

MİZANSEN
DEKUPAJ
MONTAJ

FRANK KESSLER
TIMOTHY BARNARD
LAURENT LE FORESTIER

YÖRÜT
SİNEMA

Türkçesi
Bilge Demirtaş
Can Gündüz
Osman Şişman

MİZANSEN, DEKUPAJ, MONTAJ

Frank Kessler, Timothy Barnard, Laurent Le Forestier

Montage, Découpage, Mise en Scène: Essays on Film Form
Mayıs 2020, Caboose Books, Kanada.

1. Baskı Ekim 2020

ISBN 978-605-06249-1-5

Türkçesi Bilge Demirtaş, Can Gündüz, Osman Şişman

Kitap tasarımı Osman Şişman

Baskı Sena Ofset

Litros Yolu, 2. Matbaacılar Sitesi, B Blok, 6. kat, 4 NB 7 9 11, Zeytinburnu, İstanbul.

Sertifika no 45030

YORT KİTAP

İstiklâl Mahallesi, Adalar Sokak, 23/B, Odunpazarı, Eskişehir.

Sertifika no 45646

Mizansen, Frank Kessler, 6

Tanımlar, 7

Kavramsallaştırmalar ve Uygulamalar, 16

Olayın Kameraya Göre Sahnelenmesi, 16

Sahnelemeye Karşı veya "Habersiz Yakalanan Hayat", 19

Neden Sahneleme? Ya da Kurgunun Gücü, 21

Sahneleme Sanatı ya da Dramatik Eylemin Orkestrasyonu, 24

Sahnelemenin Ötesi ya da Auteur'ün İfade Aracı Olarak Mizansen, 29

İşlevler, 39

Bir Dünya Yaratmak, 39

Anlatı Zaman ve Uzamını Eklemlendirmek, 43

Anlatı Eylemini Sunmak, 46

Mizansen ve Ses, 51

Mizansenin Geleceği? 60

Sonuç, 64

Notlar, 66

Dekupaj, Timothy Barnard, 76

Birleştirme, Kurgu, Montaj, Sahne Parçalama, Devamlılık, 76

Bilderführung, Einstellung, 99

Raskadrovka, Mise en cadre(lar), 107

Razrez, Diferentzirovanie, 112

Kamera-Kalem Dekupajı ve Ötesi, 115

Notlar, 146

Montaj, Laurent Le Forestier, 168

Terimlere dair not, 172

Kurgunun Gereklere, 177

Birleştirme Nesnel Olmaktan Çıkıyor: Çekimin Maceraları (1), 187

Birleştirme Yeniden Nesnelleşiyor: Çekimin Maceraları (2), 198

Birleştirmenin Sökümü ya da Kurgunun Tahayyülü (1), 221

Bir Dil Biçimi Olarak Kurgu ya da Kurgunun Tahayyülü (2), 238

Notlar, 253

Caboose Yayınları'nın metinlere dair notu:

Frank Kessler'in mizansene dair metni ilk kez 2014'te Kino-Agora serisinin bir kitabı olarak *Mise en sc ne* adıyla yayımlandı. Burada, gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir hali var. Timothy Barnard'ın dekupaja dair metni de ilk kez 2014'te Kino-Agora serisinin bir kitabı olarak *D coupage* adıyla yayımlandı. 2015'te gözden geçirilmiş baskısı yapıldı. Buradaki metin, tekrar gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hali. Laurent Le Forestier'nin montaja dair metni ise ilk kez bu kitapta yayımlanıyor.

