



Y O R D A M K İ T A P





# SİNEMANIN TEORİSİ

Hazırlayan  
Soner Sert

Yordam Kitap: 406 • **Sinemanın Teorisi** • Hazırlayan: Soner Sert  
ISBN 978-605-172-508-6 • *Düzeltilme*: Didem Gerçek  
*Kapak ve İç Tasarım*: Savaş Çekiç • *Sayfa Düzeni*: Gönül Göner  
*Birinci Basım*: Kasım 2021  
© Yordam Kitap, 2021

---

**Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti.** (Sertifika No: 44790)  
Çatalçeşme Sokağı Gendaş Han No: 19 Kat: 3 34110 Cağaloğlu - İstanbul  
Tel: 0212 528 19 10 • W: [www.yordamkitap.com](http://www.yordamkitap.com) • E: [info@yordamkitap.com](mailto:info@yordamkitap.com)  
[www.facebook.com/YordamKitap](https://www.facebook.com/YordamKitap) • [www.twitter.com/YordamKitap](https://www.twitter.com/YordamKitap)  
[www.instagram.com/yordamkitap](https://www.instagram.com/yordamkitap)

---

Baskı: **Pasifik Ofset** (Sertifika No: 44451)  
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1  
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2  
34310 Haramidere / İstanbul  
Tel: 0212 412 17 77



SİNEMANIN TEORİSİ





*Prof. Dr. Mutlu Parkan'ın  
Anısına...*





## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	11
BİLİŞSEL FİLM TEORİSİNİN BİR ASIRLIK GEÇMİŞİ <i>Nalan Büker</i> .....	13
YENİ DÜNYA SINEMASININ MUCİDİ: SERGEY MİHAYLOVIÇ AYZENŞTAYN <i>Selahattin Yıldız</i> .....	37
SOVYET SINEMASININ ŞAİRİ: VSEVOLOD İ. PUDOVKİN <i>Yusuf Güven</i> .....	62
DZİGA VERTOV: OLDUĞU GİBİ HAYAT <i>Murat Tırpan</i> .....	84
“GÖRÜNEN İNSAN”A “YAKIN PLAN” BAKMAK: BÉLA BALÁZS’İN FİLM TEORİSİ HAKKINDA DÜŞÜNMEK <i>Gizem Parlayandemir</i> .....	103
SİNEMANIN SANATSAL EŞİĞİ: RUDOLF ARNHEIM <i>Janet Barış</i> .....	118
İNGİLİZ BELGESEL HAREKETİ’NDEN ÖZGÜR SINEMA’YA “DİNLE VE BAK” <i>Seray Genç</i> .....	135
BRECHT VE SINEMA: YARIM KALMIŞ BİR DAVANIN TARİHİ <i>Süreyya Karacabey</i> .....	172
GERÇEKÇİ ANLATIDA BİR EŞİK: CESARE ZAVATTINI VE YENİ GERÇEKÇİLİK <i>Soner Sert</i> .....	196

SOYUT EVREN: SİNEMADA GERÇEKÇİLİK TEORİSİ BAĞLAMINDA ANDRÉ BAZIN <i>Burcu Kurtiş</i> .....	219
KRACAUER VE FİLM TEORİSİ: KURTULUŞ MÜMKÜN <i>Z. Tül Akbal Süalp</i> .....	240
ÜÇÜNCÜ SİNEMANIN HİKÂYESİ: SİNEMA PERDESİNE POLİTİK BAKIŞ <i>Fırat Yücel</i> .....	254
CHRISTIAN METZ: SİNEMA VE GÖSTERGEBİLİM <i>Ufuk Tambaş</i> .....	285
LAURA MULVEY VE FEMİNİST FİLM TEORİSİ: SİNEPSİKANALİZİN İMKÂN LARI VE SINIR LARI <i>Yeşim Dinçer ve Deniz Ulusoy</i> .....	300
DELEUZE VE SİNEMA FELSEFESİ <i>Selda Salman</i> .....	329
YAŞAYAN EN ÜRETKEN FELSEFECİ VE KÜLTÜR ARAŞTIRMACISI: SLAVOJ ŽIŽEK <i>Erkan Büker</i> .....	358
ATEŞLİ VE GÖZÜPEK QUEER SİNEMA! <i>Beyza Bilal ve Metin Akdemir</i> .....	373
LEV MANOVICH VE DİJİTAL SİNEMA TEORİSİ <i>Hakan Erkılıç</i> .....	398
YAZARLAR HAKKINDA .....	421

## ÖNSÖZ



Sinema sanatının ortaya çıkması, kitleselleşmesi ve bir endüstri haline gelmesiyle, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, dönemin düşünür ve aydınları tarafından bu yeni sanatı teorik bağlamda kurumsallaştırma çalışmaları başlatılmış oldu. Sinemanın özü itibarıyla *ne* olduğu, gerek o çağda gerekse gelecekte *nasıl* yön alacağı ve biçim bulacağı tartışılır hale geldi. Sosyal bilimcilerin ve politikacıların etkisiyle, henüz emekleme evresindeki sinema; siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik, sanatsal ve askerî amaçlar gözetilerek tanımlanmaya, dahası kullanılmaya başlandı. Aradan geçen bir asır düşünüldüğünde, henüz diğerlerine (tiyatro, resim vs.) nazaran daha “taze” bir sanat olmasına rağmen sinema, kitleselliği ve işlevselliğiyle etkisini arttırdı. İnsanlık yüz yıllık süre boyunca sinema sanatını ideolojik bağlamda kavramaya, yoğurmaya, bu düşünceler ışığında –mümkünse– pratik olarak icra etmeye çalıştı.

Elinizdeki kitapta, yaklaşık yüz yıllık süre içinde sinema sanatına katkı sunan, fikirleriyle bu sanat dalının büyümesinde, gelişip serpilmesinde etkisi olan on sekiz teorisyenin çalışmaları merkeze alındı. Metinlerinde yeni ufuklara kapı aralayan, kendinden sonraki araştırmacıları doğrudan ya da dolaylı olarak etkileyen, sinemanın üretim koşulları düşünüldüğünde bu sanatla ilgili uygulanabilir metotlar öne süren teorisyenler arasında, “sinemanın ilk teorisyeni” Hugo Münsterberg’den “sinemanın son teorisyeni” Lev Manoviç’e uzanan bir köprü kuruldu. Sergey M. Ayzenştayn, Vsevolod Pudovkin, Dziga Ver-

tov, Béla Balázs, Rudolf Arnheim, John Grierson, Bertolt Brecht, Cesare Zavattini, André Bazin, Siegfried Kracauer, Üçüncü Sinema Anlayışı, Christian Metz, Laura Mulvey, Gilles Deleuze, Slavoj Žižek, B. Ruby Rich bu köprünün ayaklarını oluşturdu. Her teorisyen farklı yazar(lar) tarafından ele alındı.

