyorum. Bu alandaki çalışmamı André Gaudreault ile birlikte yürüttüm.⁴

¹ Gunning, T. (2006). The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (s. 381-388). Amsterdam: Amsterdam U.P. Tom Gunning'e çeviri izni verdiği için teşekkür ederiz (editörün notu).

² Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi.

³ Fernand Léger, “A Critical Essay on the Plastic Qualities of Abel Gance's Film *The Wheel*,” *Functions of Painting*, ed. ve giriş. Edward Fry, çev. Alexandra Anderson (New York: Viking, 1973) 21.

⁴ “The Non-Continuous Style of Early Film”, *Cinema 1900-1906*, ed. Roger Holman (Brüksel: FIAF, 1982), “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant Garde Film,” *Film Before Griffith*, ed. John L. Fell (Berkeley: U.C.P, 1983) 355-66 makalelerime ve ortak yazdığımız ve M. Gaudreault'nun Cerisy'deki Film Tarihi konferansında (Ağustos 1985) sunduğu “Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?” başlıklı sunuşa bakabilirsiniz. Ayrıca Adam Simon ile tartışmalarımın ve film seyircisi tarihini ve arkeolojisini daha çok inceleme umudumuzun önemini de vurgulamak isterim.

İlk dönem sinema tarihi, sinemanın genel tarihi gibi anlatı sineması filmleri merkeze alınarak yazılıp kuramsallaştırıldı. Smith, Méliès, Porter gibi ilk dönem sinemacılar; öncelikle hikâye anlatıcı bir medyum olarak sinemaya, özellikle de anlatı kurgusunun evrimine katkılarının değerlendirildiği bir bakış açısıyla çalışıldı. Bu yaklaşımlar tamamen yanlış yolda olmasalar da tek taraflılar ve hem bu sinemacıların yapıtlarını hem de 1906 öncesi sinemayı biçimlendiren gerçek güçleri saptırma ihtimalleri var. Halbuki birazcık gözlem ilk dönem sinemanın, daha sonra sinemayı egemenliği altına alacak anlatı dürtüsünün egemenliğinde olmadığını ortaya koyar. İlk olarak aktüalite filmleri ilk dönem film yapımında son derece önemli bir rol oynar. Telifi ABD’de kayıtlı filmler incelendiğinde 1906’ya kadar aktüalite filmlerinin kurmaca filmleri geçtiği görülür.⁵ Lumière’in seyahat filmleri ve güncel filmlerle “dünyayı ayağınıza getirme” geleneği, Sinematografin film yapımında kullanılmaz olmasıyla birlikte kaybolmuş değerlerdir.

Ancak kimi zaman “Méliès geleneği” olarak anılan aktüalite filmi olmayan yapımlarda da anlatının rolü geleneksel anlatı sinemasına göre oldukça farklıdır. Méliès bu durumu kendi çalışma yöntemlerini anlatırken ortaya koyar:

Senaryo, “fabl” ya da “masal”a gelince, bunu sadece işin sonunda dikkate alırım. Diyebilirim ki bu şekilde çatılmış bir senaryonun hiçbir önemi yoktur. Senaryoyu sadece “sahne efektleri”, “hileler” ya da güzelce düzenlenmiş bir tablo için bahane olarak kullanırım.⁶

