

Sinemada Diyalektik Kurgu

Dr. Cengiz T. Asiltürk



SİNEMADA DİYALEKTİK KURGU

Dr. Cengiz T. Asiltürk

**Beykent Üniversitesi Yayınıdır.
İstanbul, Eylül-2008**

Beykent Üniversitesi Yayınevi
Cumhuriyet Mah. Şimşek Sok. No:1, Beykent
Siteleri, Büyükçekmece 34500 İstanbul
Tel : (0212) 444 1997
Faks: (0212) 867 55 66

Beykent Üniversitesi Adına Sahibi
Rektör **Prof. Dr. Cuma BAYAT**

Yazar
Dr. Cengiz T. ASİLTÜRK

“SİNEMADA DİYALEKTİK KURGU”

1. Baskı, Eylül 2008
Beykent Üniversitesi Yayınları, No. 53
Sinema Dizisi 1

Editör: **Merve Asiltürk**
Redaktör: **Merve Yazıcı**

Sayfa Düzeni: **İbrahim SEVİLDİ**
Kapak Grafik ve Tasarımı: **Gaye KALAVLI**
Ön Kapak Fotoğrafı: **Yrd. Doç. Burak BUYAN**
Arka Kapak Fotoğrafı: **Yrd. Doç. Sefa ÇELİKSAP**

Baskı:
Euromat Entegre Matbaacılık A.Ş.

ISBN No:
978-975-6319-04-8

Sertifika No:
0208-34-010320

Kitabın bazı bölümleri veya tamamı Beykent Üniversitesi ve
yazarın yazılı izni olmaksızın hiçbir şekilde çoğaltılamaz.
Copyright © 2008

Sergili M için...

SUNUM

Sinema sanatı bilgi aktarımını belki en hızlı değil, ama en etkili biçimde sağlayan iletişim aracıdır. Çağımızın üzerinde en çok tartışılan bu bilim ve sanat alanıyla ilgili bilimsel ve akademik çalışmaların seyri, sinemanın toplumları nedenli derinden etkilediğini, hangi dinamikleriyle tutum ve davranışlarda belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Diyalektik kurgu üzerine yapılan bu ve benzeri çalışmalar öğrencilerimizin iyi yetişmesine ve çağdaş sinemaya kuşkusuz önemli katkılar yapacaktır.

Üretilen bilgiyi paylaşmanın çeşitli yolları vardır. Bunların en eskilerinden birisi kuşkusuz kitaplardır. Beykent Üniversitesi öğretim üyelerinden Yrd.Doç.Dr.Cengiz T. Asiltürk'ün, sinemanın evrensel diline baktığı bu kitap sinema konusunda bastığımız ilk çalışma olması yanında, diyalektik kurgu öncelikli olmak üzere sinema dilini her boyutuyla irdeleyen ülkemizdeki ilk sinema kitabıdır.

Bilindiği gibi; Üniversitemiz, Sinema Bölümü öğrencilerinin film seti deneyimi de edinmiş olarak en iyi biçimde yetişmesi için, teknik ve akademik kadro açısından alt yapısını oluşturmuştur. Öğrenci öncelikli eğitim-öğretim anlayışını benimseyen Beykent Üniversitesi, öğretim üyelerimizin gerektiğinde set çalışmasına katılımı ve desteğiyle, öğrencilere kendi kısa filmlerini çekmektedir. Öğrenci filmlerinin dünya ölçeğindeki festivallerde gösterilecek niteliklere sahip olduğunu sevinç ve gururla gözlemekteyiz. Üniversitemiz benzer akademik yayınları ve filmleriyle bilgi üretimi ve paylaşımı alanında söz sahibidir. Beykent Üniversitesi mezunlarının ileride çok önemli yapımlara imza atacağından kuşkumuz yoktur.

Saygı ve sevgilerimle...

Prof.Dr.Cuma BAYAT
Rektör

YAZARIN ÖZGEÇMİŞİ

1968'de Adana'da doğdu. *Sinemada Diyalektik (Yaratıcı) Kurgu* adlı teziyle yüksek lisans, *Sinemada Şiirsel Anlatım* adlı teziyle doktora derecesi alan Asiltürk; Ankara Üniversitesi'nde, Gazi Üniversitesi'nde ve birçok özel kuruluştaki *Yönetmenlik*, *Belgesel Sinema*, *Film Dili*, *Göstergebilim*, *Kurmaca Film*, *Türk Dili*, *Film-Okuma*, *Film Çözümlemesi* dersleri verdi. TRT Ankara Televizyonu Drama Programları Müdürlüğünde çalıştı (2000-2007). Birçok TRT yapımında; yapım yardımcısı, yönetmen yardımcısı, yapımcı ve yönetmen olarak görev aldı. Yönetmenliğini yaptığı tüm filmlerin senaryosunu yazdı. Kısa filmleri birçok ülke festivallerinde gösterildi, çeşitli ödüller aldı. Basılı beş kitabı bulunan Dr.Cengiz Asiltürk, 2006-2008 yıllarında Sinema-TV (Türkçe) Bölüm Başkanlığı yaptığı Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyesidir.

Filmografi

2007- *Büyülü Gerçekler*

2006- *Birden Bire Eski Yağmurlar* (TRT)

2006- *Kaçakçılar* (TRT)

2006- *Salvo* (TRT)

2006- *Piyansiti Kim Vursun* (TRT)

2006- *Gümüş Kayakçı* (TRT)

2005- *İlk Taşı Kim Atsın* (TRT)

2005- *Bir Bozgunun Filmi* (TRT)

2005- *Geç Gece* (TRT)

2001- *Aşkın Cenaze Töreni*

1996- *Ateşe Pervane Olan Kelebekler*

1994- *Esrime*

1991- *Komik Ölüler Ülkesi*

1989- *Özgürlük Tutkusu*

2003- *Esir Şehrin İnsanları*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Cafer Özgül)

2004- *Çınaraltı*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Andaç Haznedaroğlu)

2005- *Beş Kollu Avize*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Ömer Kavur)

2005- *Koltuk*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Ömer Kavur)

2006- *Patroniçe*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Ömer Kavur)

2006- *Sanatçının Ölümü*: Yönetmen Yardımcısı (TRT: Yönetmen Tülay Eratalay)

Kitapları

İsyen Çiçeği (Gold Yayınları)

Sırlanmış Zamanın Gölgesinde (roman, İnkılap Yayınları)

Sinemada Şiirsel Anlatım (bilimsel eser, Nobel Yayınları)

Sinemada Diyalektik Kurgu ve Film Dili (bilimsel eser, Beykent Üniversitesi Yayını)

İÇİNDEKİLER

SUNUM	I
YAZARIN ÖZGEÇMİŞİ	II
İÇİNDEKİLER	III
ÖNSÖZ	1
TEŞEKKÜR	3
GİRİŞ	7

BİRİNCİ BÖLÜM

Kimi Sanat Türlerinde Kurgu	18
1. Fotoğrafta Kurgu	21
2. Karikatürde Kurgu	23
3. Müzikte Kurgu	23
4. Tiyatroda Kurgu	24
5. Resimde Kurgu	25
6. Yazınsal Metinde Kurgu	25
7. Televizyonda Kurgu	30
8. Sinemada Kurgu	32

İKİNCİ BÖLÜM

Sinemada Kurgu Düşüncesinin Gelişimi	42
1. Kurgu Öncesi Dönemde Sinema Dili	42
2. Kurgunun Ortaya Çıkışı	43
3. Kurgunun Altın Çağı	46
4. Diyalektik Kurgu ve Eisenstein'in Kurgu Çeşitleri	53
4.1. Çarpıcı Kurgu (montage of attraction)	54
4.2. Çağrışım Kurgusu (association montage)	54
4.3. Ölçümlü Kurgu (metric montage)	55
4.4. Dizemsel Kurgu (rhythmical montage)	55
4.5. Titremesel Kurgu (tonal montage)	56
4.6. Üstitemesel Kurgu (overtone montage)	56
4.7. Anlıksal Kurgu (intellectual montage)	57
5. Genel (Evrensel) Kurgu Çeşitleri	58
5.1. Hızlı-Yavaş Kurgu	59
5.2. Karşıt Kurgu	59
5.3. Koşut (Paralel ya da Almaşık) Kurgu	59

5.4. Olağan Kurgu	60
5.5. Bağlantılı Kurgu	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kurguyu Belirleyen Öğeler ve Anlam	62
1. Yaratıcılık	62
2. Devinim ve Çekim sayısı	64
3. Zaman ve Uzam	64
4. Sahne Derinliği	66
5. Ara Çekim (İnsert) ve Anlatılan çekim (cut-away)	67
6. Kameranın Altlık Üzerinde Kullanılması	67
7. Çekim	68
8. Geçişler	69
9. Kesme	69
10. Zincirleme	70
11. Bindirme (İkizleme)	71
12. Karama-Açılma (focus-defocus)	71
13. Silinme	71

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Kurguya Sanatçıların Katkısı	73
1. Senarist: Öyküsel Düzlemde	73
2. Kurgucu: Biçimsel Düzlemde	75
2.1. Kaba Kurgu (rough editing)	75
2.2. İnce Kurgu (final editing)	75
3. Yönetmen: Biçimsel Düzlemde	77
3.1. Göstergebilimsel (Semiologie) Yaklaşım	83
3.2. Eğretilmeli (Metaforik) Anlatım	85
3.3. Eksiltme (Ellipse)	87
3.4. Simgesel (symbolique) ve İmgesel (İmgae) Anlatım	87
3.5. Gözlemcilik ve Yaratıcılık	89
3.6. Hedefkitle ve Kurgu (Film Dili)	90

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kurguda Ses, Müzik ve Renk Öğelerinin Yeri	93
1. Görüntü-Ses İlişkisi	96
2. Görüntü-Müzik İlişkisi	97

3. Görüntü-Renk İlişkisi	98
--------------------------------	----

ALTINCI BÖLÜM

Kurguya Yaklaşımlar: Hollywood ya da Antihollywood	100
1. Genç Sovyet Yönetmenler	104
2. Germaine Dulac	109
3. Charlie Chaplin	110
4. Jean Renoir	111
5. Orson Welles	112
6. Luis Bunuel	113
7. Alfred Hitchcock	115
8. André Bazin	115
9. Jean-Luc Godard	125
10. Christine Metz	127
11. Akira Kurosawa	128
12. Arthur Penn	129
13. Andrei Tarkovsky	130
14. Quentin Tarantino	132

YEDİNCİ BÖLÜM

Örnek Filmlerin Kurgu-Dil Çözümlemesi	135
1. Potemkin Zırhlısı	134
2. Ekim	140
2.1. Eisenstein'in Filmografisi	146
3. Ana	146
3.1. Pudovkin'in Filmografisi	152
SONUÇ	153
TERİMLER VE KAVRAMLAR İÇİN SÖZLÜKÇE	155
KAYNAKÇA	171
1. Kitaplar	171
2. Makaleler	175

ÖNSÖZ

Eğer yönetmek bir bakışsa, kurgu bir yürek vuruşudur

Jean-Luc Godard

Sinema, sadece belli bir imaj üretimiyle ilgili bir anlatı alanı değildir; o, kendi özel dilini oluşturma tarihi içinde yoğun ve sürekli bir estetik/sanatsal arayıştır. Sinemada; klasik ikon-imaj döneminde, Griffithçi hikaye anlatma sürecinde, Pudovkin’in “izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden” yönteminde ve Eisenstein’in “yepyeni bir gerçekliği ve ideaları yaratma eylemini araştırdığı yıllarında yapılanın adı bellidir: Kurgu.

Kurgu (montaj) gerçekliğin düzenlenerek ona kavranılır bir biçim verilmesi ve dünyanın açık anlamda yeniden yapılandırılması yöntemidir. Bir başka deyişle; film-yapının bilinçli olarak belirlenim parçalarını bir araya getiren “reji” düşüncesi... İşte bu nedenle sesli sinema döneminde Bazinci saptamayla “yapay bir dil” ve izleyiciyi derinden ele geçirmenin yöntemi sanılan “kurgu” konusunda teorik bilgi arayanlar, Eisenstein ve Vertov’un simgelediği Sovyet kurgu anlayışının

sarsıcılığını, Fransız *avant-garde* ya da *dışavurumcu* sinema akımı içinde kurguya verilen farklı önem ve değerin nedenini öğrenmek isteyenler bu kitaptan sanırım çok yararlanacaktır. (Kaldı ki; Bazin en fazla üzerinde durulan Sovyet kurgu okulu dönemini *imajların kendisinin nesnel olarak içermediği başka anlamlar yaratmakla* eleştirir; sinemanın kendi özgün sanatsal gücünü bulduğu olgunluğa ancak Sovyet ekolü montajdan koparak, Orson Welles'in alan-derinliği ve yine İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmlerindeki plan-sekans uygulamasıyla eriştiği savını getirir. Bu görüşlerin gelecekte ünlü *Yeni Dalga* akımının ortaya çıkmasına da katkısı olacaktır.)

Dr.Cengiz Asiltürk'ün bu çalışması da, yukarıda belirtilenlerin kronolojik olarak gözden geçirilmesini sağlayarak, kurgunun anlamı kadar bu anlamı gerçekten yönetmen için temel yapan anlayışı, Eisenstein'ın örneğinde “gerçekte gerçekliğe yaklaşmak için, gerçekliği bertaraf etmek” ya da Bazin'in *mizansen ile kurgu arasında temel bir karşıtlık vardır* düşüncesine katılmayarak, “Montage, mon beau souci/Kurgu, benim güzel kaygım” (1956) diyen ve sonrasında da mizansen ve kurguyu diyalektik bir sentezle sinemasına taşımayı başaran Godard gibi, kurguyu önemseyen sinemacıları tanıtmaktadır. Kısacası bu kitap bir yanda sinemanın kurgu kavramıyla gelişen sanat olma sürecini, “*Film kurgusunun biçimi sorunu öyle küçümsenecek sorun değildir* (Sokolov)” düşüncesinin haklılığını, diğer yanda *film teorisine* giden yolun kaynaklarını ortaya koymaktadır. Yazar bu zorlu konunun daha iyi anlaşılması için okuyucuyu tarihsel bir okuma sürecine çıkartır; kurgunun biricik “sinematografik amaç” olduğu günlerden, kurgunun mizansenin biricik parçası olduğu günlerdeki ustaları Renoir'ı, Bunuel'i, Bergman'ı, Pasolini'yi, Godard'ı, Tarkovski'yi vb. de keşfetmeye çağırır.

Beykent Üniversitesi'nin ilk sinema yayını olacak bu kitap, doğal olarak, araştırmacının sinema üzerine birikimlerini ortaya koyduğu kadar, kurgu alanındaki tartışma ve bilgileri topluca ve önemsenecek bir kaynak olarak ortaya koymasıyla önem taşımaktadır. Sinema ile düşünme, yazma ve konuşma çerçevesinde ilgilenenlerin dikkatle okuyacağı düşüncesiyle, çabası için Dr. Cengiz Asiltürk'ü kutlar, basımını sağladığı için Beykent Üniversitesi'ne teşekkür ederim.

Prof.Dr.Oğuz MAKAL

Beykent Üniversitesi GSF

Sinema-TV (Türkçe) Bölüm Başkanı

TEŞEKKÜR

Yönetmen, öyküyü izleyiciye anlatmalı mı, yaşatmalı mı?

Önemli uzam-zaman değişimi yaratılırken, kahramanın geçmiş yaşantısında kalmış bir kesite, anılarına (*flashback*), rüyalarına, gelecek düşüncesine geçişte (giderek yaygınlaşan tarzda) *klip* kurgusunun “bilgilendirici tarzı” rahatsızlık vermeseydi, “Sinema, görüntüyle öykü anlatma sanatı” denilebilirdi.

Anlam yaratmaktan yoksun bir kesme yöntemiyle gerçeklikten-düş, gerçeklikten-zihne, gerçeklikten-geçmişe, düş yoluyla gerçeklikten-geleceğe; bu filmsel uzamdan şu filmsel uzama, bu filmsel zamandan şu filmsel zamana geçilmesi, film izleme deneyimiyle donanmış olan, yani görüntü dilini öğrenmiş olan izleyici için sorun yaratmasa da; böylece sinema, “görüntüyle bilgi aktarma aracı”na indirgenmiş olur. Oysa sinema, görüntüyle anlatılan öyküyü izleyiciye yaşatma, duyguyu karşı tarafa geçirme sanatıdır.

“Sanatta kural olur mu?”

Her sanatın kendine özgü bir dili vardır! Bu nedenle, sanatta kuralsızlıktan söz edilemez. İnsan düşüncesinin sistemli işlediği anımsanırsa, başta doğal dil (insan dili) olmak üzere, insanın ortaya çıkardığı hiçbir şeyin kuralsız olamayacağı kendiliğinden anlaşılır.

Dil nedir?

Yazıda kullanılırken *yazılı dil* konuşma sırasında kullanılırken *sözlü dil* adını alan doğal dil ile *düşünce* arasında bir koşutluk kurulmadan, ne dil ne de düşünce anlaşılabilir. Düşüncenin bir işleyiş düzeneğinin olduğu açıktır. Buradan yola çıkarak, düşünceyle eşzamanlı ortaya çıktığı, düşünce olmadan kendisinin olamayacağı bilinen insan dilinin sistemine benzer bir dille yaratılan sinema sanatında (anlatma, duygulandırma, açıklama, gösterme, yaşatma, yönlendirme, iletişim kurma, ifade etme, değiştirme amacıyla) kullanılan dilin bir işleyiş düzeneğinin ve dolayısıyla da kurallarının olduğu tartışılmaz bir gerçektir.

Bir şey “söylemek” amacıyla kullanılan sanat dili niçin kuralsız olsun?

Yaratıcı sanatçı, her şeyden önce sistemli düşünme becerisini geliştirmiştir... İster doğal dili kullanarak bir roman ya da öykü yaratsın; ister doğal dil içinden çıkan bir üstdil/içdil olan şiir dilini kullanarak bir şiir yaratsın; isterse başka bir sanatın dilini kullansın; düşüncesini bir sistem içinde aktarır. Sistemin, düzenlenişin, kurgunun olduğu yerde kuralsızlık olamaz.

Kurallar sorgulanamaz mı?

Sanatın kurallar sorgulanmaya her zaman açıktır. Soru, kuralların değişip değişmeyeceği olmalıdır; tabi ki, sanatın kuralları yıkmak içindir. Bu *yıkma*, rastgele bir yıkma girişimi değildir; sanatsal anlatıma yepyeni bir boyut getirmek için eski anlatım dilinin kabul edilebilir yöntemlerle dönüştürülmesidir.

“You ve ben yani and I, night this night bu gece dansing...”

Tatil yörelerinde, böyle bir konuşma aracılığıyla turist kadınla iletişim kurulabildiğine, bu dilin onu kullananları amacına ulaştırdığına tanık olmuşsunuzdur. Bu gerçeklikten yola çıkıp, insan dilinin kurallar bütünü olmasına gerek kalmadığı sonucuna ulaşılabilir mi?

Doğal dilin, sanat dilinin, dolayısıyla da sinema dilinin işlevleri ya da kuralları nelerdir? Tanımlama ya da adlandırmalardan kaçınılamaz. Bilgiyi, görüneni, var olanı ve işitilene yolundan saptırıp karmaşıktırmak, müphem (anlaşılmaz) kılmak; iyi-kötü, doğru-yanlış ayırdını ortadan kaldırmak; iletişimden, onun öneminden, dolayısıyla tanımlama yapmadan, sistem oluşturmada bilginin bir araç üzerinde karşıya aktarılamayacağı gerçeğinden habersiz yaşamak isteyenler için, sinema dilinin de kuralları olmayabilir.

Bir yönetmenin; nesnelerin, oyuncuların, gösterilenlerin yönünü belirleyen; kurguyu ya da eylemi rastgelelikten kurtaran, ona düzen ve anlaşılabilirlik kazandıran *aks* kuralını tanımama lüksü olabilir mi? Bu basit bir kuraldır: İkili bir çekimde A oyuncunun eylemi ya da yönü sola, B oyuncunun eylemi ya da yönü sağaysa A oyuncunun tekli çekimine geçildiğinde (kameranın bir altlık üzerindeki hareketiyle aksın değiştirildiği, izleyicilere gösterilmeden) bu oyuncunun eylemi ya da yönü sağa doğru yaptırılamaz. Bu, zihnin kabul edeceği bir şey olmadığı gibi, hareketli bir nesnenin doğasına da aykırıdır. İnsan sağa doğru giderken dönüş yapmadan sola gidemez. Bunun istisnası olarak, aksın Hitchcockvari kasıtlı atlanmasıyla *korku* yaratılabilir, ama burada üzerinde durulan işin bu boyutu değil! Amaç salt izleyiciyi korkutmak ve güldürmekse her şey mübah(!) sayılmalıdır. Adlandırılmamış bir bilginin aracını tanımak mümkün mü? Bilimi ve yaşamı, insan algısının gelişim hızı karşısında olup-biteni gözlemleyerek *şeylerin* tanımını (bu tanımın zamanla değişmesi pahasına) yapmak gerekiyor.

Adlandırmalardan kaçınılmayacaksa; André Bazin’in sorduğu gibi, “Sinema Nedir?”

Sinemanın sayısız tanımı yapılabilir olsa da; son kertede sinema, evrensel doğru olarak, “görüntüyle öykü yaşatma sanatıdır” diyebiliriz.

İzleyicinin, anlatılan öyküyü yaşaması için sinema dilinin en önemli ögesi kuşkusuz tüm sanatların ortak paydası olan kurgudur. Kurgu sanatların dilsel ortak paydası olsa da; herhangi bir görüntü göstergesinin başka bir görüntü göstergesiyle (kesilerek, birbirlerine eklenerek, yan yana getirilerek) birleştirilmesi, somut olarak film-yapının kuruluşunda gözlenebilir. Bu nedenle kurgu kavramı, yaygın olarak sinemada kullanılmaktadır.

Öyleyse kurgu nedir?

Film kurgusu en basit tanımla, görüntü göstergelerinin (çekim paraçalarının) öyküsel bir düzlemin aktarılması amacıyla başka görüntü göstergelerine eklenmesidir. Bu da, filmin biçimsel düzleminin en önemli ögesidir.

Diyalektik Kurgu nedir?

Diyalektik (yaratıcı) kurgu, karmaşık bir yapıdadır. Zira yaratıcı kurguda, değişik içerikte iki görüntü göstergesinin içeriksel bir çarpıştırma yoluyla birleştirilmesi söz konusudur. Öyküsel düzlemde birbirinin devamı olmayan iki çekim birleştirildiğinde diyalektik/eytişimsel sıçramayla (iki çekimin toplamı olmayan) üçüncül anlam yaratılabilmektedir.

Her biri bir öncekinin üzerine inşa edilmiş olan ve yedi başlık altında irdelenen bu kurgu biçimlerinin, onların yaratıcısı Sergei Mihailoviç Eisenstein sonrası dönemde layıgınca anlaşılıp denendiği söylenemez. Bununla kalınmayarak, henüz eksiksiz tanımlanamayan, *neliği* felsefenin en temel tartışma sorunsalı *gerçekliği* yok ettiği gerekçesiyle bu kurgu biçiminin üzeri bilinçsizce örtülmeye çabalanmış; sonuç olarak, sinema sanatının en varsıl dil ögesinin yitirilmesi noktasına gelinmiştir.

Bir filmin uzmanlarca, “Griffith + 10 yıl” biçiminde eleştirilmesinde (o filmin böylesine gerilerde bulunmasında) senaryosu, oyuncu yönetimi, ışık ve kamera kullanımı kadar anlatımının yani dilinin (kurgunun) rolü vardır. Burada kastedilen, kurgu biçimlerinin, Eisenstein tarafından çıkarılan formüllere göre kullanılması değil; kurgunun ne olduğunun kavranmamış olmasıdır...

Sinema dili, yaratıcı yönetmene sonsuz olanaklar sunar; doğal dilin, yazarlara ve şairlere sunduğu olanaklar... Sözcükler (Türkçe, Çince, Rusça, Japonca gibi doğal dillerin sözlüklerinde) sınırlı sayıda olabilir; ama tümce kurma olanakları sınırsızdır. Sinemada çekim ölçekleri, kamera konumları, kamera hareketleri sınırlı sayıdadır, film dilini kullanmanın, bu dille tümce üretmenin bir sınırı yoktur. Varmış gibi görünen sınırları ortadan kaldırmanın yolu ise, Peter Wollen’ın da vurguladığı gibi, geriye dönüp, diyalektik ya da yaratıcı kurguyu kavramaktan geçer.

Diyalektik (yaratıcı) kurgu bir yandan sinema tarihiyle öte yandan yaratıcılıkla yakından ilgilidir. Konuya böyle bakıldığında, bu kurgu biçimlerinin tüm boyutlarıyla araştırılmasının ve karmaşık yapısına karşın eşsiz gücünün (potansiyelinin) tartışılmasının sayısız yararları olduğu görülür; böyle bir görüş, “Filmler sinema dilinin ürünü olmak yerine kendileri üstdil oluşturmaları” biçiminde yorumlanmamalı.

Filmin kurgu masasında doğduğu ve yaratıcı kurgunun sinemanın her şeyi olduğu görüşünü savunan kuramcı ve yönetmenlerle, “çevrinmeli ve kaydırmalı uzun/geniş sahne çekim olanaklarıyla birlikte, yaratıcı kurgu sinemada görevini tamamlamıştır” biçiminde görüş geliştiren kuramcılarının ve sinemacıların savları karşılaştırılmalı biçimde tartışmaya muhtaç görüldüğü için böyle bir kitap ortaya çıkmıştır.

Diyalektik kurgunun işlevini tamamladığı görüşü kabul edilemez. Sinema, özgün bir sanat olmayı sürdürecektir; en azından çerçeve içi düzenleme, kompozisyon, senaryo düzlemi ve dekupajın öyküsel düzlem çizgisinden şaşmadan ekleme yapılması açılarından kurgu yöntemine muhtaçtır. Yaratıcı kurgunun somut bir ortamda tartışılabilmesi için en

güvenilir kaynaklar Rus Biçimcilerinin filmleriyle, yaratıcı kurguyu önemsedikleri, kimi filmlerinde bu kurguyu dönüştürüp kullandıkları gözlenebilen çağdaş (Jean-Luc Godard, Costa Gavras, Akira Kurosawa gibi) yönetmenlerdir.

Kitap kapsamında yaratıcı kurguya örnek olabilen ilk filmlerin birçoğuna ulaşılmış olmasına karşın; çağdaş filmlerin tümüyle incelenebilmesi, öncelikle nicel açıdan olanaklı değildir. Bu nedenle, kimi örneklerle yetinilmesi kaçınılmaz olmuştur.

On altı yılda tamamlanabilen bu kitabın ad babası (sinema yazarı) Gökhan Erkişçi’ a, kitabın ortaya çıkmasına emeği geçen Mahmut Tali Öngören ve Prof.Dr.Sacide Vural’a; bilgi ve deneyimlerinden yararlandığım Kırgız Yönetmen Tölömuş Okeyev’e; kitabın yayınlanması için bizlere yol gösteren Beykent Üniversitesi Rektörü Prof.Dr.Cuma Bayat’a; Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof.Veyssel Günay’a; Sinema-TV (Türkçe) Bölüm Başkanı Prof.Dr.Oğuz Makal’a; bilgi ve görüşlerinden yararlanmaya çabaladığım bilge insanlar Prof.Dr.Ünsal Oskay ve Prof.Remzi Savaş’a; paylaşımlarıyla çalışma arzusu veren Grafik Tasarım Bölüm Başkanı Prof.Dr.Adem Genç, Sinema-TV Bölüm Başkanı Yrd.Doç.Dr.Burak Buyan, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Yardımcısı Yrd.Doç.Dr.Engin Alpat, Yrd.Doç.Dr. Salih Bolat, Yrd.Doç.Sefa Çeliksap, Yrd.Doç.Dr.Selma Köksal Çekiç, Öğr.Gör.Cüneyt Gök, Öğr.Gör.Arda Erdikmen, Öğr.Gör.Nihan Işıkman, yaşamın değerini ve mutlu olmayı öğreten babam Zekeriya ve annem Bedriye Asiltürk’e; gerçek bir entelektüel olarak deneyim ve bilgisini daima paylaşma inceliği gösteren dayım Zeynel Coşkun’a; bana akademik dünyanın kapılarını açan Dr.Kemal Ateş’e; dostlarım Dr.Engin Kara, Dr.Deniz Kara, Koray Bugay, Dr.Aybars Pamir, Mehmet Yılmaz ve Cihan Sağmen’e; yaşamın her anını benimle yaşama sevdalısı Göksel Akdeniz’e; kitabın redaktörlüğünde sabırlı ve titiz çalışmasından dolayı Merve Yazıcı’ya teşekkürü gönül borcu biliyorum.

Dr.Cengiz T. Asiltürk - İstanbul, 2008

Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Sinema-TV Bölümü Öğretim Üyesi

GİRİŞ

“Diyalektik devinimi sürekli durdurmak, akılcı düşünce açısından olanaksızdır. Böyle bir şey tarihin sonu demek olur. Tarihin son bulacağını söylemekse, salt bir kehanettir. İnsan şuna ya da buna, istediği ya da elinden geldiği ölçüde inanabilir; ancak akılcı düşünce açısından, tarihin sınırları insanlığın sınırlarıyla aynıdır. Bu sınırların ötesine geçebilmek için ya doğal duruma geri dönmek ya da her türlü parçalanmadan, yabancılaşmadan kurtulmuş ütöpik dünyayı tasarımıyla-bilmek gerekir.”

Arnold Hauser’in bu görüşü diyalektiğe bağlı film kurgusu açıklanırken bize yol gösterici bir rehber olacaktır.

Sinemanın ortaya çıktığı yıllarda; bir çekimin, başka çekime eklenmesi anlamında kurgu bile henüz bilinmediğinden, onun eksikliğinden kaynaklanan sorunların üzerinde düşünce geliştirilmemiştir. Kitabın ilgili bölümlerinde ortaya konulduğu gibi; kurgu, rastlantı sonucu sinemaya girdi. Sinema kurgu olanağına kavuştuktan sonra özgün bir film dili yaratılabilmektedir. Bu gelişme süreci de diyalektikle çakıştı. Sinema belli bir dilin ürünüdür; bir dille ortaya çıkarılabilen bir sanattır.

Kurgu, sanatların ortak paydası, dolayısıyla en önemli dilsel varlıktır. Elinizdeki kitapta yaratıcı kurgunun, sinemanın sanat olmasındaki rolü üzerinde ayrıntısıyla durularak, kimi yönetmenlerin kurgunun gelişimine katkısı tarihsel açıdan araştırıldı.

İlk film gösteriminin 1895 yılında yapıldığı gözönünde tutulursa; sinemanın birçok sanata göre kısa bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir; oysa insanoğlunun, canlı varlıkların çizimine (resme) hareket verme arzusunun kökenleri Kuzey İspanya'daki Altamira Mağarasının duvar resimlerine, belki de çok daha eskilere dayanır. Mağara duvarlarına çizilmiş bu naif resimlerin yönemesi (herhangi bir yöne hareket eder gibi görünmesi, onların böyle gösterilmek istenmesi), hareket yaratma, anlatımı hareketle sağlama amacıyla çizildiklerini ortaya koyar. Dolayısıyla da sinemanın geçmişini ilk film gösteriminin yapıldığı yıllara sınırlandırmak, kimi gerçeklerin üzerini örtmek olur.

Kuşkusuz her sanatın kendine özgü bir dili vardır. Teknolojik gelişmelerden en çok etkilenen, kendisi için teknoloji yaratılan sanatların başında gelen sinema, gelişmeler ışığında özgün bir dile kavuşmuştur. Bu dilin oluşturulmasında kurgu çok önemli bir rol üstlenmiştir. Film dilinin temelini oluşturan kurgu, bu kitap kapsamında; Fransa'da André Bazin; Amerika'da David Wark Griffith ve Edwin Stanton Porter, SSCB'de *Biçimci Sinema Akımı*nı yaratan (Sergei Mihailoviç Eisenstein, Lev Vladimiroviç Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Illarinoviç Pudovkin...) yönetmenlerin savları doğrultusunda araştırılmıştır. Kimi karşı görüşlere karşın, kurgunun sinemadaki görevini tamamlamadığı, sinema sanat olarak kalacaksa, kurgunun görevini sonsuza kadar sürdüreceği çağdaş filmlerden çıkarılan örneklerle de ortaya konulmuştur.

Kitabın temel konusu *Sinemada Diyalektik Kurgu* olduğu için, öncelikle sinemanın temel anlatım aracı (dili) olan kurgu üzerinde durulmuştur. Dolayısıyla da sinema; kurgusunun doğuşu, gelişimi, kullanılışı, çeşitleri; bu konuda kurgunun önemini vurgulayan sinema adamlarına karşı geliştirilen karşıt düşünceler irdelenmiştir. Kurgunun, diğer sinema dili öğeleri ışık, renk, müzik, replik, ses, silme/mutlak sessizlik, seçilmiş nesne, seçilmiş kostüm, kamera hareketleri, mekan düzenlemesi, kadraj tercihi, atmosfer vb. arasında özel bir yeri bulunmaktadır. Öyleyse kurgunun görevini tamamladığının söylenmesi doğru olamaz. Kurgunun görevini tamamladığı düşüncesi-nin yanlış olduğu çağdaş sinemanın önemli filmlerinden seçilen örneklerle ortaya konulmuştur.

Bu kitapta kurgunun sanat türlerindeki önemi ve yeri irdelenmiştir. Kurgunun sinemanın sanat olarak kabul görmesindeki rolü; *ekleme* anlamındaki bir kurgudan *diyalektik* ya da *sanatsal kurguya* geçiş çalışmaları açıklanmıştır. Eisensteinvari kurgu çeşitleri, evrensel kurgu çeşitleri ve Hollywood-Avrupa kurgusunun temel farkları, sesli sinemaya geçilmesiyle ses-müziğin kurguya etkisi değerlendirilmiştir. Kurgunun yeri, kurgunun kimi fonksiyonları yerine getirmesinde etkili olan etmenler ortaya konulmuştur. Kurgunun yaratılması sürecinde etkili olan kimi sanatçıların kurguya katkısı göz önüne alınmıştır. Kitapta, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim* filmlerinin, Pudovkin'in *Ana* filminin kurgusal açıdan analizini de bulacaksınız.