Henüz yirmi beş yıl önce, 1958 yılında yayımlanan sinematik terimler sözlüğünde Fransız sözlükbilimci Jean Giraud, mizansen terimini tartışmalı ve son tahlilde uygunsuz olarak nitelirken¹, nasıl oluyor da 1983 yılında Belçikalı eleştirmen Dirk Lauwaert aynı terimi "filme dair en güzel kelime"² olarak ilan ediyordu? Giraud, terimin tiyatrodan alındığı ve bundan dolayı sinema hakkında konuşurken yetersiz kalan bir atıf çerçevesine işaret ettiği yönünde akıl yürütüyordu. Soruya en açık ve elbette en makul yanıt, Giraud'nun, yapım sürecinin muhtelif aşamalarına değil ama mizansen terimine, esas olarak sahne uygulamalarına işaret ettiği için dudak bükmesine karşın Lauwaert'in terime *auteurizmin* merceğinden bakarak onu özel estetik bir olgu olarak dikkate almasıdır. Jacques Amount konuyla ilgili zihin açıcı çalışmasında, terimi, aynı anda hem oldukça sinematik hem de sahne sanatına dayanıyor olmasından ötürü film kuramcılarının nezdinde sinemayla taban tabana zıt hale getiren bu paradoksa işaret ediyordu.³

Nitekim mizansen, ima ettiği değerlere bağlı kalınarak ve hatta, en azından belirli bir ölçüde, tam olarak işaret ettiği düşünülen şeye uygun olarak farklı biçimlerde kullanılabilen bir terimdir. Mizansen Giraud için açıkça, bir filmin yapım sürecini şekillendiren birtakım faaliyetleri ifade eden ve bir biçimde tanımlı sıkıntılı bir terim iken, Lauwaert için aslında belirli bir döneme ilişkin estetik bir niteliği de barındırır: "Mizansenden bahsetmek tarihsel bir olgudan bahsetmek demektir: Film eleştirisi tarihine ait bir terim olarak, film yapmanın bir biçimi olarak (özellikle 1940'lar ve 1950'lerde)".⁴ Mizansenin kuramsal bir kavram olarak işlevini tayin etmek için, sadece tanımlandığı biçimlere bakarak değil, aynı zamanda yer aldığı kuramsal tartışmalarda yerine getirdiği farklı işlevler kadar biz-

zat işaret ettiği uygulamalara da bakarak, film tarihi boyunca kazandığı anlamları birbirinden ayırmak gerekir. Mizansen, sahne ya da ekran, betimleme ya da ifade, üretim pratiği ya da estetik, teknik ya da kuramsal gibi terimler arasından sadece birine sıkıştırılamayacak kadar çok yönlü bir mefhumdur.

Tanımlar

Aumont'a göre, mizansen terimi Fransa'da on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıktı ve "metteur en scène" olarak bilinen işi belirten yerleşik bir adlandırma haline gelmesi biraz zaman aldı.⁵ Arthur Pougin'in 1885 yılında yayımlanan *Dictionnaire du théâtre et des arts qui s'y attachent* adlı eserinde mizansen, söz söyleme [declamation] dışında uygulama olarak neredeyse her şeyi kapsar. Mizansen, "sahnedeki olayları, yalnızca sahnelenen çalışmanın yürütülmesine katkıda bulunan karakterlerin bireysel veya müşterek hareketlerine göre ya da kalabalık hareketlerin —grupların, yürüyüşlerin, alayların, savaşıların vb. düzenlerin— yayılımına göre değil, aynı zamanda bu hareketlerin ve olayların plato, platodaki eşyalar, kostümler ve sahne donanımı ve tüm bunların detaylarıyla uyumlanmasına göre, tüm yönleriyle ve görünüşleriyle düzenleme sanatıdır".⁶ Başka bir deyişle, Pougin, sadece söz söyleme sanatını, yani oyunun daha çok edebiyatla yakından bağlantılı olan boyutu olan yazılı metnin sözlü performansını ayrı tutar. Ona göre bundan başka her şey mizansenin yetki alanına girer. Ancak, aslında Pougin'in sözlüğü yazdığı sırada, mizansenden sorumlu olan herhangi birinin, oyuncuların metni seslendirme-söze dökme yolu üzerinde de en azından bir miktar etkisi olacağını varsayabiliriz. Her ne kadar mizansen ile söz söyleme ya da Pougin'in de dediği gibi "salt ezberden okuma" arasındaki bu ayrım zoraki olsa da, edebiyat ile tiyatrunun seyirlik boyutu arasında, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Fransız sahne uygulaması için oldukça önemli olan bir farka işaret eder.⁷ Örtük kültürel hiyerarşiler bakımından, oyunun hem diyaloglarının hem de olaylar örgüsünün barındırdığı edebî nitelikler, o tarihlerde, açıkça, seyirlik niteliklerinden çok daha yüksek sırada yer almaktadır. Seyirlik nitelikleri, "popü-