Lumière ve Méliès arasında ne kadar fark bulsanız da onların anlatı sineması ve anlatı dışı sinema arasındaki karşıtlığı en azından bugün anlaşıldığı gibi temsil etmemesi gerekir. Bunun yerine Lumière ve Méliès’i sinemayı hikâye anlatmanın bir yolu olarak görmekten çok, yanılısamacı gücü nedeniyle büyüleyici (ister Lumière’in ilk seyircilerine sunulan gerçekçi hareket yanılısaması olsun, ister Méliès’in tezgahladığı sihirli yanılısama) ya da egzotik bir dizi görüntüyü seyirciye sunma yolu olarak kabul eden bir kavrayışta bir araya getirebiliriz. Başka bir deyişle hem Lumière’in hem de Méliès’in (ve 1906 öncesindeki diğer pek çok sinemacının) filmlerinin seyirciyle kurduğu ilişkinin, 1906 sonrası anlatı sinemasının seyirciyle kurduğu temel ilişkiden farklı, ortak bir temeli olduğuna inanırım. Sinemanın bu ilk dönem kavrayışına “atraksiyonlar sineması” diyeceğim. Bu kavrayışın 1906-1907 yıllarına kadar sinemaya hâkim olduğuna inanıyorum. Bu kavrayış Griffith dönemi sinemasının kullandığı hikâye anlatımının cazibesinden farklı olsa da, ille de bunun tam karşısında yer almaz. Aslında atraksiyon[lar] sineması, anlatının egemenliği sonrasında ortadan kaybolmaz. Bunun yerine yeraltına iner, yani belli avangart

⁵ Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895-1915, A Study in Media Interaction* (New York: Arno, 1980) 159, 212-13.

⁶ Georges Méliès, “Importance du scénario”, Georges Sadoul, *Georges Méliès* (Paris: Seghers, 1961) 116 içinde (kendi çevirim).

pratiklere katılır ya da belli film türlerinde (örneğin müzikal) diğerlerinden daha belirgin olmak üzere anlatı filmlerinin bir bileşeni haline gelir.

Peki atraksiyon[lar] sineması tam olarak nedir? Öncelikle temelini Léger'in benimsediği nitelikten, bir şeyler *gösterebilme* yeteneğinden alan bir sinemadır. Christian Metz'in⁷ analiz ettiği anlatı sinemasının dikizlemeci boyutunun aksine teşhirci bir sinemadır. İlk dönem sinemanın başka makalelerde de dile getirdiğim bir özelliği, oyuncuların sürekli kameraya bakması, atraksiyonlar sinemasının seyircisiyle kurduğu bu farklı ilişkinin simgesi niteliğindedir. Daha sonra sinemanın gerçekçi yanılmasını bozduğu kabul edilen bu eylem burada seyirciyle temas kurmak için büyük bir hevesle yapılmaktadır. Kameraya sırttan komedyenlerden sihirli filmlerde sürekli seyirciye eğilip selam veren sihirbazlara bu, seyircinin ilgisini çekmek için kendi içine kapanmış kurmaca dünyayı kırmaya hevesli, kendi görünürlüğünü sergileyen bir sinemadır.

Teşhircilik ilk dönem film yapımında önemli bir yer tutan erotik film serilerinde kelimenin tam anlamını karşılar hale gelir (aynı Pathé kataloğunda İsa'nın çilesini sunan taziyeyle "iştah açıcı nitelikte açık saçık sahneler" in, yani genellikle tamamen çıplak görüntüler sunan erotik filmlerin reklamını yan yana görebilirsiniz). Bu filmler de sonraki yıllarda yeraltına sürülür. Noël Burch'un *Correction, Please or How We Got into Pictures* (1979) filminde gösterdiği gibi, *İstirahate Çekilen Gelin* (*Le coucher de la mariée*, Fransa, 1902), ilk dönem sinemanın bu teşhirci eğilimiyle kurmaca bir hikâye yaratılması arasındaki derin çatışmayı ortaya çıkarır. Filmde bir kadın yatağa yatmak için soyunurken yeni kocası onu bir paravanın ardından dikizlemektedir. Ancak gelin, erotik striptizini kameraya, seyircilere yönelik olarak yapar; yüz yüze geldiğinde bize göz kırpar ve davetkâr bir biçimde bize gülümser.

Méliès alıntısının da gösterdiği gibi, 1906'dan önce en yaygın aktüalite dışı film türü olan hile filmleri, aslında anlatsal devamlılığın ilkel bir taslağı olmaktan çok, bir dizi sihirli atraksiyon görüntüsünden oluşuyordu. Dolayısıyla birçok hile filmi, çok az bağlantıyla ve kesinlikle hiçbir karakter kurulumu olmaksızın uç uca bağlanan bir dizi transformasyondan oluşan, olay örgüsüz yapımlardı. Ancak *Aya Seyahat* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) gibi olay örgüsü bulunan hile filmlerine bile daha sonraki anlatı yapılarının öncülleri olarak bakılırsa, asıl mesele gözden kaçırılır. Hikâye, sadece sinemanın sihirli olanaklarının sergilenmesine yarayan bir çerçevedir.