Yaşamın her alanıyla ve öteki sanatlarla yakın ilişkisi bulunan sinemanın en önemli yönü, kuşkusuz kurgu yapısıdır. Diyalektik kurgunun üzerinde yeniden, bu kez özümsererek durulursa, sinemanın yaratıcı yönü daha varsıl biçimde gün ışığına çıkarılabilir. Bu kitabın, sinemacılara ve sinema alanında araştırma yapacak olanlara yol gösterici mütevazı bir kaynak olacağı umudu taşınmaktadır.

Yaşamın katı gerçekliği karşısında hızla tükenen insanca tutkular, düşler, serüvenler, insanları birbirine bağlayan ilişkiler özüne en yakın biçimde sinemada bulunabilmekte. Sinema insanın evrende varoluş nedenini sorgulayarak; sürekli erteletilen, engellenen, avuçlarından kaçıp giden düşlerine kavuşmaya çabaladıkları yaşamsal bir alan olduğu için bir tutku haline gelmiştir. Günümüz dünyasında milyonlarca insan tekdüze yaşamına renk katıp, sıkıntılarından kurtulmak için sinema salonuna, unutturulan düşlerine kavuşmaya gitmektedir. Sinemayla bir yandan gerçeğin benzeri kusursuz yaratılabilirken; öte yandan günlük yaşamda bulunamayan,

hayal edilen, düşlerde görülebilen olaylar (yeniden kurulmuş bir dünya) sunulabilmektedir. Sinema salonunda ışıklar sönünce tüm dikkatler, duygular ve düşler filmin, yönetmenin, yani çağdaş hikâye anlatıcısı yaratıcının anlatacağı öykünün büyüüne yönelmektedir.

Oskay (1982: 60) izleyicinin durumunu şöyle gözlemlemiştir: “Seyirciler, film izleme eyleminde kendilerini ölümsüz tanrılara dönüşmüş bulur. Perdedeki oyuncuların kısıtlı sürelerle sığdırılan yaşamlarının bitmesini gözleyen seyirci, her şey olup-bittikten sonra da yaşamda kalarak ölümsüzlüğü başarabilmektedir; böylece sinema, sanatçıyı ölümsüz kılmayıp, aksine seyircinin kendini ölümsüz hissetmesini sağlamış olmaktadır. Seyirci, insanüstü bir varlıkmuş, göremeyeceği hiçbir şey yokmuş gibi, her şeyi gözlemleyebilmektedir. Karakterlerin başlarına nelerin geleceğini, bunlardan hangileri ödüllendirilecek hangileri cezalandırılacaksa önceden bilebilmektedir. Her şey olup-bittikten sonra bile hayatta kalabilme fantazyası, bir süreliğine de olsa, tekdüze yaşamdan kurtulan çağdaş bireyi rahatlatmaya yetmektedir.”



İzleyicilerin, katılmaya can attıkları bu büyülü ritüeller karşısında, ziyaret ettikleri bir tapınağın önündeymişçesine pür dikkat durmaları da, sinemanın nedenli etkili bir sanat olduğunu gösterir. Cazibesi her çağdaş birey tarafından denenilen bu ritüellerin tarihsel-uzamsal başlangıcı, 28 Aralık 1895 tarihinde, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de yapılan ilk film gösterimine uzanır. Sinemanın yaratıcıları olarak kabul gören Lumière Kardeşler'in bu ilk film gösteriminden kısa süre sonra hızla yayılan sinema; insanlar için tutkulu bir eğlence, kimi ülkeler içinse önemli bir sanayi kolu oldu. Sinema filmlerinin Amerikan ihracat listesinde özel bir önem taşıması en somut örneklerden biridir (Abisel, 1984: 3). Bugün herhangi bir ülkede bir yıl içinde gösterimi yapılan Hollywood filmlerinin sayısı göz önüne alındığında; sinemanın, ABD'nin dış ticaret hacmindeki yeri kolayca görülecektir.

Üretilen ister resim, ister heykel, ister şiir olsun; aslında bir devinim (yanılgısı...) üretilir. Yapıt gözlendiğinde; onda, öyküsel içerik yanında, ona bakanların dikkatini belli noktalara çeken ve devinim etkisi yaratan yönsemeler olduğu görülür. Ayakları üzerinde dikilerek, baş parmağını (böylece aleti) kullanmaya başlayan ilk insan, mağara duvarlarına bir olayı anlatma amacıyla ilk resmi çizerken de, kuşkusuz bir devinim yaratma arzusu içindeydi. Kuzey İspanya'da Altamira Mağarasına çizilmiş bizon resimleri bunun yetkin göstergeleridir. Sinema sanatının ortaya çıkışı, insandaki bu devinim arzusunun gerçekleşmesiydi. İnsanoğlu devinimli şeylere karşı, doğası gereği duyarlıdır. Onun bu özelliği muhtemelen avcılıkla geçindiği, doğayla, vahşi hayvanlarla savaştığı dönemlerde ortaya çıkmıştır.

bir geyik özetleyebilir bütün uçurumları

diyen Salih Bolat da, kadının eteğini titrek yaparak rüzgârın etkisini göstermeye çabalayan bir ressam da, müziğiyle ritim yaratan müzisyen de, aslında devinimli bir yapıt yaratarak, devinim olgusunu göstermek ister. Ülkemizin önemli heykeltıraşlarından Remzi Savaş, çalışmasıyla ilgili şunları anlatır: “Geyik heykelini bitirdim. Dinlenirken elimle gözümü kapatarak bir süre bekleyip bir an dönüp bakıyorum; heykel, kımıldamadan öylece duruyor... Gözümü kapatıp bekliyorum; sonra aniden dönüp bakıyorum; yine hareket yok! Bir kıpırdasın, bir hareket etsin istiyorum, ama olmuyor...” Remzi Savaş’ın soylu arzusu (yontusuna hareket verme özlemi), Kuzey İspanya’daki Altamira Mağarasının duvarlarına ilk(sel) insanlar tarafından çizilen bizon resimlerinde de açıkça gözlenebilir. Öyleyse insanoğlunun yaratılarını hareketlendirme arzusu yeni değil. Duvara çizilen iki boyutlu resimden sonra resim sanatında ışık-gölge sayesinde derinlik (üçüncü boyut) bulundu. Ardından yeni aşama olarak teknoloji fotoğrafı yarattı. Fotoğrafın keşfi ve teknolojinin sunduğu olanaklar devinimin boyutunu farklı biçimde ortaya çıkarttı. Fotoğraf sanatçısı Sefa Çeliksap’ın belirttiği gibi, “Nesne ile ışık kaynağının dalga boyu arasında ilişki kurularak, devinim halindeki nesnelerin, uzamdaki anlık duruşunun fotoğrafı elde edildi (görüşme: 24.06.2007).” Hareketli bir nesnenin organik gözün algılayamadığı, ancak bir kamera aracılığıyla kayıt edilen bir *an* içindeki durağan halinin, yani nesnenin boşluktaki izinin görünür kılınmasıyla devinim olgusuna farklı bir bakış açısı getirilmiş oldu.

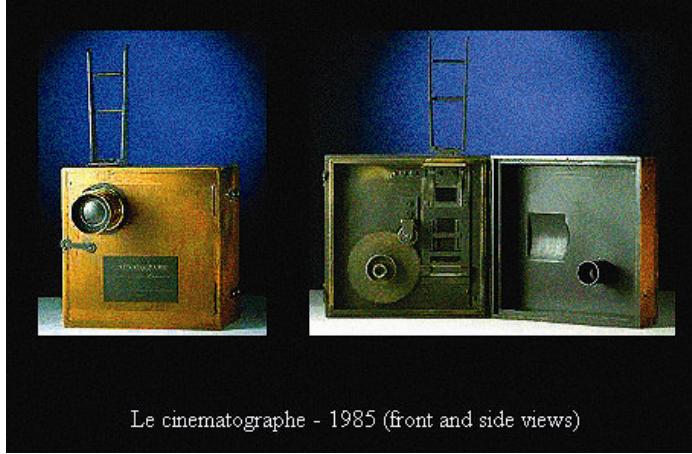


Lumière Kardeşler

Fransız Yeni Dalga Sinemasının önemli yönetmenlerinden Jean-Luc Godard’ın, “Fotoğraf gerçeğin yansıması değil, yansımanın bir gerçekliğidir” sözünü akılda tutmak kaydıyla; doğadaki gerçeğin aynısının fotoğraf sayesinde üretilebildiği söylenebilir.

Fotoğrafa hareket kazandırılabilir mi düşünün, sinema serüveninde kilometre taşlarından biri olduğu gerçek. Sinema düşüncesini, fotoğrafın icadından önceye götürmek bize daha sağlıklı yol haritası çizme olanağı tanır. Mağara duvarlarına resim çizen ilksel insanların, sinemayı ortaya çıkarma düşüncesi taşıdığını söylemek ne kadar yanlışsa, o çalışmaların sinemanın icadına giden yolda önemli bir aşama olduğunu söylemek o kadar doğrudur; çünkü sinema, mağara duvarlarına iletişim amaçlı çizilen, ama hep hareket kaygısı, bir tarafa yönelme eğilimi olduğu gözlenebilen iki boyutlu resimlerden, fotoğrafın bulunuşuna uzanan bir serüvenin sonucu ortaya çıkmıştır.

En genel sanat olarak tüm sanatları bünyesinde toplayan sinema, çok basit, ama en doğru tanımla, hareketli görüntüler aracılığıyla serüven yaşatma sanatıdır. Mağara duvarındaki çizimler aracılığıyla verilmek istenen iletinin belli bir devinime dayalı olması gibi, ilk sinema filmlerinde, çerçevedeki nesnelere abartılı boyutlarda devinimler verildi. Kurgunun henüz keşfedilmediği ve film kamerasının sabit kullanıldığı dönemlerde çerçeve içi devinim yaratılarak, sinema fotoğrafın durağanlığından uzaklaştırılmak istendi.



‘Sinemanın küçük kardeşi’ sayılabilecek televizyon dizilerinde, Dogma Akımına bağlı yönetmenlerin de etkisiyle sık kullanılan ‘kıpırdayan çerçeveli’ çekimler, sinemaya sıçramış olsa da, böyle bir devinim, sinemasal devinim tartışmasının dışındadır. Bu yöntemin, sinemada kalıcı olacağı kuşkuludur. Zira sinema bir taraftan gerçekliği bozarken, bir taraftan insanın görme algısı açısından gerçeklikle sıkı ilişkisini sürdürmek zorundadır. İnsan, kendisi hareket halinde de olsa, nesneleri ‘silkelendir’ biçimde görmez. Bu nedenle, öznel kameranın disiplinli hareketler yapması doğal bir zorunluluktur. Öznel kameranın silkelendir durması, sinema diline katkı yapmadığı gibi, onun estetik biçimini bozar. Böyle bir kamera kullanımının, kıpırdayan nesnelere daha yoğun ilgi gösterdiği bilinen insanın, televizyon dizilerinde ilgisini diri tutmaktan başka işlevi olamaz.

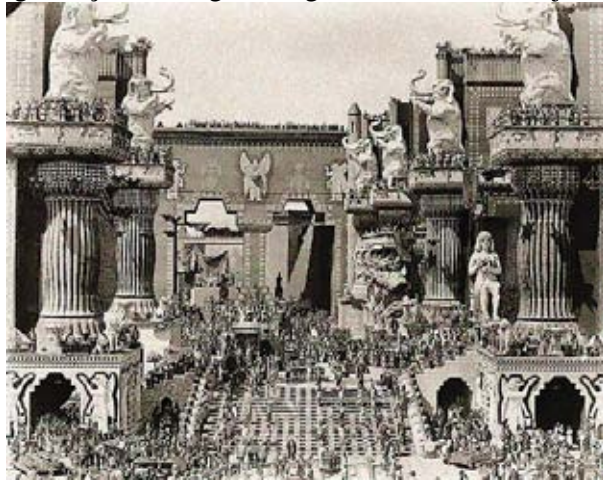


İnsanın görme algısına ters olarak sinemada bir istisnadan söz edilebilir. İnsanın, kadrajın köşelerini puslu görmesi (gördüğü net alanın, yatay bir oval olması) gerekirken, bilindiği gibi net alan yatay dikdörtgendir. Kieslowski'nin, *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* adlı filminde denediği; kadrajın köşelerinin silintili, yatay oval kısmın net olması sinemanın (gözün) doğasına uygundur. Kieslowski, söz konusu filmde birçok kadrajı, gözün görme biçimine uygun düzenlemiştir. Onun, daha başlangıçta üzerinde uzlaşa sağlanan yatay dikdörtgeni kırması, sinema diline katkı olarak değerlendirilebilir nitelikteyken; öznel konumda kameranın silkelendir durmasının, sinema diline katkısından söz edilemez.

Bütün sanatların çatısı, sanatların ortak paydası kurgu üzerine oturtulur. Sinemanın sanat olarak kabul görmesi de kurguyla mümkün olabilmiştir. Birçok sanat dalının özdeği görüntüler, renkler, nesneler, olaylar, imgeler, göstergeler, seslerdir. Bunlar, birbirlerini tamamlar. Sinemada izleyenleri yeni bütüne ulaştıracak biçimde düzenlenen görüntüler belli koşutluklar ya da zıtlıklar oluşturur. Bu düzenlemelere kurgu denir. Tek fark, sinemda kurgunun görece daha değişik teknik işlemleri gerektiriyor olmasıdır. Diyalektik kurgu, sinema dilinin temel yaratıcı ögesidir. Film öyküsünün görsel yoldan dizilenmesi biçimindeki ekleme kurgu (yani öyküsel düzlem kurgusu), amaca hizmet eden bir araçtır. Yaratıcılık gerektiren sanatsal kurguyla, birbirinden farklı içerikte çekimler örgütlendirilir; A ve B çekimlerinin toplamından farklı içeriğe sahip olan C bütünseline ulaşılır. Bu konu, iki örnekle daha açık bir biçimde ortaya konulabilir:

Kimya biliminde **hidrojen** (Yun. Hydor = su; gennan = doğurmak; atom no: 1; tatsız, renksiz, kokusuz bir gaz) ile **oksijen** (Yun. oksys = asit; gennan = doğurmak; atom no: 8, tatsız, renksiz, kokusuz bir gaz) laboratuarda birleştirildiğinde, ürün **su** ($H_2 + O \rightarrow H_2O$) olmaktadır. Bu ürün, kendisini oluşturan özdeklerden farklıdır. Resim sanatında da, mavi ile sarı boyalar karıştırıldığında **yeşil** boya elde edilir: **mavi** x **sarı** = **yeşil**. Bu artık ne mavidir ne sarı... Ulaşılan bu türev renk, kendisini oluşturan renklerden çok farklı ışık ışınları yansıtan, yansıttığı ışıklardan dolayı **yeşil** adını alan başka bir renktir.

Yaratıcı kurguyla oluşturulan görüntülerin zihindeki yansımaları çekimlerin eklenmesiyle değil (boyaların karıştırılması gibi) çarpıştırmayla yaratılır. Yeni bir anlama ulaştıran bu kurguda, bir çekimin özdek olarak kullanılması bakımından durum, *oksijen* ile 2 *hidrojenin*, *yeşil* boyaya ulaşmak için *mavi* ve *sarı* boyaların karıştırılmasından farklı değildir. Bir parça, bütünün özdeği biçiminde kullanılarak (çekimler çarpıştırılarak) yeni bir bütün ortaya çıkarılmaktadır. Bu bütün, kendine özgü nitelikler taşır. Bunu her sanat kendine özgü göstergelerle yapar. Sinemada, çekim bir gösterge, yani sözcüktür. Kurgulanmış çekim dizileri de, bu sözcüklerin örgütlendiği tümceye karşılık gelir. Çekim dizgesi kurgu ise; iletilerin, imajların taşınmasını sağlayan tümceyi yaratır.



David Wark Griffith - *Intolerance*

Sinemada kurgu kavramı montaj kavramıyla eşanımlıdır. Bu kavramların anlam yaratma ve çekimleri ekleme anlamında eşanımlı kullanıldığı gözlenebilir. Bu nedenle yaratıcı (sanatsal) kurgu kavramı geliştirilmiştir, ancak Sovyet sinemacıların yeni bir anlam yaratmak anlamında da montaj sözcüğünü yeğlediğine dikkat edilmelidir. Kurgu (montaj) kavramıyla eklemeyi, yaratıcı (sanatsal) kurgu kavramıyla da ekleme tekniğinden farklı olarak yaratıcılık özüne sahip kurguyu söz konusu ettiğimizi belirtmeliyiz.

Kurgunun film dili içindeki yerini belirlemek için “ekleme kurgu”yu netleştirmek gerekir; zira sinema dilinin birçok ögesi, ancak ekleme kurguyla gerçekleştirilebilir. Kurgu, sinemada en önemli dil ögesi, ama diğer dil öğelerinin (kesme, bindirme, zincirleme gibi noktalama imlerinin)

yaratılmasında katalizör görevi görür. Tabi ki kostüm, mekan, ışık, renk, objektif lensleri, kamera hareketleri, kamera açıları, çekim ölçeklerinin de dil ögesi olduğu unutulmamalıdır.

Yaratıcı kurgu, birbirinden değişik anlamlara sahip çekimlerin (gözelerin), ulaşılmak istenen anlamın doğasına uygun olarak eklenmesi sanatıdır. Çekimlerin anlamlarının ötesinde yeni bir anlama ancak bu yoldan ulaşılmaktadır.

Kurgu tartışılırken; sinema sanatının kısa bir geçmişi olduğu, bu kavramın geçmişinin ise diğer sanatlar aracılığıyla daha eskilere dayandığı göz önüne alınmalıdır. David Wark Griffith'in kurguya Charles Dickens romanlarından ulaşmış olması, Leonardo da Vinci'nin *tufan* olgusunu nasıl resmetmesi gerektiği yolunda notlar tutması, Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirinin bir dizisine yerleştireceği (kurgulayacağı) uygun sözcüğü yıllarca araması kurgunun geçmişine ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Lenardo Da Vinci, *Tufan* tablosu için, her nesnenin yerini ayrı ayrı yazarak belirlemiştir (Eisenstein, 1984: 38).

Kurgunun sinemaya getirdiği sanatsal nitelikler ve niceliksel işlevler oldukça çok, ancak kurgunun tüm ayrıntılarını seçilen bir tek filmde bulmanın da olanağı yok. Ayrıntılar, örneklerle şöyle özetlenebilir:

1) *Kurgunun birleştirici fonksiyonu*: İşe gitmek üzere evinin salonunda hazırlanan adamın evin kapısına yönelmesi (iç mekan) çekimine, apartmandan çıkışını gösteren (dış mekan) çekimi eklenir. Bu çekime adamın arabasında yolculuk ettiği (iç mekan) çekimi, ardından ofisine girişini gösteren (iç mekan) çekimi eklenir; adamın, arabaya binmesini, yolculuğu, büroya girişini gösteren çekimler öyküsel bütünlük içinde kurgulanmış olur. Burada amaç, zaman ve mekanın eksiltilmesi yoluyla; uzaysal uzamı filmsel uzama, uzaysal zamanı da filmsel zamana indirgemektir. Öyküsel düzlem akışı doğrultusunda sıralanan bu çekimler için yaratıcılığa gerek yoktur.

2) *Çekimlerin hammadde (özdek) olarak kullanıldığı sanatsal kurgu ile yeni anlamların yaratılması*: Bu kurguda çekimler salt bir yaşamsal devamlılığı sağlamak için birbirine eklenmez. Film akışı içinde hayat dayanakları giderek elinden alınan bir kahraman varsayalım. Kahramanın, görsel açıdan endişe veren bir mekanın kapısından kılık kıyafeti düzgün biçimde girişini gösteren çekimine, bakımlı bir ev köpeği çekiminin eklenmesi ve ardından da kahramanın girdiği kapıdan pejmürde bir halde çıkışını gösteren çekimin ve bunun da ardına bir sokak köpeğinin sefil halinin kurgulanması sanatsal kurguya örnektir. *Potemkin Zırhlısı* adlı filmin kurgusuyla sanatsal niteliği üst düzeyde bulunan, sessiz sinema devrinin başyapıtını yaratan Sergei Mihailoviç Eisenstein'ın, filmin çoğu sahnesinde yaratıcı kurguyu yetkin biçimde kullandığı gözlenebilir. Kırım'ın Alupka Sarayında bulunan mermer (uyuyan, doğrulan, kükreyen) aslan yontularının kısa kısa çekimlerini kurgulayan yönetmen, Sovyet halkının zırhlıdaki ayaklanmayı desteklemesini, Rus halkının aslan gibi kükremesini eğretilmeli bir anlatım biçimiyle vurgulamıştır.

Yontuların çekimlerinin kısa olması, bunların anlatıma hizmet edecek bir biçimde ustaca ardışık getirilmesi; mermerden yontulmuş (bir) aslanın uzandığı platformdan doğrulup kükremesi (halkın coşkuyla ayaklanması) sanatsal kurgu olanağıyla sağlanabilmiştir. Günümüz sinemasında ağdalı bulunabilecek bu kurgu, o günün koşullarında olağanüstü bir gelişmedir ve geliştirilmeye uygundur.

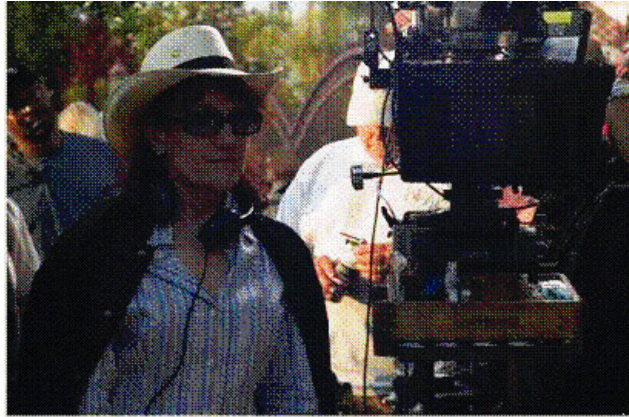
3) *Kamera rejisi: kurgunun, çekimler sırasında, kamera hareketleriyle gerçekleştirilmesi*: Kameranın devinimli kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, gelişen öykünün takip edilme olanağı doğmuş oldu. Böylece sürekli çalışır halde kullanılan kamerayla, öyküsel düzlemin gelişimi takip edilebildi. Görüntülenen bir olayın parçalarının ardışıklığının, kamera aracılığıyla sağlanmasıyla, çekimlerin kurgu odasında eklenmesi işleminin farkı yoktur. Bu fark, biçimsel olmanın ötesinde anlam taşımaz. Kurgu, ilkinde çekim anında kamerada, ikincisinde kurgu odasında yapılmış olur.

Az önce verilen adam-köpek örneği tekrar, bu kez kamera rejisi için ele alınabilir. Filmin akışı içinde hayat dayanakları giderek elinden alınan kahramanın, görsel açıdan huzur verici bir mekanın kapısından kılık kıyafeti düzgün bir biçimde girişi gösterdikten sonra; altlık üzerindeki kamerayla yer değiştirerek (ilerleyerek-gerileyerek) görsel açıdan iç karartıcı mekanın kapısından pejmürde bir halde çıkışının gösterilmesi de yaratıcı/sanatsal kurguya örnektir.

Örnekler çoğaltılabilir: Jane Champion'un, *The Piano* adlı filminde; Ada (Holly Hunter), tutkuyla sevdiği erkeğe (Harvey Keitel) gitmektedir. Onu gizlice takip eden kocası, birden ortaya çıkar, engellemek ister. Kocasıyla boğuşmak zorunda kalan Ada yorgun düşer. Yardım umar gibi başını yukarı kaldırır. Ada'nın yüzündeki anlamı gösteren kamera, bakış doğrultusunda çevrinir, ağ gibi örülü ağaç dalları kadrajı doldurur. Ağacın dalları, Ada'nın umarsızlığını, çelişkilerini ve düşüncelerinin karmaşıklığını eğretiler. Böylece, Ada'nın yüzünün gösterildiği çekime (adeta bir kesme yapılır gibi), dalların çekimi eklenir. Sahne, kesme yapılmadan kamera rejisiyle kurulmuş olur. Bu çekimle ulaşılan anlatım biçimi ister ayrı ayrı çekimlerin kurgu sırasında eklenmeleriyle, isterse kameranın devindirilmesiyle kotarılmış olsun, sanatsal kurguya yetkin bir örnek oluşturur.



Benzer bir yaratıcılığa, Martha Coolidge'in *Angie* filminde de rastlanır. Filmin başında iki küçük kız, oyun oynayan arkadaşlarının az ötesinde konuşmaktadır. İki kız, bahçede, evin sokağı gören geniş basamaklarında baş başa kalırlar. Konuşmaları geleceğe yöneliktir. Büyüdüklerinde neler yapacaklarını kararlaştırmaktadırlar. Kamera sola bir kırbaç çevrinme yapar, sokaktan gelen iki genç kıızı bulur. Onlar, basamakta oturup geleceği konuşan çocuk kızların büyümüş halleridir. Kilolu olanın Tina (Aida Turturro); zarif, güzel olanın, öyküsü anlatılan Angie (Geena Davis) olduğu vurgulanır; yürüyüşleri yavaşlatılmış olarak gösterilir. Geçip giderken, merdivende oturan kendi çocukluklarını görecekmış gibi hüznle bakarlar.



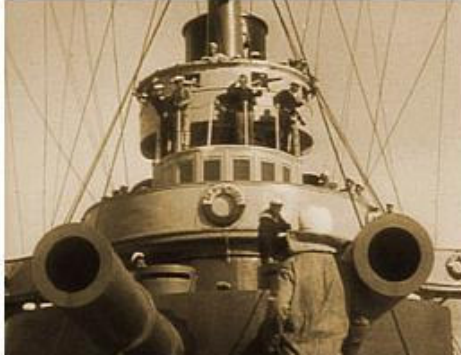
Yönetmen Martha Coolidge, *Angie* adlı filminin setinde...

Küçük kızlar zihinlerinde geleceği mi canlandırmıştır, gençler geçmişini anımsadıkları için bu bir *flashback* sahne midir? Gelişen olaylar bunun bir flashback olduğunu açıklar... Kamerada kurguyla (kamera rejisiyle) yapılan bu anlatım için de yaratıcı kurgu denilebilir.

Bu sahnede geçmiş-bugün-gelecek arasındaki o köklü bağ, kurguyla yaratılmış. Çekimler, düz öyküsel sıraya göre dizilenmemiştir. Yaratıcı kurgudan beklendiği gibi; sinemada her çekim, ilişki kurduğu çekimi anlamsal ve estetik açıdan zenginleştirmiştir. Martha Coolidge'in filmi gibi, birçok çağdaş film, kurgunun hep var olacağını ortaya koymaktadır. Önümüzde çağdaş örnekler varken; sessiz sinema devrinin sona ermesiyle yaratıcı kurgunun görevini tamamladığına inanılıp sanatsal kurgunun filme katkısının tartışılır hale getirilmiş olması doğru bize görünmemektedir.

Çekimlerin, düzanlatı filmin dekupaj sırası esas alınarak eklenmesi, öğrenilip-öğretilebilir niteliktedir; bir yaratıcılık gerektirmez... Orijinal anlamlar yaratmak amacıyla, çekimlerin zihinde yaratılmış anlamı somutlaştıracak estetik yapıda örgütlendirilebilmesi ise, mutlak bir yaratıcılığı gerektirir. Bu da demektir ki, yaratıcı kurgu, ekleme anlamındaki kurgudan nedensellik açısından farklıdır.

Yaratıcı kurgunun sinemasal bir değer taşıyan filmlere önemli katkılar sağladığı; “kurgu devri kapandı” savının ise, “sinema sanat değildir” gibi kabul edilemez bir savla neredeyse özdeş olduğu, *The Piano*, *Angie*, *Potemkin Zırhlısı* örnekleriyle ortaya konulunca; konu, kuşkusuz daha kolay anlaşılır hale gelmiştir. Böylesine karmaşık bir konuda bir kitap hazırlanırken, amaç şu ya da bu ülkenin, şu ya da bu yönetmenin filmlerinin, şu ya da bu sinema akımına bağlı yapıtların kurgusal yapısının irdelenmesi olamayacağı için, kurgunun her yönüyle irdelenmesi gerekmiştir.



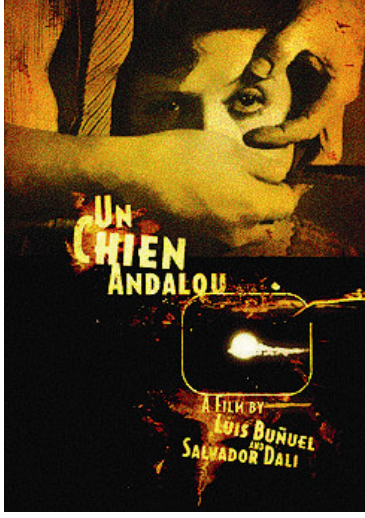
Eisenstein'ın *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı-1925), *October* (Ekim-1927) ve Pudovkin'in *Mat* (Ana-1926) filmleri, yaratıcı kurgunun tüm ayrıntısını vermesi açısından yeterli olmasa da, yolumuza ışık tutan ilk yetkin örneklerdir. Bunun nedeni, sanatsal kurgu çalışmasının bu iki yönetmenin yaşadığı topraklar üzerinde, onların döneminde başlamış olmasıdır. Dahası, iki yönetmen sanatsal kurgunun yaratılması sırasında yurttaşları birkaç yönetmenle birlikte yararlı görüşler ortaya koymuşlardır. Filmleri, sinema tarihi boyunca, sanatsal kurgunun yetkin biçimde kullanıldığı yapıtlar olarak gösterilmiştir.

Sinema aracılığıyla gerçeği yeniden yaratma konusunda kurgunun önemi azımsanamaz. Yönetmenlerin işi, gerçeği kopyalamak değil, gerçeğin parçalarından filmsel gerçeği yaratmaktır. Sinemadan, yaşamın ya da doğanın gerçekliğini tekrarlaması beklenemez, beklenmemelidir. Zira sinema bir sanattır. Gerçek orada, taklit (mimesis) yoluyla ve sanatın dilsel olanaklarıyla yeniden kurulur.

Sinemadan, ‘gerçeği yeniden üretmesini’ beklemek, yönetmenlerin yaratıcılığını sınırlar. Sanatsal bir gerçeklik; dış gerçeklikten farklı olarak, gerçeklikte varolan şeylerin dönüştürülmesi, biçiminin bozulması, yeni bir örgünün, yeni bir biçimin tasarlanmasıyla kurulur. Kameranın bir kez çalıştırılarak, kapatılıncaya kadar kaydettiği görüntü (ve ses) bütünü olan sinemasal çekimler kaba gerçekliğin ancak birer parçası olabilir. Bir çekim, başka çekimle bir araya geldiğinde (yani kurgunun bir gözesine dönüştüğünde) artık kendi olmaktan çıkar, başka bir şey olur. Bu nedenle, gerçeklikten yola çıkılmış da olsa, sanat yapıtından gerçeği tekrarlaması beklenemez... Bir şeyi,

sanat yapıtı yapan en önemli özelliği Fransız şair Charles Baudelaire şöyle vurgulamıştır: “Ne ki, biçim bozuma uğramamıştır, o sanat yapıtı olamaz.”

Tüm sanatların ortak paydası olan kurgu yoluyla öncelikle biçim (gerçek) bozulur, sonra kurgu aracılığıyla bu gerçeklik yeniden (ama bu sefer sanat adına bir gerçeklik olarak) kurulur.



Sanatsal kurgunun tüm ayrıntılarının eksiksiz biçimde birkaç filmde toplanmış olması doğal olarak beklenemez. Bunun nedeni şiir sanatından yola çıkılarak açıklanabilir: şiirin kendisi doğal dilin (insan dilinin) içinden çıkan bir üstdil (içdil) olmakla, ayrı bir dildir. Oysa filmler, *Potemkin Zırhlısı* ya da Luis Buñuel’in *Endülüs Köpeği* adlı filmi gibi, sınırlı örneklerin dışında, salt bir dil değil, belli bir dilin ürünüdür. İşte bu nedenle, sanatsal kurgunun nitelikleri açıklanırken, sinema tarihinde önemli yeri olan başka filmlerin kurgu yapısından da yararlanıldı.

BİRİNCİ BÖLÜM

Kimi Sanat Türlerinde Kurgu

BİRİNCİ BÖLÜM

Kimi Sanat Türlerinde Kurgu

Sanat yapıtlarının iç düzenlemesiyle ilgili kavramların neredeyse tümü *kurmak* ve *inşa etmeyle* özdeş kullanılır; *düzen*: somut ve soyut nesnelerin bir sıraya, bir amaca göre sıralanması; *kompozisyon* (Fr. *composition*): ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek farklı bir bütünü yaratma işi; *inşa*: kurmak, kurma işi; *kurgu*: bir bütünü oluşturmak için parçaları takmak, birleştirmek, kurmak (montaj); *montaj*: (Fr. *montage*): kurgu olarak tanımlanır (Eren, 1988: ilgili sayfalar).

Sanat yapıtının iç düzeninden söz edilirken; kompozisyon, ritm, dizge, inşa kavramları kullanılmış olsa da, sözü edilenin parçalardan bütüne ulaşma olduğu açıktır. Biçim, ışık, renk, sözcük, nesne, devinim, gösterge, ses gibi özdeklerin ana tema içine yerleştirimini karşılayan ve ‘yapıtın iç düzenlemesi’ anlamında kullanılan terimler, *kurmak* terimiyle özdeştir, kurgu ile yakın anlama sahiptir. Kurgu-montaj kavramları, Türkçe yazılı kaynaklarda anlamdaş kullanılmaktadır. Öyleyse, çekimlerin bir filmin öykü sırasına göre kabaca eklenmesine *kurgu*, kuramsal anlamda etkisi önceden tahmin edilerek, birbirinden farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlam yaratılacak biçimde (çekimlerin ‘çarpıştırılır’ gibi) eklenmesine *sanatsal kurgu* denilebilir.