Yazarlar, alanda yaptıkları çalışmalar, deneyimler ve bir cinsiyet kotası gözetilerek bir araya getirildi. Kimi makaleler çift yazar tarafından üretildi. Makalelerin tamamında teorisyenin çalışmaları, içinde bulunduğu tarihsel koşullar ışığında değerlendirilirken, en nihayetinde sinemanın geldiği yer üzerinden yorumlandı. Etkileri, alana yaptıkları katkı, işlevsellikleri bu bağlamdan hareketle şekillendi.

Çalışma için vakit ayıran yazarlara şükran, teorisyenlere minnet, süreç içerisindeki doğru yönlendirmeleri ve deneyim aktarımları için Yeşim Dinçer ve Yordam Kitap'a teşekkürle...

Soner Sert

İstanbul, Eylül 2021

# BİLİŞSEL FİLM TEORİSİNİN BİR ASIRLIK GEÇMİŞİ



*Nalan Büker*

Bellek, dikkat ve hayal gücü bile, tek başına zihnimizin derinliklerinde yatan hik yelerin tümünü anlatamaz. İnsanın  z  hislerinde ve duygularındadır.

*Hugo Münsterberg, 1915*

## GİRİŞ

Aıkıça itiraf edebilirim ki o geç gelen z ppelerden biriydim. Bir yıl öncesine kadar gerçek bir *photoplay*<sup>1</sup> görmemiŐtim. Tiyatronun tutkulu bir aŐıđı olmama rağmen, bir Harvard profesörü için hareketli bir resim gösterisine katılmak, tıpkı bir vodvil gösterisine ya da ... fonograf konserine gitmek gibi ... gereksiz buldum. Geçen yıl ... ben ve bir arkadaŐım *Neptün' n Kızı*'nı görme riskini aldık. DüŐüncelerim hızla deđiŐti ve [filmin] muhteşem olasılıklarını hemen kavradım. Büyük bir Őevkle benim için yeni olan dünyayı keŐfe baŐladım.

(Catapano, 2008: 26)

Münsterberg, *Photoplay* (1916) kitabının yayınından bir yıl önce hareketli resimlerle tanışma serüvenini ve yeni mecranın potansiyelini *The Cosmopolitan* dergisine verdiği röportajda böyle aktarmaktaydı. Elbette onun sinema dünyasına adım at-

1 Münsterberg'in b g nk  anlamıyla filmi tanımlamak için kullandığı *Photoplay* kavramı, aynı adı taşıyan çalışmasından yapılan alıntılarda korunmaktadır. Filme alınan tiyatro oyunu anlamına gelmektedir.

masına ve hızla gelişen bağına *Neptün'ün Kızı* (1914) filminin yıldızı ve dönemin *Mükemmel Kadın* imgesi, profesyonel yüzücü Annette Kellerman'ın etkisinin olup olmadığını bilemeyiz. Ancak Münsterberg'in sinemanın yeni sanat olarak kabulü için sunduğu bilimsel katkı ile günümüz film çalışmalarında önemli yeri olan bilişsel film teorisinin temellerini o yıllarda atan teorisyen olduğunu söyleyebiliriz.

Yeni bir sanat formu olarak filmin gerçekliği kopyalamaya gerek duymadığının ve tiyatronun mekanik yeniden üretimi olmadığını anlaşılması önemlidir. Münsterberg yazılarında duyular ve zihinsel sürecin işleyişine ait psikolojik deney bulgularıyla, o yıllarda film yapımcılarının geliştirdiği bir dizi sinematografik anlatı araçlarının duyular üzerindeki etkilerini bütünleştirerek yeni sanatı diğerlerinden ayıran gücünü tarif eder.

Münsterberg, film ve zihin arasındaki işleyiş odaklanan teorisıyla, 1980'li yıllarda David Bordwell'in öncülük ettiği ve Noel Carroll, Edward Branigan, Joseph Anderson gibi teorisyenlerin de yer aldığı bilişsel film teorisinin atası olarak kabul edilir. Bu çalışmada sinemanın ilk kapsamlı teorik çalışması olarak tanımlanan *The Photoplay: A Psychological Study* kitabı rehberliğinde Profesör Hugo Münsterberg'in film teorisinin köşe taşları ve onun idaresindeki zamanla ticarileşen uygulamalı psikoloji deneylerini gerçekleştirdiği Harvard Üniversitesi'ndeki laboratuvarına gezinti de yer alır.

#### HUGO MUNSTERBERG (1863-1916)

1863 yılında Polonya sınırları içinde yer alan Danzig'de (günümüzde Gdansk) dünyaya gelir. 1883'te Leipzig Üniversitesi'ne girer. Psikolojiyi bir bilim olarak felsefe ve biyolojiden ayıran Wilhelm Wundt'la bir konferansta tanışmasının ardından psikolojiyle ilgilenmeye başlar. Fizyolojik psikoloji alanında yüksek lisans ve doktorasını Wundt'un asistanı olarak çalışır-

ken tamamlar. Sonrasında tıp okumaya karar verir ve 1887’de Heidelberg Üniversitesi’nden tıp diplomasını da alır. Wundt, Münsterberg’in bir anlamda akıl hocasıdır. Zaman ve mekânın doğasına ait felsefi sorular sormayı, zihinsel yapımızda duygu ve iradenin yerini aramayı psikoloji ve felsefeyi ilişkilendirmeyi ondan öğrenir. (Bruno, 2009: 96)

Münsterberg, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde psikoloji disiplini bilimsel (fizyolojik ve uygulamalı) ve bilimsel olmayan alt kategorilere ayırarak Alman psikolojisinin ayırt edici özelliğini biçimlendirir. Ders verdiği Freiburg Üniversitesi’ndeki sınırlı laboratuvar alanını evine kurduğu deneysel laboratuvar ile genişletir ve orada eğitimler de verir. Farklı koşullar altında algısal etkileri tespit edebilmek için ölçüm cihazları geliştirir ve deneylerinde kullanır. Evrim teorisini etigin köklerine ilk uygulayan Alman filozof, aynı zamanda psikolojide fizyolojik indirgemeciliğin de sıkı savunucusudur. (Spillmann, L.-J., 1993: 323)

Modern psikolojinin kurucularından biri olarak gösterilen Alman filozof ve psikolog Hugo Münsterberg, 1892 yılında William James tarafından Harvard Üniversitesi’ne davet edilir (Andrew, 2010). Kısa süre sonrasında “...şöhret ve dehasına tanık olduğumuz Profesör Münsterberg’in idaresinde, ülkenin en özel laboratuvarında, özellikle zihin bilimi alanında daha önce herhangi bir yerde görülmemiş sayıda öğrenci çalışıyor” benzeri ifadeler basında yer alır. (Spillmann, L.-J., 1993: 326)

1895’te laboratuvarın kuruluşunu tamamlayarak Freiburg Üniversitesi’ne geri döner. Ama Alman meslektaşlarıyla yaşadığı görüş ayrılıkları, bir daha geri dönmek üzere 1897’de Harvard’a dönme kararı almasına neden olur. Deneysel psikoloji laboratuvarının direktörlüğünü üstlenen Münsterberg, psikolojik teoriler yelpazesini estetik, felsefe, sanat, pedagoji, endüstri, politika ve hukuk başta olmak üzere çok çeşitli kültürel fenomenlerle genişletir. (Bruno, 2009: 96)

Münsterberg uygulamalı psikoloji alanına ait görüşlerini, akademik dünyanın dışında kalanlarca da takip edilebilecek bir yaklaşımla kitaplarına aktarır: *Psychology and Crime* (1908), *Vocation and Learning* (1912), *Psychology and Industrial Efficiency* (1913), *Business Psychology* (1915) (Olenina, 2015: 34) gibi kitapları ve makaleleri onun toplumda tanınan ve ilgiyle izlenen bir bilimci olmasını sağlar.