İlk dönem sinemanın gösterim biçimleri de perdede kendine yeten bir anlatı dünyası yaratma endişesinin olmadığını gösterir. Charles Musser'in

⁷ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti (Bloomington: Indiana UP, 1982), özellikle 58-80, 91-97.

belirttiği gibi⁸ ilk dönem şovmen film gösterimcileri, sundukları şovu büyük ölçüde kendi kontrollerine almışlardı. Satın aldıkları filmleri yeniden kurgular, ses efektleri ve sözlü yorum gibi bir dizi perde dışı ekleme sağlardı. Belki de bu gösterimcilerin en uç örneği özellikle 1906'dan önce film gösteren en büyük sinema salonu zinciri olan Hale's Tours idi. Filmler hareketli taşıtlardan (genellikle trenlerden) çekilmiş anlatsal olmayan sekanslar içeriyordu. Ama bununla kalmayıp sinema salonu da tren vagonu gibi düzenlenmişti. Biletleri kesen bir kondüktör vardı ve vagonların raylarda çıkardığı klik-klak sesleriyle havalı frenlerin tıslamasını taklit eden ses efektleri kullanılıyordu.⁹ Bu tür seyir deneyimi, genellikle bildik sinema salonlarından çok lunapark atraksiyonlarıyla ilişkilidir. Yüzyılın başında filmlerle Coney Island gibi dev eğlence parklarının ortaya çıkışı arasındaki ilişki, ilk dönem sinemanın kökenlerini yeniden düşünmek için uygun bir zemin sağlar.

Bu arada gösterimin ilk yıllarında sinemanın kendisinin de bir atraksiyon olduğunu unutmamamız gerekir. İlk dönem seyircileri film izlemek için değil sergilenen makineleri (en yeni teknoloji harikalarını, röntgen cihazı ya da ondan da önce fonograf gibi mucizeleri) görmek için sergilere gitmişlerdi. Varyete broşürlerinde *Bebeğin Kahvaltısı (Le déjeuner de bébé)* ya da *(Kara Elmas Ekspresi / The Black Diamond Express)* filmlerinin değil Sinematograf, Biograf ya da Vitaskop'un prömiyer yapılacağı ilan ediliyordu. Bu ilk yenilik döneminden sonra sinemanın olanaklarının sergilenmesi sürdü. Üstelik bu durum, sadece sihribazlık filmleriyle de sınırlı değildi. İlk dönem filmlerindeki pek çok ayrıntı çekim, bu tekniğin daha sonraki kullanımlarından farklıydı, çünkü bu filmler büyütme anlatı içinde noktalama işaretleri olarak değil, kendi başına bir atraksiyon olarak kullanıyorlardı. Porter'in *Neşeli Ayakkabı Mağazası Tezgâhtarı (The Gay Shoe Clerk, 1903)* filmindeki ayrıntı çekim kesmesi, daha sonraki devamlılık tekniklerini andırıyor olabilir, ama hanımefendinin eteğini yukarı sıyırıp bileklerini herkesin görebileceği biçimde gösterdiği bu kesmenin ilk amacı, yine de salt teşhirciliktir. *Dolandırıcı Kadını Fotoğraflamak (Photographing a Female Crook, 1904)*, *Hapishanedeki Serseri (Hooligan in Jail, 1903)* gibi Biograf filmleri, kameranın ana karaktere orta ölçek ya da yakın çekim oluşturacak kadar yaklaştırıldığı tek bir çekimden ibarettirler. Büyütme, anlatsal gerilimi ifade eden bir yöntem değil, kendi başına bir atraksiyon ve filmin amacıdır.¹⁰

[Özetlemek gerekirse atraksiyonlar sineması görsel merak yaratarak ve heyecan verici bir seyirlik, kurmaca ya da belgesel, yani kendi başına ilginç

⁸ Charles Musser, "American Vitagraph 1897-1901," *Cinema Journal* 22.3 (Spring 1983): 10.