Sinema dışında kalan sanatlarda, kurgu sözcüğünün kullanılması yaygın değildir. Bunun nedeni ekleme, yapıştırma, parçaların yan yana getirilmesi ve parçaların yerlerinin değiştirilmesi işlemlerinin filmde daha somut bir biçimde görülmesi ve kavramın, sinemayla birlikte literatüre montaj sanayiinden geçmiş olmasıdır.

Fotomontaj (bir fotoğrafı, çeşitli fotoğraf negatiflerinin parçalarını, yeni anlam yaratacak bir biçimde birleştirip kurgulayarak basma) tekniğiyle sanat fotoğrafları; metal, kâğıt, ahşap, cam parçaları tuval üzerinde birleştirilerek özgün resim yapılmaktadır. Bunlar, kurgunun, günümüzde sinema dışındaki sanatlarda yaygın olarak kullanılmaya başlandığının somut işaretleridir.

Montaj kavramı İngilizceden Fransızcaya geçerken anlam değişikliğine uğrar. İngilizce kurgu-ayrım kavramı, belli zaman diliminde yer alan bir dizi hareketi gösteren planların ayrımı (sekans) diye tanımlanır. Yapay biçimde kişilerden birinin başarı ya da düşüşe ilerleyişini anlatır. Montage-sequence teriminin Fransızca kesin karşılığı yok, ama Christian Metz'in sinematografik dil üzerine yaptığı çalışmalarda önerdiği, 'kimi örneklerin bir araya getirilmesiyle oluşan eksiksiz süreç' biçimindeki tanım, sıklık dizimi (Fr: *syntagme frequentatif*) terimine uymaktadır (Chion, 1987: 135). Buradan kurgunun bir öykünün anlatılması amacıyla kısa kısa çekimlerin belli zaman dilimlerine yerleştirilmesi olan ayrım (sekansal) eşanlamlı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Fransızcada kurgunun farklı yerlerde farklı anlamlarda (eksiksiz sürecin oluşturulması amacıyla, parçaları bir araya getirme anlamında) kullanıldığı görülmektedir.

Özön (1972: 102) de, değişik içeriklere sahip çekimlerin, ulaşılması amaçlanan anlamın doğasına uygun biçimde ardışık olarak eklenmesiyle, bu çekimlerin tek tek anlamlarının ötesinde yeni anlamların yaratılması olan kurguyu (sanatsal kurguyu) şöyle tanımlamıştır: "Kurgulamada amaç, çekimleri yalnız senaryodaki mantık sırası gözetilerek dizmek değildir; çekimler arasından seçim yapmak, onları çevirim oyunluğundaki sıraya göre dizmek, çekim uzunluklarını saptamak, içerik yönünden ilişkileri göz önüne almak ve onları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir."

Sanatsal kurgunun izleyici üzerinde bırakacağı etki, çekimlerden önce senaryo üzerinde, deкупaj sırasında hesaplanmalıdır. Ayrıca izleyicilerin kültür düzeyleri, kullanılacak nesnelerin, simgelerin onların dünyasındaki anlamı, eğretilmeden beklenen anlamı çıkarıp çıkaramayacağı önceden bilinmelidir ki, filmin estetik düzeyi saptanabilsin. Yaratıcı kurguda yönetmen, çekimini senaryo aşamasında belirlenen biçimde elde ettikten sonra, şairin sözcüklerin yerleriyle oynadığı gibi çekimin yerini sınavarak film-yapıyı kurgu sırasında zihninde tasarladığına en yakın biçimde yaratır. 'Şöyle yaparsam şu anlam doğar mı, böyle yaparsam şöyle bir anlam yaratılabilir mi' gibi sorulara yanıt arayarak, çekim yerlerini sınamak istemiyorsa; onun istediği çekimlerin senaryoda belirlenen öykü sırasına göre eklenmesi ise, bunu bir kurgucu bağımsız çalışarak da yapabilir. Bu durumda kurgu, senaryo aşamasında gerçekleştirilir; ancak bazı değişiklikler olabilir. Başka bir film için kotarılmış çekimler filme eklendiğinde ya da başka bir yönetmenin çekimleri yeni filme katkı sağlayacaksa böyle bir değişikliğe kurgunun yapılması sırasında da karar verilebilir.

Yönetmen bir başkasının çektiği çekimleri kullanarak yaratıcılığını gösterebilir. Yeterki yasal izin alınmış olsun. Önemli olan, çekimi kendi görüntü yönetmenine çektiirmemiş olması ya da çekimi kendisinin tasarlamamış olması değil; herhangi bir yerde görme fırsatı bulduğu çekimi unutmamış, filmine katkı sağlayacak kurgu gözesi olarak kullanmış olmasıdır. Bu, o yönetmenin kurgu konusunda duyduğu kaygıyı, konuya ne kadar titiz yaklaştığını, kurgu alanındaki ustalığını gösterir. Artık böyle bir yaklaşımla çalışılıp çalışılmadığı gerçeği bir yana; ideal olarak böyle bir yaratıcılık denenecekse; her çekimin renk, ışık, hareket, nesne açısından diğer çekimlerle uyumu göz önüne alınmalıdır. Kurgu denildiği zaman, buradaki gibi yaratıcılık mı anlaşılmakta? Kurgu kavramı, örnekte gösterilen işlevi karşılamakta mı? Kurgu denildiğinde ekleme mi, izleyicileri yeni anlama götürecek sanatsal kurgu mu anlaşılmakta?

Sanatçılar yapıtlarının önçalışmasını öncelikle zihinde yapar. Marx'ın kurguya kuramsal yaklaşımı bunu doğrular niteliktedir. "Gerçekten arıların ördüğü petek birçok yapı ustasını geride

bırakacak kadar ustalık doludur, ancak daha en başta, en kötü ustayla, en iyi arı arasında çalışma prensibinden kaynaklanan bir fark var; arı içgüdüyle çabalayarak peteği yapar. Bir usta çalışmaya başladığında sonuçta ulaşacağı yapıt düşüncesinde doğmuştur. Tasarısının gerçekleştirilmesi için yapıtının özdeği parçaları anlam yaratacak biçimde kurgulayarak yapıtını ortaya çıkarır (Kagan, 1993: 31). Konu sinema olduğunda, kurgu nedir sorusuna verilecek en kapsamlı yanıt, kuşkusuz ‘sinemayı sanat yapan en önemli öğelerden biri, onun dili’ olabilir.

Senaryo yazarının (romandan uyarlanan senaryoda romancının) düşünceleri yönetmenin düşünceleriyle bütünleşince film gerçekleşir. Kamera tiyatro sahnesi karşısına kurularak oyunun kaydedilmesi bir film olamaz. Bunun, sinemayı sanat yapması beklenemez. Sinema, çekim ölçeği ve oyuncuların mimiklerine yaklaşabilen kamerasıyla özgün bir sanattır. Sineama herhangi bir nesneyi izleyicilere yaklaştırabilme özelliğini, en kuvvetli biçimde, hareketli kameralarla, ayrıntı çekimlerle ortaya koyar. Durağan kamerayla kotarılan çekimlerin, parça halinde hazırlanarak kurgunun gözesi olarak dizilenmesinin çarpıcı bir etki yaratılabildiği *Potemkin Zırhlısı* filminin *Odesa Limanı* merdivenleri ayrımında gözlenebilir.

Hareketli kameraya (cine-jeep, uçan kamera, stadi-cam, vinç, dolly, şaryo) teknolojinin getirdiği olanaklarla günümüzde artık filmin hiç kesme yapmadan (kamera rejisiyle) çekilebildiği bilinmektedir. Hareketli kamerayla çekilen tiyatro oyunu ile durağan kamera karşısında oynanan tiyatro oyununun kaydedilmesi kuşkusuz aynı şey değildir. Kurgu ister kurgu odasında kotarılsın, ister kamera rejisiyle çekim anında yapılsın, sinemanın tiyatroyla farkını ortaya koyan en önemli zenginliğidir.

Bu görüş, tiyatronun kurguyu kullanmadığı anlamına gelmez. Daha sonraki bölümlerde söz edildiği gibi tiyatronun da kendine özgü bir kurgu yapısı vardır. Edwin Stanton Porter’in bağıntılı ve eşzamanlı gelişen olayın parçalarını iki değişik uzamdan alarak alması kurguyu denemeye başlamasından, Griffith’in yakın çekim tekniğiyle oyuncuların tepkisiyle dramatik etki sağlamayı başarmasından sonra sinemacılar kesme ile duyguları, duygusal yoğunluğu, uzamı, zamanı kendi içgüdü ve yeteneklerinin sınırlarıyla yoğunlaştırarak yönlendirebileceklerini fark etti. Böylece kurgu, hareketli fotoğrafın özü durumuna geldi. Bu duyguların düşler, hayaller, geçmiş-gelecek arasında kurgu aracılığıyla uçmaya başlaması demektir. Yaratıcı hatta salt çekimlerin eklenmesi anlamında (kamera rejisiyle yapılanlar dahil) kurgunun hiç kullanılmadığı film, filme alınmış sahne oyunu olmanın ötesine geçemeyeceğinden; bu filmler sinemanın sanat olması için katkı sağlamayacaktı (Dmytryk, 1993: 10; Eisenstein, 1984: 68).

Doğadan alınan kaba nesneyi sanatçının dönüştürdüğü, estetize ettiği, kendi görüşünü onda yoğunlaştırdığı göz önüne alındığında kurgusuz bir sanat yapıtının olamayacağı görülür. Sinema da, kurgunun ortaya çıkmasıyla sanat kimliği kazandı. Sanatçılar, gerçeği kurguyla dönüştürerek kitleleri etkiledi. Eisenstein üretim tarzına bakmaksızın büyük sanatı, belli bir etki yaratma olarak görür. Buna bağlı olarak şok kurguyu şöyle tanımlar: “A tasarımı ile B tasarımı, geliştirilecek bir izlekteki tüm ayrıntılar arasından öylesine seçilir ki; bunların (yani bunların yerine geçebilecek öğelerin değil, doğrudan doğruya bu öğelerin) yan yana getirilişi, izleyicinin algı ve duygularında doğrudan doğruya izleğin en eksiksiz görüntüsünü yaratır (Eisenstein, 1984: 68).” Bu, kurgunun, uygun parçaların amaçlanan yapının kurulması için düzenlenmesi anlamına gelir.

Sanatçı, sanat yapıtı yaratma arzusuyla çalışır. Amacı, kurgunun katkısıyla özgün anlam yaratmaktır. Parça denen kurgu gözesi, sanat terminolojisinin geniş alanı bir kenara bırakılıp salt film bağlamında düşünüldüğünde çekim adını alır. Çekimler eklenerek, uygun dizem yapılması koşuluyla kurguya ulaşılır. Sanatların oluşturduğu kurgu evreninde sanatsal kurgunun anlamlı bir bütün oluşturulması için; uygun parçaların, uygun seslerin, uygun renklerin ve uygun çekimlerin yerli yerinde kullanılması olduğu açıktır. Sanatçı ortaya yapıtını koyarken yaşamın hem anlamsal yoğunluk düzeyinde hem dolaysız somutlukta sergilenebilmesi için, zamansal ve uzamsal açıdan yan yana, art arda gelen, bir arada bulunan olay ve konumlar arasından bir seçim yapar. Yeni bir bütüne ulaşmak için birbirini izleyen parçalar kendi doğal çevresinden soyutlanarak uzaklaştırılır.

Rastlantısal olarak yapıtın herhangi bir yerinde bulunan parça temizlenir. İletinin ulaştırılmasında rol oynayacak olan ve önemli görülen tipik öğeler ön plana çıkarılır. Olanaklar ölçüsünde, sayısız yeni ve zengin bağlarla bağlanır. Böylece, yaşamın doğal koşullarında, yapısında bizatihi varolan ardışıklık, yan yanalık bozulur (deforme edilir), yapıtın örgüsünde yeni bir bütüne dönüştürülür. Sanatçıyı yaratmaya iten neden, insanı etkileme arzusu olduğundan, sanat yapıtlarının insanlarda derin duygular, düşünceler, kavrayış zenginlikleri uyandırmasının özünde, gerçekliğin evrilerek değiştirilmesi olgusunun yattığı söylenebilir (Yetişken, 1991: 55-56). Bu da çoğunlukla kurguyla yapılır.

Tüm plastik sanatlarda kurgu gözeleri, biçimsel oluşumların gerçekleştirilmesinde kendi aralarındaki yapısal bağıntıları oluşturmaları için bilinçle hesaplanarak seçilir. Eğer bir dizgede A çekimi yanında B çekimi değil C çekimi varsa, bunun nedeni istenen anlamı A ve B bileşiminin değil A ve C bileşiminin verecek olmasıdır. Bu da parça-bütün ilişkisinin düşüncede tasarlanarak sonradan somutlaştırılması gerektiğini gösterir. Parça-bütün ilişkisinde geometrik orantı biçimsel olgunluk referansı gibi düşünülür. Zaten de sanatta uyumsal güzelliğin kaynağı olarak; geometrik nesne, hız, renk, devinim, ışık yoğunluğunun bileşimiyle ulaşılan kurgusal estetik gösterilir. Söz konusu edilen uyum, kuşkusuz zıtlıkların birleştirilmesiyle de ulaşılabilecek estetik bir uyumdur. Yapıt, kendi gözelerinin bu uyumuyla (kurgusuyla) yaratılır.

Kurgu, aslında her sanatta, hem de sanatçıların yapmakla yükümlü oldukları seçimler, yeniden düzenlemelerin sonucu olarak bulunur (Tarkovsky, 1992: 139).

“Ayrışık öğeler bileşimi sanatta yaygın bir araçtır; özel bir durum olan kurgu, sinema diline özgü ayrışık öğelerin bileşimi (Lotman,1986: 79)” görüşü de bunu destekler.

Her sanatın kurgusu kendine özgü çalışma prensibiyle gerçekleştirildiğinden kurgu diğer sanatlarda sinemadakinden farklıymış gibi algılanır. Tanımın özüne inildiğinde, kurgusal sanat yapıtının tüm parçalarının yepyeni anlamlar yaratmak üzere örgütlendirildiği sonucuna ulaşılır. Sinema kurgusunda, çekimler, amaçlanan anlamlı bütünü oluşturmak için eklenir; çekimlerin yerleri sınıanır, değiştirilebilir. Diğer sanatlara özgü kurgu yapılırken de onların gözelerinin yerlerinin sınıanması, uygun gözenin uygun yere konulması o sanatların doğasına özgü yollarla yapılır. Günümüz sinemacıları kurgunun seyrini dekupaj aşamasında belirlediğinden çekimlerin yerlerini sınıanması, büyük değişimlerin yapılması artık neredeyse söz konusu değildir. Öyleyse, yönetmen dekupaj yaparken, kurguda hangi çekimin nerede yer alacağını da belirlemiş, dolayısıyla da kaba kurguyu kâğıt üzerinde gerçekleştirmiş olmaktadır.

1. Fotoğrafta Kurgu

Sanat olup-olmadığı uzun süre tartışılan fotoğrafın sanat olarak kabul görmesi, sinemada da olduğu gibi, kurgunun katkısıyla gerçekleşmiştir. Kompozisyon diye nitelenen düzenlemeyle, parçaların, ışığın, gölgenin düşüncedeki tasarıma göre kurgulanması olmadan bir fotoğraf sanatı kavramından söz edilemez; çünkü bunlar olmadan fotoğraflar, nesne görüntüsünün çoğaltımında kullanılan araçtan başka şey değildir. Salt bir çoğaltım aracı olan fotoğraflar, hiçbir koşulda sanat bağlamında değerlendirilemez. Fotoğraf çeken herkes belli bir nesnenin karşısında aynı sonuca ulaşacaksa, kişi içeriğe (görüntünün özgün olması için kamera-nesne ilişkisine) bir müdahalede bulunmayacaksa, ortaya çıkan ürünü sanat yapıtı olarak değerlendirmek sanatın doğasına aykırı olacaktır. Fotoğrafçı, görüntüye müdahale ederek nesneyi farklı açıdan, kendine özgü bir biçimde görüntülemişse ancak o koşullarda fotoğraf sanatından söz edilebilir. 1) Çerçeveye yerleştirilecek kompozisyon oluşumunun gözlenmesi, fotoğraf çekiminin gerçekleştirilmesi: Parkta, ağzı açık bir aslan heykeli varsayalım. Fotoğraf sanatçısı bu heykelin ağzına girmiş kuşu oradan çıkarken görüntülemeyi isterse; pusuya yatar, kafasında oluşturduğu görüntüyü kayıt eder. Böyle bir fotoğrafı çekmek aklına geldiği ilk anda; Aslan Heykeli + Kuş = Aslanın Dişleri Arasında Kuş görüntüsü bağlamında; yem olma, tehlikeyi hiçe sayma, ölümle alay etme, tehlike ile güzelin

uyumu düzenlemesini yapmış demektir. Böylece fotoğrafı düşünce dünyasında gerçekleştirmiş olur. Düzenlenmesine (kompozisyonuna) müdahale etmediği halde, onu önce zihninde kurduğu için, bu fotoğraf onun yapıtı olur. Sanatçı, benzeri fotoğraf nesnesine doğada şans eseri rastlamış olabilir. Önemli olan ortaya çıkacak yapıtın etkisini zihninde kurup; ışığı, gölgeyi, çekim açısını, çekim ölçeğini vb. kontrolü altına almış olmasıdır...

Atget de, *İnsansız Paris Sokakları* fotoğraflarını çekerken kompozisyonun kendiliğinden oluşmasını beklemiştir. İsteddiği anlamı yaratmak, istediği iletiyi vermek için belli zaman dilimini kollamıştır. Uzamın istediği auraya (havaya, uzamın o anki görünümüne, o haline) dönüşmesini beklemiştir. Sokakların istediği etkiyi yaratması için, insanların Paris sokaklarından çekildiği zamanı kollamıştır. Bu fotoğraflara bakanların zihninde bunların anlama dönüşmesini sağlamayı başarmıştır. 1900'lerde yapılan bu çalışmalar sayesinde insan fotoğraftan çekildiğinde fotoğrafın sergilenme değeri ilk kez kült (tapınma) değerinin önüne geçmiştir. Paris sokaklarını dolaşarak; fotoğrafları insana yer vermeyen bakış açısından çeken Atget'nin olağanüstü önemi bu olgunun hakkını vermiş olmasında aranmalıdır. Onun fotoğraflarında sokakları bir oraları suç mahalliymiş gibi gösterdiği haklı olarak söylenebilir. Zira suç mahalli de insansızdır (Benjamin, 1993: 54).

Atget yapıtlarının iç düzeninin (kendiliğinden) oluşmasını bekledi, fotoğrafının sanat olmasını sağladı. Fotoğraf sanatçısı, içeriğe müdahale edebiliyorsa; nesnelerin birbirine uzaklık-yakınlık, yataylık-dikeylik, irilik-ufaklık konumlarını, biçimlerini (yassı nesnenin yuvarlak nesne ile, yassı nesnenin yassı nesne ile, yuvarlak nesnenin yuvarlak nesneyle birlikte kullanılarak bir anlamsal bütünlük yaratılmasını) saptayarak, ışığın geliş açısını ve karanlık-aydınlık karşıtlığını düzenler. Bu düzenlemede nesneler birbirlerinin referansıdır. Metal paranın düz sathın üzerinde çekilen fotoğrafını göz önüne alalım; eğer bu para önceden tanınmıyorsa olduğundan daha büyük algılanabilir. Fotoğrafa bakan kişi, bunun bir tencere kapağı (onun kadar iri başka şey...) olduğu yanılgısına düşeceği için, insan avucu bu nesnenin görüntülenmesinde referans olabilir. Bu para, insan avucu içinde (tasarlanarak...) fotoğraflandığında, iriliği hakkında insanı yanıltmaz. Avucun boyutları ve içindeki objeyle oranı bilindiği için, paranın büyüklüğü de kolayca saptanır. Böyle durumlarda bir sanatçı, kompozisyon konusunda ustalığını göstererek istediği etkiyi sağlar, iletiyi doğru iletebilir. Şöyle bir fotoğraf olduğunu varsayalım: Yaşlı bir kadın, akşam güneşi vuran pencerenin önünde oturmaktadır. Kadının gölgede kalan yüzü çizgilerle dolu. Pencereden giren ışık, yaşlı kadının başının etrafında bir hâle oluşturuyor. Pencerenin kenarındaki saksıda çiçekler açmış. Kadının karşısında yere oturmuş çocuğun yüzü pencereden giren bir ışıkla aydınlanıyor. Kabaca zihinde böyle planlanan fotoğraftaki nesne grubunun belli bir amaca ve anlatıma hizmet ettiği kolaylıkla görülebilir. Çerçeve içindeki nesne dağılımı bilinçli olarak yapılmış olacağından, böyle bir fotoğrafı çeken sanatçının, onun iç kurgusunu hesaba katmadığı söylenemez... Kadının yüzündeki çizgiler, batan güneş yaşamın solmaya başladığı; çocuğun yüzündeki tazeliikle saksıda açan çiçek karşıtlığı hayatın dönüşerek sürdüğü anlamını yaratır.

Sinema filmleri yüz binlerce karelik fotoğraftan oluştuğu için yönetmenin fotoğraflardan oluşan çekimlerin iç düzenlemesini yapması gerekir. Filmlerinin her karesinden, ortaya bir sanat yapıtı koyma amacı güttüğü gözlenebilen Akira Kurosawa için çerçeve içi düzeni önemlidir. *The Dreams* (Düşler) filmi, çekimlerin iç kurgusu (düzenlemesi ve kompozisyonu) açısından resim sanatına yakındır; ressamın tablosuna renkleri, nesneleri, ışığı estetik görüntü yaratma çabasıyla yerleştirmesinde olduğu gibi, Kurosawa'nın bu filmde oyuncu ve nesneleri ustaca düzenlendiği kolayca gözlenebilir. Birkaç oyuncu çerçevelenmişken, oyuncularından biri konuşmasını, dinleme eylemini bitirip çerçeveden çıkar, yerini bir boşluğa bırakır. Bir başka oyuncu çerçeveye girer, rolüne uygun olarak önceden hazırlanmış bu boşluğa bedenini yerleştirir; fotografik çerçeveyi tamamlar. Sanatsal kurgu açısından bir yaratım olmadığı halde çerçeve içi düzenlemesi bu filmin görüntülerini fotografik sanatsallığa taşır. Birbirine eklendiklerinde yeni bütünü yaratan çekimler estetik yapıdadır. A çekiminin önemi onun kendine özgü A çekimi olmasıdır. Kurguda, onun yerini bir başka çekim tutamaz.

2) Parçalara ayrılan fotoğraf negatifleri, yeni bir fotoğraf yaratılması için bütünleştirilir. Burada sinema kurgusuna benzer bir kurgu söz konusudur. Parçalar bütüne nasıl yerleştirilirse istenen görüntünün yaratılacağı tasarlanır. Bu tasarımla pratikte yapılan işlemde nasıl bir kurgu yapısının ortaya çıkacağı saptanabilir.



El Lissitzky'in bir çalışması



Paoul Hausmann'ın iki özel çalışması

Paoul Hausmann tarafından 1920'de kurgulanan *Tatlin at Home* adlı fotoğrafta (kitapta 3. fotoğrafta) duvarda bir harita vardır. Arkada, çerçevenin solunda fötr şapkalı, takım elbiseli bir erkek, elbisesinin cepleri ters çevrili olarak ayaktadır. Önde omuzlarından itibaren görünen başka bir erkek göze çarpar. Başının üst kısmı, kaşlardan itibaren makine olarak tasarlanmıştır. Kafanın içine vidalar, deliciler, dişliler, direksiyon yerleştirilmiştir ve erkek düşüncelidir. Çerçevenin sağ tarafında bulunan elbise askısına insan yüreğinin, sağ üste pervaneli bir aygıtın kurgulanmasının anlamsal nedeni bulunmaktadır. Bu fotoğrafla çağdaş insanın makineleşmesi vurgulanır.

El Lissitzky'in 1929 yılında ortaya koyduğu *Poster for the Russian Exhibition* adlı yapıtı (alıntılanan kitapta 29. fotoğraf) da fotomontaj ürünüdür. Bu fotoğrafta, onlu yaşlarda sevimli bir erkek ve güzel bir kızı çocuğunun yüzleri yanak yanağadır. Aynı hat üzerine iki burun, üç göz, üç kaş, iki çene oluşturulmuş durumdadır. Dişleri parlayarak gülümseyen ve uçlarından birleşerek birbirlerini tamamlayan iki ağız, tek ağız olmuştur (Frizot, 1991: 29).

Her iki fotoğrafta kurgunun amacı, yeni görünümlü bir yapıt yaratmaktır. Bu fotoğraflar kurgunun fotoğrafçılıkta kullanılmasının somut örnekleridir. Fotoğraflar, yeni bütünlükte yeni anlamlar verir. Bu yeni toplam anlam, kendini oluşturan gözelerin tek tek anlamlarından farklı anlama kurguyla dönüştürülebilmiştir.

2. Karikatürde Kurgu

Özgün evrensel diliyle ürün verilen karikatür sanatında da kurgunun varlığı gözlenebilir. Başta birbiriyle ilgisiz olan nesneler ilintilendirilerek orijinal anlama ulaşılır. Örneğin: savaşı, ölümü simgeleyen top arabası üzerindeki ateşlenmiş bir güllenin düşman saflarına fırlatılmasını gösteren karikatür kuşkusuz etkileyici olmaz. Görüntü alışıldık, ileti sıradandır. Biberonun bebek elinde karikatürize edilmesinden de derin anlam beklenemez. İnce bir zeka, yaratıcı düşünceyle; ucundaki yalancı meme, uçmaya hazır füze başı gibi ateşlenmiş biberonun bir top arabası üstüne çizilmesi, yani top arabası ile biberonun kurgulanması, ortaya anlamlı, ironik (alaycı) bir anlatım çıkarır. Bu karikatürün anlatımı, kurgunun karikatür diline sağladığı zenginliklere bir örnektir.

3. Müzikte Kurgu

Müzik notalarının bağintısal kurgusu yanında, insan sesine eşlik eden müzik aletlerinin seslerinden hangilerinin hangi aşamada devreye gireceğinin tespit edilmesi müzik kurgusu olarak değerlendirilmelidir. Düzenlemeler her sanatın kendine özgü yöntemiyle yapılır. Müzik sesleri, belli bir ritm oluşturacak biçimde düzenlenir. Resimde renklerin düzenlenişi bir uzam içinde böyle olmaktadır. Rus yönetmen Lev Vladimiroviç Kuleshov'a göre müzik için notalar, resim için renkler, nesneler nasıl gereçse, filmin kurgusu için film parçaları öyle birer gereçtir.

Parçaların yaratıcı biçimde bir araya getirilmesi sinema sanatının yöntemi olmuştur. Kuleshov, sanatların öncelikle birer gereci olduğuna inanır. Bu gereçleri söz konusu sanatlara uygulamak için, bir düzenlemeye gereksinim duyulmaktadır. Bu da kurgudur (Büker, 1985: 11).



Orkestra şefi orkestrayı yönetirken aslında tam da kurgu yapar. Hangi sazların seslerinin gittikçe yükselmesini-yavaşlamasını-susmasını istiyorsa o sazları seçerek, isteğini belirten komut verir. Seçilen sazların sesleri dinleyici duyumunda kurgulanmış bütüne dönüşür. Orkestra şefleri, filmin çekimlerinin seçilerek istenen yerlere yerleştirilmesine benzer bir kurgulama için komutlar vermiş olur. Eisenstein'in anlattığı bir öyküde geçen olay müzik kurgusu için çarpıcı bir örnektir: Mali Tiyatrosunun ünlü oyuncusu Givochini, Tutkun Bayaderka adlı operada Moskova'nın ünlü bası Lavrov'un yerini son anda almak zorunda kaldı; Givochini'nin sesi yoktu. Dostları, acıyarak kafa salladı: 'Vasili İgnatyeviç nasıl seslendirebileceksiniz bu rolü?' Givochini, keyifle yanıtladı: 'Sesimin çıkaramadığı notaları ellerimle göstereceğim.' Burada notalar sesle çıkarılmakta, ellerle gösterilmekte! Kurgunun böylesine yetkinliği karşısında donup kalırız (Eisenstein, 1985: 31-37).

4. Tiyatroda Kurgu

Tiyatro kurgusu, kimi oyunlar göz önüne alındığında sinema kurgusuyla örtüşecek kadar benzer. Sinemanın yakın çekimleriyle, oyuncunun mimikleri nasıl ön plana çıkarılabiliyorsa; tiyatrodaki ışığın güçlü biçimde bir oyuncunun yüzüne odaklanmasıyla, izleyicilerin dikkati orada toplanabilmektedir. Böylece kurguyla omuz çekime (gözlerdeki anlatımın gösterilmesi amacıyla) ayrıntı çekim eklenmesiyle izleyicinin dikkati güdülenip, oyuncunun yüzüne çekilebilmektedir. Eisenstein (1985: 56-57) bunu, çarpıcı bir örnekle ortaya koymuştur:

Oyunun herhangi bir anında oyuncunun duruvermesiyle, 'kurogo'nun siyah cüppesiyle ister istemez onu gizlemesi sonucunda oyuncu yeni makyajı yeni perukasıyla ortaya çıkmaktadır. Böylece oyuncu coşkusal bir durumun yeni yönünü ortaya koyabilmektedir. Eisenstein *Narukami* adlı *Kabuki* oyununda Sadanji'nin delilikten ayyaşlığa geçişinin böyle yapılmasını tiyatro sanatı kurgusuna örnek göstermiştir. Geçiş, adeta mekanik kesmeyle gerçekleştirilmiş; delilik anındaki renkli makyaj, yerini, ayyaşlığı anlatabilen yeğnilikte/baskınlıkta, oyuncunun yüzündeki çizgileri derinleştiren makyaja bırakmıştır. Kabuki oyunlarında baş kadın rollerini canlandıran Shocho da, Maskeci'de (Yashao'da) ölüm anını yaşayan kızı canlandırırken, oyunun parçalarındaki rollerini birbirinden tümenden bağımsız olarak yaptı. Böylece ilkel doğalcılığın dayatmasından soyutlanmış oyuncunun, izleyicileri özgün yöntemle (dizem, tartım, ritm ve vurguyla) etkilemesi söz konusu olabilmektedir. Bu anlatım da, sinemanın ayrıntı çekimlerinin ritimsel kurgusuna denktir. Filmlerde can çekişme hali önce genel çekimle gösterilir, sonra ayrıntı çekimlerle vurgulanır. Çeşitli beden parçalarının ayrıntı çekimi kurgulanınca ortaya güçlü bir anlatım çıkar. Aynı görüntü tiyatrodaki de yaratılabilmektedir; yalnız sağ koluyla oynamak, yalnız tek ayağıyla oynamak, yalnız boynuyla ve yalnız başıyla oynamak... Böylece can çekişme halinin tümü, bir beden her üyesinin kendi rolünü oynadığı solo oyunlara bölünmüştür: Ayağın, kolun, başın rolü ayrı çekimlerle belirlenip, kurguyla bütünleştirilmiştir. Feci sonuç yaklaştıkça birbirinden ayrı, ama birbirini izleyen oyun parçaları gittikçe kısalıyordu (Eisenstein, 1985: 57-58). Bu anlatımın gerçekleştirilmesi için de

bedenin istenen parçalarına lokal ışıkla tek tek dikkat çekilerek, tiyatroya özgü kurgu yapılabilir. Bütün de, Eisenstein'in verdiği örnekteki gibi ayrıntılardan yola çıkılarak da kurulabilir.

5. Resimde Kurgu

Kurgu ve resim dili; ışığın, renklerin, nesnelerin, nesne konumlarının, çizgi niteliğinin, biçimbozumu uyumu ve karşıtlığıyla yaratılır. Her biçim içsel içeriğe sahiptir. Biçimler doğaları gereği, içsel içeriğin dışavurumudur.



Caravaggio'nun bir çalışması

Resim kurgusuna, Leonardo da Vinci'nin *tufanı* nasıl resmetmek gerektiği konusunda tuttuğu notlar iyi bir örnek oluşturur. Bu notlarda *Tufanın* görsel-işitsel görüntüsü alışılmadık bir netlikte ortaya konulmuştur. “Hava karanlık, bulutlu, doluyla karışık yağmur; ortalığı alt üst eden, yönü değişen yeller... Devrilen, sürüklenen ağaçlar... Suların kabarak ovaları basması...” gibi uzayıp giden notlarıyla Vinci, kurguyu önce kafasında yaptığını çok değerli bir bilgi olarak sunmuştur (Eisenstein, 1984: 41-42; Eisenstein, 1985: 16).

Vasily Vasilyeviç Kandinsky (yan bilgi olarak), resim sanatındaki kurguya ve resimlerin biçimini oluşturan öğelere dikkat çekmiştir; çünkü içsel içerik çoğunlukla kurguyla yaratılır. Bir tabloya bakılırken, nesnelerin birbirinin referansı olan yönsemelerine (hareket etme arzusu içinde gibi görünümüne) dikkat edilirse; onların içsel hareketlerinin olduğu kolayca gözlenebilir. Yatay yönsemelerde, sıcak renkler, yatay unsur üzerindedir ve bakan kişiye ilerler; ona erişmeye çalışır; soğuk renklerle resme bakan kişinin gözünden uzaklaşır. Böylece büyük bir karşıt güç oluşur. Renklerin karıştırılma oranı değiştikçe, etkileri değişir. Mavi, karşıt hareket olarak sarıyı frenler. Karışıma katılan mavi artırıldıkça hareketler birbirlerini yok eder: Dinginlik, kesin hareketsizlik, ruh sükunu, yani yeşil doğar. Bu özellikleri yanında, iyi kurgulanmış resmin tuvale yerleştirilen nesneleri, renkleri, ışık oyunları tek bir görüş açısında toplanır. Bütünün içindeki parçalar, canlı bedenin organları gibi, gerçek birlik oluşturmak birleşir; karşılıklı alış-veriş, belli bir etki için kurgulanır (Brecht, 1977: 211; Kandinsky, 1993: 56, 67-69, 103; Berger, 1993: 61).