ler" tiyatro ile çok daha büyük ölçüde ilişkilidir; bu tiyatroya tipik örnek, genellikle izleyiciler tarafından öncelikle heyecan uyandırıcı ve görsel olarak cezbedici oluşlarından dolayı beğenilen (ve birçok eleştirmen tarafından hor görülen) melodrama veya *féerie* (peri oyunu) gibi türlerdir.

Bu bağlamda, Fransızca "mise en scène" ifadesi, İngilizcedeki "sahneleme" ile eş anlamlıdır, çünkü bir oyun "sahneye konulduğunda" (ki bu ifade Fransızca ifadenin harfi harfine tercümesidir) dahil olan tüm unsurları içerir. Dolayısıyla, on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sındaki kültürel hiyerarşiler, metin ve söz söylemeyi, oyunun diğer tüm unsurları üzerinde ayrıcalıklı bir yere koysa da mizansenin teatral bir uygulamaya bulunduğu katkının kapsamı başlı başına, bu hiyerarşik ilişkilerin tersine çevrilebilir olduğunu gösterir. Bir oyunun sahnelenmesi, bir kere yazılı eserin basit bir şekilde yeniden üretilmesi değil de metnin yorumlanması olarak görülmeye başlandığında, sanatsal yaratımın en önde gelen aracı haline gelen şey bizzat mizansen olmuştur. Sonuç olarak, 1980'de yayımladığı *Dictionnaire du Théâtre*'de Patrice Pavis mizansenin Pougin tarafından listelenen —oyunun "anlamını vurgulayan" (*mise en évidence du sens*)— işlevlerine başka bir işlev daha eklemekle kalmaz, aynı zamanda, mizansenin ortaya çıkışının ve on dokuzuncu yüzyılın sonunda elde ettiği statünün, tiyatronun özerk bir sanat biçimi olarak kurulmasına yol açtığını da belirtir.⁸ Sonuç olarak, metnin yazarı artık teatral bir eserin yegâne yaratıcısı olarak kabul edilemezdi ve yüzyılın başlarında André Antoine, Otto Brahm, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold ve diğerleri gibi sahneye koyanlar [*metteurs en scène*] giderek kendi başlarına sanatçı olarak görüldü. 1905'te Berlinli seyircilerin *A Midsummer Night's Dream*'e akın etmelerinin nedeni, Shakespeare'in oyunundan ziyade Reinhardt'ın sahneye koyduğu oyunun olağanüstü mizansenini görmek istemeleriydi.⁹

Bundan dolayı tiyatro söz konusu olduğunda, mizansenin tanımı iki uç arasında gidip gelir. Bu aynı zamanda, tiyatronun bir sanat biçimi olarak statüsünün tarihsel değişimini de yansıtır: Mizansen, bir yandan, bir oyunun metnini sahnede sunmak

için (sahnedeki bir araya gelen dekor ve oyuncular; üretimin genel "kurulumu"¹⁰) gerekli olan her şeyi kurmak ve düzenlemek için kullanılan tamamen teknik ve açıklayıcı bir terim iken, öte yandan, tiyatrunun bir sanat biçimi oluşunun dayanağına işaret eden bir kavramdır —mizansen, en güçlü ifadesiyle, yazılı bir metni tiyatroya dönüştüren şeydir.