⁹ Raymond Fielding, "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture," *Film Before Griffith* 116-30.

¹⁰ Bu metni ilk teslim ettiğimde yaptığı yorumlarla atraksiyonlar sinemasının bu yönünü içermesinin önemini vurgulayan Ben Brewster'e teşekkür etmek isterim.

benzersiz bir olay yoluyla haz sağlayarak doğrudan seyirci ilgisinin peşine düşer. Gösterilecek atraksiyonun sinemasal bir doğası da olabilir. Yukarıda anlatılan ilk dönem ayrıntı çekimler ya da filmin orijinalliğini sinemasal bir manipülasyonun (ağır çekim, geri geri oynatma, yer değiştirme, çoklu pozlama gibi) oluşturduğu hile filmleri buna örnektir. Kurmaca durumlar büyük ölçüde gaglar, vodvil numaraları ya da şoke edici, merak uyandıran olayların (idamların, son dönem olaylarının) yeniden üretilmesiyle sınırlıdır. Bu film yapımı yaklaşımını, bir atraksiyonun sinema şovmeni tarafından izleyenlere sunulduğu doğrudan seyirciye hitap belirlir. Burada hikâyenin seriminden ya da bir hikâye evreni yaratmaktan vazgeçme pahasına şok ya da sürpriz uyarısının doğrudan vurgulanmasıyla sinema salonundaki gösterim, anlatı yoluyla kavramanın önüne geçer. Atraksiyonlar sineması, psikolojik motivasyonları ya da kişiliği olan karakterler yaratmak için pek çaba harcamaz. Kurmaca ve kurmaca olmayan atraksiyonları kullanarak enerjisini kendi içine yöneltip klâsik anlatıda vazgeçilmez olan karakter temelli durumlar yaratmak yerine dışarıya, bilgilendirilmiş seyirciye yönlendirir.]

“Atraksiyonlar” kavramı elbette genç Sergey Mihailoviç Eisenstein’den ve onun tiyatrodaki yeni bir model ve analiz biçimi bulma çabasından gelir. Eisenstein, gerçekçi temsili, tiyatronun altını oyacak bir analizin temelini, yani tiyatro sanatının “izlenim birimini” ararken “atraksiyon” kavramına denk gelir.¹¹ Atraksiyon, saldırgan bir biçimde seyirciyi “duyumsal ya da psikolojik etkiye” maruz bırakır. Eisenstein’a göre tiyatro, seyircinin yanılısamacı [anlatımlara] kapılmasından tamamen farklı bir ilişki yaratan bu tür atraksiyonların montajından oluşmalıdır.¹² Atraksiyon kavramını kısmen bu daha sonraki avangart pratiğin ilk dönem sinemayla ortak yönü olan seyirciyle ilişki tarzını [vurgulamak] için seçtim. Bu ilişki seyirciyi hikâye içine çekmek yerine teşhirci bir karşılaşma biçimindeydi. Elbette Eisenstein’ın istediği “deneysel olarak düzenlenmiş ve matematiksel olarak ölçülüp biçilmiş” atraksiyonlar montajıyla, bu ilk dönem filmleri arasında muazzam farklılıklar vardır (herhangi bir bilinçli ve muhalif bir pratik tarzın popüler tarzdan farklı olacağı gibi).¹³ Ancak Eisenstein’ın bu kavramı seçtiği bağlamı anlamak önem taşır. Bugün olduğu gibi o zaman da “atraksiyon”, lunaparkları hatırlatan bir kavramdı. Eisenstein ve arkadaşı Yutkeviç için bu sözcük, öncelikle en sevdikleri lunapark eğlencesi olan *roller coaster* ya da heyecan trenini, Rusya’da bilinen adıyla *Amerikan Dağları*’nı temsil ediyordu.¹⁴

¹¹ S.M. Eisenstein, “How I Became a Film Director”, *Notes of a Film Director* (Moskova, Foreign Language Publishing House, tarihsiz.) 16.