6. Yazınsal Metinde Kurgu

Sanat yapıtlarının ortak paydası kurgu, sinemadan çok önce diğer sanatlarda kullanıldı. Roman, kurguyu sinemadan önce kullanmakla da kalmadı, kurgunun sinemaya geçişinde önemli rol oynadı. Sinemada kurgu dilinin yaratılmasına öncülük edenlerden Griffith, *Nice Yıllardan Sonra* (After Many Years) filmini çekmeye hazırlanırken, yapımcılara koşut kurgu (ilintili iki olayın gelişmesinde A olayından B olayına ve sonra tekrar A olayına ve tekrar B olayına geçerek öykü anlatma tekniğini) yeniliğini önerdi. Bu teklife şiddetle karşı çıktı. Böyle bir öneriye karşı çıkılmasının nedeni, iki olayın koşut gelişmesini anlatmak için bir oraya bir buraya atlayan görüntülerin izleyicinin zihnini karıştıracağı, anlatımın kavranamayacağı endişesiydi. Griffith'in

yanıtı, koştur kurgunun, sinemaya gireceği kapıları aralayacak kadar inanç yüklüydü: “Dickens da böyle yazmıyor mu?” Bu, kurgunun sinemada kullanılabilirliğine olan bir inancın göstergesiydi. Dickens roman yazıyordu, ama romanla klasik anlatım diliyle kotarılmış bir filmin arasında, film öykülerinde resimlerin, romanda ise yazarın yazıyla tarif ettiği, okurun da yeniden, kendine göre kuracağı resimler olmasından başka bir fark yoktur. Sayfadan sayfaya geçişlerde coşkuyla takip edilen Dickens’ın kurduğu özyapılar en heyecanlı yerde kesildikten sonra bunlar gerçek öyküye koştur yan öykülerin halkaları arasında tekrar ortaya çıkar (Eisenstein, 1985: 266-271).

Anlatısını kurgu temellerine oturtan Maupassant da, yazdıklarını adeta perdeden izletir; okuyucu onun yapıtlarını okurken adeta sinema perdesinin karşısına geçer. *Güzel Dost* (Bel Ami) adlı öyküde gecenin belli bir an’ı anlatılır. Eisenstein, bunu kurguya örnek olarak gösterir. Adeta bir film kurgusu olan gece betimlemesi özetle şöyledir:

“...*On bire doğru dışarı çıktı*” diye başlayan anlatıda, kahramanın meydanda dolaşması; arabasıyla Concorde Alanı’na ve Deniz Bakanlığı’na gitmesi; bazen saatin kaç olduğunu görmek için kibrit yakması; gece yarısının yaklaştığını görünce artan sabırsızlığı; başını sürekli camdan çıkarıp bakması; uzaklarda bir saat on iki kez çaldıktan sonra, yakınlarda bir başkasının çalması; sonra iki saatin aynı anda, en sonunda da çok uzaklarda bir yerde sonuncunun çalması; saatin sesi kesilince kahramanın “*Geçti, bitti, gelmeyecek*” diye aklından geçirmesi, ama ortalık ağırncaya kadar beklemesi; saatin çeyreği, sonra yarımı, sonra üç çeyreği vurduğunu ona duyurması; sonra tüm saatlerin gece yarısını nasıl vurmuşlarsa, saat biri öyle vurması adeta göze seslenir. Yazınsal olan, görsel bir hale getirilir. Çeşitli saatlere, çeşitli uzamlarda on ikiyi çaldırıp, çeşitli yönlerden, uzaklardan gelen on iki vuruş okuyucu algısında birleştirilir. Okuyucunun gece yarısı duyumunu yaşaması sağlanır (Eisenstein, 1984: 35-36).

Şehrin çeşitli açılardan çekilen görüntüsü saatlerin vuruşlarıyla kurgulanarak gece yarısı etkisi yaratılabildiği gibi, kurgunun romanda kusursuz kullanılmasıyla farklı tasarımların insan zihninde tek görüntüye dönüştürülmesi sağlanmıştır. Böylece roman kurgusu film kurgusu gibi düşünülerek farklı tasarımlar diyalektik sıçramayla, çarpıcı bir görselliğe dönüştürülmüştür.

Sanatsal kurguyu bilinçli olarak kullanan ilk yönetmen olduğunu savunan Kuleshov, kendini etkileyen şeyin romancı Lev Tolstoy’un bir mektubunda *bağ* sözcüğünü *kurgu* anlamında kullandığını fark ederek, onun yapıtlarındaki kurgusal niteliği kavraması olduğunu söyler. Ayrıca Puşkin şiirlerinde gözlediği kurgu için de, “Onun istediğiniz bir şiirini seçin ve dizelere birer çekim numarası verin, tamamen çekime hazır planlar elde edersiniz” der. Griffith ise “Tolstoy ile Puşkin bir arada düşünüldüğünde”, sanat dilinin temel aracı kurgunun daha iyi kavranacağını vurgular (Luda ve Martin, 1993: 93-94).

Son derece özgün bir biçimde yaratılmış kurgusal roman dili örneği, Flaubert’in *Madam Bovary* adlı yapıtında gözlenebilmekte. Bu romanın *kasaba panayırı sahnesinde* Rodolphe ile Emma bir araya getirilir. Okuyucu, aşk mırıltısını, öküz böğürtüsünü, politikacının konuşmasını eşzamanlı ıtır. İşte bu sahnede *koştur araya girme (karşıs)* tekniğinden yararlanılmış; dramatik devimsellikse, diyalog çarpışması ve karakter zıtlıkları yoluyla elde edilebilmiştir... *Ses-karşıs* tekniği kullanılırken, belediye meclisi üyesi, eğretilmeleri korkunç biçimde birbirine karıştırarak konuşur; dilsel bir kendini kapıp-koyverme sonucu saçmalar:

«Baylar,

Müsaade ederseniz ilk önce... Sizlere bugün buradaki toplantımızın konusunu anlatmadan önce, ki bu düşüncelerimi, eminim hepiniz paylaşırsınız... Evet, dediğim gibi müsaade ederseniz, önce, yüksek yönetime, hükümete, krala (...) teşekkürlerimi sunayım. O sevgili kralımız ki, genel ya da özel gönenin hiçbir dalına iz değildir (...), öte yandan savaş gibi (...) bir saygınlık kazandırmaktadır.»

Roman kahramanları Rodolphe ile Emma'nın konuşmalarının arasına, belediye meclisi üyesinin çektiği bu söylevin parçaları girer. Roman şöyle ilerler:

«Rodolphe: “Ben biraz geride durayım” dedi.

Emma: “Niçin?” diye sordu.

Bu sırada il meclis üyesinin sesi olağanüstü yükseldi. Elini kolunu sallayarak haykırıyordu: “İç anlaşmazlıkların alanlarımızı kana boyadığı, mal sahiplerinin, tüccarların, işçilerin bile gece rahat rahat uyudukları (...)”

Rodolphe: “Aşağıdan görebilirler beni” dedi. “Sonra da on beş gün özür dileyip durmak zorunda kalırım... Hele adım kötüye çıktığı için..”

Emma: “O! Kendinize iftira ediyorsunuz” dedi.

“Yo, yo, adım çok kötüye çıkmıştır, emin olun.”

Meclis üyesi konuşmasını sürdürüyordu:

“Bugün ise beyler, bu kara levhaları (...) gözlerimi güzel vatanımızın bugünkü durumuna çevirirsem: ne görürüm?..»

Flaubert *ikinci devinimi* ise, Belediye Başkanı Lieuvian oturup da, Mösyö Derozerays'ın konuşmaya başlamasıyla açar. Önceki *devinimin* tersine Rodolphe-Emma arasındaki konuşmaya kürsüden yükselip rüzgarla onların oturdukları yere taşınan bölük pörçük haykırışlar karışır, konuşmalar iç içe geçer. Yorum ve betimleme yapılmaz;

«Emma'nın elini tuttu (Rodolphe), Emma da geri çekmedi.

Başkan: “İyi üretimlerin bütünü” diye bağırdı.

“Örneğin geçende evinize geldiğim zaman...” (Rodolphe...)

“Quincampoixlı Bay Bizet'ye... (Politikacı...)

“Size eşlik edeceğimi nereden bilirdim?” (Rodolphe...)

“Yetmiş fank!” (Politikacı...)

“Yüz kere çekilip gitmek istedim (...)” (Rodolphe...)

“Gübreçiler!” (Flaubert, 197?: 161-168 – Nabokov, 197?: 46-48).»

Karşıses tekniği kullanılan sahneden politikacının söylevi çıkarılıp Rodolphe'ün sözleri okunduğunda, ortaya son derece tekdüze bir anlatım çıkar. Roman serüvenlerini, Flaubert'in *karşı ses* tekniğini kullanarak, Dickens'ın bir uzamdan bir başka uzama *koşut kurgu* tekniğiyle geçerek, Maupassant'ın ise zaman ve uzamı çarpıştırarak kurması özgün birer roman dili örneği olarak karşımıza çıkar.

Kurgu, büyük bir düşünsel çaba ve matematiksel işlemler gerektiren şiirde doruğa ulaşır. Şiirin inceliği kurgu özelliğinden kaynaklanır. Dizeler kurgusunun yanında, sözcük kurgusundan söz edilebilir; *sarı*, *hoş*, *sarhoş* sözcükleri (göstergeleri) kurgulanıp *sarıhoş* gibi bir göstergenin yaratılmış olması en çarpıcı örneklerden biridir. Şiir sözcüklerinin içi öyle imgelerle doldurulur ki; anlamları zenginleştirilerek formüle edilen sözcükler kimi özel anlamlara dönüşür. İmge, her şeyden önce sözcüklerin kavramsal, resimsel, fotografik, görüntüsel (şiirin, okuyanların zihninde görüntü) olarak algılanmasıdır. Okuyucuların imgeyi açarak elde ettiği anlam, okuyucu birikimli biriyse, şairin ona yüklediği anlamdan çok daha zengin olabilir. Kullanılmadığında şiiri eksik bırakmayacak sözcüklerin şiir dışı bırakılması, şiir dilinin eksilti özelliğini oluşturur. Böyle bir yaklaşım da bize şiir-yapının sözcük eksiltme yoluyla elde edildiğini gösterir. *eski sinemalar* (İlhan, 1990: 36) şiirinin son altılığı şöyle:

*kanlı bir sarışınla şanghay trenindeyim
takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar
yabancılar lejyonu'nda Fransız teğmeniyim
belki harp divanından idamım çıkar
bitmiyor nedense başlayan hiçbir film
ne yapsam içimde o eski sinemalar*

Eksilti yoluyla bu altılığın dışında bırakılmış olan sözcükler yerlerine konulacak olursa, dizeler şöyle görünür:

*(ben) kanlı bir sarışınla (birlikte) şanghay trenindeyim
(onun) takma kirpiklerinde hülyalı dumanlar (var)
(ben) yabancılar lejyonu'nda (bir) Fransız teğmeniyim
belki (bu) harp divanından idamım çıkar
(nedenini bilemiyorum ama) bitmiyor nedense başlayan hiçbir film
ne yapsam içimde(ki) o eski sinemalar ('ın anısını unutamıyorum)*

Yetkin şiirlerden keyif alabilmek için, okuyucunun o şiiri kavrayabilecek birikime sahip olması ve şiirin kurgusunu çözebilmesi gerekir. Şiir, sözcüklerle örülü gibi görünse de, onun sözcükleri yazı ve konuşma dili sözcükleri olmanın ötesinde imgesel ve açık uçludur. İmgeler kurgunun, dolayısıyla da bir şiirin gözeleridir. Gözelerin bağlantılarının kurgu yoluyla gerçekleştirildiği şu örnek şiirde gözlenebilmektedir:

düz mavi sath:

eriyen kırık buzlar;

akan ırmak...

/düz mavi sath/, /eriyen kırık buzlar/ ve /akan ırmak/ dizeleri adeta fotografik birer görüntüdür. Bu görüntülerin çerçeve içinde düşünülerek görsellik kaygısıyla yaratıldığı açıkça görülmektedir. Şiirdeki fotografik görüntü dizgeleri, film şeridi üzerinde sıralanan fotoğrafları anımsatır, fotografik görüntüler filmde olduğu gibi tasarlanarak görüntü gösterenine dönüşür. Dizeler anlamsal bütünü yaratmak için kurgulanır. *düz mavi sath* dizesi, silme düz bir mavi sathı fotografik olarak aktarmaktadır. Dize, tek başına tek karelik fotoğrafa karşılık gelmektedir. Mavi düz sath da görelî anlam yaratmaya açıktır.

Bu dizeler kimileri için durgun denizin, kimileri için tertemiz gökyüzünün, kimileri için de soyut anlamlara ulaşarak özgürlüğün çağrıştıracısı olabilir. Önemli olan bu değil; düz mavi sathın, imgesel sözcükler kurgusuyla yaratılmış bir bütünün gözesi olmasıdır.

İkinci fotografik görüntüde (bunlara, resim görüntüler denilebilir) eriyen kırık buzlar, yer alır. Son dize okuyucunun (daha önce gördüğü ırmakların renk, düzlük ve kıvrım olarak görüntüsel bağintılarını kurup yeni görüntü) canlandırabilme yeteneğine bağlı olarak anlam kazanır. Betimlemelerin kendi kendilerine de anlamları olan sözcükler aracılığıyla yapılmış fotoğraf olduğu gözlenmektedir. Fotografik betimlemeler yeni anlamlara ulaşılması için filme çekilmesi amaçlanan görüntülerin yazılmasında olduğu gibi, belli amaç kapsamında ardışık düşünülür, anlam yaratma amacıyla kurgulanır. Bu fotografik dizeler ardışık olarak okunur, okuyanların zihninde öz anlam ve görüntülerinin ötesinde anlamların yaratılmasında görev alarak filmsel çekimlere dönüşür. Üç dizenin kurgulanmış algılanımı, perdede akan filmsel bir anlatımın kurgusal yapısıyla örtüşür. *düz mavi sath*, buzdan yapılmış düz mavi sathıdır. Buz özdekli düz mavi sath, donmuş denizdir. Deniz kırılıp parçalanmış, erimektedir. Kırılmış, parçalanmış ve eriyen düz mavi sath ır-

mağa dönüşmektedir. Okuyucu düş gücünü kullanarak olup biteni adeta perdeden izlemektedir. Filmin şiire en fazla yaklaştığı an da işte bu noktadır. Şiirin sözcükleri, çekimlerin seçilmesinde olduğu gibi özenle seçilip kurgulanmıştır. Aynı şiirin devamında ise, film şeridindeki dikdörtgen çerçeveye uygun biçimde sözcüklerle kare kare betimlenen fotografik görüntülerin kurgulanması gözlenebilmektedir:

devasa binalar

minnacık insan

yitmişlik...

devasa binalar sözcüksel fotografik görüntüsü, *minnacık insan* sözcüksel fotografik görünüşüyle kurgulanırsa, görüntü olarak ortaya *yitmişlik* çıkar; yitmişlik, devasa binaların insanlar üzerindeki eziciliğini vurgular. Binalar, her gün insanlara şehir tarafından yutulmuş birer canlı olduklarını anımsatır. Aynı şiirin üçüncü ve dördüncü bölümleri şöyle:

boş kafes

tele takılı uçurtma

ağlayan çocuk...

rüzgârda uçan gelinlik

pencerede kanlı perde

elegeçmişlik...

Üçüncü bölümün dizeleri zihinde canlandırılıp ardışık getirildiğinde, filmin sahnesi gibi belli bir görsel bütün elde edilir. *boş kafes* dizesi ise kendi başına özgürlüğü, ölümü, firarı anlatabilir. İkinci dizedeki *tele takılı uçurtma* elektrik teline takılmış, rüzgâr estikçe oradan kurtulmak için fır fır dönen uçurtmayı (buna koşut olarak çocuğun oyuncağının kaçmasını, çocuğun onu yitirmesini), *ağlayan çocuk*, fotografik görüntüleri tamamlayan betimlemeyi içerir. Betimlemeler ardışık getirildiğinde: “kuşu kaçan, uçurtması tele takılan, oyuncaksız kalan bahtsız çocuk” anlamı yaratılmış olur. Burada önemsenen, bütünsel anlamın kurguyla yaratılmış olmasıdır. Bu şiirin son üçlüğündeki *rüzgârda uçan gelinlik*, ne oldu sorusunu akla getiriyor. Okurun merakını sonraki görüntüsel dizeye taşıyor; *pencerede kanlı perde* dizesi, geleneklere gönderme yapıyor. İki görüntüsel dize ardışık kavrandığında son dizede somutlaşan elegeçmişlik düşüncesine ulaşıyor. Bu dize ister bir şiirden okunsun, ister bir filmde izlensin, aynı kültürü paylaşanlara aynı iletiyi verir (Asiltürk, 1995: 21-23). Pasolini’ye göre şiirin ve filmin kurgusu aynı mantığa dayanır. Şiirsel sinema, şairin dizelerini kurarken kullandığı özel teknik kullanılarak yapılan sinema; şiirde tarz, düzenleme, müzikalite, titrem, matematik, omurga... hemen göze çarpar. Bir araç olarak dil görülebilir ve heceler de sayılabilir. Şiir kurgusunda gözlenenlerin eşdeğeri; sinemada, kamera hareketleri ve kurguyla yapılır. Öyleyse Pasolini’nin (1992: 34), “Film yapmak şair olmaktır” dikkate değerdir.

Yalnız sinema ve şiirde değil, tüm sanatlarda (dans, bale, opera) yaratıcı anlamda kurgu vardır. Müzik parçası üreten sanatçı sesler ölçeğini, ressam renk titremeleri ölçeğini, yazar sözcük ve ses grupları dizisini kullanır. Bu sanatları yaratanlar bunları doğadan eşit ölçüde alırlar. Bunlar bir araya getirildiklerinde birleştirilmelerinin tüm görünür belirtisini yitirip tek örgensel (organik) birlik gibi görünür. Resim yaratılırken, mavi bir titrem (ton) kırmızı titremle karıştırıldığında mor ortaya çıkar. Sözcük parçalarının kurgulanması, şiir sanatında da görüldüğü gibi, birçok anlatım varyasyonlarını olanaklı kılar. Örneğin, *ışsız bir pencere*, *karanlık bir pencere*, *aydınlatılmamış bir pencere* tasarımları göz önüne alınırsa, sinemasal bağlamda görüntünün işlenmesi sözcükle sesin işlenmesinden çok daha bağımlı olduğu için, görüntüyle kurgunun karşılıklı işleyişleri (tüm sanatların doğasında bulunan sürecin) ölçeğinin genişletilmesi olduğu görülür. Ama sinemada bu süreç öyle bir noktaya yükselmiştir ki; sinema kurgusu, yeni bir anlam kazanmış, diğer sanatların

kurgusundan farklı, özgün bir kurgu yöntemi geliştirilmiş gibi görünür... Diğer sanatlarda olduğu gibi kurgu sinemada doğanın yaratıcılıkla tekrar biçimlendirilmesinde kullanılan en güçlü araçtır. Böylelikle sinema, öteki sanatlarda mikroskobik ölçüde olup-biten süreçleri herhangi bir sanattan daha çok açığa vurabilme yetkesine sahiptir. Doğanın bozulabilir/ayrıştırılabilir en küçük parçası çekimlerin kurgusu sinemada başka sanatta olmadığı kadar somuttur (Eisenstein, 1984: 16-17).

7. Televizyonda Kurgu

Üretimlerinde bazı farklar olsa da televizyon filmi ile sinema filmi arasında somut kurgu farkı yoktur. Bunların dışındaki nitelik farkları kurgunun sınırlarına girmez. René Clair tiyatro ile sinema arasında çok büyük farklar olduğunu, ama sinema ile televizyon arasında, dramatik anlatı saymacaları açısından önemli benzerlikler bulunduğunu söyler; çünkü her iki kitle iletişim aracının drama kısmı benzer anlatım tekniğiyle işlemektedir.

Kurguyu sinemadan alan televizyon, format ya da anlatım tekniği açısından sinema ve tiyatronun geleneklerinden yararlanmaktadır. Tek bölüm canlı televizyon oyunlarının sunduğu Amerikan televizyonculuğunun altın çağı olan 1940'lı yılların sonuyla 1950-1960'lar döneminde birden çok kameranın görüntüsü, çekim anında yayına verildiği için, kurgunun anında yapılması zorunluydu. Anında yapılan kurgu televizyon oyunları ile sinema için yapılan filmlerin en önemli kurgusal farkıdır. Gerçek amacı, bir programın arasına yerleştirilen “reklam” iletilerinin etkilerini artırmak olan televizyon filmi formatının gerçeği sorgulaması gerek malzeme, gerekse malzeme kurgulanması açısından olanaksızdır. Sinemadaki idealist yönetmenler tecimsel bir film yapmaya zorlansalar da) çoğu zaman yapıtlarında gerçeği sorgulama kaygısını taşımıştır. Öyleyse, aradaki farkı belirleyen formattır. Dikkat çeken başka nokta televizyon filmi formatı temeli irdelenirken sinemaya bakmanın gerektiğidir. Sinema filmi ile televizyon filmi arasındaki kurgu farkını açık şekilde ortaya çıkaran nokta, televizyon filminde kurgunun elektronik olmasıdır. Aradaki önemli farklardan biri de ortalama televizyon izleyicisinin kültür performansının ve anlama kapasitesinin düşük, bilgisinin de sınırlı kalmasıdır. Bu nedenlerle televizyon filmlerinde karmaşık kurguya yer yoktur. Televizyonun doğası gereği devamlılığı ancak kolay anlaşılabilirlik ayakta tutabilir. Öyleyse dikkati aksatmamak, kıyaslamının ön koşuludur. Kurguyla anlatılan olayın tama yakın biçimde anlaşılması için, izleyicinin belli bir bilgi birikimine sahip olmaları gerekir; hatta kurgusal yapıyı ortalama izleyici anlayamaz. Türk televizyonculuğunun ilk yıllarında, kimi yenilik peşinde koşan yönetmenlerden Tuncer Baytok'un filmleri buna örnek olabilir. İlk örnek filmde kalabalıktan dolayı kitap okuyamayan genç bir kızın sıkıntısı, odasına biri girince birden ayağa kalkmasıyla vurgulanmıştır. Bu sahne, kurguyla üç kez ardışık verilmiştir. İkinci filmde, köye giden genç kızın kararsızlığı, otomobilden inişini gösteren çekimin üç kez tekrarlanmasıyla vurgulanmıştır. Kentli kız, köye girmekten çekindiği için otomobilden iner ve tekrar biner, tekrar iner tekrar biner. İzleyiciler iletiyi kavrayamayıp aksaklık olduğu sanısıyla şikayetini belirtmiştir. Üçüncü filmde Anadolu'nun yoksulluğunu evindeki koltuğunda izleyen kentli bir kızın üzüntüsü ve gördüklerine inanamayan yüzü film boyunca yakın çekimde defalarca, pislik ve açlık içindeki insanlarla dolu sahnelerle birlikte kullanıldığı için anlaşılammıştır. İzleyiciler yine bir yanlışlık olduğunu sanmıştır. Oysa kurgu yaratıcılığıyla verilmek istenen bu ileti, kızın Anadolu insanının acısını yüreğinde hissetmesi ve kendini onlara yakın bulmasıdır. Böyle bir kurgu sinema filminde hedefine ulaşabilirdi. Televizyon izleyicisi, iletiyi kavrayamamıştır. Renoir'ın, *Bir Hizmetçinin Günlüğü* filmi sinemada gösterildiğinde beğenilmediği halde, televizyonda beğenilmiştir. Filmin farklı aygıtlarda farklı tepki alması televizyon filmiyle sinema filminin farkı açısından önemlidir. Renoir, “Sinema filmi diye televizyon filmi çekmişim” diyerek, iki aygıtın farkını esprili bir dille ortaya koymuştur. Televizyon ekranı yakın, sinema ekranı uzak çekimlere uygundur. Devasa boyutlardaki sinema perdesinde ayrıntı çekim, yüz çekimi, baş çekimi estetik değildir. Chaplin filmlerinin son sahnelerinde görülen, oyuncunun uzun yol ucunda uzaklaştığını gösteren sahne televizyon ekranı için uygun olmamaktadır. Böyle çekimler, ancak sinemanın geniş perdesinde

etki sağlamaktadır. Amerikan sinemasında az kullanılan, televizyon dizisi yapısında ise uygun olduğu için ağırlıklı olarak tercih edilen başka bir teknik, kaydırmalı çekimdir. Televizyonda bir sahne nasıl tasarlanırsa öyle çekilir; öykünün önemli noktalarının vurgulandığı *cut-away* çekime başvurulmaz. Bir ana çekim ile ara çekimlerin bütünleştirilmesi, televizyonda estetik olmayan bir görüntü verir. Bu sistem, geleneksel sinema kurgusunun gerektirdiği sayıca fazla görüntü yerine, uzun çekimleri getirmiştir. Sınırlı sahne uzamında hareket halindeki oyuncunun diyalog sırasında bel ya da göğüs çekim görüntülenmesi gerekir. Bunlar, televizyon için uygun tekniklerdir (Mutlu, 1991: 86-88, 102; Öngören, 1972: 74, 85, 87; Miller, 1993: 215-216; Godard, 1991: 61; Arıjon, 1993: 650).

Tüm bu bilgilerden sonra; özellikle Angelopoulos, Antonioni gibi kamera rejisini tercih eden usta sinema yönetmenlerinin rejisi, televizyon rejisiyle karıştırılmamalıdır.

Günümüz televizyon dizisi kurgusunda (dilinde) bu kuralların birçoğu tersyüz edilmiş durumdadır. “Hareket halindeki her şey ilgi çeker” formülü televizyon izleyicisinin anlama ve beğenme düzeyine hitap ettiğinden; oyuncu hareketlerinin (çerçeve içi...) yeterli olmayınca, kısa çekimlerle elde edilen oyuncunun yüzündeki oyunun algılanmasına bile izin vermeyen hızlı kurgu devreye sokuldu. Bu da yeterli olmayınca kameranın altlıkların üzerinde abartılı olarak çevrinmesine, alçalmasına, yükseltilmesine, uçurulmasına, koşturulmasına başlandı. Bu alanda ünlenen televizyon yönetmenleri, hızlarını alamayarak, çektikleri sinema filmleri için de alıştıkları bu teknikleri tercih ettiler. Sinemada televizyon filmleri, sinema setlerinde ise kural tanımaz (sinema dilini bilmediklerinden savruk kullanan) televizyoncular yer almaya başladı. Duruma böyle bakıldığında televizyon ve sinema arasında kurgusal açıdan çok büyük farklar yoktur. Bu iki araç arasında sanatsal farkın ötesinde, belli benzerliklerin ve akrabalığın olduğu bir gerçektir. Televizyonun ilk zamanlar ev sineması olarak tanımlanması bu akrabalığı vurgular. Teknik açıdan farklar arandığında televizyonun elektronik bir sanat, sinemanın ise optik bir sanat olması göz önüne alınabilir, ancak günümüzde birçok sinema filminin de elektronik kameralarla çekildiği unutulmamalıdır.

Televizyon programı kurgusu ile sinema filmi kurgusu arasındaki ilk ve önemli ayrılık, film yapımında çekimlerin yaratılmasından yönetmenin sorumlu olması; kurguyu (deküpaaj sırasında) önceden tayin etmesi, filmin kurgusunun kurgucuya yaptırılmasıdır. Yönetmen filmin kurgusunu kendi de yapabilir. Televizyonda, yönetmen kendi yapıtlarının kurgucusudur. Çok sayıda elektronik kameranın görüntüsü yönetim masasındaki monitörlere aktarılır. Yönetmen, bu görüntülerden istediğini seçer (prova, yayın, bant kayıt sırasında) kurgular.

Televizyon programı kurgusu, sinema filmi kurgusunun aksine, çekimler başlamadan önce tüm yapımın aralıksız devam edeceği biçimde planlanır. Sinema kurgusu, çekimden sonra; televizyon kurgusu çekim anında yapılır. Bu fark, kendini en fazla kesme işleminde gösterir. Filmlerde kesme kurgu odasında yapılır. Televizyonda kesme ile geçişler yapım sırasında olur. Yönetmen, bir kameranın görüntüsünü alır, başka kameranın aldığı görüntüye geçerek kurguyu yönetmen masasında yapar. Sinemada, çekimlerin senaryo sırasına göre estetik uzunluk ve düzeyi tartılmadan sıralanışı olan kaba kurgudan sonra film izlenir, çekimlerin gerekenden daha uzun tutulduğu görülür. Çekimler kesileceği için, kaba kurguda kesme payı bırakılır. Televizyon yapımları canlıysa, buna olanak yoktur. Kesmeyle geçiş yapım anında gerçekleştirilir (Öngören, 1993: 125-126, 142-143).

Bir televizyon programı canlı ya da naklen değilse sinemadaki olanaklar televizyon için de geçerli. Televizyon filminin kurgusu herhangi bir televizyon programının kurgusundan farklı olduğu için, televizyonun konuyla ilişkisi televizyon filmiyle sınırlı tutulmuştur.

Sinema kurgusu (özellikle yaratıcılık isteyen sanatsal nitelikli kurgu) ile, televizyon filmlerinin kurgusu arasında anlatıma dayalı fark yoktur. Televizyonda daha basit bir kurgusal anlatım vardır. Bunun nedeni izleyicinin niteliği ve ekranın sinema perdesinden küçük ölçüde ol-

masıdır. Günümüzde nerdeyse yapılmayan canlı televizyon filmleriyle televizyona özgü programların kurguları sinema filmlerinin kurgusundan farklıdır. Televizyon yönetmeni, canlı televizyon programında yayına vereceği görüntüleri seçerken monitörlere gelen görüntüler arasından bir seçme yapar. Örneğin; kameraya bağlantılı monitördeki görüntü (ekranda şarkı söyleyen erkek sanatçının yüz çrkimi) bir süre yayına verilir. monitör 1'in görüntüsü yayından çıkarılırken, kamera 2'ye bağlı monitördeki görüntü (stüdyoda izleyici olan bayan konuğun kameraya bakan hüznü yüzü) hemen yayına verildiği zaman, kurgu yayın sırasında yapılmış olur. Kesmeyle, sanki sanatçı şarkısını salt bu bayana söylüyormuş anlamı yaratılmış olur.

Televizyon filmlerinin kurguları, uygulamı ve estetik açıdan herhangi bir televizyon programı kurgusundan çok, sinema filmi kurgusuyla benzeşir. Sinema dilinin ustaca kullanıldığı her karesinde gözlenen Canan Evcimen İçöz'ün *Hoşçakal Umut* (1984) adlı filmi televizyon için çekildiği için, televizyon filmi kurgusuna iyi bir örnektir. Bu film hem televizyon hem de sinema filminin kendilerine özgü özelliklerini bir arada sunar. Televizyonun küçük ekran özelliklerine uygunluğuyla televizyon formatında, sinemanın büyük ekranının özelliklerine uygunluğuyla da sinema formatında bir filmidir. Bu film, televizyon ve sinema filmlerinin kurgusal yapıları arasında temel hiçbir fark olmadığını göstermesi bakımından yetkin bir önektir. Şehirlerarası bir otobüste geçen olayın, geçmişte yaşanmış başka bir olayla bağlantısı (2. ve 4. sahneler) yaratıcı kurguyla bağlanır: 3. Sahne: Filmin erkek kahramanı Oruç, otobüste uyuyarak yolculuk eder. Yanındaki adam hostese, "Su getirir misin" diye seslenir. Oruç irkilir ve gözlerini telaşla açar. Durumu kavrayınca gözlerini tekrar kapatır. Görüntü kararır.

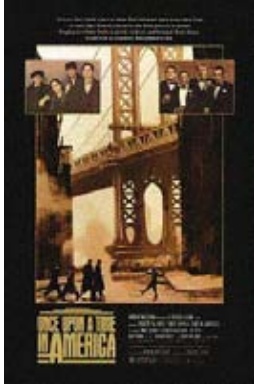
4. Sahne: Bu sahne 3. sahnedeki otobüs yolcularının seslerinin (rabarbarların) başka bir uzamdaki insanların seslerine kurgulanmasıyla başlar. Oruç, kapanan kapı sesleri, anlaşılamayan bağrısmalar arasında karanlık odaya itilir. Köşedeki adam "Geçmiş olsun" der. Oruç su isteyince, karaltı gibi duran adam, "Tehlikelidir... Bir saat sonra içersin... Sigara ister misin" der. "Su" (bir geriye dönüşle, 3. sahneyle bağlantı sağlar; otobüsteki adamın su istemesiyle) çağrıştırıcı bir rol oynar. Böylece kurgu bir nedene dayandırılır.

Filmin 43. sahnesinde kadın kahraman Algüz, Oruç'un telefonla aramadığını öğrenmiş, buna çok kızdığı için işlettiği kitapçı dükkânının erkenden kapatmaya karar vermiştir. Kepengin hırsıyla aşağı çeker. Bu hareket, 44. sahnenin hareketiyle tamamlanır; 44. sahnenin başında Algüz evin duvar kâğıdını kıvrılmış ucundan tutar ve hırsıyla aşağıya çekerek yırtar. Kepengin çekiliş hareketi (hareket yönü ve hızı göz önüne alındığında) duvar kâğıdının yırtılış hareketi ile estetik biçimde birleşir. Bu iki sahnenin kurgusuyla yaratılan "anlamsal içerik" amaçlanan sanatsal kurguya filmsel bütünlük içinde ulaşır. Oruç önceki sahnelerde, bu duvar kâğıdını onaracağını söylediği için duvar kâğıdı Algüz'e (ve izleyicilere) onu anımsatır.