Bu tanım, her şey hesaba katıldığında, sinema için de aynı derecede geçerlidir, Giraud'nun şu görüşüne rağmen: "Bir stüdyoda sahne yoktur, bu kelime sadece mecaz anlamda alınmalıdır."¹¹ Onun bu koşullu yaklaşımına rağmen, en azından sezgisel bir düzeyde, film yapıcılığının, mizansenin unsurları olarak sınıflandırılacak yönlerini tarif etmek mümkündür. David Bordwell ve Kristin Thompson *Film Art* adlı kitaplarında, mizansen tanımını yalnızca sinema ve tiyatrodaki örtüşen unsurları içerecek şekilde kısıtlatır: Oyuncu seçimi ve performans, set, kostüm, makyaj ve ışık. Bunları film yapıcılığının daha sinematik unsurları ile kıyaslarlar: Çerçeveleme, kamera hareketi, mercek kullanımı, kurgu, vb. Bir çekimin mizansen nitelikleri şu şekilde tanımlanır: "Terimin tiyatro kökeninden bekleneceği üzere, mizansen, tiyatro sanatı ile örtüşen yönleri içerir: set, ışık, kostüm ve figürlerin davranışı. Yönetmen, mizansenin düzenlerken, kameraya göre olayı sahneler."¹²

Açıkça görülüyor ki, film pratiğinde her iki düzlem de ayrılmaz bir şekilde birbiri içine geçmiştir; bu yüzden Bordwell ve Thompson bu ayrımı yalnızca öğretici bilgi vermek için ortaya koyarlar. Sinemadaki mizansenin, tiyatroyla "örtüşmesine" dayanan böyle bir tanım, aslında terimin film sözlüklerinde yer alan en güncel tanımları için hareket noktasıdır.¹³ Bununla birlikte, bu sözlüklerden Susan Hayward'ın hazırladığında, mizansenin içerdiği bu nispeten teknik açıklama derhal terimin daha çok şey ifade eden anlamına doğru genişletilir ve ardından İngilizce eleştiride biraz farklı bir biçimde "auteur kuramı" olarak bilinen *politique des auteurs*'ün Fransa'daki öncülerine mal edilir:

Mizansen, bu terimi belirli Amerikalı film yapımcılarına *auteur* ünvanını vermenin gerekçesi olarak kullanan *Cahiers du Cinéma* (1951'de

kuruldu) tarafından daha özel bir anlam kazandı... Bu yönetmenlerin Hollywood himayesinde çalıştığı göz önünde tutulursa, senaryo üzerinde hiçbir kontrolleri yoktu, ancak çekim sahnelerini kurabiliyorlardı ve böylece fark edilebilir bir tarza sahip oldukları düşünülüyordu. Mizansen, film yapımcısının idaresinde bulunan ve bir eleştirmenin sinematografik çalışmanın özgüllüğünü tartmak için okuyabileceği etkileyici bir araçtır. Yani, eleştirmen bir film yapımcısının özel tarzını teşhis edebilir ve böylece ona bir *auteur* çalışması göstergesi olarak dikkat çekebilir.¹⁴

Mizansen, bu tanımda bir imzanın eşdeğeri haline gelir. Buna göre, eleştirmen, herhangi bir film yapımcısının ayırt edici tarzını bir *auteur* bireyselliğinin ifadesi olarak tanıma yeteneğine sahip bir *uzman* rolü üstlenir.

Andrew Sarris gibi eleştirmenlerin André Bazin'e atıfta bulunduğu farklı bir tartışma dizisinde, mizansen, kurgu veya montaj ile belirli bir gerilim halinde ve —hatta haliyle bazı *auteurler* için— neredeyse olağan olarak daha gerçekçi bir yaklaşımla sonuçlanan estetik bir strateji olarak görülür. Bu, Ira Konigsberg'in belirttiği gibi, bu gerilimin daha bileşik ve dolayısıyla daha "yapay" bir görüntüye yol açabileceğini dikkate almayan bir görüştür:

Genel olarak, mizansenin ön plana çıkaran yönetmenlerin, montaj veya kurguya daha az bel bağladıkları düşünülür ve tarzları, André Bazin'in montaj ile tezatlık oluşturduğunu söylediği 'derin odak' çekim tekniği ile ilişkilidir. Bununla birlikte, mizansen yönetmenlerinin, bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi, kurgu üzerinde duranlardan daha gerçekçi olduğunu iddia etmek zordur; çünkü tek bir çerçeve içinde çok sayıda kompozisyon kurmak fazlasıyla belirgin ve hatta bazen yapay bir görüntü yaratabilir.¹⁵

Kurgu ve mizansen arasındaki gerilim, göreceğimiz gibi, film eleştirisinde gerçekten de tekrarlanan bir konu olsa da Konigsberg'in kesinlikle haklı olarak hatırlattığı gibi, son derece karmaşık olan gerçekçilik meselesi, birinin diğerinden daha imtiyazlı olduğu bir duruma indirgenemez.