¹² S.M. Eisenstein, “Montage of Attractions,” çev. Daniel Gerould, *The Drama Review* 18.1 (Mart 1974):78-79.

¹³ Eisenstein, “Montage of Attractions” 78-79.

¹⁴ Yon Barna, *Eisenstein* (Bloomington: Indiana UP, 1973) 59.

Kavramın kaynağı kayda değer bir anlam taşır. Erken dönem avangardın sinemaya olan hevesi, en azından bir ölçüde kitle kültürüne olan hevesten kaynaklanıyordu. Yüzyılın başında serpilmeye başlayan kitle kültürü, geleneksel sanatların kültürel etkisinden uzak kalmış seyirci için yeni bir tür uyarıcı sunuyordu. Popüler sanata yönelik bu hevesi sadece basit bir *épater les bourgeois* (burjuvaziyi şok etme) jesti olarak görmemek gerekir. 1910’lardan sonra eğlence endüstrisinin muazzam gelişimi ve orta sınıf kültürü tarafından kabul görmesi (ve bu kabulü sağlayacak uzlaşmanın ortaya çıkması), yüzyılın başında popüler eğlencenin sunduğu özgürleşmeyi anlamamızı zorlaştırır. İnanıyorum ki yüzyıl başı popüler sanatının tam da teşhirci niteliği, yani hikâye yaratma zorunluluğu olmaması ve doğrudan uyarıcı (stimülasyon) yaptığı vurgu, onu avangart için çekici kılıyordu.

Varyete tiyatrosu üzerine yazan Marinetti, sadece bu tiyatronun şaşırtma ve uyarıcı estetiğini yüceltmekle kalmıyor, geleneksel tiyatronun “statik” ve “aptal dikizleyici” seyircisine karşı yeni bir seyirci yaratılmasını özellikle vurguluyordu. Varyete tiyatrosundaki seyirci, doğrudan seyirliğin kendisine hitap ettiğini hisseder ve şarkılara eşlik edip komedyenlere laf atarak seyirliğe katılır.¹⁵ İlk dönem sinemayla arşivler ve akademi bağlamında ilgilenirken onun yaklaşık olarak 1905’e kadar başat gösterim mekânı olan vodville yaşamsal ilişkisini gözden kaçırabiliriz. Film, vodvil programında atraksiyonlardan sadece biri olarak anlatsal olmayan, hatta neredeyse mantıksız bir biçimde art arda sıralanan performanslardan oluşan oyunların ve numaraların arasında boy gösteriyordu. Bu dönemin sonunda ortaya çıkmaya başlayan *nickelodeon*’larda gösterilirken bile bu kısa filmler her zaman varyete formatında sunuluyor, hile filmleri, farslar, aktüalite filmleri, “görüntülü şarkılar” ve çoğu zaman da ucuz vodvil oyunları arasında izleniyordu. 1910’ların başlarında reform gruplarının saldırısına uğrayan tam da bu eğlence formunu oluşturan, anlatsal olmayan varyetelerdi. Russell Sage’in popüler eğlence araştırması, vodvilin “doğal, insani ve gelişen bir ilgi yerine yapay bir ilgiye dayandığını, bu oyunların hiçbir kurala bağlı olmadığını ve aralarında doğru dürüst bir bağlantı bulunmadığını” bulmuştu.¹⁶ Başka bir deyişle vodvilin anlatısı yoktu. Bu orta sınıf reform grubuna göre varyete tiyatrosunda geçirilecek bir gece, kalabalık bir şehrin hareketli bir gününde tramvaya binmek gibi sağlıksız bir asabiyet yaratıyordu. Marinetti ve Eisenstein, tam da bu yapay uyarıcı popüler sanatlardan ödünç alıp, popüler enerjiyi radikal amaçlar için organize etmek üzere tiyatroya enjekte etmek istiyordu.