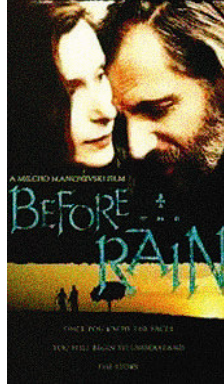
8. Sinemada Kurgu

Kurgu, sinemanın en fazla tartışılan konularından biridir. Filmlerinde sanatsal kurguyu kullanan Eisenstein da, sinemanın öncelikle sanatsal kurgu olduğu görüşündedir (Lotman, 1986: 67). Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir senaryonun filme alınmasıyla değil; kurgunun ortaya çıkması sayesinde bir sanat olarak kabul gördü. Bu gerçek, kurgunun sinema sanatında görevini tamamladığını savunan yönetmen, eleştirmen ya da kuramcılar karşısında Eisenstein'ın savının kanıtı olarak gösterilebilir. Sinema, diğer sanatların türevi ve bileşeni olduğundan, şöyle bir yargıya varılabilir: Sinema olduğu sürece kurgu varlığını koruyacaktır. Bu sanatın doğasından kaynaklanan bir zorunluluktur; gerçek kostümlerin, gerçek uzamların, gerçek oyuncuların, gerçek filmsel olayların bağıntılarının bilgisayar ortamında yaratıldığı herhangi bir film örnek gösterilip; gerçek oyuncularla, gerçek uzamda, gerçek zamanda aylarca süren çekim çalışmalarına ve teknik açıdan çekimlerin çekimlere eklenmelerine gerek duyulmadığı söylenebilir. Ekleme işleminin

yapılmadığının, bundan dolayı da kurguya gerek kalmadığının söylenmesi, kurguyu çekimlerin eklenmesi tanımına indirgemek olur. Kuşkusuz bu yanlış bir yaklaşımdır.



Sergio Leone: Bir Zamanlar Amerika



Milko Manchevski: Yağmurdan Önce

Oyuncu, olay, uzam ilişkileri bilgisayarda hazırlanarak, kamerayla bilgisayar ekranından film şeritleri üzerine aktarılsa da, bir filmin tamamı kameranın bir defa çalıştırılmasıyla ekrandan çekilmiş olsa da, teknik anlamda kurguya gerek kalmasa da, bu film kurgudan bağımsız değildir. Kurgu sanatı her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratmak için bütünün parçalarını öncelikle zihinde birleştirme; hiç değilse çekimden çekime, sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işidir. Yaratıcı kurgu, şiirde dil göstergesi sözcüğe yüklenen görevi, filmde çekime yüklemek olduğundan, sözcük/çekim farklı yerlerde farklı anlamda göze olabilmektedir. Basit bir televizyon dizisinde bile, göğüs planda “pencereden bakan adam” çekiminin ardından, sokakta oynayan oğlanın (adamın öznelinden) bir orta genel çekimi getirildiğinde, “sokakta oynayan oğlunu izleyen bir baba” anlamı doğar; “pencereden bakan adam” çekiminin ardından, onun öznelinden, bu sefer de, “sokakta yürüyen yaşlı adam” orta genel çekimi getirildiğinde, ilk çekimin içeriği değişerek, “yaşlı adama (kendi babasına, bir tanıdığına vb.) bakan adam” anlamı doğar. Bu basit örnek bile, her çekimin anlamını kendi bağlamında bulduğunu göstermeye yeter.



Milko Manchevski: Yağmurdan Önce

Bunların ışığında; sinemada kurgu dendiğinde iki şey anlaşılır: 1) Görüntü kaydedilen film parçalarının eklenmesi, 2) Film parçalarının, şiirde sözcüklerin imgesel kullanılması gibi, amaçlanmış bir bütünün oluşturulması için eklenmesi. İlk tanımın içeriği, film çekim koşullarıyla yakından ilgilidir; özel denemeler dışındaki filmleri (*Yağmurdan Önce*, *Bir Zamanlar Amerika* gibi filmleri) senaryo sırasına göre çekme olanağı yoktur.

Geçmişte A kentinde yaşandığı varsayılan olayın, bir kısmı filmin başlarında, bir kısmı filmin sonlarında yaşanmış olabilir. Öyküsü genel olarak B kentte (burada) geçecek olan bir film, A kentinde (orada) ve kahramanın çocukluğuyla başlar. Böylece, önce A kentini (orayı) görürüz. Kahraman B kentine (buraya) gelir. Film B kentinde (burada) sürer. Bir süre sonra *flashbackle*

kahramanın çocukluğuna A kentine (oraya) dönülür. Yeniden kahraman B'nin kentine (buraya) gelir. Kahraman filmin sonunda ömrünün geri kalan kısmını doğduğu yerde yaşamak üzere A kentine (oraya) döner. Film uzamı tekrar A kenti (orası) olur. B uzamındaki olayların, A uzamda yaşananlar gibi sırasal açıdan film içinde dağınık olacağı düşünülürse, kurgunun kaçınılmaz olduğu daha açık bir biçimde görülür.

Yaratıcı kurguda çekimler, çeşitli uzamlarda kotarılmış olan çekimler arasından seçilir. Bu kurguda çekimler izleyiciyi, çekimlerin anlamlarının ötesindeki başka anlamlara ulaştıracak sıraya göre eklenir; çekim uzunlukları ruhsalimsel hesaplamayla (çekim uzunluğu ne kadar olursa izleyici üzerinde etkisi yönetmenin istediği gibi olur, olay sırası nasıl planlanırsa böyle bir etki gerçekleşir biçiminde hesaplamalarla) saptanır. Çekim ilişkilerinin içerik açısından göz önüne alınarak düzenlenmesi karmaşık bir olgudur. Filme özgü uzam ve zaman yaratılarak izlerkitlenin yadsımayacağı bir filmsel uzam, bir filmsel gerçek, bir filmsel dizem, bir filmsel tartım ve bir filmsel dil gerçekleştirilir. Saniyede 24 kare olan normal gösterime göre yavaş ya da normalden hızlı gösterimle çekimlerin yerli yerinde kullanılmasıyla akıcılık sağlanır. Sürekli kısa çekimlerin ardışık verilmesiyle heyecanlı, olağandan daha hareketli, izleyicinin dikkatini diri tutan sahneler yaratılır. Sürekli uzun çekimlerin dizilenmesiyle uzamı tanıtan, epik, panoramik, kâtil adayının ava yaklaştığı sahnede heyecan veren ruhsalimsel anlatım yaratılır. Böylece yönetmen, izleyiciyi kontrol altına alabilir, onu öykünün peşinden sürükleyebilir.

Kurgu sinemanın temel öğelerinden biri olduğu için yapıtlar daha çevirim başlamadan kurgusal bütünlükte tasarlanır. Senaryo romandan uyarlanacaksa olaylar okuma aşamasında zihinde görüntü olarak sıralanmaya başlar. Bu nedenle çevrim senaryosu çekim tasarımının kâğıtlara aktarımı olarak tanımlanır. Çevrim senaryoları üzerinde belirtilen tüm çekimler, set çalışmasından sonra yeniden düzenlenir. Filmler bu çekimlerin ilişkisine dayanan yapıtlardır, çünkü bir çekim kendinden önceki çekimde sunulan durumun doğal sonucudur; onun sorduğu soruya yanıt verir; izleyiciyi sonraki çekime hazırlama göreviyle yükümlüdür. Öte taraftan, kurgusu yapılan çekimlerden elde edilen sonuç, artık ne birinci çekimin anlamına, ne de ikinci çekimin anlamına özdeştir; ortaya çıkan anlam bu iki çekimin toplam anlamı da değildir; kendini oluşturan bu çekimlerin (gözelerin) anlamlarından tamamen farklı yeni anlamdır (Özün, 1984: 101-103).

Sanatsal kurgunun ekleme kurgudan farkı, anlatım gücünden kaynaklanır. Kurgunun se-rüveni, romandan uyarılma senaryoda yazarın amacı görüntü yaratmak olmasa da; onun, görün-tüsel düşünmeye başlamasıyla başlar, senaristin yaratıcılığıyla yeni bir boyut kazanır; kurgucu-yönetmen işbirliğiyle de son halini alır. Bu durum, farklı ülkelerin sinemasında farklı biçimde görülür. *Sovyet Biçimcileri* (1925-1930) döneminde senaryonun yazılması evresinde kurgu baz alındı. Bu dönemde Hollywoodlu senaryo yazarları çekimlerin nasıl yapılacağını ve nasıl kurgu-lanacağını göz önüne almadan çalışmaktaydı; bu Dmytryk'in sözlerinden kolayca çıkarılabilmek-tedir: "Hollywood senaristleri film yapım ekibinin kendi işlerini kolaylaştırıcı tarzda çekim prog-ramı hazırlayabilmesi için ayrıntılı senaryolarda çekim ölçeklerini, kamera açılarını ve kurgu kaygısını bir kenara bırakmışlardı. Yönetmenler kamera konumunda, kurgu işlerinde senaryoya bağlı kalmadı. Bir senaristin kurgu bilgisinin, herhangi bir amatörden daha fazla olmasına gerek yoktu; ana sahnelerin yazılması yeterli görülürdü. Bu nedenle (uç örnekler dışında), söz konusu dönemde Hollywoodlu senaryo yazarlarının kurguya katkıları olmadı. Kurgu sorumluluğu kurgu-cuya, yönetmene, yapımcıya düştü (Dmytryk, 1990: 17-18)."

Sanatsal kurgudan beklenen anlatıcılık ve etkileme senaryo aşamasında çekim boyutu (çekim uzunluğu, kompozisyon, çerçeve dinamizmi vb.) göz önüne alınarak gerçekleştirilir. Bir film çevirim sırasında, kurgu odasında yapılan kimi değişikliklerle son halini alır. Kurgu, tasarımda ve uygulamada çekimlerle düşünmeyi gerektirir.

Çekimler, doğanın bozulabilir (deforme edilebilir, yeni anlamlara büründürülebilir) en küçük parçalarıdır. Bunların birleştirilmesindeki ustalık kurguyu ortaya çıkarır. Film, diğer sanat

yapıtlarında mikroskobik ölçüde olup-biten süreçleri diğer sanatlardan daha çok açığa vurabilmekte, bunu da kurguyla yapabilmektedir. Eline çekimleri alan, yeni anlamlar yaratma becerisini gösterebilecek herkes, tasarlanmış ayrıma ait parçanın başka parçayla birleştiği zaman ne denli yansız kaldığını deneyerek görebilir. Çekim, çevrildiği sırada tasarlanandan birdenbire apayrı anlamlar kazanır; yeni anlam oluşturduğu yerde kavrandıktan sonra, onun yerleştirildiği yerdeki görevi için tasarlanıp çekilmiş olduğu sanılır. Bunun dışındaki olası bir duruma inanılmak bile istenmez (Eisenstein, 1985: 17).

Başka bir yönetmenin kotardığı çekimleri kendi filmine, kendine özgü tarzda kurgulayan yönetmen, doğal dil sözlüğünden sözcük seçen bir romancı ya da şair gibi, kendi tasarlamadığı çekimle özgün yapı yaratmış; başkası tarafından planlanmış çekime onun çekilme amacından çok başka görev yüklemiş olur. Burada, *Aşkın Cenaze Töreni* filmimizde Özer Kızıltan'ın kendi filmi için tasarladığı 'ölü gömme töreni' çekimini, kendisinden izin alarak nasıl kullandığımızdan söz etmeliyiz; Özer Kızıltan, kendi filminde ölünün gömülmesini gösteriyordu. Çekimi, bizim 'biten aşkın sonunda kızı götüren tren' çekimine bindirip iki çekimi üst üste ağır gösterimle verdiğimiz zaman, 'bir aşkın bitişine' (eğretileme yoluyla aşkın cenazesinin kaldırılmasına) dinamizm kattı; bu anlatım birçok film festivalinde izleyici tarafından coşkuyla karşılandı. Kurgunun gerçek gücü burada gizli: X filmin gözesi olarak çekilen çekimin Y filmin gözesi olarak kullanılabilmesinde, bir çekimin yüklendiği yeni görevde.

Yeni yapıtlarda yönetme ve kurgucunun bir şairin sözcüklerin dizedeki yeriyile oynaması gibi çekimlerin yeriyile oynayıp yeni anlatımlar ve yeni anlamlar yaratması da, kurgunun gücüyle olanaklıdır. Örneğin A, B, C, D birer çekim olsun: A+C+B+D sırasıyla yaratılan kurgunun anlam iletisi ile D+A+B+C sırasına göre yapılmış kurgunun anlam iletisinin ve D+A+B+C sırasına göre yapılan bir kurgunun anlam iletisiyle B+D+C+A sırasına göre yapılan kurgunun anlam iletisinin bir ve aynı olması beklenemez. Sıralamalar ancak kurgu yoluyla anlam yaratabilecek bir ustanın elinde yeni anlamlara dönüşebilir.

Bu sıralama Eisenstein'ın örneğiyle somutlaştırılabilir; örnekte Sovyetlerin Almanlardan aldığı filmlerin, Sovyet kurgucuların elinde yoğrulduğu söz konusu; Sovyet kurgucularının elinden çıkan filmde, film kahramanı Camille Desmoulins giyotin cezasına çarptırılır. Danton, heyecanla Robespierre'e koşar. Robespierre yavaşça döner, gözlerinden dökülen yaşları siler... Arayazının içeriği aşağı-yukarı şöyledir: "Özgürlük uğruna arkadaşımı feda ettim..." Oysa filmin orijinalinde yakışıklı bir aylak, bir Don Juan olarak tanıtılan; kötüler arasındaki tek olumlu kişi olan Danton, kötü ruhlu Robespierre'e koşup onun yüzüne tükürür. Bu tükürük yüzden gözyaşı gibi silinir. Bir arayazıyla da Robespierre'in, Danton'dan nefret ettiği açıklanır. Filmin sonunda, Robespierre'in dinmeyen nefreti Jannings-Danton'u giyotine kadar götürür (Eisenstein, 1985: 23-24).

Görüldüğü gibi çekim dizimi yaratıcı bir zekâyla değiştirildiğinde, filmin anlamı tümünden değişmektedir. Örneğin, kurgunun gücünü ve yaratıcı anlatıma katkısını somut olarak ortaya koyar. Kurgu yaratıcılığıyla yeni bir uzam ve yeni bir zaman da yaratılabilir. Filmler, yaratılan bu yeni uzamlar ve yeni zamanlar (sinemasal zaman) üzerine kurulurlar. Bu da, kurguyla gerçekleştirilir.

Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminde; *uyuyan, doğrulan, kükreyen* aslan yontularının her birisi farklı heykel olduğu halde; ustaca kurgulanarak adeta aynı yerdeki aynı aslan izlenimi yaratılır. Lev Kuleshov, benzer yöntemle gerçek zaman ve uzamı kırıp (onlara müdahale ederek, onları kontrol altına alarak) filmsel zaman ve filmsel uzam yaratırken; kurgunun sihirli, etkileyici gücünü kullanır. Sinema sanatının, çok çeşitli tabloların görüntüleri çekildiğinde değil, tabloların çekimlerinin birleştirildiği son aşamada doğduğunu savunur. Bu savını kanıtlayan çeşitli deneyler yapmıştır. Deneylerinden birinde şu yolu izler:

1. Çekim: Erkek soldan sağa yürür.
2. Çekim: Kadın sağdan sola yürür.

3. Çekim: Kadınla erkek karşılaşarak el sıkışır ve erkek ona bir yeri gösterir.
4. Çekim: Önünde geniş merdivenler olan büyük, beyaz bir yapı görünür.
5. Çekim: Kadınla erkek oradaki merdivenlerden çıkar.

Bu çekimler ayrı yerlerde, ayrı zamanlarda çekildikten sonra birleştirildi. Gerçekte erkek GUM binasının, kadın Gogol anıtının önündeydi. Tokalaşmaları Bolşoy Tiyatro Salonu civarında çekildi. Ev Beyaz Saray'dı. Merdivenler ise, Saint Saviour Katedrali'nin merdivenleriydi. Doğal olarak izleyici, olayı bütün gibi algılar. Benzer bir örnek: Kuleshov ve Pudovkin'in, Mosjukin'in yüzünü çok büyük planda gösteren çekimleri çeşitli şekillerde kurguladı. Belirsiz bir ruh halini yansıtan oyuncunun yüz çekimi, "çorba tabağı" çekimi ile kurgulanınca acıkmış bir insanı; "ölü bir kadın" çekimi ile kurgulanınca kederli bir insanı; "oynayan çocuk çekimi" ile kurgulanınca mutlu bir insanı gösterdi. Seyirci, bu oyuncunun başka başka duyguları canlandırma yeteneğine hayranlık duydu. Oysa Mosjukin'in yüzünü gösteren çekim tekti (Büker, 1985: 11; A.Ş. Onaran, 1986: 70. 75).

Kurgu ustaca kullanıldığı için sessiz sinema dönemi kurgunun altın çağı oldu. Bu çağı denemekten korkmayan araştırmacı ve yetenekli yönetmenler yarattı. Bu yönetmenler, kurgu sanatının ilk kullanım tarzının çabuk tükendiğini fark ederek yeni arayışlara yöneldi. İlgisiz çekimlerin eklenmesiyle yeni anlamlar yaratılabileceği anlaşıldı.

Kurgunun ilk kullanılış biçimi daha estetik betimlemelere ulaşmak için aynı aksiyona ait farklı özellikler taşıyan çekimlerin, olayın akışına bağlı kalınarak eklenmesi biçimindedir. Çekimlerin öykü sırasına göre eklenmesinden ibaret olan bu tarz, kurgunun tüm olanaklarını tüketmezdi. Kurguyla izlerkitlenin heyecanlandırılabilmesi ve bilimsel düzenlemelerle istenilen düşüncüyü yaratma olanağı fark edildi. Genç Sovyet sinemacıların çabasıyla, kurgunun altın çağı başlatıldı ve kurgunun, "çekimlerin eklenmesi" tanımına indirgenemeyecek kadar ciddi bir öge olduğu ortaya konuldu. İçinde diyalektiğin yarasını taşıyan sanatsal (yaratıcı) kurgu, çekimler arasından seçim yapıp, seçilen çekimleri yaratılmak istenen anlam ekseninde dizmek, çekimlerin uzunluklarını-kısalıklarını izleyicinin heyecanını ve ilgisini yönlendirmek amacıyla ruhbilimsel olarak saptamak, ardışık gelen çekimlerin içeriklerinin bütünleşerek yeni anlamlara götürmesini baz alıp, bunları özgün bir anlatıma göre düzenlemek, böylece kurgunun yasaları doğrultusunda bir filmin uzam ve zamanını yaratıp *filmsel bir gerçek evren* kurmak, filmin tartımını (ritmini) ve dizemini (temposunu) gerçekleştirip akıcılık sağlamak olarak tanımlanabilir; oysa André Bazin, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Flaherty neredeyse bunun tam aksine, kurguyu çekimlerin eklenmesi tanımına indirger. Kurgu yaratıcı sinemacıya dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine, yaratıcılığın doğası gereği yorumlama, değiştirme, sorgulama hakkı, anlamlandırma olanağı verir. Pudovkin (1966: 103), bir adım daha ileri giderek, şu düşünceleri öne sürer: "Kurgu film yönetmeninin dilidir. Kullandığımız doğal dilde olduğu gibi, kurguda da şöyle söylenebilir: 'İşte bir sözcük (dolu filmin parçası, görüntü) işte bir tümce (bu parçaların birleşimi).' Bir yönetmenin kişiliği kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir."

Gerçek sanatçılar, denemekten ve söylemek istediklerini kendi sesiyle söyleme uğrunda serüvene atılmaktan korkmaz. Sanattaki tüm yenilikler, kendine sunulan ortamı olduğu gibi kabul etmeyen yaratıcılar sayesinde ortaya çıkmıştır. Deneysellik ile saçmalamayı ayırt etmek gerekir. Pudovkin, "yönetmenlerin kişiliği, ancak kurgu yöntemleriyle belirlenebilir" diyerek, bu yaratım aracının önemini ortaya koyar; Renoir'ın görüşlerini de, ondan habersiz olarak doğrular: "Babam taparcasına sevdiğim Mozart için şunları söylerdi: Beste yaptı çünkü kendine engel olamıyordu." Sanatçılar, dil olanaklarının sınırlarını sonuna kadar zorlar. Karşı çıkma arzusu ve gücü kuşkusuz onların kendi seslerini bulmalarını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Baba Renoir'ın altını çizdiği gibi; sanatçı, zihninde yükselen arzuyla, var olan anlatım olanaklarının sınırları üzerinde araştırma yaparak kendi orijinal anlatım dilini bulur... Bu, karşı konulamaz arayışların ürünüdür. İçgüçlerinin söylediğini denemek yolunda kural tanımayan yönetmenlerin elindeki sınırsız kurgu

dili ya da anlatım olanakları, hem onlar için hem de sinema için şanstır. Sanatçı, yenilik düşünen; düşündüğü yeniliğin olup olmayacağına uygulama yapmadan karar verebilen kişidir. Ötesi ‘ben yaptım oldu’ sığlığını getirir. Deneysel olan, başka sanatçılara ve izleyicilere orijinal gelmiyorsa onun bir değerinden söz edilemez.

Theodore Zeldin’e göre; ister sanatsal ister bilimsel olsun, her buluş bir arayıştan, daha önce biraraya gelmemiş, yan yana tasarlanmamış düşüncelerin buluşmasından doğar. Yenilik ve buluşların ortaya çıkmasının yolu bağlantısız gibi görünen *şeylerin* arasında bağlantı kurmaktan; nesneleri, öğeleri, değişik sanatları, yapıları oluşturabilecek parçaları daha önce önemsenmemiş kimi ayrıntılar aracılığıyla birbirine bağlamaktan geçer. Bilimsel ilerlemeler, kendi disiplinlerinin sınırları ve paradigmaları dışına çıkmayı göze alarak bilgi deneni karmaşasının farklı alanlarına ait deneyimleri biraraya getiren bilginler sanatçılar sayesinde gerçekleşti. Buluşların ve ilerlemelerin her türlü, daha önce yan yana gelmemiş iki düşünce arasında bağ kurarak birbirine yabancı maddeleri bir araya getirmekle mümkün olabilmektedir. Sinema dilinin (kurgu) gelişim çizgisi de bu görüşlere uygun düşüyor.

Doğası gereği sanatların ortak paydası olan kurgunun, sanatların hiçbirisine sinemadaki olduğu kadar cömert davranmadığı açıkça görülebilir. Bunun için, sessiz döneminin filmlerinin gözlenmesi yeterlidir. Kurgu ortaya çıkartıldığında, ilk heyecanla bu yeni buluşun üzerine ısrarla (günümüz sineması göz önüne alındığında biraz da abartılı biçimde) gidildiği kabul edilmelidir. Kamera hareketlerinin, efektlerin, rengin, sesin sinemaya kazandırılması sırasında da böyle oldu; ilk heyecan geçtikten sonraki dönemlerde, kurgu daha ağırbaşlı şekilde kullanıldı. Flaherty’nin kurgudan faydalanmadan kotardığı *Kuzeyli Nanook* gibi az rastlanır örneklerden yola çıkılarak, kurgusuz sinema devrinden söz edilemez, kurgu devrinin tamamlandığı söylenemez; filmlerin montaj masasında yaratıldığı o ilk zamanların da çok gerilerde kaldığı kabul edilmelidir.

Dışavurumcu kurgunun kullanıldığı filmlerde gerçeklik ögesi ağır bastığı için sanatsal kurguya fazla başvurulmadı; örneğin dışavurumculuğun sessiz sinema dönemindeki önemli temsilcileri Stroheim, Murnau ve Flaherty, filmlerindeki gerçeklik ögesi yitmesin diye, çekimleri elemeye tabi tutmadı; bu seçmenin sakıncalı olduğunu bildiklerinden (gerçekliğin yitmesi tehlikesi karşısında), zorunlu kalmadıkça kurguya başvurmazdılar. Onların filmleri için, kamerada yapılan kurgudan (kamera rejisinden...) söz edilebilir. Kamera aynı anda her şeyi göremese de, çerçeveye alınan kısımdan hiçbir şey kaçırmaz. Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* filminde Nanook fok balığını avlarken, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkide bir bekleme periyodu söz konusudur. Kurgu daha çok zaman farkını koymak için kullanıldığı için, Flaherty gerçek zamandaki bekleme süresini eksiltme yapmaksızın göstermeyi amaçlar; avlamanın uzunluğu izleyiciye de yaşatılmak istendiğinden; kamera bir kez çalıştırılarak sahne çekilir, yani sahne kurgusuz kotarılır. Murnau, yaratıcı kurgu yerine görüntü kompozisyonlarını tercih eder; kompozisyonlarını resimsel olarak ortaya koyar, gerçekliği bozmamaya özen gösterir. Stroheim ise fotografik dışavurumculuğu ve kurguyu reddeder (Bazin, 1993: 25-26).

“Kurgu görevini tamamlamıştır” denmesinin tutarlı bir yanı yoktur. Kurgusuz bir sanat yapıtı olamayacağına göre; tartışılması gereken, kurgunun sinemada her şey olup-olmadığıdır. *Kuzeyli Nanook* gibi filmlerde iç kurgu aranmalıdır. Karşıt kuramcıların dilbilim ilkelerinden yola çıkarak kurgusal yaratıcılığı tartışmaları; bunu yaparken de, diğer sanatları tümüyle bir kenara bırakmaları büyük bir yanılıdır. Sinema üzerine yapılan çalışmaların salt sinema dünyası çerçevesinde ve süregelen alışkanlıklarla salt diğer sanatlara aitmiş gibi algılanan kavramların ve metotların tartışmanın dışında bırakılarak yapılması, sinemayı dar kalıplara sokar. Bunun böyle olmasını Wollen (1989: 7), sinema estetiği tartışılan ülkelerde (Anglo-Sakson ülkelerde) daha geniş düşün alanlarında neler olup-bittiğine bakılmamasına bağladı. Çok tehlikeli bulduğu bu tavrı şöyle açıkladı: “Sinema yazarları, sanki dilbilim diye bir şey yokmuşçasına, sinema dilinden söz açtılar ve Marksist diyalektik kuramdan habersiz olmanın verdiği cahilane bir mutlulukla, Eisenstein’ın montaj kuramını tartışma konusunda kendilerini serbest hissettiler.” Wollen’in söz

konusu ettiği dil, dilbilim anlamında bir dildir. Sinemanın, tüm öteki sanatlar gibi, kendine özgü bir dili vardır. Kurgunun kendisi zaten dilsel bir ögedir. Wollen, “.... gerçekten de filmi basit bir canlı fotoğraftan ayıran şey, sonuçta dildir” görüşünü savunur. Wollen tüm ülkelerde film estetiği üstüne yapılan çalışmaların ilk örneklerinde Eisenstein’ın çok güçlü bir etkisinin olduğuna, onun hayal gücünü zapteden dinamiklerin en başında kurgunun geldiğine dikkat çeker. Eisenstein’ın kuramının bütünüyle ret edilmesi yerine, bunların yeniden gözden geçirilmesinin sinema için gerekli olduğunu belirtir: “...Bu ortodoks yaklaşıma tepki olarak karşıt bir akım gelişti; ayırım (sequence) yerine çekimin (shot), durağan kamera yerine hareketli kameranin önemi vurgulandı (Wollen, 1989: 9).

Gerçekten de yapılması gereken kurguya karşı çıkmak değil; Eisensteinvari kurgunun düşünce yapısını eksiksiz olarak anlamaya çabalamaktır. Sanatsal kurgu savunulurken, aynı zamanda kurgunun tüm sanat yapıtlarının ortak paydası olduğu savunulmaktadır. Eisenstein, yönetmenliğinin yanı sıra, ozanları, ressamı, mimarları kapsayan geniş yelpazenin parçasıdır; o kendine özgü kurgu anlayışını geliştirirken bu zengin kültürel birikiminden (backgroundundan) faydalandı. Sinema sanatını, sinemanın kendisinin ve film türlerinin tarihsel gelişimi (ses, müzik, efekt, yıldız oyuncuların ortaya çıkarılması) bağlamında değerlendirirken bile, kurgunun önemli olduğu görülebilir. Kurgu, tek perspektifli bir sinema için, fotoğraf ve resim kompozisyonlarının sınırlarını aşmayan kompozisyonudur; çok perspektifli sinema filmleri; kurgusal kompozisyonken, sesli sinemadan yola çıkıldığında müzikal bir kompozisyona dönüşür. Bu gözlemlerle, daha önce Wollen’ın belirttiği gibi kurgunun temel felsefesine ve sanat alanındaki diyalektik zorunluluğuna karşı olan yönetmenlerin, kuramcılarının, yazarların; kurgu sorunu üzerinde, sinema adına yeniden düşünceleri gerekir (Lotman, 1986: 68).

Eisensteinvari kuramın kökeni; çekimlerin eklemesinde değil yoğrumsal kompozisyonda, geleceği ise müzikal kompozisyonda görülür. Yoğrumsal yapı içindeki kurgu, bileşimsel mantığa koşut film parçalarının ardışık dizilenmesiyle ileti genelleştirici imgesel anlatımı amaçlayan bir işlevi yüklenir. Durum böyle olduğu halde, kurgusal sinemaya karşı çıkanlar hep oldu, bugün de onlar vardır.

André Bazin daha sessiz sinema dönemindeyken, iki karşıt yönseme olduğu yolunda bir tartışma başlattı. Bir tarafta görüntü ögesi etrafında toplanan, öteki uçta ise gerçekçilik etrafında toplanan yönetmenler olduğunu ileri sürdü. Bu ayırımın temel farkı, onların çekim yöntemleriydi. Yönetmenler, biçimsel görüntü araçlarıyla betimleme (olayı filme çekme) yöntemine değgin kendi yorumlarını izleyiciye benimsetmeye çabalar. Burada anlam, görüntüde değil, tersine, yaratıcı kurguyla ulaşılan yansıtma sonucunda seyircinin bilincinde oluşmaktadır. Yani yorumsal sinematografi... Yalnız görüntüyü saptayan, çekimsel özü değiştirecek kurgu yapmak istemeyen, fotoğraf gibi saptanan bir nesnenin yorumdan, oyuncunun yaratıcı etkisinin de yönetmenin kurgu yaratıcılığından önce geldiği sinematografide kurgunun özel işlevleri olamaz, buradaki kurgu salt eklemeye dayanır; oysa Sovyet kurgu kuramı anlamın oluşumuna ilgili en genel yasallıklardan birinin (ayrışık ögeler) üzerinde durmuştur. Ayrışık ögeler düşünce süzgecinden geçirildikten sonra, bunların bileştirilmesinde anlam bulur (Lotman, 1986: 68).

Kurgu dendiğinde, en basit biçimde, görüntü kaydedilmiş selüloit şeritlerin, bir öykünün beklenen sırasını takip edecek mantığa göre eklenmesi anlaşılır; nesnelerin yepyeni anlamlarına ulaşmak için, çekimlerin yetkin anlamsallıkla bütünleştirilmesi, sanat yapıtı kurmak için bilinçli yönsemenin yaratılması gerekir. Bilinçli yönseme, anlama çabasını, kodlanan iletinin kodlarının açılmasını, anlam üzerine düşünce geliştirilmesini zorunlu hale getirir; çünkü yeni anlamlara, çekimlerin kurgu yoluyla birleştirilmesiyle ulaşılabilir. Steven Spielberg’in *Schindler’in Listesi* (Schindler’s List-1993) filminde yakılmak üzere gaz odalarına ya da fırınlara gönderilen insanları gösteren tek çekimin bağımsız ve çözümlememiş anlamı “binaya tıkılan insanlar” olabilir; onun ardışığı çekimde fabrika bacasından fışkıran ve gökyüzünü griye çeviren dumanların çözümsüz anlamı, “işliğin faaliyette olduğu ve havayı kirlettiği” olabilir. Sonraki çekimde, Schindler (film

kahramanı) arabasının yanında durarak, dumanları kaygıyla seyreder. Arabasının üzerine dökülen külleri avuçlar, bunların ne olduğunu anlamak için ovuşturur. Çekimin çözümlenmemiş anlamı: “ışığın bacasından fışkıran dumanlardan, etrafı kirletecek küllerin döküldüğüdür...” Üç çekimin ardışık getirilmesiyle “insanlar yakıldılar” sonucu yaratılır. Böylece sanatsal kurguyla ortaya yeni bir ileti çıkarılır.

Böyle bir sahne, kamera bir kez çalıştırılıp durdurulana kadar çekim yapılarak (kamera rejisiyle, kurgusuyla) da elde edilebilirdi. Böylece kurgu kamerada yapılmış olurdu. Tek fark, sanatsal kurgunun, kurgu odasında değil çekim anında kamerada yapılmış olmasıdır. Bu sahneye bunun dışında bir gözle bakmak, estetiği değil tekniği gözetmek olur. Eisenstein sinemanın her şeyden önce kurgu olduğunu söyler. Öncülüğünü Bazin’in yaptığı bir kesim ise, geniş sahne anlayışını kurguya alternatif gösterir. Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov ve diğer kurgu sineması taraftarlarının “film kurgu masasında doğar” sözü, uzun yıllar yanlış yorumlanageldi. Sanki bu yönetmenler, çalışmalar tamamlandığında ortaya nasıl bir yapıt çıkacağını en başta zihinlerinde oluşturmuyorlar mıydı? Bir başka deyişle filmin diğer öğelerini, yani yapım aşamalarını sanki hiç umursamıyorlardı! Bu yanlış bir yargıdır. Bu yönetmenlerin filmleri izlendiğinde çerçevelemeye, kompozisyona, ayrıntılara, oyunculara ne kadar büyük bir önem verdikleri gözlenebilir.