Dirk Lauwaert'in daha önce alıntılanan makalesinde belirtildiği gibi, sinema söz konusu olduğunda, Patrice Pavis'in mizansenin tiyatro alanında tartışırken dikkat çektiğine benzer biçimde, bu terimin çağrıştıırabileceği bir dizi anlam ileri sürülebilir. Hâl böyleyken, mizansenin anlamı, sahnede gerçekleştirilecek bir oyun metninin koşullarını sağlamanın teknik faaliyetinden, asıl görevi oyunun bir yorumunu sunmak olan ve bu suretle tiyatro sanatının asıl temelini oluşturan bir faaliyete kadar çeşitlilik gösterir. Sinema söz konusu olduğunda mizansen, ilk etapta bir kamera önünde sahnelenen eylemde yer alan her şeyi ifade eder, ancak bu etkinlik aynı zamanda yönetmenin fiilen denetiminde olan film yapıcılığının bir yönü olarak da anlaşılabilir ve sonuç olarak kişisel tercihlerini ortaya koyar. Mizansen teriminin anlamı, yapım sürecindeki belirli bir aşamayı —esasnda çeşitli sahnelerin çekilmesini— ifade ederken, "dışavurumsal bir araç" ve bunun uzantısı olarak bir film yapıcısının bireysel tarzının bir işareti haline gelmiştir.

Bir kavram ve bir uygulama olarak mizansenin anlam ve işlevindeki tarihsel değişime paralel olarak, hem tiyatrodada hem de sinemada, bu özel eylemden sorumlu kişinin rolü ile ilgili olarak belirtilmesi gereken başka bir değişiklik daha vardır: Sahneye koyan [metteur en scène]. Pougin'in 1885 yılında hazırladığı sözlükte aslında "metteur en scène" için ayrı bir başlık yoktur; terim "rejisör" başlığı altında ve rejisör ile ilişkilendirilebilecek üç farklı sorumluluk türünden biri olarak görünür: "uygulayıcı yapıcı" ("régisseur général"), "sahneye koyan" ("metteur en scène") ve "yardımcı rejisör" ("sous-régisseur").¹⁶ Her biri ile bağlantılı kesin işlevler şu şekilde tanımlanmıştır: "Uygulayıcı yapıcı" hem sanatsal hem de idari sorumluluklar taşır ve özellikle tüm personelden sorumludur; bu nedenle bu kategori genel olarak bir idari yönetici, bir emprezaryo veya yapıcının işlevlerine karşılık gelir. "Sahneye koyan" ("metteur en scène") ise yapım hazırlıklarından provalara ve oyunun bilfiil oynanmasına kadar sahnede gerçekleşen her şey üzerinde ayrıcalıklı yetkiye sahiptir. Hiyerarşinin alt kısmında yer alan "rejisör yardımcısı" ("sous-régisseur") aslında tüm uygulama işlemleriyle ilgilenen ve gerektiğinde her şeyin yerli yerinde olduğundan emin olan sahne yöneticisidir.¹⁷ İlginç bir şe-

kilde, yapımcılık pratikleri bakımından 'metteur en scène'in en uygun İngilizce çevirisi "yönetmen" ("director") iken, Almancada "rejisör"dür ("Regisseur"), ki ikisi de sinemaya yönelik olarak kullanılır. Bu bakımdan, her ikisi de kullanımı tiyatro ile değil de sırasıyla film ve televizyon ile sınırlı kalan Fransızca "réalisateur"ün ("yönetmen") eşdeğerleridir.