Peki atraksiyon[lar] sinemasına ne oldu? 1907’den yaklaşık olarak 1913’e dek süren ve varyete formatını radikal bir biçimde dönüştüren konulu filmlerin

¹⁵F.T. Marinetti, “The Variety Theater [1913],” *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Apollonio (New York: Viking, 1973) 127.

¹⁶Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure* (New York: Russell Sage Foundation, Dept. Of Child Hygiene, Pamphlet, 1911).

çıkışıyla doruğa ulaşan dönem, sinemanın tam anlamıyla *anlatılılaştırılmasını* temsil eder. Sinema açıkça ünlü oyunlardan ünlü oyuncular üreten meşru tiyatroyu model olarak alır. Sinemasal söylemde D.W. Griffith'in temsil ettiği dönüşüm, sinemasal gösterenleri hikâyelerin anlatılarına ve kendi içine kapalı hikâyeye (*diegetic*) evreninin yaratılmasına bağlar. Kameraya bakmak, tabu haline gelir ve sinemanın yöntemleri oyuncu “trükler”den, (Méliès'in buharlaşırken kadına bakmamız için bize kaş göz ettiği) sinemasal atraksiyonlardan, dramatik ifade öğelerine, karakter psikolojisine ve kurmaca dünyasına girişe dönüşür.

Yine de bunu anlatının, genç, ikon kırıcı bir eğlence formunun yeni serpilmeye başlamış olanaklarını boğduğu bir Habil ve Kabil hikâyesi olarak görmek kolaycılık olur. Varyete formatı bir biçimde 1920'lerin sinema saraylarında hayatını sürdürdüğü gibi (haber filmleri, çizgi filmler, şarkı koroları, orkestra performansı ve bazen vodvil oyunları, gecenin *konulu* anlatı filminin gölgesinde kalsa da filmle birlikte yer almaya devam eder) atraksiyon sistemi de popüler film yapımının önemli bir bölümü olarak kalmıştır.

Bu dönemin sonuna doğru (kabaca 1903'ten 1906'ya kadar) kovalamaca filmleri, daha o zamanlarda atraksiyonlarla anlatının bir sentezinin yolda olduğunu gösterir. Kovalamaca, nedensellik ve çizgisellik için model oluşturup temel bir kurgu devamlılığı sağladığı için sinemanın orjinal ve hakiki anlatı türü sayılır. Biografin *Kişisel (Personal, 1904)* filmi pek çok açıdan kovalamaca filmlerinin atasıdır. Filmde Fransız asilzade, gazeteye verdiği kişisel ilanının peşine taktığı nişanlılarından kaçır. Bu arada bir grup genç kadın avlarının peşinden kameraya doğru koştururken, her çekimde onları seyirci için biraz yavaşlatıp ilerleyen anlatı içinde kısa bir seyirlik duraklama sağlayan basit bir engelle (bir bahçe çiti, dik bir yokuş, küçük bir çay) karşılaşır. Edison Şirketi bu kısa seyirlik olanaklarının farkında olacak ki, sözünü ettiğimiz Biograf filminin intihal yoluyla uyarlamasını (*Fransız Asilzade New York Herald Gazetesinin Kişisel İlanları Yoluyla Nasıl Kendine Bir Eş Buldu / How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns*) adamı kovalayan hanımefendilerin görüntüleri, herhangi biri kışkırtıcı olay ya da anlatısal final olmadan satın alınabilsin diye parça parça çekimler halinde ve bütün film olmak üzere iki ayrı biçimde sunarlar.¹⁷

Laura Mulvey'in çok farklı bir bağlamda gösterdiği gibi, klâsik sinema büyük ölçüde seyirlik ve anlatı arasındaki diyalektikten beslenmiştir.¹⁸ Kaba komedi (*slapstick*) üzerine gerçekleştirdiği “The Pie and the Chase” (Pasta ve Kovalamaca) adlı çalışmada Donald Crafton, kaba komedinin, *gag*'ın saf seyirliği ile anlatının gelişimi arasında dengeleyici bir rol oynadığını ortaya

¹⁷David Levy, “Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906,” *Film Before Griffith* 207-22.