“Film kurgu masasında doğar” görüşünü savunan yönetmenlerin anlatmak istedikleri; film düşünölmeye başlandığında, kurgunun da başlamış olmasıdır. Senaryo çalışması bile kurgu düşüncesini gözetir. Aksi halde elde çekimler olmadan anlatım nasıl sağlanabilir? Çekilecek olan parçaların kurgu masasında nasıl dizileneceği, bunlar aracılığıyla nasıl etki yaratılacağı; çekim uzunluk-kısalığının ne kadar tutulacağı, bunların uzunluğu ne kadar tutulursa izleyicilerin göz estetiği zedelenmeden psikolojik etki oluşturulabileceği en baştan, dekupaj yapılırken düşünölür. Yine de çekimler bittiğinde, kurgunun sınırı tam olarak belirlenmiş olmaz; yönetmen en iyiye ulaşmaya çabalarırken kurgu masasında çekimlerin yerlerini sınar. Zira yaratıcı kurgu çalışması kurgu masasında başlamadığı gibi, çekim çalışmasının bittiği yerde de sona ermez. Filmin kurgu masasında doğduğu düşüncesine karşı çıkan Tarkovsky, bu sonuca muhtemelen kurgu üzerinde ısrar eden yönetmen ve kuramcılarının, sanatsal kurgu çalışmasının çekimler başlamadan önce, yönetmenin zihninde başladığını söylemeye gerek duymamalarından ulaşır. Sanatsal kurgunun kullanıldığı filmlerde kurgunun üzerinde özenle durulduğu açıkça gözlenebilir. Bu nedenle kurgu sineması temsilcilerinin, kurgu aracılığıyla iki ayrı kavramdan yeni düşünce oluşturma niyetleri sinemanın doğasına aykırı değildir. Kaldı ki; Eisenstein kurgusal anlatımda kavramlarla oynarken onları sinemanın bir amacı olarak ele almaz; onlar kurulacak yapının gözeleridir.

Tarkovsky, kavramlarla oynamanın hiçbir sanatın amacı olamayacağını söyleyince (Tarkovsky, 1992: 134), kurgu kuramcılarının böyle yanlış bir anlayışı benimsediği izlenimi doğar. Onların amacı bir ileti vermek, dili estetize etmek, sanat üretmek, onu kurgusal bir dille üretmek biçiminde değerlendirilmelidir. Kurgunun yapılış biçimi ve kurgu yapılırken gösterilen ustalık araçtır; amaç, yapıtın kendisidir, yani film-yapıdır.

Kaldı ki Eisenstein kendi kurgu anlayışıyla, Kuleshov ve Pudovkin kurgusu arasında da büyük farklar olduğu görüşünü savunur. Kendisinin, kurguyu, çekim parçalarını çarpıştırarak üçüncül anlama ulaşmak için yaptığını belirtir; Kuleshov ve Pudovkin’in kurgusu için, doğrudan tuğladan söz eder; onların kurguyu çekimlerin eklenmesi olarak gördüklerini söyler. Bu anlayışın özünde, çekimlerin kurgu duvarının örölmesi için tuğlalar gibi dizilmesi mantığının yattığı sonucuna ulaşır. Kendi kurgusu için, çekimlerin kurgunun ögesi, kurgunun kendisininse bu öğelerin birleştirilmesi olduğunu belirtir; Kuleshov okulunun anlayışını şu şarkıyla özetler:

Vida yanına vida / Tuğla üstüne tuğla...

Gözeler bölünerek organizmayı ya da dölütü, çekimdeki eytişimsel sıçrama kurguyu oluşturur. Eisenstein, *Pudovkin*’in baş harfi ile *bağlanma* sözcüğünün baş harfi (*P*) *Eisenstein*’ın

baş harfiyle **çarpışma** sözcüğünün baş harfi (**E**) Rusçada aynı olduğu için kendi kurgu anlayışıyla Pudovkin ve Kuleshov'un kurgu anlayışlarının farkını şöyle formüle eder:

P (bağlanma) = Pudovkin ve E (çarpışma) = Eisenstein.

Bu formülü, ateşli bir tartışmanın özdeksel izi olarak gösterir. Pudovkin kurgu anlayışını açıklarken, kurguyu çekimlerin eklenmesine indirgemez; bu nedenle de Eisenstein ile onun kurgu anlayışı arasında net bir fark olduğunu söylemek zordur. Bu durum, Pudovkin'in açıklamalarıyla iyice netleşmektedir: “Kurgu deyiminin her vakit tüm özüyle yorumlanıp anlaşılmadığı akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre kurgu, safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre eklenmesinden başka anlama gelmez (Eisenstein, 1985: 17-52; Pudovkin, 1966: 15).”

Pudovkin çekimleri şairlerin kullandığı sözcüklere benzeterek, yönetmenin, çekimleri şairin sözcükleri kullandığı gibi kullandığını söyler. Ona göre; yönetmen, şair gibi duraksayarak, seçerek, eleyerek, tekrar ele alıp, her çekimin önünde sırayla durarak; bilinçli bir şekilde kurgu tümcelerini, olayları ve ayrımları örgütler (Pudovkin, 1966: 19-20).

Pudovkin *Mat* (Ana) adlı filminde yaratıcı kurguyu Eisenstein gibi kullanır. Ertesi sabah hapisneden kurtulacağını, kendine gizlice verilen bir kağıttaki nottan öğrenen genç adamın sevincinin anlatıldığı sahne önemli bir ipucudur; ayrıntı çekimde, oğlanın parmaklarının sinirle oynayıp, baş çekimde gülümseyişi gösterilir. Bu çekime eriyen karın etkisiyle kabaran derenin, suda kırılan gün ışığının, suyla oynaşan kuşların, gülen erkek çocuğun yüz çekimlerini ekleyerek oğlanın (arayazı ile açıklandığı gibi, ertesi sabah) hapisneden kaçıp kurtulma umudunu anlatır. Açıklamalar şu sonuca ulaştırır:

1) Pudovkin yaratıcı kurguyu, başarıyla kullanmıştır.

2) kurgu sineması temsilcilerinin iki farklı kavramdan üçüncü bir düşünce oluşturma amaçları sinemanın doğasına aykırı değildir.

Çekimlerin eklenmesi anlamındaki kurgu bir an için yok sayılsa bile, çerçevede nesne kontrastlarıyla ve uyumlarıyla yaratılan kompozisyon (kurgu) göz ardı edilemez: “Çerçeve içindeki çatışma, gizil (potential) kurgudur; yeğinliğinin (baskınlığının) gelişmesi sırasında çekimin/çerçevenin dört kenarlı kafesini kırar; kurgu sırasında, çatışmanın kurgulanmış parçaları arasındaki çarpışmalara iter (Eisenstein, 1985: 53).

Bu açıklamalardan çıkarsanabileceği gibi yaratıcı kurgunun görevini tamamladığının söylenmesi doğru değildir. 1925-30 döneminde altın çağını yaşayan kurgunun vazgeçilmezliğini, 1990'ların ortalarında (sinema 100 yaşına girerken) bir kez daha vurgulayan çağdaş yönetmen sayısı hiç de az değildir. Bunlardan Eisenstein'ın düşüncelerini özümseyerek, kurguyu sinemanın en etkin dil ögesi olarak gösteren Nekes, görüntülerin her birinin bilgi içeren birimler olduğunu söyler. Sanatsal kurguyu yeniden sorguladığı *kine kuramı*nda ise onu sahnelerin birleştirilmesi olarak değil; Eisenstein gibi karelerin (çekimlerin) bir çarpışması biçiminde tanımlar (Gürbüz, 1993: 24-25). Çağdaş sinemacıların yaklaşımları, yaratıcı kurgunun sinemanın vazgeçilemez bir dil ögesi olduğunu gösterir; çekimlerin eklenmesi (dizilenmesi) kötü bir alışkanlıkla hâlâ “kurgu” diye adlandırılmakta; buna, *kurgu - sanatsal kurgu* ayrımı yapılmadan kurgu denilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

Sinemada Kurgu Düşüncesinin Gelişimi

İKİNCİ BÖLÜM

Sinemada Kurgu Düşüncesinin Gelişimi

Sinemanın ortaya çıkışını müjdeleyen ilk filmler kısıydı ve deneysel olmanın ötesine geçemiyordu. Bu filmler çekilirken çalıştırılan kamera duruncaya kadar, çerçevedeki nesnelerin görüntüleri kaydediliyor, anlatım bütünlüğü tek bir çekimin içinde sağlanıyordu. Bu filmlerde çekimlerin eklenmesi anlamında bile bir kurgunun varlığından söz edilemeyeceği için, yaratım sağlayan kurgudan hiç söz edilemez.

1. Kurgu Öncesi Dönemde Sinema Dili

Sinema ortaya çıktıktan bir süre sonra, birer ikişer dakika süren filmler gösterim amacıyla eklenerek onar on beşer dakikalık gösterim filmleri elde edilmekteydi. Bu işe “kurgu” denilemez. Ekleme ile ortaya çıkan yapıtlarda zaman, uzam, olay, oyuncular arasında ilişki yoktu. Filmlerin uzunluklarını artırmak için çekim uzunluklarının da artırılması gerekiyordu. Sahneler ayrı ayrı çekilerek, konu bütünlüğü değil, tek bir sahnenin bütünlüğü sağlanmaya çalışıldı. Bu sahneler birleştirilerek konu bütünlüğü yaratıldı. Böylece, sahneleri ekleme zorunluluğu doğdu. Bunun da kurgu olduğundan söz edilemez. Bu, tiyatrodan, tablo, sahne ve perde bölümlerinin eklenmesinden başka şey değildi. Sinema tarihinin ilk filmleri kurgu bilinciyle izlendiğinde kurgu eksikliğinin yarattığı sorunlar kolayca görülür. Louis Lumière’in, kısa öyküleri işlediği filmlerinden *Sulanan Sulayıcı* adlı film bu konuya örnek olabilecek niteliktedir. Bu filmde bahçıvan bahçeyi sularken, arkasından habersizce yaklaşan bir çocuk hortuma basar, su kesilir. Bahçıvan şaşkınlıkla hortumu yüzüne yaklaştırıp içine bakar. Çocuk ayağını kaldırınca bahçıvanın yüzüne su fışkırır ve çocuk kaçır. Islanan bahçıvan onun peşinden koşar. Birlikte görüntü çerçevesi dışına çıkarlar. Kamera devingen kullanılsa, sola çevrinerek çekime devam edilebilirdi. Kurgu biliniyor olsa, bahçıvanla

çocuk birlikte kadraj dışına çıkarken bir kesme yapıldı; ikinci çekimde de, bahçıvanın çocuğu yakalayıp pataklaması gösterilebilirdi. Lumière, kamerayı devingen kullanamadığı ve *ekleme* anlamında da olsa kurguyu bilmediği için; çocuğu çerçevenin dışında yakalayabilen bahçıvan, onu zorunlu olarak kameranın önüne getirir, orada pataklar.

2. Kurgunun Ortaya Çıkışı

Kurgu bir rastlantı sonucu sinemaya girdi. Rastlantı şuydu: Méliès, *Olace de l'Opera*'da çekim yaparken kamerası aniden durdu. Bu sırada çerçevedeki yaşam sürdü. Sonra kamera kendi kendine çalışıp görüntü kaydetti. Méliès, görüntüleri işlerken bir kadının aniden bir erkeğe, bir otobüsün cenaze arabasına dönüştüğünü gördü. Böylece, 'hareketli resmin büyüü kapasitesi' bulunmuş oldu.

İlkin öyküsel düzlem bağlantısı olan çekimlerin eklenmesinde kullanılan kurgu; bindirme, maskeleme, kararma-açılma, zincirleme hareketsiz (donuk) görüntü tekniklerinin yapılmasında da kullanılmaya başlandı, ama bu işlemin sanatsallığından söz edilemez. İçeriksel açıdan farklı çekimlerin (genellikle de, genel çekimlerin...) kurgusu, *Brighton Okulu* zamanında (1900'lerde...) bilinmekteydi. Williamson, *Çin'deki Bir Görevliye Saldırı* (Attack on a China Mission-1900) adlı filminde, değişik uzamlarda geçen sahneleri bir öykü anlatmak için gelişen olaylar perspektifinde kullanmıştır (Onaran, 1986: 70-71).

Sinemanın icadını yeni bir sanatın doğuşu diye değerlendirmek, kamerayı sokağın başına kurup tek çekimlik doğal görüntü kaydetmeyi, kurguyla yaratılan filme eşdeğer estetik ölçütlerle değerlendirmek olur. Bu değerlendirmeye, 'sanat yapıtı kurgusuz olabilir' denmiş olur ki; böyle bir görüş sanatın doğasına uymaz. Sinemanın ortaya çıkarılışı, yepyeni bir sanatın doğuşu değil; teknolojik mucizedir. Sinemanın sanat olarak kabul görebilmesi için, kurgunun ortaya çıkışının beklenmesi gerekmiştir.



George Méliès'in filmlerinde yer alan ilginç çekimler...

George Méliès, sinemayı tiyatronun *gösteri üretme* koşullarına indirgediği için, sinemayı Porter'in sanatsal düzeye yükselttiği söylenebilir; çünkü Porter sinema sanatının yalnız çekimlere değil çekimlerin sürekliliğine dayandığını gösterdi. Tiyatrovari biçimden kurtardığı sinemanın, kurgu aracılığıyla özgün bir anlatım diline kavuşmasını sağlayarak, bu sanatın dilinin temeli olan kurguyla ilgili ilk denemeyi yaptı. Edison için çektiği, *Bir Amerikan İtfaiye Erinin Yaşamı* (The life of an American Fireman) adlı filmi ortaya çıkarabilmek için itfaiyecilerin çalışmalarıyla ilgili belgeleri, öyküsel bütünlükte kurguladı. Elinde yeterli malzeme bulunduğu için, bunları dramatik şekilde düzenleyerek kurgusal anlatım sanatının ilk örneğini ortaya koydu: Bir itfaiye şefi, yanma tehlikesiyle karşı karşıya bulunan anne ile çocuğunu rüyasında görür. Sonra yangın alarmı çalar; itfaiye erleri uyanıp malzemelerini hazırlayarak yangın yerine koşarlar. Çekimler çabuklaştırılır: Yanan bir binanın görüntüsünün ardından, odada bulunan anne ile çocuğun dumanlar arasındaki görüntüleri, sonra itfaiye erinin anne ve çocuğu kurtarışını gösteren çekim eklenir. Bu çalışması ile Porter, aksiyonların etki yapacak biçimde verilmesini ve her aksiyonla kendinden sonra gelecek aksiyon arasında bir ilişki ağının oluşmasını sağladı. Böylece kurgunun ilk kuralları vurgulandı. Kurgu alanında ilk deneme olan bu film, yedi aksiyondan oluşur. İzleyici, kendini itfaiye eri ile

özdeşleştirir ve kurtarılişın tüm heyecanını yaşar. Kurgunun gücünü gösteren bu örnekten önceki dönemlerde izleyici, böylesine yoğun bir sinemasal anlatıma hiç rastlamamıştır.

Porter'ın, *Büyük Tren Soygunu* (The Great Train Robbery) filmindeki kurgu ise *İtfaiyeci* filminin kaba kurgusuna karşın tamamen estetize edilmişti; anlatım olarak incelik doluydu:

1. *Sahne*: İki haydut, ilk treni durdurması için, telgraf memurunu telgraf çekmeye zorlar. Tren istasyonda yavaşlayarak durur. Onlar, istasyonun penceresinden görülür. Makinist yaklaşır, pencereden içeriye bakar. Haydutların baskısı sonucu telgrafçı, makiniste su alması gerektiğini söyler. Makinist uzaklaşır. Telgrafçıyı bağlayan haydutlar trene koşar.

2. *Sahne*: Makinist, treni kuleye yanaştırırken haydutlar da kulenin arkasında görülürler. Lokomotif hareket edince kömür vagonu ile ilk vagonun arasından süzülerek trene atlarlar.

3. *Sahne*: Görevli, haydutları görünce kıymetli eşya kasasının anahtarını pencereden atar. Çatışma sırasında memur ölür. Haydutlar, dinamitle kasayı açar. Paraları alıp vagonlardan çıkarlar.

4. *Sahne*: Öteki iki haydut kömür vagonundan geçer, ateşçi ve makinistle boğuşur. Elinde kürekle saldıran ateşçiyi bayıltarak, treni durdurması için makinisti zorlar.

5. *Sahne*: Makinist lokomotiften iner. Lokomotifin vagonlarla bağlantısını çözer, ileri alır.

6. *Sahne*: Haydutlar yolcuları indirip onların eşyasını soyar. Kaçmak isteyen yolculardan biri vurulur. Film böyle sürer...



Yönetmen Porter: *The Great Train Robbery* adlı filminden kare...

Kurguyla yaratılan sahneler arası ilişki (bağlantı) çok başarılı olduğu için, bu filmin akışı (temposu) yüksektir. Heyecan, paralel (koşut) kesmelerle tırmandırılır. Soyguncuların kaçışını, onları kovalayanları, iki grubun birbirine ateş edişini içeren sahnelerin ardışık sunulması, sinema sanatında kurgunun ilk başarılı örnekleridir. Sinemaya karşıt kurguyu *Sabıkalı* filmiyle getiren Porter; bu filmde eski mahkumun yoksul yaşamını betimleyen görüntülerle, kendine iş vermeyen patronun varıl yaşamını ardışık göstererek farklı koşulları tanıtır. Çekimlerin karşılaştırılması ilk büyük yenilik; Porter ise, kurguyu ustaca kullanan ilk yönetmendir (Onaran, 1994: 34-37; Abisel, 1989: 32-38).

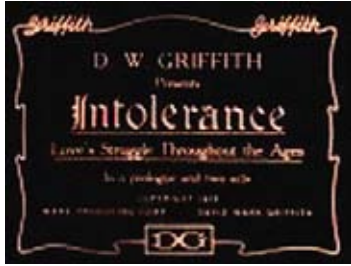
İngiliz *Brighton Okulu* ile Porter'ın naif denemeleri bir yana bırakılırsa; kurguyu düzenli olarak kullanan ilk sinemacı Griffith'in, kurgunun sinemada yerini belirleyen yönetmen olduğu söylenebilir. Tennyson'un *Enoch Arden* adlı manzum bir öyküsünden uyarladığı *Nice Yıllardan Sonra* (After Many Years-1908) filminde Griffith; Enoch'ı düşünen karısını gösterip, o sahnenin arkasına, Enoch'ın ıssız adadaki yaşantısından kesitler getirdi. Böylece farklı uzamlarda bulunan insanların yaşantılarını tanıtarak koşut (paralel) gelişen olaylar akışını nöbetleşe veren çekimlerin (çapraz) kurgusu ilk kez kullanıldı. *İssız Köşk*'te (The Lonely Villa-1909), karısı ile çocuğu haydutların eline düşen bir adamın dramı anlatılır. Haydutları kovalayan babanın çekimleri nöbetleşe gösterilerek gerilim yaratılır. Babanın son anda yetişerek eşi ve çocuğunu kurtarmasıyla bütünlük sağlanır. Böylece onun filmleri, sinema sanatının ilk büyük yapıtları olmuştur (Alim Şerif Onaran, 1986: 73).



The Birth of a Nation-1916

Bu yapıtların en önemli özelliği kurgudur, ama paralel gelişmelerin eklenmesi anlamında bir kurgu... Bu kurgu 1895-1905 döneminde klâsiktir. Çekimler uzundur ve kamera durağandır. Bu nedenle, bu dönemin filmleri canlı birer fotoğraf olmanın ötesine geçememiştir.

1905-1930 döneminde kısa kısa çekimler birleştirilerek yeni anlamlar yaratıldı. Böylece, sinemanın dil olduğu kanıtlanmaya çalışıldı (Büker, 1991: 106). [Şiir-yapının, kendisinin bir dil olması anımsanmalı]. Oysa günümüze kadar *Potemkin Zırhlısı* ve *Endülüs Köpeği* gibi uç örnekler dışında filmin kendisi dile dönüşmemiştir. Sinemanın evrensel dili oluşmuş; dünyanın her yerinde yönetmenler bu dili ortak kullanarak filmlerini çekmişlerdir. Öyleyse sınırlı örnekler dışında filmin kendisi bir dil değildir; ama her film ortaklaşa kullanılan bir dilin ürünüdür. *Lonedale Telgrafçısı* (The Lonedale Operatör-1911) adlı filmde kısa çekimler eklenerek, bir şok yaratılır. Griffith de, *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation-1916), *Hoşgörüsüzlük* (Intolerance-1916) gibi uzun metraj filmlerinde kurguyu ustalıklı kullanır.



David Wark Griffith'in, *Intolerance* (1916) adlı filminden kareler...

1925'ten sonra, kameraların devingen kullanılmasıyla; uzun çekimlerin, kurgunun yerini alacağı ileri sürülmüştür. Bugün film-yapı kurulurken tüm dünya sinemalarında kısa çekimlerin kurgulanması ve kamera rejisi yapılması (uzun çekimlerin elde edilmesi) kısa ve uzun çekimlerin sinemada birlikte kullanılabileceğini göstermiştir. Kaldı ki bu iki tarz aynı filmlerde bir arada da kullanılmaktadır. Welles, *Touch of Evil* (Bitmeyen Balayı-1958) adlı filmin ilk ayrımında kısacık çekimleri kurgulamak yerine, kamera rejisinden faydalanmıştır. Kameranın devindirilmesiyle çekim yapmak yerine, birçok kesme yapılsaydı muhtemelen aynı etki sağlanamazdı. Orson Welles, altlık üzerindeki kamerayla çekim yaparak sonraki kesmeye anlam yükledi. Çekimi saatli bomba kuran elin yakın çekimi ile başlatır. Otomobile bomba yerleştiren kişi izlenmek amacıyla kamera sağa kaydırılır. İki kişinin bindiği otomobil Vargas ile Susan'ın yanından geçer, çerçeveden çıkar. Kamera Susan ve Vargas'ı kalabalığa kadar izler, sınır kapısında otomobile rastlayıncaya kadar kayar, bir süre de otomobille birlikte sağa kayar. Onlar öpüşmek üzereyken, kamera onlara döner, patlama sesi duyulur. Onlar olayın olduğu tarafa bakarken, çekim sona erer. Kesme yapılarak bu çekimden yanan otomobilin çekimine geçilir (Büker, 1991: 106-107).

Kamera devingen kullanıldığından kurgu yer yer kamerada yapılır: buna da *kamera rejisi* denir. Kameranın takip ettiği otomobil kadrajdan çıkarken Susan ve Vargas'ın tamamlayıcı etkisi başlar. Kurgu, çekimler başlamadan tasarlanarak, uygulamada bu iki sahne tek çekimde geçişken halde kurgulanır. Farklı olabilecek çekimler, kamerada (çerçevede ya da çekimde) buluşturulur.

Yaratıcı kurguda ise çarpışan çekimler sonucunda ortaya üçüncü bir anlam çıkar. Yaratıcı ya da sanatsal kurgunun ilk örneklerine, *Sovyet Okulunda* rastlanır:



Orson Welles: *Touch of Evil* (Bitmeyen Balayı -1958

Sinema ilk kez, Méliès'in birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilişkin konular alanına en aşırı gerçek dışılığı katmaya izin verdikten ve kurgu, çekimlerin sıralanmasındaki saymacılığı meydana çıkarmaya olanak sağladıktan sonra bir sanat olabilmıştır. Kurgunun pratik uygulaması, Brighton Okulu ile Griffith'e mal edilebilir. Kurgu, kuramsal yönden benimsenerek, 1920'lerde Kuleshov, Pudovkin ve Eisenstein gibi Sovyet yönetmenlerin, bilim adamlarının araştırmaları ve deneyleri sonucunda gerçekleşti (Lotman, 1986: 29).

Griffith ve Porter ise anlatımcı kurgunun yaratıcılarıdır. Griffith almaşık kurguya Dickens romanlarından ulaşarak sinema sanatına kazandırmıştır. Gücü daha önce tam olarak bilinmeden kullanılan kurgunun, sanatsallık haline dönüşecek asamaya gelmesinde (sanatsal yaratıcılığın bir dili olmasında), potansiyelinin Sovyetler tarafından genişletilmesinde Griffith'in oynadığı öncü rol önemlidir.

Uzayda birbirlerinden uzak olan ve kendi yönlerinde gelişen bağımsız iki hareketin belli bir noktada kesiştirilmesi olan almaşık kurgu biçimini çıkaran Griffith, kurgunun gelişmesine bir ivme kazandırmıştır. Çekimler dalın iki yanındaki yapraklar gibi dizilenerek bir olayın anlatımsal bütünü sağlandı. Griffith, *Intolerance* adlı filminde Sovyet sinemacıların geliştirerek mükemmel biçimde kullandıkları kurgunun bu bireşimci anlayışını yarattı. Koşut (gittikçe hızlanan) kurguyu filmlerinde cesaretle denedi. Kameranın herhangi bir uzamın hizmetinde olmadığı düşüncesinden yola çıktı. Kurgu ile ortaya çıkarılan filmin zaman ve uzam kalıbını yıktığı inancını taşımaktaydı. Böylece birbirlerinden farklı zamanların ve uzamların izleyici zihninde birleşeceğini kavrayan ilk yönetmen oldu. Bu yöntem Porter tarafından denenince, uzam ve zamanla birebir uyuşan görüntü olmaktan çıkan sinemada eylem süresi kurgu tarafından belirlenmeye başladı. Kurguda temayı başat alan Griffith, kesme (*cut*) aracılığıyla çarpıcılık yarattı... *Hoşgörüsüzlük* adlı filmi Kuleshov işliğinde özenle irdelendi, hakkında düşünceler öne sürüldü. Kesme ve ritim konusunda yepyeni kurallar geliştirilerek, sinemayı sanat yapan kurgunun kapısı aralandı (Büker ve Onaran, 1985: 235; Özün 1985: 166-167).

3. Kurgunun Altın Çağı

David Wark Griffith sinemanın anlatım diline yenilikler getirmiş; bu yeni görsel tekniği propaganda aracı olarak kullanma yoluna giden bir anlayışı gütmüştür (Özdoğru, 2004: 19). *Hoşgörüsüzlük* adlı filmin son sahnesinde hızlı ve koşut kesmeler yaparak, filmin dört öyküsünün kurmaca yoğunluğunu artırdı. Bu film Sovyet yönetmenlerin ufkunda yepyeni denemelere giden yolu açtı. İzleksen kesme biçimi kullanılmaya başlanınca; temaları farklı, çağrışımları ve izlekleri özdeş çekimleri birleştirmenin yöntemi bulunmuş oldu. *Hoşgörüsüzlük* adlı filminde, insanların birbirine kötülüklerini anlatan Griffith, bunu çağrışım yoluyla değil; değişik dönemlerde yaşanan dört öyküyle başardı. Dört öykünün ortak göndergesi olduğundan; bu film, Sovyet yönetmenleri yaratıcı anlatımcılığa yöneltti. Böylece sinema evreni 1920'lerin ortasında yeni bir dil kazanmış oldu. Eisenstein, *Potemkin zırhlısı*'nı (1925), Pudovkin *Ana'yı* (1926) çekti. Kurgu, bu filmlerin

en çarpıcı dili oldu. Eisenstein, “iki nesneyi çarpıştırarak, iki çekimi insan zihnine aktarıp orada birleştirerek yeni kavramın yaratılacağı” tezini ileri sürdü. Bu görüşünü deneyerek somutlaştırdı. Resimle gösterilen (resmin temsil ettiği) iki ögenin birleştirilmesi yoluyla resimle gösterilemeyen soyut kavramların görüntülerine ulaşılabileceğini ortaya koyup “İşte kurgu budur” dedi. Bu görüş doğrultusunda, sinemanın kendine özgü ve kendini sanat yapacak anlatıma kavuşması için, sözlü dilin işleyiş mekanizmasına yönelmesi gerekirdi; böylece anlam görüntüde değil de, izleyicilerin bilincine yansıtılan gölgesel görüntüde yaratılmaya başlandı. Etki, çekimden önce hesaplanabildi (Bazin, 1966: 42-46; Büker, 1991: 142-143).

Griffith’in kurguyu ortaya çıkarmasında roman yazarı Dickens’tan esinlenmesinin rolü ne ise, Sovyet kurgu dizgesi evriminde Griffith’in rolü o oldu. Koşut kurgu, dönemin ABD sineması için en iyi dilsel ögedir, ama Rus sinemasında az rastlanan bir kurgu biçimidir. Kurgunun küçük evreni (*microcosm*) çelişkilerin iç baskısıyla ikiye bölünen, izleyici zihninde görüntüye dönüşen, nitelikçe üst düzeyde bir araya getirilip kurulan yeni birlikti. Böylece Amerikan kurgu sistemiyle Sovyet kurgu sistemi arasındaki ayrım netlik kazandı. Bu fark omuz çekim, yani büyük çekimdi. Omuz çekimde, Sovyet yönetmenleri cezbeden, bu çekim tarzının özünde keşfedilmeyi bekleyen farklı çekimlerin yan yana getirilmesiyle filmsel bütünün yeni niteliğinin yaratılmasıdır. Sovyet sinemacılar dizilemede yeni bir şey fark ettiler: *niteliksel sıçrama*! Bu, görünçülükteki olanakların sınırlarını aşan, düşünyapısal kavramları açığa vurmanın aracı sayılan kurgu alanına geçmektir. ABD’nin (Griffith’in) omuz çekiminin almaşıklığı karşısında, Sovyet sinemacılar, bunları bütün olarak kaynaştırmayı (kurgu değişmecesini...) seçti. Eisenstein, *Potemkin*’de, değişik durumlarda bulunan farklı üç mermer aslanın omuz çekimlerini *kükreyen tek bir aslanı* oluşturacak ve orijinal sinema anlatımıyla *taşlar kükredi* eğretilmesi yaratabilecek biçimde kaynaştırdı. Böylece Sovyet kurgusu geleneksel Griffith kurgusundan farklı yönde gelişti; onun anlatım gücünü geride bıraktı. Griffithvari kurgunun ilgiyi, gerilimi ve tartımı yeğînleştirme (baskınlaştırma) amacıyla izleksel yönden iç içe geçerek kesişmeyen (sonuşmaz) koşut iki çizgi yaratan simgeleştirmesine karşılık; SSCB’li yönetmenler için kurgu yüksek düzeyde birliğe ulaşabilmenin aracı, böylece tüm sinema öğelerini, ayrıntılarını, özelliklerini kapsayan tek düşünyapısal kavramın örgensel gerçekleştirici gücü oldu (Eisenstein, 1985: 308-335).

Yaratıcı kurgu, Sovyet sinema dilinin yaratılması sonucu ortaya çıkan ve sanat yöntemleri kavramının varsıllaştırıcı ögesidir. Eisenstein çekimlerin çatışmasından (çarpışmasından) orijinal, anlatım gücü tek bir çekimle erişilemeyecek denli yüksek, bambaşka kavramların doğabileceği düşüncesine Çin-Japon kavramsal yazısı ideogram ve hiyerogliften yola çıkarak ulaşır; kuramını, bu yazıların yasaları üzerine oturtmuştur. Farklı hiyerogliflerin birleşmesinden, bunların toplam anlamı değil; onların, diyalektik yasaya göre çarpımları olan anlam yaratmıştır. Hiyerogliflerden ikisinin birleşimi *kavrama* karşılık geldiğinden, kavramsal yazı kaynaşmış farklı hiyerogliflerden oluşur. Çizgi ile gösterilebilir iki hiyeroglif birleştirilerek, çizgi ile gösterilemeyecek bir anlam, insan zihninde canlandırılabilirdi. Bu yazı anlayışından yararlanılan sinemada; kapalı uzamda bulunan bir insanın dinlenildiği şöyle anlatıldı: **kapı resmi + kulak resmi = dinlemek**. Örnekler çoğaltılabilir.

bir köpek + bir ağız = havlamak.

bir bıçak + bir yürek = üzüntü.

Eisenstein, denklemlendirdiği bu görüş doğrultusunda şu yargıya vardı: “İyi de, bu kurgu! Evet, bu tıpatıp bizim sinemada yaptığımız şeydir: Resmi yapılabilir, anlamı tek ve içeriği yansız çekimleri anlıksal birlikler, anlıksal diziler biçimine sokmak! Herhangi bir sinemalık sergilemede kaçınılmaz araç, kaçınılmaz yöntem bu... Yoğunlaşmış ve arılaşmış biçimde anlıksal sinemanın çıkış noktası... Soyut kavramların “görsel” anlatımında en uçtaki özlülüğü arayan bir sinemanın... (Eisenstein, 1984: CXXII-CXXIII).

Sanatsal kurgunun doğal yasasına göre çekimler kendi içinde tek anlama sahipken, çekim parçasının bir tek iletişi varken; bu çekime kurgulanan diğer çekimin anlamı kendi bütünselliğini aşmaz; onların kurgulanmış hallerinin iletişi, tek tek çekimlerin iletişini aşarak, orijinal anlamlara dönüşür. Kurgu ortaya çıktığında kurgunun bu olanağı gözden kaçmıştı. Kurgusal yaratıcılığın olağanüstü anlatım zenginliğinin ortaya çıkabilmesi için Genç Sovyet sinemacılarının, Griffith'in filmlerini görmeleri, kurgunun "ilk" şeklini tanımaları gerekmişti. Eisenstein kurgu temellerinin Amerikan sinema kültürüne atıldığını söyleyip, kurgunun gelişimini *Griffith* adıyla sonsuza dek özdeşleştirdi. Kurgunun Griffith'in yaratıcı çalışmaları sırasında yaşamsal rol oynadığını belirtti. Bu görüşünü şöyle ifade etti: "Griffith kurguya koşut anlayışla ulaştı. Temel olarak duraklamaya uğraması yine bu noktada oldu. Bu çalışmayı tamamlama işini, yeryuvarının başka bölümünde, başka dönemde, başka sınıf anlayışındaki sinemacılara bıraktı (Eisenstein, 1985: 270).