1898'de Amerikan Psikoloji Derneği Başkanı, 1908'de Amerikan Felsefe Derneği Başkanı olan Münsterberg, akademik etkinlikler dışında siyasi danışmanlık, kültür elçiliği gibi görevler de üstlenir. 1904'te Uluslararası Sanat ve Bilim Kongresi'nin (Dünya Fuarı) düzenlenmesinde öncü rol oynar. 1905'te Immanuel Kant'ın yönettiği felsefe kürsüsünün başına geçmesi istenerek Doğu Prusya'daki Königsberg Üniversitesi'ne<sup>2</sup> davet edilir; ancak Amerikalı meslektaşlarının ısrarıyla görevi reddeder.

İlk film izleme deneyimi sonrası anlatı sinemasının imkânlarından etkilendiğini dile getiren Münsterberg, 1915 yazını Nickelodeon'larda<sup>3</sup> geçirirken, Brooklyn'deki Vitagraph Stüdyoları'nı da ziyaret eder. Paramount Pictures'ın kurucularından olan Adolph Zukor, psikoloji alanındaki çalışmalarıyla tanınan ünlü bilim adamını *Paramount Pictograph* dergisine editör sıfatıyla davet eder. Felsefe ve psikoloji alanındaki birikimlerini aktardığı yazıları 1916'da *The Photoplay: A Psychological Study* kitabı ile doruğa ulaşır. (Carroll, 1988: 489)

Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) sürerken yazılarında barış adına da olsa dile getirdiği Alman kültürel üstünlük söylemleri, müttefik ülkeler yanlısı Amerika'da propaganda olarak algılanır ve Alman casusu olmakla bile suçlanır. 1916 yılında kon-

2 Rusya'nın Kaliningrad bölgesinde hâlen varlığını sürdüren üniversiteye 2005 yılında Viladimir Putin tarafından Immanuel Kant Baltic Federal Üniversitesi adı verilir.

3 Amerika Birleşik Devletleri'nde, hareketli görüntülerin izlendiği ilk sinema salonlarına verilen isim.



ferans sırasında kürsüde fenalaşarak hayatını kaybeder. (Spillmann, L.-J., 1993: 332-335) Alanında gerçekleştirdiği son derece önemli çalışmalar ve yayımladığı eserler<sup>4</sup> ölümü sonrasında, uzun süre Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıntıları altında unutulmaya terk edilir.

### *İlk Sinema Teorisi: The Photoplay*

Giderek geniş kitlelerin izlemekten zevk aldığı hareketli görüntülerle ilgili ilk kitap *The Art of Moving Picture* (1915), dönemin ünlü şairi Vachel Lindsay tarafından yayımlanır. Kitabın adının da işaret ettiği gibi Lindsay, eğlence aracı olarak görülen sinemanın sanat yönüne dikkat çeker. Bu çalışmadan bir yıl sonra yayımlanan ve Hugo Münsterberg'in *The Photoplay: A Psychological Study* kitabı için, James Monaco "sinemayı entelektüel açıdan çözümlemesi yalnızca sinemaya saygın bir statü sağlamakla kalmadı, ...bugün bile sinema kuramlarının en dengeli, en nesnel taslaklarından biri olarak kaldı." (Monaco, 2001: 370) der.

1970 yılında *The Photoplay*'in ilk baskısını düzenleyerek yeniden kamuoyunun dikkatine sunan Richard Griffith "...Birinci Dünya Savaşı döneminde ona ne kadar kötü davrandıklarını hatırlattığı için, insanların Münsterberg'in çalışmalarını unutmak istediklerini" iddia eder. (Baranowski, Heckt, 2017: 1)

Kitap 1970 yılında yeniden yayımlandığında "neredeyse kehanet gibi görünür, ... çünkü onun film süreçlerinin işleyişini zihinsel süreçlerle analogiler yoluyla açıklama girişimi, ... Alain Resnais, Stan Brakhage ve Michael Snow gibi avangart film yapımcılarının, bilinç üzerine modellendiği ya da nesneleştirildiği söylenen işler yaratma çabalarıyla çakışır." (Carroll, 1988: 489) Noel Carroll, Münsterberg'in kitabının "bir sanat formu olarak filmin, erken dönem felsefi açıklamaları ve savunusuyla

4 Eserlerine <http://onlinebooks.library.upenn.edu/> adresinden erişilebilir. 14.02.2021

kesinlikle en uzun soluklu” (Carroll, 1988: 489) sinema metni olduğunu ifade eder.

Hugo Münsterberg’in teorisini bugün bile film çalışmalarının gündeminde tutan nedir? Bu sorunun yanıtını ararken Bordwell’in ifadesiyle gözümüz ve kulağımızla izleyip zihnimiz ve bedenimizle deneyimlediğimiz film sanatının sırlarını aradığı sorusunu hatırlayalım: “Onlara [filmlere] bu kadar kesin yanıt vermemizi sağlayan şey ne?” (Bordwell, 2012) Sinemanın ilk yıllarında duyu psikolojisine ilişkin kimi sinemasal araçların kullanımı, film yapımcılarının sağduyuya dayalı ve sezgisel yaklaşımlarının sonucudur. Ancak sinemanın sessiz çağında Hugo Münsterberg filmin sanatsal gücünü anlatmak için zihnin işleyişini de içeren modellere, seyirciye nasıl eriştiğine ilişkin bulgulara yer verdiği kitabı ile sezgileri bilimsel kanıtlarla güçlendirir.