¹⁸Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” *Screen* 16.3 (Güz 1975): 6-18.

koyar.¹⁹ Benzer biçimde [geleneksel] seyirlik film [...] anlatıyla birlikte saf görsel uyarınlarını vurgulayarak adını hak ettiğini kanıtlar. Gerçekten de örneğin *Ben Hur*'un 1924 versiyonu Boston'da bir sinema salonunda önemli atraksiyonlarının ne zaman olacağını bildiren bir zaman çizelgesi ile gösterilir:

8:35 *Beytüllahim'in Yıldızı*

8:40 *Kudüs'ün Onarılışı*

8:59 *Hur Kalesinin Düşüşü*

10:29 *Son Akşam Yemeği*

10:50 *Kavuşma*²⁰

Hollywood'un filmlerin özelliklerini tek tek sayıp her birini "Görün!" emriyle taçlandığı tanıtım tarzı, anlatı kabuğunun altında işleyen atraksiyonun ilkel gücünü gösterir.

Bugün bu ilk dönem sinema tartışmasını başlatan avangart önermelerden çok uzakta gibiyiz. Ancak ilk dönem sinemada bulduğum radikal heterojenliğin, anlatı sinemasının büyümesiyle uzlaşmayacak hakiki bir muhalif program olarak algılanmaması gerekir. Böylesi bir görüş fazla duygusal ve fazla tarih dışıdır. *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903) gibi bir film, doğrudan seyirciye saldırarak (perdede ilgi çekici biçimde büyütülen kanun kaçağının tabancasındaki mermileri yüzümüze doğru boşaltması) ve çizgisel anlatı devamlılığı sağlayarak iki yöne birden işaret eder. Bu, ilk dönem sinemanın belirsiz mirasıdır. Kuşkusuz belli açılardan günümüzün seyirlik sineması uyarılara ve lunaparkta binilen oyuncaklara uzanan köklerini Spielberg-Lucas-Coppola efekt sinemasıyla tasdik etmiştir.

Ancak efektler ehlileştirilmiş atraksiyonlardır. Marinetti ve Eisenstein, devrimci olasılıklarını yerine getirebilmek için odaklama ve yoğunlaşma gerektiren bir enerji kaynağına dokunduklarının farkındaydılar. Hem Eisenstein hem de Marinetti seyirci[ler] üzerinde uyandırılan etkiyi büyütmeyi planlamışlardı. Marinetti, sözcüğün tam anlamıyla seyircileri koltuklarına yapıştırmayı (performans sonrasında berbat olmuş giysilerin parası ödenecekti), Eisenstein, seyircilerin altında havai fişekler patlatmayı öneriyordu. Film tarihindeki her değişim, seyirciye hitap etme tarzında bir değişiklik anlamına gelir ve her dönem kendi seyircisini yeni bir biçimde inşa eder. Bugün düşüncelere sevk eden öznellik geleneğinin muhtemelen o görkemli doğal akışını tamamladığı Amerikan avangart sinema döneminde, ilk dönem karnaval sineması ve popüler eğlence yöntemleri hâlâ tükenmeyen bir kaynak sağlıyor olabilir. Avangardın Coney Island eğlence parkı asla baskın olmasa da

¹⁹Kaba komedi üzerine FIAF konferansında sunulan bildiri, Mayıs 1985, New York.

²⁰Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Methods from Garrick to Griffith* (New York: Benjamin Blom, 1968) 232.

Méliès'ten Keaton'a, *Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1928) ve Jack Smith'e her zaman hissedilen bir akımdır.

Not

Bu metin ilk kez *Wide Angle* 8.3-4 (1986): 63-70'de, daha sonra bazı değişikliklerle *Early Cinema: Space Frame Narrative*, ed. Thomas Elsaesser (Londra: British Film Institute, 1990) 56-62'de yayınlandı. Metnin orijinal haline yapılan eklemeler ve değişiklikler köşeli parantezle belirtilmiştir.