Koşut kurguyu tamamlama işinin kendilerine bırakıldığı ifade edilen bu kişiler, Sovyet Biçimcileridir. Onlar, kendilerine bırakılan kurgu anlayışını geliştirerek, kurgunun potansiyelini başarıyla kullandılar. Kurgu tarihsel gelişimi içinde, sanatsal bağlamda irdelendiğinde kurgunun yaratıcısı olarak 1920'lerin ikinci yarısında sanatlarının zirvesinde olan Sovyet sinemacıları, daha açıkçası Eisenstein'ı göstermek yanlış olmaz. Sonuç olarak kurgunun tarihsel gelişimi konusunda söylenmesi gereken şudur: "Kurguyu ilk uygulayan Porter ve Griffith ise de, sanatsal kurguyu ilk uygulayanlar Sovyet yönetmenler oldu."

Yaratıcı kurgu ortaya çıktığı zaman, ilk heyecanla yoğun olarak kullanıldı. Böylece kurgu sineması devri başladı. İlk heyecanın estirdiği fırtına dindikten sonra da kurgunun kullanımına devam edilmesi 1930'larda çekilen filmde kullanılıyor olması önemlidir. Kurgunun, diğer sanat alanlarında olduğu gibi filmleri estetize edecek yönde geliştiği söylenebilir. Sinemanın ilk ürünü filmler (Lumièrelerin, Méliès'in, Griffith'in filmleri), kurgunun sanatsal bir anlamda kullanıldığı 1925-30 Sovyet sineması filmleriyle karşılaştırıldığında durum net bir biçimde gözlenebilir. Bu filmlerin sanatsal açıdan değerlendirilerek ödüllendirilmesinde önemli ölçütlerden biri, kurgudur. Film yarışmalarında *En İyi Kurgu Ödülü* veriliyor olması da belli bir yaratıcılık isteyen kurgunun sinema dili açısından önemli olduğu yargısını doğrular. Bugün gelinen noktada kurgunun doğuş ve gelişimini dikkate alarak şu söylenebilir: "Kurgu sinema için her şey değilse de çok önemli bir anlatım ögesidir." Sinemanın tarihsel gelişimi (sinemanın kurgu kullanılmaya başladıktan sonra bir sanat olabildiği anımsanırsa) kurgunun yaratıcılıkta kullanılmasını zorunlu bir hale getirir.

Lenin, sinemanın devrimi pekiştirici gücüne inandı, sinemacıları destekledi. Genç Sovyet Devleti, 1917-1919 arasında iç savaşla boğuşurken bile sinema eğitimi sürüyordu. Birçok genç kameramanın amatör coşkuyla savaş alanlarında çektiği filmleri dilsel bir bütünlükte işleyen sinema adamları kurgunun yöntemlerini geliştirmişti.

Devrimin ilk yıllarında, tiyatronun ve edebiyatın anlatım sınırları, eski olanı reddeder bir çabayla zorlanmıştır. Sinemada herhangi bir kıpırdanma yoktu. 1924'te; devlet, sanatsal anlatım arayışını özgür bırakma kararı aldı. 1925'teki bu yaklaşım da sanatçılara yaratıcılığını sergileme olanağı verdi. Gerçi bu tarihe değin Vertov, kurguyla ilgili birçok çalışma yapmıştı. Kuleshov'un işliğinde yapılmakta olan kurgu denemeleri belli olgunluğa erişmişti. Kuleshov, 1923'te yaptığı üç deneyini ayrıntısıyla yayınladı. Deneylerden ilki, yaratıcı coğrafyayla ilgili olmalı. Daha önce de söz edilen bu deneylerden birinde Moskova'nın farklı yerlerinde dolaşan bir kadınla bir erkeğin görüntüsü kurgulanmıştı. Bu deneyde kadın ve erkek kurgu aracılığıyla karşılaştırılmıştı. İzleyiciler, onların aynı uzamda karşılaştıklarını düşünerek, o ikisi gerçekten karşılaşmışlar gibi, irkilerek gülümsemişti. Kurgulanan görüntüde dördüncü uzam *Gogol Anıtı* önüydü. Oyuncular el sıkışıp çerçeve dışına bakmıştı. Oyuncuların bakış yeri, Washington'da *Beyaz Saray*'di. Bu ikili daha sonra sokaklarda yürürken gösterilmiş; beşinci çekimde ise bir katedralin merdivenlerinden çıkmışlardı. İzleyiciler onların *Beyaz Saray* merdivenlerinden çıktığı yanılgısına kapılmıştı. Oysa *elsıkışma* ve *Beyaz Saray* çekimleri filmin asıl çekimleri arasına eklenmiş ve *Beyaz Saray*, *Gogol Anıtı*'nin karşısına gelivermişti. Bu deney Kuleshov'un "sinema kurgu ile yıkabilir, onarabilir ve

aynı malzemeyi yeni görüntü düzenleme yolunda kullanabilir” tezini doğruluyordu (A.Ş.Onaran, 1986: 71-76).

Bu deneyde olmayan bir coğrafya kurularak, kurgunun yaratıcılıkta kullanılmasının ilk örneklerinden biri ortaya konuldu. Kuleshov ikinci deneyinde, insan yarattı. Bu örnekte: genç kız aynanın önünde oturur; gözlerini, kirpiklerini, dudaklarını boyar. Sonra ayakkabılarının iplerini bağlar. Gerçekte olmayan bu genç kız yaratıcı kurguyla yaratılmıştır. Dudaklar, gözler, bacaklar, ayakkabı iplerini bağlayan eller farklı kızlara aitti. Kuleshov, bu özel kurgu yöntemine, “yaratıcı anatomi” dedi (Alim Şerif Onaran, 1986: 71-76). Deneyler, sanatsal kurgunun gelişmesi, püriten bir sinemanın doğması için bir kapı açtı.



Sovyet Yönetmen Dziga Vertov

Sovyet kurgu sisteminin yerleşmesine önemli katkılarda bulunan, *kino-glaz* (sinema-göz) kuramının yaratıcısı Vertov; kuramın sorunsalı olan gerçek dünyayı gözledi, onu dağıtıp, yeniden kurma çabası güttü. Gerçek dünyayı evirmek Vertov’u yepyeni anlamlara da ulaştırdı. Gerçeklik ögesi olan kurgu yöntemi, kino-glaz için temel oldu. Vertov, üzerine uzun süre çalıştığı kuramı, görünen dünyanın örgütlenmesi ilkesine dayandırdı. Kuramın ilkelerine göre; kurgu yalnız film parçalarının eklenmesi değildi. Dış dünyanın gözlenmesine dayanan *kino-glaz* kuramında; çekim, gözlem sırasında tasarlanır. Onların ardışık kurgusu eşzamanlı tasarlanır. Bu tasarım sırasında dış dünyanın varyasyonları zihinde kendiliğinden örgütlenir (Abisel, 1989: 121).

Çekim anında yapılacak olan kurgunun hesaplanmasında yine dış dünya gözlenecekti; bu gözlemlenmede kamera salt kayıt cihazı olacak; çekim koşulları kurgu perspektifi doğrultusunda değerlendirilecekti. Öneriler gerçekleştiğinde, kaba kurgu denen kurgu çekimlerinin seçilmesi, bunların ana eğilim doğrultusunda örgütlenmesi gerçekleştirilecek, varsa eksik kalmış çekimler saptanarak eksiklik giderilecek, temponun ayarlanabilmesi için çekim uzunluk ve kısalıklarının etkisi saptanacak; son aşamada da kurguyla bir dizi alt tema yaratılacak; bunların aracılığıyla asıl büyük temanın açıklanması gerçekleştirilecekti. Filmin, üretiminde kullanılan nesnelerin özünü yansıtması; dış dünyanın gözlemiyle, bu dünyanın özünün evrilerek yeniden sunumu (gerçekliğin yansması) sağlanacaktı. Bütün bunların yapılması sırasında, kurgunun görevi süzgeç olmaktı. Sanatsal öze sahip bu kurgu, yaratıcı kurgunun önemli örneklerinden biri olmakla kalmadı, aynı zamanda öykülü film çekimlerine başkaldırı olarak ortaya çıktı; çünkü gözün fonksiyonlarını yüklenen kameralar, dış dünyaya yaklaşıp-uzaklaşarak onları parçalar halinde, “seyreden gözler” gibi algılar; sunum sırasında da bu özellikleri yansıtır. Devinimlerse, karmaşık bileşkeler halinde ardışık gelir. Böylece kurgu gerçekleştirilir. Gerçeklik kolay sezinlenememesine karşın, ayrıntılar sine-göz yaklaşımıyla kavranır. “Vertov’a göre insan yaşayan varlık olduğu gibi, film de bir canlı organizmadır. Film denen yapıt, yönetmenin beyni, kurgucunun eli ve kameramanın gözü olduğu canlı varlıktır (Gevgili, 1989: 43).”

Pudovkin ile ona sinemayı öğrettiğini savunan Kuleshov, Sovyet sinema akımı içinde yer alarak kurgunun altın çağına giden yolu açtılar. Kurgunun birinci işlevini, insanın sürekli içinde taşıdığı duyarlılıkların tüm berraklığıyla yansıtılması olarak tanımlayan Sovyet Biçimci sineması, ancak yakın çekimle sağlanabilen yüz ifadeleri aracılığıyla psikolojik durumun tüm etkilerini verebilen yaratıcılık ürünü filmlerin yalın anlatımına dayalı bir sinemadır.

Kuleshov, *Mühendis Prite'nin Projesi* adlı filmini Ekim Devrimi öncesi izin verilmeyen, verilemez tarzda bir yönetmenlikle ortaya çıkarttı; kurgu sözcüğünü ilk kez kullanarak eylemden, devinimden, filmsel dinamikten, filmsel gerçeklikten söz eden ilk Sovyet yönetmen olup sanatsal kurgunun yaratıcısının kendi olduğunu savundu. Bir uzamdaki herhangi bir nesnenin fotoğrafının çekilerek; buna tamamen farklı bir uzama ilgiyle bakan insanların görüntüsünün kurgulanmasıyla (nesne imgesi yerine, bakan insan imgesi..) anlam zinciri oluşturulabileceğini savundu; *Mühendis Prite'nin Projesi* filminde, bu savını inandırıcı bir şekilde ortaya koydu (Luda, Schnitzer, Martin, 1993: 88-89; Gevgili, 1989: 43-45).

Kuleshov, *Mühendis Prite'nin Projesi* filminde elektrik pylonları görüntülerinin arkasına, ilgiyle bir yere bakan insanların görüntüsünü ekleyerek, yepyeni bir uzam-coğrafya yarattı. Onun başarısının sonucu, sinemanın ilk günlerinden beri bilinen uzaysal uzamın ötesinde yeni eylem ortamları yaratıldı. 1962'de Paris'te hiç hoşlanmadığını söylediği "size göre kurguyu ilk kullanan kimdir" sorusuna, "Griffith" yanıtı verdi, ancak kurgu üzerine ilk kuramsal çalışmayı kendisinin yaptığını söyleyerek tartışmayı noktalamak için "Uygarlık ve kültürün belli bir döneminin havası o düşünceleri zaten doğurmak üzeredir; yazgı, onları toplayan kişinin benim olmamı kararlaştırdı (Luda, Schnitzer, Martin 1993: 90)" dedi. Diyalektik kurgunun ortaya çıkmasını sağlayan gerçek neden ise Sovyet topraklarındaki siyasal ve toplumsal gelişmelerdi.

Sanatsal kurgunun kuramcısının kim olduğu tartışması bugün de netlik kazanmış değildir. Kuleshov ile Eisenstein arasındaki 'kurgu' odaklı tartışma bağlamında Kuleshov, kurguyu ortaya çıkarmak için kafasını çok yorduğunu ve Amerikan sinemasının izleyicileri büyüleme gücünü bu kurgudan, dolayısıyla da yakın çekimlerden aldığını fark ettiğini söyledi. Onu bu kurgu biçimine götüren Amerikan filmlerini çözmek, bunun yanında Sovyet Edebiyatını kavramak oldu. Griffith, Puşkin ve Tolstoy yapıtlarının düzenlemelerinin, bu sanatçıların yapıtlarının olay bağlantılarının son derece kurgucu olduğu sonucuna ulaşan Kuleshov, yönetmenlerin en büyüğü ve dahi saydığı Eisenstein'ın, kısa süre de olsa, kendisinin öğrencisi olmasından övünçle söz etti: "Eisenstein'ın bir dahi olduğuna kuşku yok, benim sinemada keşfedebildiğim şeyi o kendi dehasıyla olağanüstü bir güçle hakikaten Sovyet ve devrimci damgası taşıyan bir şeye dönüştürebildi (Luda, Schnitzer, Martin 1993: 99). Eisenstein çok yönlü çalışmalarının sağladığı birikimle kuramı en köklü tarzda yansıtabilecek özellikte ve yığınsal diyalektiğin (eytişimin), tüm sanatlar aracılığıyla sinemaya da yansıtılmasının tüm yapısal sorunlarını tartışacak yetkede bir sanatçı olduğunu yapıtlarıyla ortaya koydu. Bu nedenle, kurgu kuramının yaratıcısı kuşkusuz Eisenstein'dır.

Kurgunun altın çağının yaratılmasında Pudovkin'in de emeği vardır. Aslında Genç Sovyet Sinemacıları Kuşağı'nın çabalarını birbirinden soyutlamaya olanak yoktur. Sovyet sinemasının öncülerinden her yönetmen kendini sanatsal kurgunun yaratıcısı ilan etse de; sinemanın yolunu aydınlatan bu buluşun mimarının koşullar olduğunu kabul etmek gerekir. Kozintsev; araştırmak, denemek ve yaratmak için gerekli koşulların daima hazır olduğunu belirttiği bu özgürlükçü, ilerici ve yenilikçi koşullardan övgüyle söz eder. Büyük bir çalışma coşkusuyla dolu olunan o günlerle özlem duyar: "Dünya o dönemden sonra, bir daha asla öylesine açık biçimde genç insanlara ait olmadı. Biricik tehlike ise o dünyayı sizlerden daha genç kişilere kaptırabilecek olmanızdı (Luda, Schnitzer, Martin 1993: Arka kapak yazısı)."

Böylesine bir ortamda çalışma güven ve özgürlüğüne sahip şanslı sanatçılardan birisi olan Pudovkin, ilk bakışta birbiriyle ilgisiz görünen çekimleri, hızlı kesmeler yaparak bağladı; böylece yoğun duygusal etkiler yarattı. Kullanılan ayrıntı çekimler onun yapıtlarına çarpıcı bir görsel zenginlik kattı. *Satranç Humması* (Shakhmatnaya Goryachka-1925) filminde, ünlü bir satranç oyuncusunun oyununu filme aldı; kurgu hilesiyle bu oyuncuyu filmin karakterlerinden biri haline dönüştürdü. Filmde genç bir kızın sinirlenip fırlattığı satranç taşı, aniden şampiyon oyuncunun elinde beliriyordu. Birbirinden bağımsız çekimler kurgulandığında yeni bir anlam doğuyordu; taş şampiyona fırlatılmış gibi görünüyordu. Filmin komedi yapısı, kurgu üzerine oturtulmuştu. Gaglar (gülütler) kurgu hileleriyle kotarılmıştı (Abisel, 1989: 123-125).

Bu ustalığa, onun önemli yapıtlarından *Ana* (Mat) filminde de rastlanır. Tutuklu oğul, hapisten kurtarılacağı haberinin yazılı olduğu kâğıdı okurken, parmaklarının ve yüz ifadesinin ayrıntı çekimleriyle dış dünyanın bahar panoramaları kurgulanır; sevinç ve coşku bu yöntemle yaratılır. Pudovkin bu denemesiyle gerçekte olmayan bir uzam kurarak kurgunun altın çağının yaratılması sürecindeki gelişmeye ivme kazandırır, arkasından gelecek olanlar için yol açar.

Kurgu kuramının özüne inildiğinde; Eisenstein'ın, zengin geçmişiyle (mimari, tiyatro, şiir gibi kültürel bilgi zeminiyle), sanatın temelini, sanatsal yapıtların ortak paydasını, kurgu biçimini yakaladığı, kurgunun geleceğini tartıştığı, sinema anlayışını da bu temellerin üzerine oturttuğu görülebilir. Eisenstein, Kuleshov gibi, kurgunun kökenlerini Griffith ve Amerikan sinemasında arar. Griffith'i besleyen yansımaları, onun toplum yapısında bulur. Griffith, Eisenstein'a göre gelişmelerin doğru çizgi üzerindeki hızlı devinimini, tartımını sağlayan kurgunun en görkemli ustasıdır, ama Griffith'in sık kullandığı koşut kurgu Sovyet sinemasında en az rastlanan kurgu çeşididir. Bu kurgu biçimi, Griffith'in düalist (ikicil) dünya görüşüne dayanır. Birbirine koşut iki çizgi *yoksullarla varşullar...* Bunlar, varsayımsal ve ideal bir uzlaşmada buluşmaya doğru; bu iki koşut çizginin kesiştiği (aslında kesişemediği) yere, sonsuza, avuntuya, uzlaşamaz çatışmanın uzlaşılacağı hayaline koşar. Oysa çizgiler, birbirinin sonușmazıdır (asimptotudur). Eisenstein ve öteki Genç Sovyet yönetmenlere göre kurgunun en küçük evreni (microcosmu), çelişkilerin içsel baskılarının yarattığı bölünmedir. Görüntüsel kavranım sonucu yeni biçimde düşüncede yaratma (izleyicilerin aktif katılım ve gördüklerini birikimleriyle bütünleştirerek tamamlaması), nitelikçe daha üst düzeyde yeniden bir araya getirerek anlatım yaratma, güçlü ve yeni bir birlik... Tüm bunlardan sonra Griffith kurgusu ile Sovyet kurgusunun temel farkı için 'ilkesel' denilebilir.

Kurgu kavramının bu genel eğilimini yaratma görevinin kendisine düştüğüne belirtmekte sakınca görmeyen Eisenstein, ilkeleri açısından Griffith'in kurgusundan esinlenmiş olsa da, onun kurgu ilkelerine karşı olduğunu belirtir. Çekim ve çerçeveyi özdeş saydığı için, kurgunun yetkin bir kullanımında çerçeveyle kurgu arasındaki ilişkilerin aşamalarının tanımlanması gerekir. Bu anlayışa göre çekim hiçbir koşulda kurgunun ögesi değildir; çekim kurgunun gözesidir. Bu temel anlayışıyla Sovyet kurgusu kaynağına özgü geleneksel ikici kurgu estetiğini gerilerde bırakmıştır. Bu kurgu anlamı yeri artık yüksek düzeylerde olan yepyeni bir birliğe ulaştırmanın katalizörüydü (Eisenstein, 1984: CXXI; Eisenstein, 1985: 313-319).

Griffith ve Eisenstein kurgularının farklarını belirten en somut bilgi şudur: "Kurgu, çekim içindeki diyalektik (eytişimsel) çatışmanın (çelişkilerinin) aşılaraq yan yana bulunan iki çekimin çatışmasına doğru genişlemesi işlemini kapsar." Sovyet kurgusu, yöntem olarak sınıf çatışmasını kapsayan karşıtlıklar savaşının bir özdeşi değil, başka özellikler taşıyan bir toplumun iç yapısını imgeleyen karşıtlar birliğinin (çarpışan karşıtlar birliği) yansımasıydı... Bu çıkarımlarla kurgunun sinemanın alanını aşarak tüm sanatları kucakladığı söylenebilir. Bu da, "kurgusuz hiçbir sanat yapıtı olamaz" savını doğrular. Çekim içindeki (resimsel) bir çatışmanın gizil kurgu olduğu da böylece ortaya çıkar (Abisel, 1989: 126).

Ayrıca söz konusu dönemde çekilmiş filmlerin gözlenmesi sonucunda görülen diğer fark, Amerikan kurgusunda omuz (büyük) çekimin başat olmasıdır. Sovyet kurgu sisteminin gözeleri çoğunlukla ayrıntı çekimler ve kısa kesmelerle kotarılan film parçalarıdır. Çekimlerin bu ayrıntı olma özelliğiye Sovyet kurgusunun potansiyel etkeni, enerjisidir. Amerikan omuz çekiminin almaşıklığı ile koşutluğunu bütünleştirerek kaynaştıran Sovyet sinemacılar kurgu değişmecisini (yazında sözcüğün kendi anlamının ötesinde yeni anlamlarda kullanılmasını) çekimlerle ortaya koydular; bunu kendi kurgularının özüne yerleştirerek yarattılar. Griffith'in sinemasının, bunu bilmediği anımsanacak olursa; Griffith ile Sovyet sinemasının kurgusal farkı ortaya çıkar. Ancak Griffith yapıtlarında, kurtarıcıların dörtlüye at koşturan çekimini, korku içinde kıvranan kurbanın çekimlerini küçük parçalara ayırarak, koşutluk yaratacak bir sıraya göre ekledi, coşkuyu artırdı (Eisenstein, 1985: 317). Parçaların toplamından daha güçlü bir etki yarattı. Bu parçalar Sovyet

kurgusunun çarpıcılığı için yeterli olmayacağı için gözeler daha küçük parçalara bölündü. Bu, dönemin Sovyet filmlerinde gözlenebilir.

Eisenstein, 1920'lerde yaptığı birçok yazılı ve sözlü açıklamada sinemayı çekimlerin yan yana getirildiği bir sanat (en doğru tanımla yan yana getirme sanatı) olarak niteledi. Bu da gerçek yaşamdaki insan ilişkilerinden ve yaşamın zaman-uzam içindeki devinimlerinden kaynaklanan olayların öyküsel sıraya göre eklenmesi değildi.. Atraksiyonlar kurgusu olarak açıkladığı kurgu, bilimde elektronların, nötronların ve iyonların, montaj sanayisinde aksamaların kurgulanması gibi bütünselleşmeydi. Kostüm, ışık, kamera harekei, dekor, diyalog gibi elemanlarla estetize edilen gözelerin anlamlı bütün yaratmak için düzenlenmesiydi. Kurguyu yaratan karşıtlıklar, çatışmalar, uyum ve uyumsuzluklar hayatın içinde de vardı (Eisenstein, 1985: 317), ancak hayatın roman, şiir, film gibi kurgulanamayacağı açıktır; onun dinamizmini etkileyen, yönlendiren, düzenleyen, karmaşıklaştıran etmenler bireyin kontrol altına alamayacağı kadar güçlüdür. Kendisini kurguya götüren yolda; Çin-Japon yazısından, müzik motiflerinden, tiyatrodan (Japon tiyatro kumpanyası *kabuki*'nin gösterisinden), mimariden çıkarttığı gözelerin birleşmelerinden; romandan, resimden, şiirden yararlanan Eisenstein bu kurgu yaratıcılığında diyalektik yasanın motor görevi gördüğüne inanıyordu. Özlenenleri yaratabilecek dinamikler, toplumsal statiko değildi. Durağanlık, mutlaka savaşılmaması gereken bir engeldi. Durağanlık ilerlemenin önünde engeldi; yozlaşmaya kapı açacak olan değişimlerin dışında kalan ilerici, yenilikçi, devrimci değişimler geleceği, dolayısıyla sürekli devinimin ortaya çıkaracağı sentezi de, çelişkilerin çarpışması belirliyordu. Bu çabasıyla yığmsal devinim ve değişimlerin ödünsüz arayıcısı olduğunu ortaya koyan Eisenstein, kurgunun yaratıcısı sıfatını fazlasıyla hak eder.

Onun kurgu görüşü, bu çok özel kişiliğinin uzantısıdır. Ulaştığı 'şok' edici doruğun alt nedenlerinden birisi, kuşkusuz 1930'ların başlarına kadar filmlerin sessiz çekilmesidir. Sinema sessiz olduğu için, anlatım kısırlığı çeken görüntü yetkelerini aşan özel bir anlama ulaşabilmenin tek aracı kurgu olmuştur. Koşullar kurguyu zorunlu olarak ortaya çıkarmıştır (Gevgili, 1989: 50).

Vertov, Pudovkin ve Kuleshov'un kurgudan beklenti ve bu yöndeki çabaları anımsanacak olursa, Eisenstein'la aynı amaç peşinde, aynı yöntemleri kullandıkları söylenebilir. Aralarındaki fark sanatçıdan sanatçıya değişebilecek dokunulamaz ve doğal farklardır. Amerikan sinemasının savaş öncesi yapıtlarında görülen görünmez kurgu, kurgunun potansiyelinin eksiksiz kullanıldığı bir kurgu değildi. Griffith farklı coğrafyalarda geçen iki olayın eşsüremliliğini anlatmakta başarı sağlayarak bir öncü olmuştu. Atraksiyon kurgusu ise, Eisenstein'ın eseri idi. Atraksiyon kurgusunda öyküsel akışı kıran çekimler, film-yapıya kurgulanarak yeni duyumlar, yeni anlamlar yaratılıyordu. Kuleshov, Vertov, Pudovkin, Gance ve Eisenstein doğrudan gelişen olayı kurguyla göstermeyip gerçekliğin seçilen elemanlarını kurgulayarak salt onu ima etmeyi yeterli görüyordu. Öncülerin hiçbirisinde bulunmayan;

Genç Kızlar + Çiçek Açan Elma Ağaçları = Umut

gerçekliği yaratabiliyorlardı. Birleşik görüntülere yüklenen anlam, izleyicinin belli çözümlemeler yapmasını gerektirecek kapsama sahipti. *Potemkin Zırhlısı* filminde, çılgınca çalışan insanlar; kruvazörün makine dairesi; çarkları çeviren eller; çalışan ve güç harcayan infafların gergin yüzleri; monometrenin yüksek basınç derecesini gösteren skalası; terlemiş insan göğüsleri; akkor halindeki bir kazan; bir kol bir çark; bir çark, bir kol; makine insan, insan makine vb. çekimleri ardışık getirilerek sessiz sinema döneminin kurgu sınırı olabildiğince zorlanmıştı. Bu dönemin sonunda bu sınırlar iyice genişletildi. Bir taraftan Sovyet sinemacıları kurgu tekniğinin kuramsal, pratik sınırlarını zorlarken; öte yandan Alman sinemacıları ışık ve dekor üzerinde zenginleştirici zorlamalara yönelerek, daha zengin anlamlı görüntüler yaratmışlardı. Bu bağlamda dışavurumcu kurgunun temsilcileri Stroheim, Murnau, Flaherty vb. yönetmenlerin filmlerinde gerçeklik ögesi daha çok bulunduğu (böyle olmasına dikkat edildiği) için, çekimler arasında seçim yapmak, gerçekliğin yitmesi tehlikesini taşıdığından sakıncalı görülmüştü. Bu nedenle filmlerinde kurgu önem taşıymıyordu. Kamera, objektifin ve kadrajın doğası gereği, aynı anda her şeyi göremez.

Çerçeveselenen bir uzamdan da hiçbir şeyi kaçırmaz. Bu nedenle, onların kurgu anlatımına önem vermemeleri doğaldı; ancak yapıtlarının içkurguları vardı. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* filminde, Nanook bir fok balığı avlar. Bekleme süresi uzaysal zamana denk gösterilir. Av süresi gerçek zaman içinde verilerek sahne tek çekimde kotarılır (Hauser, 1984: 424; Bazin, 1993: 24-29).

Oysa Eisenstein, *Potemkin*'de kurguyu uzaysal zamanı filmsel zamana indirgemenin çok ötesinde kullandı. Kurgu çağdaş sinemada, kaçınılmaz olarak bu nedenle yaygın olarak kullanılır. Odesa Merdivenleri ayrımında, gerçek zamanla birkaç dakikada olup-bitecek bir gelişmeyi kısa çekimleri kurgulayarak uzaysal zamandan daha uzun zaman yarattı. Kurgunun ortaya çıkması ve gelişmesi sürecinin kilometre taşlarından biri olan bu kurgulamaya, tersi olarak uzaysal zamanı filmsel zamana indirgemeye, o günden beri sayısız çoklukta filmde başvuruldu.

1925-1939 döneminde alabildiğine kullanılan yaratıcı kurgu; Welles'in ve Wyler'in farklı çizgisiyle sarsıldı. Welles, *Citizen Kane* (Yurttaş Kane) filminde kamerayı hareketli kullanarak, çekim derinliği yarattı. Bu etki, daha önce kurgunun statik çerçeve içinde oyuncu devinimleriyle sağladığı etkiyle aynıydı; yani Griffith yakın çekimi kullanan ilk yönetmen olmadığı gibi; Welles derinlik çekimini kullanan ilk yönetmen değildi. Welles, kurgunun dışavurumcu oluşumlarını da kullanmıştır. Bu tarzda zamanı kısaltarak yeni anlam yaratmak için tek çekimlik diziler arasında doğan derinliği gözetmiştir. Sessiz sinema devrinde kurgunun yöntemleri, yönetmenin söylemek istediklerini onun aklına getirirken (onu yönlendirirken, ilham verip çıkış noktaları yaratırken...), 1938'e gelindiğinde, kurgu, yönetmenin söylemek istediklerini betimlemek için kullanılmaya başlandı. Kurgunun izleyiciyi yönetmenlerin istediği yöne doğru yöneltmesinde kullanılması, betiğin teması ve betik-kurgu arasında vazgeçilemez bağın oluşturulması, tüm dünya sinemasına Sovyet Okulunun armağanı olarak kaldı. Sesin sinemada yerini almasından sonra da, kurgunun görevini tamamladığına inanıldı. Oysa kurgu, içinde kendine özgü kimi yasaları ve belli ilkeleri olan sanat yapıtı yaratma aracıdır (Özön, 1985: 178).

Kurgunun sinemada görevini tamamladığı savunulursa; kurgusuz sanat yapıtı olabileceği kendiliğinden onaylanmış, dolayısıyla kurgu tekniğine yüzeysel bakılmış olur; böyle bir anlayışla diğer sanatlarla sinema arasındaki bağ (en önemli ortak anlatım ögesi sayılması gereken kurgu bağı) görmezlikten gelinmiş olur. Çağdaş filmlerde (imge, metafor ve çağrışım aracılığıyla anlam yaratmak için) sanatsal kurgunun kullanılması sinemanın kurgu ögesinden yoksun olamayacağını gösterdiğine göre; kurgunun, sinema filmleri için önemi onaylanmış olmaktadır.

4. Diyalektik Kurgu ve Eisenstein'in Kurgu Çeşitleri

Eisenstein'in kurgu kuramı "Goethe'nin doğadaki şeylerin tek başlarına görünemeyeceği" teziyle çakışır. Her varlık kendine göre başka varlığın önünde, ardında, altında üstündedir. Marks ve Engels'e göre de diyalektik öğreti dünyanın dışsal olaylarının diyalektik akışının, yani özünün bilinçli bir yeniden üretimidir yalnızca...

Eisenstein da bu görüşlerden yola çıkar. Şeylerin diyalektik sisteminin izdüşümü beyinde, soyut yaratıcılıkta, düşünce gelişimindedir. Bunlar düşüncenin diyalektik yöntemini, diyalektik maddeciliği *felsefeyi* üretir. Aynı şeyler, sistemin izdüşümü, somut yaratış sırasında, biçim verme sırasında *sanatı* üretir. Bu felsefe şeylerin dinamik kavranışı üzerine kurulmuştur. Sentez çelişkili iki zıtlığın sürekli evrimi olarak tez-antitez çatışmasından doğar. Şeylerin dinamik kavranışı aynı ölçüde sanatın ve onun biçimlerinin "doğru" olarak kavranması için temel bir gerekliliktir. Sanat alanında, dinamiğin diyalektik ilkesi *çatışma* içinde somutlaşır, ki bu, her sanat yapıtının ve her sanat biçiminin temel ilkesidir; çünkü sanat; *toplumsal görevi, doğası, yöntemliliği* bakımından her zaman *çatışmadır*. Sanatın işi; toplumsal işlevi bakımından; varlıkların bu çelişkilerini ortaya koymaktır. İzleyicinin zihnindeki çelişkileri ayaklandıracak nesnel görünümlemler oluşturmak ve çatışan tutkuların canlı kıvılcımlarından tutarlı düşünce kavramları biçimlendirmektir. Sanatın işi; doğası gereği, yaratıcı eğilim ile doğal varoluş arasındaki organik dural ile tek amaçlı girişim

arasındaki çatışmadır. Bu tek amaçlı girişimin aşırı büyümesi, yani akılcı mantığın kurallarının uygulanması, sanatı matematik teknikçiliğin kemikleşmiş kalıbına sürükler. Yağlıboya manzara topoğrafya haritasına; bir San Bebastian tablosu, anatomi resmine dönüşür. Organik doğallığın aşırılılaşması, yani organik mantık ise, sanatı biçimden yoksunluğa indirger. Zira doğa, varoluşun edilgin kuralı gereği organik biçimin sınırınıdır. Akılcı biçimin sınırı ya da üretimin etkin kuralı ise çatışmadır. Öyleyse sanat, çatışma ile doğanın kesiştiği yerde aranmalıdır. Organik biçim mantığı karşısında akılcı biçim mantığı; çatışmada *sanatsal biçimin diyalektiği*'ni üretir. İkisinin karşılıklı faaliyeti, yalnızca zaman–mekan sürekliliğinde değil, aynı zamanda mutlak düşünce alanında da dinamizmi oluşturup belirler (Eisentein, 1975: 57-58). Bu anlayıştan yola çıkan Eisenstein; kurgu kuramını laboratuvar koşullarında ve bilimsel yoldan ele alarak geliştirmiştir. Çalışma prensibinin doğası gereği, kurgu çeşitleri birbirinin devamı niteliğindedir. Bunlar kopuk olarak ele alınamaz; gelişim sırasına göre değerlendirilebilir.

Eisenstein'in çarpıcı (atraccion), ölçümlü (metrik), üsttitremsel (overtonal), dizemsel (ritmik), titremsel (tonal), anlıksal (intellectual), çağrışımsal (association) adı verilen, yedi ana sınıfta irdelenen kurgu çeşitlerine kurgu yöntemleri de denilir. Bu kurgu sınıfları birbirleriyle çatışma ilişkilerine girdiklerinde “kurgu yapıları” olurlar. Bu hiyerarşide görüldüğü gibi, bunlar birbirini yansıtan, birbiriyle çatışan; karşılıklı ilişkiler kurarak her birinin örgensel olarak diğerinden oluştuğu, gittikçe daha fazla belirginleşen bir kurgu çeşidine ilerlendiği kolaylıkla gözlenebilir. Ölçümlü kurgudan dizemli kurgu katmanına geçiş çekim uzunluğuyla görüntü içindeki devinim arasında bir çatışma yaratır. Üsttitremsel kurgu ise, çekimin temel titremiyle, dizemsel ve titremsel ilkeleri arasındaki çatışmadan doğmaktadır (Eisenstein, 1985: 94-95). Evrensel kurgu çeşitlerinin kaynağı da Eisenstein'in sınıflandırmasına dayanır.