Kameranın fotoğrafik bir yaklaşımla kullanıldığı ilk filmlerin üretildiği yıllar, sinemanın yeni bir sanat formu mu, yoksa sadece basit bir kayıt biçimi mi olduğunun sorgulandığı yıllardır. Kimi eleştirmenler, sadece çevremizdeki şeylerin gerçekliğini yansıtmasının bile ona sanatsal bir değer kazandırdığını savunurken, kimileri de sadece gerçekliği kaydetmekle kalmayarak dönüştürdüğünü savunuyordu. Bordwell (2012) makalesinde Münsterberg’in yeni gelişen ve Amerikan filmlerinde yaygın kullanılan Hollywood stilini psikolojik gerekçelerle savunduğunu söyler. Münsterberg’in çıkış noktası ve ana argümanı, filmin zihinsel süreçleri taklit etme kapasitesine sahip olmasıdır. “*Photoplay* dış dünyanın uzay, zaman ve nedensellik ilişkilerini bir yana bırakarak dikkat, bellek, hayal gücü ve duygular yoluyla insanın iç dünyasının hikâyesini anlatır.” (Münsterberg, 1916: 173)

Münsterberg 19. yüzyılda hareketli resmin tarihsel gelişimine dış (teknolojisi) ve iç (içerik ve anlatı) ayrımı yaparak kitabının “Giriş” bölümünde değinir. “Teknolojik Gelişim” başlığında

Michael Faraday'ın (1831) "optik yanılısama" olarak tanımladığı, farklı biçim ve boyutlardaki dişli çarkların, farklı hızlarda ve farklı yönlerde dönmesiyle gerçekleştirdiği deneye yer verir. Bu deney Faraday'ın işaret ettiği iki göz arasındaki açıklığın neden olduğu ve algısal olarak "ilk defa, sentetik olarak farklı unsurlardan" (1916: 6) üretilen hareket izlenimi aslında film deneyiminin habercisi niteliğindedir. Baranowski ve Heckt'e göre bu durum bazı yazarların "görsel sistemin daha çok bir kamera gibi çalıştığı; yani görüntülerin devingen akışını işleyerek değil, birbirinden bağımsız çerçevelerin sıralı sunumlarıyla işlediği sonucuna varmasına neden olmuştur." (Baranowski, Heckt, 2017: 5)

Şimdiye kadar estetik yönden göz ardı edilen Photoplay'in, yeni zihinsel koşullara göre başlı başına bir sanat olarak sınıflandırılmasının gerekliliklerini inceleyeceğiz. ... ihtiyacımız olan şey, öncelikle hareketli resimlerin bizi etkilediği ve bize hitap ettiği araçlara dair bir kavrayış. Söz konusu araçlar fiziksel ya da teknik değil, zihinsel araçlar. Ekranda olup bitenleri izlediğimizde hangi psikolojik faktörler devreye girer? ... bir sanatın bağımsızlığını neyin nitelendirdiğini, özel bir sanat eserinin hangi koşullarda var olduğunu sorgulamalıyız. (1916: 39)

Harvard psikoloji laboratuvarında yürütülen deneysel çalışmalarla paralellik gösteren Birinci Bölüm "The Photoplay'in Psikolojisi", "Derinlik ve Hareket", "Dikkat", "Bellek ve Hayal Gücü" ve "Duygular" gibi başlıkları kapsar. Felsefi düzeyde sinemayı analiz ettiği İkinci Bölüm'de "Photoplay'in Estetiği", "Sanatın Amacı", "Sanatların Araçları", "Photoplay'in Araçları", "Photoplay'in Gereksinimleri" ve "Photoplay'in İşlevleri" başlıkları yer alır.

## PHOTOPLAY'İN PSİKOLOJİSİ

### *Derinlik ve Hareket*

Münsterberg için sinema, “zihnin gerçek bir yansımasıdır” (Bruno, 2009: 91). André Bazin ve Christian Metz gibi Münsterberg de perdede yaratılan üç boyutlu gerçeklik izleniminin sinemanın psikolojik çekiciliğinin en önemli unsurlarından biri olduğuna inanmaktadır (Baranowski, Heckt: 2017). Gerçek dünyanın üç boyutlu nesnelere aksine sinema salonunda gördüklerimizin bir dizi düz resim olduğunu biliriz. Ancak zihnimizde oluşan evrene de düz diyebilir miyiz? Bu sorunun cevabını Münsterberg verir: *Photoplay* “bir resim gibi düzdür. Asla bir heykel, mimari yapı veya bir sahne gibi plastik değildir. Ancak bu sadece bilgidir, anlık bir izlenim değil. Perdede gördüğümüz sahnelerin düz resimler gibi görüldüğünü söyleyemeyiz.” (1916: 19)

Birbirinden bağımsız bir dizi görüntünün devamlılık hissi yaratmasının zihnin bir ürünü olduğunu savunmaktadır. Filmde algılanan hareket de uzay veya zamanın mutlak gerçekliğinden ziyade, zihinsel işleyişin sonucudur. Tiyatro sahnesinde zaman-mekân gerçekliği içinde derinlik ve hareket gerçekleşir. Filmde ise zihinsel mekanizmamız aracılığıyla derinliği ve sürekliliği yaratırız. Münsterberg’in işaret ettiği uzay ve zaman kavramlarının etkisiyle, zihnimizde gerçekleşen hareket sürekliliği “Phi olgusu”na işaret etmektedir. Max Wertheimer (1912) tarafından geliştirilen göz ve zihin arasındaki işleyişin açıklandığı bu olgu, *Gestalt* teorisinin temel taşlarından biridir. Almanca biçim, yapı anlamlarına gelen *Gestalt* sözcüğü ile tanımlanan teoriye göre, bütünün anlamı onu bir araya getiren parçaların oluşturduğu anlamların toplamından daha büyüktür. *Gestalt* psikoloji ekolünden gelen Münsterberg, perdedeki görüntülere seyircinin algılarına bağlı olarak zihninde biçimlenen duyularla tepki verdiğini savunmaktadır.

Gerçek dünyadan farklı olarak film izleme sırasında gözler, nesnelere arası mesafeden ziyade perdenin fiziksel mesafesine uyum sağlar. Bu koşullarda iki gözün retina görüntüleri arasında oluşan stereopsis eşitsizliği (*stereopsis disparity*), filme alınan tüm sahne için geçerlidir. Bu sorunun farkına varan Münsterberg, “film izlemenin bir ortama tek gözle (*monocular*) bakmak gibi olduğu sonucuna varır.” (1916: 50-51)

### *Dikkat*

Dikkat, Münsterberg için algı sürecinden ayrışarak daha üst zihinsel süreç kategorisine girer. “Algı, yalnızca zihinsel faaliyet için malzemeyi sağlar. Dış dünyada uyaran kaosu ancak seçici bir dikkatle yönetilebilir.” (Baranowski, Heckt, 2017: 9)

Baranowski ve Heckt film yönetmeni tarafından yönlendirilen dikkat için, Münsterberg’in yaptığı istemli ve istemsiz eylemler ayrımını hatırlatır. Sırasıyla izleyenin dikkati içsel (niyetler, arzular, seyrin amacı gibi) unsurlardan ziyade dışsal (parlaklık, renk, hareket) unsurlarla yönlendirilmektedir. Münsterberg’in analizi Sovyet film yapımcıları Kuleşov ve Aizenştayn’ın kurgu yoluyla dikkatin yönlendirilmesi, görüntülerin dizilimiyle izleyende oluşan duygular üzerine yaptıkları deneyler ile paralellik göstermektedir.