Bu farklılaşma, tiyatro alanında profesyonel uzmanlaşmanın artış gösterdiği bir sürecin sonucu olduğu kadar, "metteur en scène'in giderek daha fazla yaratıcı sorumluluk almasıyla birlikte sanatsal düzlemde yaşanan önemli değişimlerin de sonucudur. Aynı şekilde, oyunun metni de gittikçe artan oranda estetik bir girişimin yalnızca bir ilk adımı, mizansen marifetiyle yaratıcı bir şekilde yorumlanacak bir nesne olarak kabul edilmeye başlandı. O halde oyun yazarı yalnızca metnin yazarıdır [author], "metteur en scène" ise sahne yapımının yaratıcısıdır ve onu izleyicinin huzuruna çıkarır.¹⁸

Bu, yaratıcı hakimiyeti konusunu gündeme getirmektedir. Hem tiyatro hem de sinemada bu hakimiyet, yaratıcılık mülkiyeti, müellifliği ve sanatsal müelliflik hakları sorunlarıyla bağlantılıdır. Oyun yazarı tek yaratıcı merci olduğu müddetçe, "metteur en scène", basit bir aktarımdan sorumlu ve oyunun metninde yazılı olanı sahnede görünür kılmakla yükümlü ikincil bir figür olarak kalmıştı. Açıkçası, oyuncular da buna katkıda bulunmak zorunda kaldılar, ancak onların sergiledikleri ustalık yönetmenin çalışması yerine kendi yeteneklerine yoruldu. Ve 1900'lü yıllarda tiyatrodaki kimi "metteur en scène"lerin sanatsal statüsü, kurumsal ve yasal olarak, oyun yazarının statüsüne eşit ve hatta ondan daha önemli görülmeye başlasa da, bir yönetmenin sahneye koyulan bir oyunun belirli bir yorumu üzerindeki müellifliği sorunu çözüme kavuşmaktan uzaktı. Yasal tartışmalar çoğunlukla belirli bir mizansenin kendi başına fikrî mülkiyet olarak kabul edilip edilemeyeceği ve eğer öyleyse bunun oyun yazarının haklarını nasıl etkilediği ile ilgiliydi.¹⁹

Ortaya çıkmakta olan film endüstrisi, varlığının ilk yirmi yılında, yaratıcılık sorunları ve özellikle kinematografların sadece yeniden üretim aracı olmak yerine yaratıcı bir araç olarak ka-

bul edilmesi ile ilgili bir sürü yasal sorunla da karşılaşmak zorunda kaldı. Bu sorunlar, bir yandan endüstrideki kopyalama ve intihal problemleriyle, diğer yandan yazarların rızası olmadan edebî eserleri uyarlama konusundaki anlaşmazlıklar ile bağlantılıydı.²⁰ Pathé gibi şirketler yönetmenlerinin sanatsal müelliflik haklarını güvence altına almakla özel olarak ilgilenmezlerken —hatta tam tersine, göz ardı ederlerken, çünkü bu durum, daha yüksek maaş taleplerinin önünü açacaktı— yasal tartışmaların yanı sıra çok sayıda mahkeme kararı, bu ortaya çıkan film ortamında çeşitli düzeylerde gerçekleştirilen sanatsal katkı, yaratıcılık mülkiyeti ve müellifliğinin kapsamının tanımlanması ve bunlar arasında bir hiyerarşi oluşturulması için yine de bir çerçeve oluşturmaya yardımcı oldu.²¹ 1914'ten önceki film endüstrisi genellikle yönetmenin hakkını teslim etmezken, bir şekilde, paradoksal olarak, Sabine Lenk'in açıkladığı gibi, "kinematograf sanatçısı"nın [kamera operatörü] yaratıcı katkıları yasal düzeyde tanınmıştı.²²

Başka bir deyişle, yasal tartışmaların, romanlar ve oyunlar gibi telif hakkı korunan malzemeler kullanmaya ve bunları kendi amaçları doğrultusunda uyarlamaya başlayan "yaratıcı bir endüstri" olarak sinemanın karmaşık kurumsallaşma süreçlerini yansıttığı düşünülebilir. Buna karşılık, yapım şirketlerinin bu uyarlamaları intihale karşı koruyacak ve fikrî mülkiyet haklarını talep edebilecek durumda olmaları gerekiyordu. Bu süreçte, mizansen özgün bir sanatsal katkı olarak tanımlanmakla kalmadı, metteur en scène'nin merkezi bir yaratıcı güç olarak tanınmasına da yol açtı.