Laboratuvar çalışmalarından elde edilen bulguların da referansı insan yüzünün, duyguların aktarımındaki ve duygu oluşumundaki etkisini, film sanatının başladığı yer olarak tanımladığı yakın plan çekimleriyle ilişkilendirir. “Dikkatimizin... odaklandığı her yerde, çevre kendini ayarlar, ilgilenmediğimiz her şeyi ortadan kaldırır ve yakın çekimle zihnimizin yoğunlaştığı şeyin canlılığı artar. Sanki o dış dünya zihnimize dokunmuş ve kendi yasalarıyla değil, dikkatimizin eylemleriyle şekillendirilmiş gibidir.” (Münsterberg, 1916: 91)

Dramda seyircinin dikkati kelime ve jestlerle yönlendirilmektedir. Filmde ise dikkat, kameranın konumu, sahneleme ve

yakın plan gibi sinematografik araçlar kullanılarak film yapımcısı tarafından yönlendirilmektedir. “Yakın plan, zihinsel dikkat eylemimizi algı dünyamızda somutlaştırarak (sinema) sanatı tiyatrunun ... gücünü aşan bir araçla donatmıştır.” (agk: 88)

Carroll'e göre (1988) Münsterberg'in “sinematik araçlar” kavramı, filmin bir sanat formu olduğuna ilişkin sunduğu iddiaların merkezinde yer almaktadır. Carroll, Münsterberg'in filmdeki derinlik ve hareket analizi ile yakın plan analizi arasında çok çarpıcı bir fark olduğuna ve bunun atlanmaması gerektiğine işaret eder. Kitapta filmdeki derinlik ve hareket konusunda, görsel diziye bir şeyler kattığımız ifade edilirken, yakın plan için, bizim adımıza yönetmen tarafından yapılan bir seçim ifadesi kullanılmıştır. Yani Münsterberg'in tartıştığı zihinsel süreç –dikkatin yönetimi– yakın planlarda, basit bir değişle bizde değil filmde (Carroll, 491). Münsterberg (1916) dikkatin yönlendirilmesinde izleme eyleminin ardındaki niyetin, kimi zaman teknolojinin, mekânın veya perdedeki oyuncunun etkisi olduğunu söyler.

### ***Bellek ve Hayal Gücü***

Sahnede izlediklerimizle “dikkatimiz nereye giderse gitsin, deneyimlediğimiz her şey duyularımız aracılığıyla” (1916: 92) ulaşır. Seyirci, duyularına ulaşan iletilerden fazlasını zihninde deneyimler. Bu deneyime etki eden önemli kaynaklardan biri bellektir. Bellek gördüğü ve işittiği her veriyle zihinsel sürece etki eder. Bellek ve film arasındaki en önemli benzerlik yapılarıdır. Her ikisi de olayların seçilmiş, basitleştirilmiş versiyonlarını sunar ve zihnin eksik kısımları doldurma yeteneğine güvenir. En büyük fark ise, anıların gerçekten çok sayıda duyula bağıntılı verilere sahip olmasının yanında, filmin sadece görsel ve işitsel duyularımıza erişebilmesidir.

Gerçek hayatta olayların basitleştirilmiş parçalarını belleğimizde depolamayı seçmekteyiz. Tıpkı filmlerde bize sunulan

parçalanmış anlatı gibi. “Stephen Schwan ve Bärbel Garsoffky (2004), çalışmalarında katılımcıların bir olayı hatırlamaları sırasında, o olayın sadece özetini veya tamamını görmelerinin sonucu etkilemediğini, hatırladıklarının aynı olduğunu buldular.” (aktaran Baranowski, Heckt, 2017: 11) Olayları zihnimizde oluş sırası, mekân ve zamandan bağımsız düzenleyebiliriz.

Tüm duyularımızla var olduğumuz tiyatrodaki oyunun anlatı yapısında olaylar genellikle oluş dizimine sadık kalınarak sunulmaktadır. Seyircinin bir önceki sahnede gerçekleşen olayları akılda tutması beklenmektedir. Oysa sinemasal anlatım zaman-mekân sürekliliğini bozarak izleyicisini zamanda sıçramalarla geçmişe ve geleceğe götürebilir. Geçmişle etkileşim için bellek, gelecek öngörüsüne de hayal gücü katkı sağlar. Münsterberg’in sözleriyle, “nesnel dünya, zihnin ilgi ve istekleri tarafından şekillenmiştir. Fiziksel olarak, aynı anda hepsinde bulunamayacak kadar uzak olan olaylar, tıpkı kendi bilincimizde bir araya getirildikleri gibi görüş alanımızda kaynaşmaktadır.” (1916: 106-107)

### *Duygular*

Hikâye anlatan filmleri merkeze alarak biçimlendirdiği teorisinde en karmaşık zihinsel oluşumlar olan “duyguları görüntülemek, photoplay’in temel amacı olmalıdır.” (1916: 112) İzleyicinin perdede izlediği karakterler tiyatrodaki olduğundan çok farklı biçimde duygusal deneyimin bir parçasıdır. Sevinçleri ve acıları, umutları ve korkuları, sevgileri ve nefretleri, şükranları ve kıskançlıkları, sempati ve kötülükleri oyuna anlam ve değer verir. Sinema endüstrisinin çıktısı, aynı zamanda kültürel bir ürün olan filmin varlığını sürdürebilmesi alıcısıyla kuracağı etkileşime bağlıdır.

İzleyicinin gördükleriyle kurduğu empatiye ilişkin en bilindik deney Lev Kuleşov (1918) tarafından gerçekleştirilmiştir. Ünlü oyuncu Ivan Mosjoukine’in değişmeyen yüz ifadesi kurguda eklemlendiği nesneye bağlı olarak farklı şekilde yorumla-

nır. Yüzdeki ifade tabut ile birleştiğinde üzgün, çorba kâsesiyle ardışık kurgulandığında aç iken bir kadına bakışıyla arzu dolu olarak yorumlanır.

Sergey Aizenştayn (1929) filmle “uyum içinde titreşen” izleyicisinden bahseder. Yönetmen, doğru hesaplandığında, kurgu ritminin izleyicileri bütünüyle nasıl etkilediğini açıklamak için bu metaforu kullanır (Olenina, 2015: 29). Münsterberg, filme karşı gelişen empatik duygular ile bireysel duygusal tepkiler arasında ayırım yapar. Film izleyicisinin kahraman ile empati kurduğunu ve onun duygularını yansıtacağını savunur. “İzleyicinin duygularından bahsetmek gerekirse, hissettikleri acı ve neşe gibi duyguları, perdeye yansıtılan kişiler ve ortamlarla tetiklenen, kişisel duyguların arka planının oluşturduğunu söyleyebiliriz.” (1916: 124)

*Photoplay* oyuncularının duyguları aktarma konusunda tiyatro oyuncularından daha avantajlı olduğuna örnekler vererek inceler. Ortamı biçimlendiren form ve şekiller duygu durumlarının aktarımında film oyuncusuna katkı sunmaktadır. Filmdeki duygusal ton, vücudun ötesine yayılmaktadır. Sinemada, “bizi dünyanın bir köşesinden diğerine, coşkulu bir ortamdan bir yas sahnesine seyahat ettirmek için saniyenin on altıda birinden fazlasına ihtiyaç yoktur. Hayal gücünün tüm klavyesi, doğanın bu şekilde duygusallaştırılmasına hizmet etmek için kullanılabilir.” (1916: 120)

Münsterberg, film izleyicisinin kahraman ile empati kurduğunu ve onun duygularını yansıtacağını savunurken, empatik duygular ile bireysel duygusal tepkiler arasında ayırım yapar. “Bir yanda hikâyedeki kahramanların duygularının bizim ruhumuzda uyandırdığı duygular, öte yanda oyundaki sahnelerin sunduğu duygulara tamamen farklı olabilecek tepki duyguları verebiliriz.” (1916: 123)

Baranowski ve Heckt (2017), duygu oluşturan durumlara ilişkin modern psikolojinin yaptığı ayırımı Keith Oatley’in (2013)



çalışmasından alıntılanarak aktarır. Bunlar “(1) özdeşleşme ve empati, izleyicinin oyuncunun yerini alma becerisi ve istekliliğine dayanır, (2) değer verme ve sempati, izleyicinin kendi hırsları ve ilgi alanlarına ilişkin ipuçlarını bilişsel değerlendirmesi ve (3) duygusal ilginin anında ortaya çıkmasıdır.” (1916: 14)

Merkezin izleyiciyi yerleştiren bilişsel film teorisinde, film- sel anlatının izleyenin zihinsel süreçlerini nasıl etkilediğinden hareketle algı, niyet, inanç, düşünce gibi duylara yönelim vardır. Bordwell sinemada bilişsel bilim teorisinin öncülerindedir. Fizyolojiden davranışsal psikolojiye, sinirbilimden sosyal psikolojiye kadar pek çok bilim dalı bilişsel film teorisine katkı sunar. Teori, 70'lere kadar film çalışmalarının sıklıkla yöneldiği psikanalitik yaklaşımdan özellikle bilginin işleme sürecine odaklanmasıyla ayrışır.

Aktif seyirci kavramıyla da desteklenen algılama ve biliş arasındaki bağlantının dikkate alınması gerektiğini önemle vurgulayan Bordwell, “Case for Cognitivism” (1989) makalesinde bilişsel teori ile film teorisi arasındaki bağlantıyı güçlendirir.

Algısal ve bilişsel aktivite her zaman “verilen bilginin ötesine” geçer. Algılama, duyuusal uyarının pasif bir kaydı değildir; duyuusal girdi filtrelenir, dönüştürülür, çıkarımsal olarak tutarlı ve istikrarlı bir dünya oluşturmak için diğer girdilerle karşılaştırılır. ...Bilişsel teorilerde algılama ve biliş arasında önemli bir bağlantı vardır. (18)

### PHOTOPLAY'İN ESTETİĞİ

Sanat, kültür ve doğa üzerinde eleştirel düşünme anlamına gelen *estetik* sözcüğünün kökeni eski Yunancada duymak, algılamak anlamına gelen *Aisthesis*'dir. 18. yüzyılın ikinci yarısında “duylara ilişkin olma şeklindeki geleneksel anlamının değişmesi ve terimin güzele ve sanata ilişkin olma” (Altuğ, 1989: 9) yönelimiyle felsefe alanına taşıyan A.G. Baumgarten'dir.

Kant'ın ortaya attığı estetik deneyim kavramı "...bir nesnenin seyredilmesinde hayal gücü ve anlama yetisi arasında meydana gelen uyumdan doğan hoşlanmanın hissedilmesi anlamına gelmektedir." (ağk: 11-12) Bir algı biçimi olarak estetik deneyim, hem sanatçının hem de izleyicinin öznel duygusal deneyimini içerir. Münsterberg, kitabının ikinci bölümünde ele aldığı sanatın amacını ve sanatların araçlarını Kant'ın yaklaşımına paralel "estetik haz" kavramına dayanarak irdelemektedir.

Bir nesnenin güzelliğine ilişkin ölçüt, beğeni yargısının nesnel geçerliliği olmalıdır. Olgudan yola çıkan Kant güzellik olgusunun bilgi yetilerimiz bağlamında nasıl olduğunu sorgular. Kant'ın estetik yargı çözümlemesi transendental uzam içerisindedir. İnsan zihninin algıladığımız dünyayı biçimlendirdiğini savunan Kant, en yüksek yetiler sınıfında tanımladığı zihin yetisi, bilgi yetisi, hoşlanma ve hoşlanmama duygusu ve arzu yetisi olarak üç kategoridedir. Akıl, yargı gücü ve anlama yetisi de bilgi yetisinin alt birimleridir. "Kant'a göre, duyuya dayanan bir yargı yetisi ancak estetik alana, yani beğeni yargıları alanına ait olabilir." (100)

Estetik nesne onu seyreden veya üreten ile bağıntılıdır ve güzelin varlığı da hoşlanma uyandıran nesne ve deneyimleyen öz-neden bağımsız değildir ve öznedir. "Demek ki güzel, fenomen olarak kurulmuş nesne'den değil; nesneyi algılama biçiminden edindiğimiz bir duyguya bağlıdır. Güzel duygusunu üreten, algılanan bir varlık olarak nesne ya da algılandığı şekliyle nesne'dir. Estetik deneyim, fenomenal<sup>5</sup> dünya içerisinde süzülüp çıkartılan noumenal özelliklerin deneyimidir."(45) Kant'ın estetik teorisinde sanat, tıpkı doğa güzelliği gibi bir beğeni nesnesi, bir hoşlanma nesnesidir. Aytuğ (1988), Kant'ın sanat ve doğa arasındaki ilişkilendirmesini şöyle aktarır:

5 Kant'a göre Fenomenal dünya, duyular aracılığıyla deneyimlediğimiz gerçekliği, noumenal ise görünüşlerin ardındaki şey, hakkında doğrudan bilgi sahibi olamadığımız dünyadır.

Doğa ve sanat ayırımına ilişkin olarak, Kant, iki alan arasında mimetik bir bağıntı düşüncesini tamamen dışta bırakan; ... hem doğa güzelliğini hem de sanat güzelliğini aynı transcendent (aşkın) ilkede birbiriyle bütünleştiren bir anlayışı geliştirir. ... Sanatın kendinde varlığı, onun gerçek (real) bir şeyin taklidi olmasında değil; fakat ikinci bir gerçeklik, “ikinci bir doğa” yaratmasında bulunur. ... Sanat ürününün ayırt edici özelliği, onun, duyuşsal varoluşu içerisinde tinsel bir karaktere sahip olmasıdır. (120)

Kant’ın estetik felsefesinden etkilenen Münsterberg, *The Principles of Art Education* (1905) kitabında yer alan sanata bakış açısını *Photoplay*’in ikinci bölümünde sinemaya uyarlar. (Carroll, 1988: 492)

Beş bin yıllık geçmişiyle tiyatro ile sadece on beş yıllık photoplay arasında eşgüdümlü bir ilişki olduğunu, her ikisinin de mükemmel ve birbirinin yerini alamayacak sanatlar olduğunu ifade eden Münsterberg (1916), *Sanatın Amacı* arayışında “gerçekliğin taklidi değilse, sanatın amacı nedir?” sorusunu sorar.