Bununla ilgili ilginç bir örnek, 1912'den bu yana verdiği ve yayımladığı sayısız dersten birinde yaratıcı kişi ve "metteur en scène" arasındaki ilişkiyi ele alan Fransız yazar Émile Kress tarafından şu terimlerle yapılan açıklamadır:

Yaratıcı... 'metteur en scène'e talimat vermeyi aklından geçirmemelidir. Neredeyse kesin bir bilim olan bu sanatta, 'metteur en scène' her şeye hakkını verme ve benim filmin ekonomisi dediğim şeyin nasıl yönetileceğini bilme ayrıcalığına sahiptir; ancak, yerine getirdiği zanaati

bilen ve yakın ve akıllı bir iş birliğinde güçlü bir etken rolü üstlenecek olan yaratıcı kişiye karşı her zaman bir yakınlık duyacaktır.²³

Burada yaratıcılık, yaratıcı olarak nitelenen kişinin senaryodan sorumlu olduğu ve "metteur en scène"nin de gerekli nitelikleri taşıyan kişi olarak metni yaratıcının niyetine uygun olarak sahneye koymak üzere tercüme etmekten ve daha sonra bunu filme kaydetmekten sorumlu olduğu iki aşamalı ortak bir sorumluluk gibi görülür. Kress'in bu bağlamda kullandığı ifade ("filmin ekonomisi" —orijinali olan Fransızcası: "l'économie de la bande"), bir biçimde, "metteur en scène" ile "rejisör" (veya yapımcı) arasında ve dolayısıyla bu sürece dahil olan sanatsal ve finansal sorumluluklar arasında bir köprü kurar gibidir. Kress bu noktayı çok fazla açmadığından tam olarak ne demek istediğini söylemek zordur, ancak ne demek isterse istesin kelime seçimi dikkate değerdir.²⁴

1950'lerde Fransa'da *Cahiers du Cinéma* tarafından bir *auteur* sinemasının ilan edilişi, bir bakıma, farklı bir savaş alanında da olsa, yüzyılın başından itibaren yasal ve kurumsal çatışmaların yansıması olarak görülebilir. François Truffaut, Fransız sinemasındaki "kalite geleneğine" karşı malum saldırısında, Jean Aurenche ve Pierre Bost gibi senaristleri kendilerini bir filmin gerçek yaratıcıları olarak görmekle suçlamıştı: "Senaryolarını teslim etmeyiversinler, film bitmiştir; 'metteur en scène', onların gözünde, senaryoya filmi ilişirme katkısında bulunan bir centilmendir."²⁵ Bu nedenle *auteur* olarak "metteur en scène", senaryo yazarının metninin "resimleyicisi" olan "metteur en scène"nin muadili olarak anlaşılmalıdır. Bu bakımdan mizanzen; Jean Renoir, Max Ophuls, Robert Bresson ve Jacques Tati gibi, Truffaut'nun tabiriyle, hakiki "sinema adamlarının" sanatlarını uyguladıkları *en âlâ* arazi olarak görülebilir.

Mizansenini öne çıkaran yönetmenlerin montaja bel bağlamadıkları doğru mu? Montaja dair külliyat, sonsuzluğundan ötürü okunamaz durumda mı? Dekupaj denen muammanın asli paradoksları neler? Takip çekimleri bir ahlak sorunu mu? Sinemadan bahsederken tabirlerimize neden dikkat etmeliyiz? Sinema kuram ve pratiğinin en önemli kavramlarına dair kılı kırk yaran üç metin bir arada! Kavramların, tercümelerin ve pratiklerin dönüşümüne dair üç sıkı arşiv çalışması. Sinema kendi üzerine düşünüyor!