Bir sanat eseri, gerçekliğin özelliklerini içeren ve içimizde gerçeklik duygusu uyandıran ve gerçekliğin özelliklerini içermesi nedeniyle taklitler barındıran bir şeyden başlayabilir ve başlamalıdır. Ama ... taklit edilen gerçekliği ardında bıraktığı ölçüde sanat olur. ... Dünyayı taklit etmek mekanik bir süreçtir; dünyayı güzel bir şeye dönüştürmek sanatın amacıdır. (139)

Sanatın amacını sorgularken aslında photoplay’ın gerçekliği taklit etmediğini, yepyeni bir forma dönüştürerek sunduğu için sanat olduğunu anlatmayı amaçlamaktadır. “Belirli bir sanatı karakterize eden nedir?” sorusunu sorarak başlar. Amacı photoplay’ın niteliklerinin bağımsız sanat dalına ait bir eser olup olmadığına ilişkin sorulara yanıt bulmaktır.

Sanatlar izleyicisinde, okuyucusunda, dinleyicisinde yaratmayı hedefledikleri duygu ve arzuları tam ve bütünlüklü biçim-

de sağlayabildikleri ölçüde estetik hazzın oluşmasını mümkün kılar. Öyleyse ilk beklenti, sanatçının “estetik hazzın alevini canlı tutmasıdır” (157). Münsterberg estetik hazzı, elde edildiği an ortadan kalkan, hayatın sıradan hazlarından ayırır. Oysa “sanat eserinin amacı arzu ve tatmini sonsuza kadar uyandırmaktır” (157). Sanatsal yaratımın ilk şartı, nesnel gerçekliğin karmaşası içinden seçilen kesitin, duylara erişecek özellikleri barındırmasıdır. Tıpkı ressamın kayalara çarpan dalgaları resmettiği tablosunun, ortamın ruhunu ifade eden her şeye sahip olması gibidir.

Estetik hazzın sürdürülebilmesi için sanatın temel koşulunun, “sanatsal üretimin gerçek dışılığının açıkça bilincinde olmamızı” sağlayacak biçimde, bütünlüklü biçimde izole edilmesinin gerekliliğine işaret eder. (161)

Her sanatın gerçekliği temelden değiştirmek için kullandığı kendine özgü yöntemleri vardır. “Müzik, edebiyatın kucakladığı toplumsal dünyayı değil, güzel sanatların bize getirdiği fiziksel doğayı, duygu ve heyecan bolluğuyla iç dünyayı betimler.” (167) *Photoplay* dünyayı resmederken resim, tiyatro ve müzik sanatları ile etkileşimde ve biçimsel paylaşımındadır.

“Photoplay’in Anlamı” başlığında, kitabın ilk bölümünde ele aldığı psikolojik sonuçlara gönderme yapar. Tiyatroyla kıyaslanamaz biçimde photoplay zihinde biçimlenen, dramatik olayların görünümünü sunmaktadır. “Photoplay dış dünyanın uzay, zaman ve nedensellik formlarını aşarak bize insanın hikâyesini ... dikkat, hafıza, hayal gücü ve duyguya uyarlayarak anlatır.” (173)

Görüntülenen olaylar gerçek uzam ve derinlikte gerçekleşse bile, izleyici iki boyutlu perdede gördüklerine zihninin plastik boyut ve hareket algısı kazandırdığının farkındadır. “İzleyicinin zihnini dolduran her tür izlenim ve algılar, duygularımızın vücut bulmuş hali gibi görüne kadar photoplay’in sahnelerini şekillendirebilir.” (173)

Mekân, zaman ve nedenselliğin fiziksel biçimlerinden bağımsızlaşarak, zihinsel özgürlüğün dış gerekliliklerine yer açan sanatlar, “müziğin edebiyattan daha teknik kurallarla çevrili olması gibi” estetik bağımlılıktan kurtulamaz. “Estetik birlik göz ardı edilirse her şey altüst olur.” (187)

“Photoplay’in Gereksinimleri” bölümünde irdelenen, estetik gereksinimlerdir. Tüm sanat dallarında geçerli olduğu gibi yeni sanat için de belirleyici olan en kapsamlı gereksinim, senarist ve film yapımcısının “reçetesi olmayan” hayal gücü yeteneğidir. Söz olmasa da photoplay’in sinematik araçları duyguların aktarımında son derece etkilidir. Opera, tiyatro, müzik gibi sanat alanları içinde yaratıcı süreçte ortak üretim söz konusu olsa da hepsinden farklı biçimde photoplay’in üretiminde iki yaratıcı kişiliğin varlığının altını çizer: senarist ve film yapımcısı (yönetmen). Senaristin yazdığı hikâye, görüntü diline dönüştürülmediği sürece eksiktir ve sanat eserine dönüşüm görsel kompozisyonu oluşturan yönetmenin yaklaşımıyla mümkündür. Münsterberg sinemada yönetmenin rolünü tiyatro yönetmeninden tamamen ayırır. Dramanın çatışmaya dayalı anlatı yapısı, yeni sanat için de geçerlidir, ancak senarist “perde için yazdığını her an hissetmelidir” (1916: 194). *Photoplay* tıpkı romanda olduğu gibi, insanın eylemlerinin arka planına odaklanır. Kahramanın dönüşümü gerçekte olduğu gibi sosyal ve doğal nedenleriyle aktarılır.

*Photoplay* için kelimelere gereksinim olup olmadığını “kelimelerle yaşayan drama ve roman”dan ayırıştırarak ele alır. Olay örgüsünü izleyiciye aktarabilmek için kullanımı neredeyse zorunlu hale gelen ara yazılarının özel kullanım amaçları dışında, film estetiğine zarar verdiği görüşündedir. Gereksiz gördüğü bu anlatı aracına ihtiyaç duyulmasının sorumlusu, “hâlâ yeni sanatın imkânlarını kavrayamayan senaryo yazarlarıdır”. (199)

Münsterberg filmde doğal seslerin ve konuşmanın kullanılma arayışlarını görüntülerden oluşan sanata zarar verdi-

ği için reddeder. “[Film] izlerken, iştirsek ... tiyatroya yaklaşıyoruz; ki bu ancak amacımız sahneyi taklit etmekse arzulanır. ... Photoplay’in başlı başına bir sanat olduğunu net bir şekilde anladığımız anda, söylenen sözün duyulması, mermer bir heykelin giysisindeki renk kadar rahatsız edici olur.” (203) Müzik “hikâye anlatma amacı dışında, sadece duygusal gerilimi arttırmak için kullanılabilir.” (206)

Münsterberg tek bir fotoğraf karesindeki renklerin verdiği hazdan yola çıkarak, fotoğrafta rengin işlevini olumlar. Ancak filmde renkler neredeyse sesler kadar zararlıdır. “İçsel deneyimlerimizin ekranda gerçekleştirilebilmesi için, resimsel gerçek dışı olduklarının güçlü bir biçimde bilincinde olmalıyız. ... zengin renklerle bezeli gerçek dünyaya ... çok yaklaşırsak aklın doğaya karşı kazandığı zaferi, o iç özgürlüğünü o oranda kaybederiz.” (209)

Bu yeni sanata bu denli yoğun talebin ardında “psikolojik koşullardan kaynaklanan estetik duyular etkindir” (219). Filmler “...mekân, zaman ve nedensellikten özgürleştirilmiş ve bilinç yapımıza uygun şekilde donatılmıştı. Zihin nesneye üstün gelir ve görüntüler müzikal tınılar eşliğinde akar. Başka hiçbir sanatın bize sunamayacağı muhteşem bir zevktir. Kasabalarda bile yeni tanrıça için tapınaklar inşa edilmesine şaşmamalı.” (220)

#### MUNSTERBERG’İN DENEYSEL PSİKOLOJİ LABORATUVARI

Duyguların kas hareketlerine yansımalarını deneklerin “harekete geçen” yüz ifadelerini fotoğraflayarak kaydeden ilk sinirbilimci Duchenne de Boulogne (1862) ve onun görsel arşivini kullanarak beden dili üzerine ilk bilimsel çalışmayı gerçekleştiren Charles Darwin’in (1872) sürdürdüğü çalışmalar, Münsterberg’in duygulanımların psikomekaniğine ve duygulanımların dokunsal fizyolojisine yönelik çalışmalarıyla daha

ileri taşınır. Hugo Münsterberg 1893 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde dönemin en önemli laboratuvarı olarak kabul edilen Harvard psikoloji laboratuvarını William James'ten devralır. Duyguların genel nedenlerinin “şüphe götürmez bir şekilde fizyolojik” olduğunu öne süren James'in laboratuvarında felsefe, psikoloji ve fizyoloji arasındaki geçişken bir çalışma ortamı söz konusudur. Münsterberg'in ifadesiyle, laboratuvar “James'in duygulara ve hayal gücüne ilgi duyan ve bellek, çağrışım, mekân ve hareket algısı ve etkilerine, insanlarla olan ilişkisine adanmış çalışmasının bir ürünüdür.” (Bruno, 2009: 93, 94)

Laboratuvarında duygulanımların analizi için tüm duyu organlarının etkisi üzerine deneylerin yapılabileceği kimi mekanik, kimi son derece basit düzeneklerden oluşan birçok enstrüman yer almaktadır. Bruno'nun aktardığı Münsterberg'in *The New Psychology*'deki ifadesiyle, “laboratuvarda göz ve kulak eşit statüye sahip olmakla birlikte diğer duyular da dışlanmamıştır.” (2009: 98) Akustik unsurların zihinsel yaşama ve psişik değişimlere olan etkisine veya dokunma deneylerinde ısının ve hareket hissinin incelenmesine değin uzanan geniş bir yelpazededir. “...uzay ve zaman, bellek ve dikkat algıları gibi yalnızca yüksek mental süreçlerin araştırılmasına hizmet eden tüm bu aygıtlar, hisler ve duygular, estetik duyguların incelenmesi veya duyguların ifadesi için aparatlar...” (99) zihinsel yaşam ve psişik enerjinin bir tür ifadesi olarak gördüğü sinemaya ilişkin deneyleri gerçekleştirdiği dördüncü kısımda yer almaktadır.

Psikoloji laboratuvarının çalışmasını sergilediği *World's Columbian Exposition* (1893) için hazırlanan katalogda, psişik yaşam üzerine yapılan araştırmalar “bellek, özellikle de hatırlamadaki farklı duyuların ilişkisi” olarak özetlenir.

Laboratuvarda test edilen hipotez, vücutta etkiye neden olan duygunun onu derinden “etkilemesiydi”. Duygusal etkiye neden olan hemen göze çarpmayan hareketler sırasıyla izlenerek

fiziksel olarak tespit edilebilirdi. ...Münsterberg, ruhsal yaşamın dinamiklerini göstermek için, kasların kasılmasını inceleyen Marey'in<sup>6</sup> myograph ve kan basıncını kaydeden sphygmograph cihazlarını kullanmıştır; pneumograph ile solunum sırasında göğüs hareketlerinin ölçümünü de gerçekleştirmiştir. [Duyusal] etki grafik analizi geliştikçe, [fiziksel] hareketlerle iz oluşturan duygu, sinematik bir yazıya dönüşür. Eğer sinematografide hareketin dili, duygulanımların fizyolojisi ise öncülü (*premise*) Münsterberg'in duygusal hareketliliği bir film teorisine dönüştürmesidir. (Bruno, 2009: 103)

Filozof yanıyla Münsterberg, psikolojiyi genel olarak teknolojiyle ve özellikle de sinemayla ilişkilendirdiği çalışmalarını, psikoteknoloji (*psycotecnology*) kavramı ile ifade eder. Eğitim, hukuk, endüstri ve sanatla ilgili sorunlar için uygulanan psikoteknik yöntemle “pedagojik reçete, sorgulama tekniği, işe alma pratiği veya estetik ilkeler yoluyla psikolojik laboratuvarı, günlük yaşama dâhil etmeyi ima ediyordu.” (Blatter, 2015: 53) “Zihinsel yaşam bu grafiksel tasarım geliştikçe göç etmiştir, sadece düşünülebilir olmakla kalmamış, aynı zamanda sinematografide de temsil edilebilir hale gelerek, deneyleri deneyimlere dönüştürmüştür.” (Bruno, 209: 109)

Münsterberg 1916'da gerçekleştirdiği psikolojik testleri Paramount Pictures Corporation ile yaptığı işbirliği sonrasında kısa filmlere dönüştürür. Bu sayede sadece “psikotekniklerin” yaygınlaştırılması için yeni bir ortam öngörmekle kalmaz, kitleleri deneysel psikoloji kültürüyle de tanıştırır. Münsterberg'in *Testing the Mind* film serisi bir yanda psikolojik teknikleri ticarileştirirken öte yandan yeni bir grup testi yöntemini de geliştirir. Münsterberg filmleri ve sinema salonlarını kapsayan çalışmasıyla “kapalı laboratuvarı” dünyaya açar ve izleyicileri deneye

6 Étienne-Jules Marey (1830-1904) kardiyoloji, havacılık alanlarının yanı sıra tek bir kare üzerinde çoklu pozlama tekniği olan kronofotografi ile sinemanın öncülerinden sayılan Fransız bilimci.