4.1. Çarpıcı Kurgu (montage of attraction)

Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yepyeni anlamlara götürmek için geliştirilmiş ilk kurgu çeşididir. Eisenstein bu kurguyu önce tiyatrodan denedi. Sinemaya geçince de, kuramını bu temele oturttu. Bilimde iyonların, elektronların, nötronların bulunmasına karşılık, sanatta bir çarpıcılık olması arzusuyla, bütün haline getirilen izlenim birimlerinin bir yarısını müzikhol sanatından, diğer yarısını endüstriden aldığı çift sözcüklü tek terimle ifade etme düşüncesiyle “çarpıcı kurgu” kavramını ortaya attı (Wollen, 1989: 32-39; Eisenstein, 1984: CXXVI-CXXVII; Abisel, 1989: 127).

Böylece sinema en önemli kurgu yapısına kavuşmuştur. Bazin (1966: 45) de, bu kurguyu şöyle tanımlar: “Bir görüntünün anlamının, mutlaka aynı olaya bağlı olması gereği bulunmayan bir başka görüntü ile yaklaştırılarak pekiştirilmesidir.” Çarpıcı kurgu “kısa-yakın çekimlerin şok etkisi yaratacak biçimde kurgulanması” olarak da tanımlanabilir. Bu kurgu çeşidine Eisenstein'in *Grev* adlı filminin kovalanan ve yakalanarak öldürülen işçileri gösteren çekimlerine karşıt konan mezbahada boğazlanan öküzler çekimi örnektir (Büker, 1985: 91). Örnekten de anlaşılacağı gibi, çarpıcı kurguda amaç, izleyici zihnine çağrışımca görüntü gönderip, belli bir tepki oluşturmak, filmin yönetmenin gözünden takip edilerek kavranmasını sağlamaktır.

4.2. Çağrışım Kurgusu (association montage)

Eisenstein *Grev*'de kullandığı çarpıcı kurguyu geliştirerek *Ekim*'de kullanmıştır. Bu yeni bir aşamadır. Adı, *çağrışım kurgusudur*. Zira izleyici coşkulu bir duruma bu kurgunun sağladığı çağrışımlar yoluyla yöneltilmektedir. Bu da dönüştürülüp anlıksal kurgu yaratıldı. Eisenstein'in amacı en soyut kavramları gösterircesine sinema perdesinde aktarmak olduğundan, anlıksal kurgu onu anlıksal filme ulaştırdı (Eisenstein, 1984: CXXVIII-CXXIX). Eisenstein, çarpıcı kurguyu çağrışım kurgusuna ve onu da anlıksal kurguya dönüştürmüş oldu.

4.3. Ölçümlü Kurgu (metric montage)

Eisenstein bu kurguyu, “kurgu çeşitleri içinde en yalını” diye tanımlar. Bu kurgunun temel ölçütü çekimlerin uzunluklarıdır; çekimler birbirine müzik ölçüsü uyumunda uzunluğa göre eklenir. Gerilimin yaratılması için, formülün temel orantısı korunmalı; parçalar mekanik biçimde uzatılıp-kısaltılmalıdır (Dobson, 1963: 72-73).

Ölçümlü kurgu sinemanın, dahası devinimli görüntülerin özü durumundadır. Sinema perdesinde bir baş çekim ne kadar süre kalırsa algılanır ve artık sıkıcı olmaya başlar, ne kadar süre kalırsa göz doyuma ulaşmadan perdeden çekilmiş olur? İnsan bilincinin algı süresini iyi hesaplayan bir yönetmen, sıkıcılığı ya da gözün doyuma ulaşmamasından kaynaklanabilecek aksaklığı, sinemanın en küçük birimi olan çekim ölçeğinde çözmüş olur. Bu anlamda sinema, doğası gereği matematiksel işlemler gerektiren bir sanattır. Donuk çerçeve içindeki eylemsiz, yüzü yeterince ilginç olmayan bir insanın baş çekimini gereğinden fazla göstermek izleyiciyi sıkar. Beklenenden az süre gösterilen çekim de, algısını tamamlayamayan gözü rahatsız eder. Kimi yönetmenlerin film yönetmenliği ile fotoğrafçılık arasında sıkışıp kalmasına, bu açıdan bakılabilir. Sinemada çekimler içerik, ışık, renk, düzenleniş ve perspektif açılarından elbette estetik olmalı, ancak onun tablo ya da fotoğraf olmadığı unutulmamalıdır. Çekimlerin, öyküsel düzlemin açısı değiştirilerek ya da kamera rejisiyle estetik bir biçimde anlatımını sağlamanın da ötesinde salt resim, salt fotoğraf gibi algılanarak, perdede uzun süre tutulması sinema sanatının doğasına uygun değildir. Sabit bir çerçevede duran nesnelerin işlevsiz oyuncuların çekimleriyle; çerçeve içi devinim ve değişimleri film sanatının doğasına uygun olarak düzenlenmiş çekimler ve kamera rejisiyle kotarılmış çekimler karıştırılmamalıdır.

Örneğin; yağmur sonrası sisli bir havada, bir tarlada, ıslak çimlerde otlayan, üzerinden buharlar çıkan bir atın görüntüsü algıyı doyuracak kadar gösterilirse, izleyiciler son derece estetik ve şiirsel bir çekim görmüş olur. Çekim, kısa bir süre gösterilip, insan gözü ve algısı doyuma ulaşmadan perdeden silinirse rahatsızlık yaratır. Aynı çekim uzun süre gösterilirken de at dönüp baksa, kişnese, başını sallasa, kuyruğunu oynatsa, sağa sola yürüse, ot yemeyi sürdürse; sonuç olarak beklenenlerden farklı bir şey olmasa, bunların da öyküye katkısı olmasa; buna karşın, yönetmen bu çekimi göstermeyi sürdürse, izleyiciler bir süre sonra haklı olarak, “Eee, ne var şimdi bunda” diyecektir. Film-yapının bir gözesi saydığımız çekime bu açılardan bakıldığında, metrik kurgunun önemi ortaya çıkar.

4.4. Dizemsel Kurgu (rhythmic montage)

Dizemselliğin (ritmin) tüm sanat yapıtlarında ulaşılmaya çabalanan (aranan), yapıtların anlatımına (diline) canlılık getiren bir öge olduğu Kagan’ın (1993: 445) sözlerinden çıkartılabilir: “Sanat yapıtında bileşimle ritmin kuruluşu aynı zamanda iççoşkusal-psikolojik eylemi görünür kılar. Dış biçimin tüm öğelerini; dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşimleri, boya ile oylumu; tüm bunları bütün halinde birbirine bağlar, düğümler ve düzenler.

Burada sinema kurgusu kastedilmese de; anılan bileşimlerin sinemanın doğal yapısının gereği olduğu ortadadır. İççoşkusal-psikolojik eylemin görünür kılınması için en yetkin sanat kuşkusuz, bileşke sanat olan sinemadır. Kagan, bu alıntının devamında, bileşimle ritmin sanat yapıtında, sanatsal-imgesel dokunun kuruluş temelini oluşturduğunu, bunlarsız sanat olamayacağını belirtir. Filmin ritmini yaratan şeyin, bir çekim sürecinde geçen zamana benzeşimi olduğunu savunan Andrei Tarkovsky de ritmi şöyle tanımlamıştır: “Ritim, filmin bölümlerinin metrik düzeni içinde ardışıklık yaratılması değildir. Ritmi oluşturan şey, planların içindeki zaman baskısıdır.” Tarkovsky ritmi, ritmik kurgu kavramından da soyutlar; filmi belirleyen ögenin kurgu değil, ritm olduğunu savunur. İyi seçilmemiş sözcüğün yazında yapıtın gerçek olma özelliğini bozması gibi ritmin de filmlerde aynı olumsuzluğa yol açacağını söyler (Tarkovsky, 1992: 136, 139, 141).

Ritmi, kurgulanmış planların uzunluklarının değil de salt planların içinde geçen zamanın yarattığı gerilimlerin oluşturduğunun söylenmesi filmsel zamanın ve filmsel uzamın, kurguya dayalı kurgu aracılığıyla yaratılabildiği gerçeğini göz ardı eder. Kurguyla yaratılan zaman uzaysal zamanın ritmin ötesinde filme özgü bir zamandır. Öyleyse yaratılmış bir zaman filmin ritmini de yaratır. Bu, kurgudan bağımsız yaratıcılık değil, tam aksine kurgunun doğasına sınıksız bağlı bir yaratıcılıktır. Eisenstein'ın dizemsel-ritmik kurgusu bu görüş doğrultusunda irdelenebilir. Dizemsel kurgunun ortaya çıkarılabilmesi için, çekim içindeki gereçle bu gerecin gösterilmesi amacıyla kullanılan çekim uzunluğunun çarpımı gerekmektedir. Bu göreceli bir uzunluktur. 1 metrelik omuz çekimi verisinin aynı uzunluktaki genel çekim verisinden farklı uzunlukta algılanacağı açıktır. Çünkü bu kurguda, kurgu devinimini bir görüntüden diğerine taşıyan görüntü içinde süren devinimin kendidir. *Potemkin Zırhlısı* filminin *Odesa Merdivenleri* ayrımı, bu kurgu biçimine örnek olabilecek niteliklere sahiptir. Bu ayrımda; askerler basamaklardan inerken, ayakları dizemsel devinimlerle tüm ölçümlü gerekleri çığır. Basamaklarda ilerleyen bebek arabasının tekerleklerinin, askerlerin ayaklarını hızlandıran rolü, adım adım inişi yuvarlanarak inişe dönüştürür. Ritm *Potemkin*'de olduğu gibi hem çerçeve içinde hem kurgunun özünü oluşturan çekim uzunluğunda yapılan değişikliklerle yaratılır. Beşer saniyelik çekim dizileri, birer saniyelik seçilmiş çekim dizilerine göre daha yavaş ritm yaratır (Eisenstein, 1984: CXXIX-CXX. Demir, S. 155).

İzleyicilerin heyecanlı bekleyişlerini yanıtlayan olup-bitme ayrımı aslında onların evrensel birikimlerini devreye sokarak kendilerini olacağın içinde görerek filme katılmalarıdır. Bu ritmik kurgu ile başarılmıştır. *Potemkin*'de askerlerin ayaklarının doğal hızda ilerleyişinin, onlardan çok daha hızlı devinimli tekerlekle ritmik kurgusu sonucu ayakların devinimi olduğundan hızlı sergilenmiştir. Carroll'a göre Odesa merdiveni ayrımında gösterilen ayakların ritmi, metrik kurgu anlayışıyla yapılan kesme ile karşıt sürüm niteliğindedir. Bu karşıt sürüm çok sonra ayrımın anahtar noktalarında ritmik kurguya geçişi sağlar ve askerlerin ayaklarından merdivenlerden kayan bebek arabasının çekimine geçilerek ritm bozulur (Büker-Onaran, 1985: 166-167).

4.5. Titremsel Kurgu (tonal montage)

Titremsel kurguda, devinim algısı geniş bir anlamda oldu. Bu kurguda devinim kavramı kurgu parçası gözenin tüm duygularını kapsar. Kurgu, bir parçanın anlamlı-coşkusal sesine ve genel titremine oturtulmuştur. Eisenstein niteliği çekimlerdeki egemen ögeye göre belirlenen bu kurguya, geleneksel kurgu der. Bu çıkış noktasından hareketle, çekimdeki egemen ögenin hangi kurgu için odak olabileceği saptanabilir. Müzikle ilgili düşünülürse; kurgudaki egemen ögenin yanı sıra daha bir dizi titremelerin (tones), üsttitremelerin (overtones) olduğu da görülür. Çekimler, ağır basan egemen öge referans alınarak kurgulanır. Böylece kurgu, tartıma, çerçevenin temel eğilimine, çekim uzunluğuna göre yapılır. Baskın olan egemen ögeye göre belirlenen bu kurgu, titremsel (aristokratik) kurgu olarak tanımlanır (Eisenstein, 1963: 75-78.; Wollen, 1989: 53).

Potemkin filminin, Odesa limanında yapılan cenaze töreninin o sisli sabah tablosunun kurgusu da böyle, parçaların coşkusal sesine ve uzamsal hiçbir değişime yol açmayan dizemsel titreşimlerine dayandırılarak yaratılmıştır. İki ses arasının aralığını ölçmek için kullanılan (müzik terimi olan) titrem, çekimlerdeki ögenin egemenliğine göre, kurgu çeşidini belirlemektedir.

4.6. Üsttitremsel Kurgu (overtonal montage)

Eisenstein titremsel kurguya bir alternatif olarak ortaya attığı üsttitremsel kurgu için, demokratik kavramını kullandı. Nedeni, üsttitremsel kurgunun yapılarında titremsel kurgunun karşıtı bir durumun söz konusu olmasıdır. Burada tek egemen ögeye bağlı kalınması söz konusu değildir. Bu kurgunun temel niteliği kurgu yapılırken parçasal çekiciliklerin hepsinin dikkate alınmasıdır. Bu titremsel kurgunun egemen ögesinin ayrıcalığının sonunu getirerek diğer

uyaranların göz önüne alınmasını sağlamıştır. Wollen'a göre; Eisenstein, üsttitremsel kurguda Skriyabin'den etkilenmiştir. Skriyabin'in, "sanatların sentezi" düşünüyü sürdürme isteğiyle, onun *Ateş Şiiri*'nin (orkestra yapıtında, bölümlerin tümünü içeren nota defteri olan) ses partisyonuna bir ek olarak renk partisyonu yazmıştır. Onun etkileyici gizemini jestler, kokular ve renklerle planlamasını, kendi kurgu kuramını onaylatmak amacıyla referans göstermiştir (Wollen, 1989: 59. Eisenstein, 1985: 94-95). Bu görüş üsttitremsel kurgu ile titremsel kurgunun farkını belirtmek için ortaya atılmıştır. Titremsel kurgu, çekimde ağır basan egemen öğeye göre belirlenen kurgu olduğundan, ikisinin farkı şöyle açıklanabilir: Üsttitremsel kurgu, parçanın temel titremi ile üsttitrem arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

4.7. Anlıksal Kurgu (intellectual montage)

Bu kurgu, anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremelerin kurgusudur. Eisenstein, anlıksal ses ve titremelerin kendine uygun anlıksal duyguların çatışacak biçimde sıralanmasıyla yaratılan bu kurgunun, soyut düşünceleri perdeden sunulabilmesinin olanaklarını aramıştır. Amacı doğal dil (insan dili) gibi, sinema sanatının da soyut kavramları aktarabilmesidir. En büyük tasarılarından biri de Karl Marx'ın *Kapital*'ini anlıksal sinema örneği olarak ortaya koymak olan Eisenstein, bu konuda güncesine, "görüntüyle düşünmenin" henüz çok çapraşık olduğunu, ama bunun da sırasının geleceğini yazmıştır. Ancak ne anlıksal sinema ne de anlıksal kurgu gerçekleşti. Aşırı biçimcilikle suçlandı için, anlıksal kurguyu hayata geçiremedi. Onun, duygularla akıl alanındaki ikiciliğin üstesinden ancak bu tarz bir sinemayla gelineceğine; soyut düşünme sürecini gerçeğin kaynayan kazanına daldırma zorunluğuna olan inancı hâlâ yol göstericidir (Eisenstein, 1963: 82-83. Eisenstein, 1984: CXXXIII-CXXXVI).

Anlıksal kurguda görüntü öylesine düzenlenecekti ki; gösterilebilen nesneler aracılığıyla, görsel olmayan soyut anlamlar da anlatılabilecekti. Böylece de doğal dil-sinema bağı kurulmuş olacak; somut iki nesnenin gösterilebilen iki düzenlaminin birleştirilmesiyle yepyeni bir kavram yaratılabilecekti. Bu, sinema dili adına atılan en önemli adımlardan biriydi.

Bilimsel ilkeler doğrultusunda yaratılmış olan; ruhbilimsel, matematiksel, fiziksel açıdan bir deha ürünü olarak ileri sürülen bu kurgu biçimlerinin, sinemanın sanat olmasında oynadığı rol çok önemlidir. Bunların filmlere yapacağı katkıdan günümüzde yeterince faydalanılmıyorsa, bundan sanatsal kurgunun sinemadaki görevini tamamladığı sonucuna ulaşılmamalı; yanlışlık başka yerlerde, yönetmenlerin bu anlayışın önemini kavrayamamış olmasında aranmalıdır.

1990'ların ortalarında 7 dalda Oskar kazanan Spielberg'ün, *Schindler's List* adlı filminin sonunda sanatsal kurgunun büyük bir beceriyle kullandığı görülmektedir. Bu sahnede soykırımın tüm acılarını yaşamış yaşlı Yahudilerin, yıllar sonra çocuklarıyla birlikte, Bay Schindler'in mezarına taş bırakışı gösterilir. Kalabalık bir insan kitlesi, büyük bir saygı sezilen sessizlikle taşları mezarın üzerine bırakır: Mezar + Bırakılan Taşlar = **Birçok Anlam...**

Mezara bırakılan taşlar saygıyı, minneti, Yahudilerin yeniden çoğaldıklarını ve Schindler'i unutmadıklarını, Yahudi toplumunda insanların birbirlerine bağlılıklarını ve soykırımın çözüm olamayacağını (soykırım gelip geçer, geriye anısal acılar kalır; insanlar yeniden çoğalır...) vb. birçok anlamı yaratır, taşır. Bu sahnede söylenmek istenenler, salt görüntü aracılığıyla söylenir; içten konuşmalar görselleştirilir. Filmin baştan beri tercih edilen siyah-beyaz rengi de burada renkliye dönüştürülür; kötü günlerin güzelliğe dönüşümünün şölenu yaratılır. Mermer mezar ölümün ölümsüzlüğe dönüşümünü simgeler. Bu örnek sahne, Eisensteinvari sanatsal kurgunun önemli filmlerin yapı taşlarını oluşturmaya devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir.

Kurgusal anlatım dilinin zengin biçimde kullanılması bir yandan ortada yetenekli sanatçı, öte yandan beğeni düzeyi gelişmiş izleyici olması koşuluna bağlıdır. Bu tür izleyiciler yeterli sayıda olmadığı için, ortalama tüketim modeline ve ortalama izleyici beğenisine uygun filmler

üretilmektedir. Durumun böyle olması, dilsel (dolayısıyla anlamsal derinlikli) film üretilmesi, tecimsel kaygı taşımayan sanatçılara kalmaktadır.

Eisenstein 1930’larda sesli sinemaya geçilmesiyle anlıksal kurgunun uzantısı saydığı içinden konuşma çalışmasını bazı (*Bir Amerikan Trajedisi* ya da *Bejin Bataklığı*) filmlerinde uygulamak istedi. Bu filmler aşırı biçimcilik suçlamasıyla karşılaştığı için de, anlıksal kurgu hayata geçirilemedi. İçten konuşma anlıksal kurgunun uzantısıdır.

Tüm saldırılara karşın Eisenstein (1940’larda), kurgu kuramı konusundaki çalışmalarını sürdürdü. Düşey kurgu (vertical montage) üzerinde bu dönemlerde çalıştı. Düşey kurguya, müzik sanatından ulaştı. Çekimlerin içindeki öğelerin yatay gelişim gösterdiğini, bu öğelerin gide-rek kesişir hale gelerek birbirini etkilediğini; bu karşılıklı etkileşimle birbirinin anlamını değiştirdiğini fark etti. Bu aşamadan sonra yatay kurgunun işlerliğini yitirdiğini, hiç değilse ikincil sıraya itildiğini; böylece ortaya karşısürümsel yapının çıktığını belirtti. Bu aşamadan sonra tüm öğelerin bir arada işlediği düşey, yani çok sesli kurgu ortaya çıktı. Eisenstein daha sonra bu görüntüler dizgesinin yanına renk ögesini kattı. Rengi sesle eş tuttuğu için de, sesin görüntüye eşlemesiz katılması gerektiğini savundu; rengin de aynı biçimde kullanılmasının gerektiğini savundu. Yeni kurgu evreninde düşey kurguyu, orkestralanan üç bölümle yarattı:

1) Renk kuşağı. 2) Ses kuşağı. 3) Görüntü kuşağı.

Değişken olarak sesin renk, rengin ses vermesine çalıştı. Bir slogan haline getirdiği şu sözleri bunu açıkça ortaya koyar: “Sesi göreceksiniz, görüntüyü işiteceksiniz.” Bu kurgu ile gelinmek istenen nokta; ikili ya da farklı duyum örgenlerinin çok farklı alanlardan alınan duyum öbekleriyle birleşimini sağlamaktır. Böylece, görme-işitm destekleşmesinin birbirlerinin yerine geçmesiyle izlek eksiksiz olarak anlaşılacaktı. Sesli filmle ilgili görüşlerini görsel-işitsel kurguya (audio-visual countterpoint montage) dayandırdı. Sesin görüntüye eşlemeli kullanılmasının ise, kurguyu anlamsızlaştıracağı açıktı. Eisenstein’ın söz ettiği, görüntü ve ses dayanışması (görsel-işitsel kurgu) görüntü ile sesteki tüm eşdeğerlerin (parametrelerin) eşit biçimde düzenlenmesi anlayışına dayanır (Eisenstein, 1984: CXXXVI-CXLV. Leyad, 1963: 76).

5. Genel (Evrensel) Kurgu Çeşitleri

Genel kurgu çeşitleri kaynaktan kaynağa kimi farklılıklar gösterir. Örneğin Eyikan (1973: 238-239) şöyle bir ayrıma gitmiştir:

1) Öyküsel kurgu: Bu kurgu öyküsel düzlem dediğimiz kurgu biçimine karşılık gelir. Öykü ya da romanın olay akışına benzer biçimde kurgulanmış senaryolar bu dile bağlı kalınarak çekilir. Milkho Machevski’nin *Yağmurdan Önce*, Fatih Akın’ın *Yaşamın Kıyısında* filmlerinin döngüsel kurgusu buna örnek olabilir. Öyküsel kurgu bir olayın önemli ayrıntılarının uzak çekimler arasına yerleştirildiği, bu öykünün tam süreklilikle anlatıldığı kurgu olarak da tanımlanabilir.

2) Yapıcı kurgu. Bu kurguda söz konusu olan, önemli ayrıntıların birleştirilmesidir.

3) Akılcı kurgu. Akılcı kurguda şok kurgunun özellikleri gözlenebilir.

Kurgu çeşitleri evreni buradaki sıralamadan daha karmaşıktır.

5.1. Hızlı-Yavaş Kurgu

Hızlı kurgu, kısa çekimlerin sık kullanıldığı kurgu çeşididir (Alim Şerif Onaran, 1989: 76). Çekimler kısa olduğunda, zaman ve uzam değişimleri de hızlı olur. Hızlı kurgu, güldürü filmlerinde sık kullanılır. Yavaş kurguda, çekim parçalarının uzun tutulacağı açıktır. Bu kurgu, Eisenstein’ın metrik kurgusunun versiyonudur. Hızlı kurguya Tarantino’nun, yavaş kurguya Angelopoulos’un filmleri örnek olabilir.

5.2. Karşıt Kurgu

Karşıt kurguda, adından anlaşıldığı gibi, karşıt içerikli olayların çekimleri sırasıyla verilir ve izleyicinin durumla ilgili bir karşılaştırma yapması sağlanır. Bu kurgu etkili bir anlatım sağlar, ancak yaratıcılık açısından filme katkısı çok sınırlıdır. Açlıktan ölmekte olan adamın bu durumunu anlatmak için onun durumunun gösterildiği sahneden hemen arkasına zengin bir adamın anlamsız oburluğunu içeren sahneden bir çekim eklenir. Bu kurguyu da sinemaya *Sabıkalı* filmiyle Porter getirdi. Eski bir mahkumun yoksulluğunu gösteren çekim ile ona iş vermeyen patronun varlıklı yaşamını ardışık vererek, bir karşıtlık yarattı (Pudovkin, 1966: 75).

5.3. Koşut (Paralel ya da Almaşık) Kurgu

Koşut ve karşıt kurgu çoğu zaman aynı kurgu gibi değerlendiriliyor. Koşut kurgunun karşıt kurguyu andırmasına karşın ondan daha geniş anlamı olduğunu söyleyen Pudovkin'in (1966: 73-74) verdiği örnekte, grev önderi işçi, sabah saat beşte idam edilecektir. Filmin sahne sırası şöyledir (Büker-Onaran, 1985: 34).

- 1) Lokantadan çıkan fabrikanın sarhoş patronu saate bakar. Saat, 04.00'dır.
- 2) Sanığı hazırlarlar.
- 3) Hapisane ranzasından aşağı sarkan koldaki saat beşe ilerlemektedir.
- 4) Hapisane arabası güvenlik altında sokaklardan geçer.
- 5) Mahkumun eşi evinin kapısını açınca saldırıya uğrar.
- 6) Patron horlayarak uyumaktadır.
- 7) Adam asılmak üzeredir.

Bu örnekte, birbiriyle doğrudan bağıntısı olmayan (ama kurgulandıklarında birbirlerinin tamamlayıcısı olan) iki olay, zaman ile infaz koşutluğu, kurgu aracılığıyla yaratıldı. *Endülü's Köpeği* filminin ilk sahnesinde, kadının gözünün kesildiği çekim ile ayı kesen bulut çekiminin kurgusu da koşut kurguya örnek oluşturur (Onaran, S. 1: 12).

Bu iki çekim arasındaki görsel koşutluğun filmin devamıyla bir ilişkisinin olmadığı göz önüne alınırsa, kurgu yaratıcılığı savının anlamı ortaya çıkar. Koşut kurgunun en önemli özelliği ise, odadaki olayın, etrafında gelişen yan olaylarla bağlantısının çekim sırasıyla kurulmasıdır. Genellikle birbirinden uzakta gelişen olaylar imge yaratmanın en önemli yoludur. İki uzak gerçeklik sırasıyla verilerek; bunlar çoğunlukla filmin doruk noktasında (climax) buluşturulur.

5.4. Olağan Kurgu

Yıllarca süren olayın birkaç saatte anlatılması gerektiğinden; filmsel zamanın ve filmsel uzamın eksiltilmesi gerekir. Öyküsel düzlemin doğası gereği kullanılan bu kurgu çeşidi, filmin biçimsel düzlemine katkı sağlamaz. Olağan kurgu, genellikle gösterilen bir olaydan sonraki olaya büyük zamansal ve büyük uzamsal atlamalar yapmak için kullanılır. Bu geçişten hemen sonra görüntüye 'dört yıl sonra' biçiminde arayazı bindirilebilir.

5.5. Bağıntılı Kurgu

Sahneden başından beri genç erkek, kadının bavulunu hazırlamaktadırlar. Adam, "Biraz daha oyalanırsan gemiyi kaçıracaksın" der. Repliklerden, bu kadını Amerika'ya götürecek olan geminin kalkmasına kısa bir süre kaldığı anlaşılır. Kadın artık makyajını tamamlamak üzeredir. Elindeki gümüş saplı ve yuvarlak aynada kendine son kez bakar. Yönetmen (kadının mimikleri

aracılığıyla) onun aynadaki görüntüsüne kesme yapacağı izlenimi yaratır. Gerçekten bir kesme yapar. Kadının yüzünü aynada göreceğini sanan izleyici, onun yüzünü geminin (yuvarlak, cam, yolcuların dışarıyı izlediği, kadının aynasına benzer) lomboz deliğinde görür. Kadın, yolculuğa başlamıştır. Bağıntılı kurgu çağrışım gücüne sahip olduğu için; bu iki sahnenin kurgusunda, birbirini çağrıştıran iki biçimden, yani ayna-lomboz (yuvarlak, cam, yansıtıcı) yararlanılarak estetik anlatım ortaya çıkarılabilmektedir.

Bağıntılı kurgu örnekte de görüldüğü gibi sanatsal kurguya en yakın kurgu çeşidi olarak ortaya çıkmıştır. Birleşen iki çekim birbirini andırır. Hapisede dudaklarını ısıarak düşünen erkek görüntüsünden, evde dudaklarını ısıarak düşünen eşinin görüntüsüne geçilerek bağlantı yaratılır. Burada anlamın estetik biçimde yaratılmış olması önemlidir.

Sinema dilinin zenginliğini sağlayan bağıntılı kurgu, çerçevelenen nesneler açısından kurgu diye tanımlanır. Görüntü içerikleri açısından yerinde seçilmiş iki yahut daha çok çekimin dizilenmesiyle anlatım zenginleştirilebilir. Söz sanatlarında olduğu gibi, sinema kurgusunda da çerçevedeki görüntüler açısından benzetiş, karşıtlık, koşutluk ve zamandaşlık gözetilerek, estetik bir anlatım yaratılabilir (Alim Şerif Onaran, 1989: 77). Buraya kadar söylenegelen kurgunun bu zengin niteliğiyle anlatım heyecanlı, yaratıcı, ilginç kılınabilir. Bağıntılı kurguya Chaplin'in *Modern Times* (Modern Zamanlar-1936) adlı filminden bir örnek verilebilir. Filmin açılış sahnesi:

- 1) Dar bir geçitte birbirlerini ezercesine geçen koyunlar.
- 2) Metronun basamaklarından itişe - kakışa çıkan kalabalık.

Bu çekimler tek tek gösterildiğinde fazla bir şey ifade etmeseler de, ardışık olduklarında, modern çağın yaşamı bozduğunu ortaya koyarlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kurguyu Belirleyen Ögeler ve Anlam

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kurguyu Belirleyen Öğeler ve Anlam

Kurgu, yapısal idealini filmin anlamlı bir planını kesin sonuca götüren diğer parçalarıyla ilişkide bulunarak elde eder: Anlatımcı jest, fizyonominin ilksel ve mimetik temeli ve Roland Barthes'ın terminolojisiyle örtük anlam (Pezella, 2006 :108)... Kurgu, kesintisizlikle de yakından ilgilidir. Bir film, film yapımcılarının tek tek parçaları bir araya getirdikleri yapbozdur (Mascelli, 2007, 164). Filmin ortaya çıkarılma sürecinde yönetmen özellikle kurgudan yararlanır. Kurgunun bu görevi yerine getirmesine katkı sağlayan birçok etmen söz konusudur.

1. Yaratıcılık

Kurgunun gücü bir sanat ögesi olarak filme önemli katkılar sağlamasından gelir. Çağdaş yönetmenler de kurgunun yaratıcı etkisinden olabildiğince faydalanmaktadır. Delvaux, *Woody Ailen'e Avrupa'dan Sevgilerle* filmini monitörden yöneterek, bölük pörçük gerçeklik parçalarından, gerçeğin basit toplamından farklı bir yapının (değişik içeriklere sahip gözelerin bir araya getirilmesinden onların toplamlarından farklı içerikte anlamların) nasıl yaratıldığını gösterdi. Gerçeküstücü Bunuel, *Endülüs Köpeği* filmindeki saldırgan toplum eleştirisini ancak düşlerde görülebilecek çarpıcılıkta düşsel çekimlerin sıralamasıyla yarattı. Sovyet biçimci sinemasının temelini oluşturan güçle (kurguyla) sinema bir olguyu ya da alışıldık bir yapıyı onarabilmekte, yıkabilmekte, aynı özdeği farklı düzen kuracak biçimde kullanabilmektedir. Filmi ileriye götüren

bu yaratıcı iç güçtür. Baudelaire'e göre, az da olsa biçimi bozulmamış (deforme edilmemiş) görüntü çekici değildir. Güzellik kavramının temel parçası beklenmedik, şaşırtıcı, umulmadık düzensizliktir. Dolayısıyla, Eisenstein'ın önerdiği gibi çarpıcı kurgudur. Eisenstein'a göre düşünme eylemi, olay örgüden bağımsızdır. Düşünmeye kurgu yol açabilir. Görüntü aracılığıyla düşünme, nesne devinimlerinin kavranmasından başka bir şey değildir. Devinimlerin diyalektik tözü, çatışma düşüncesinde yatar. Kurgunun temel fonksiyonu da bir bu iç çatışmayı yaratır. Kurgunun bu önemli fonksiyonuna dikkat çeken Öngören (1993: 136), kurgu aracılığıyla bir filme baştan aşağı daha etkileyici bir hava verilebileceğini savunur. Ünlü yönetmen Wajda, Öngören gibi kurgunun yaratıcı bir süreç olduğunu, ancak başarılı olunmasını, elde yeterli malzeme olması koşuluna bağlar. Yeterli çekim olmaksızın kurgucu ve yönetmenin tamamen özgün seçme yapabilmesinin olanağı zaten yoktur. Bu koşul gerçekleşmeden kurguyla yaratıcılık ortaya konulamaz. Öngören kurguyu, sanatla tekniği birleştiren bir işlem olarak tanımlayarak, tüm bu savları desteklemiştir (Altınsay, 1985: 9; Bunuel, 1977: 10; Eisenstein, 1984: CXIV; Büker, 1985: 14-15; Wajda, 1986: 120; Öngören, 1976: 169).

Kurgu, salt onun teknik yönünü öğrenip kurgu masasına oturmuş (yaratıcılığı olmayan; çekim yerlerini sınavarak, onlara yepyeni anlamlar yükleyerek, bunu yaparken bağımsız karar vererek, ortaya yaratıcılık koyamayacak) birisine teslim edilmeyecek kadar ciddi bir iştir. Yaratıcı yönetmenler bunun farkında oldukları için kurguyla ilgili sık sık görüş belirtir; filmlerinin kurgusunu kendileri yapmasalar bile ne istediklerini kurgucularına açıklama gereği duyarlar.

Yaratıcılık, çağ ya da bir dönemle ilişkilendirilemez. Bu yaratıcılık, çağdaş sinema için de geçerli. Hitchcock *Psycho* (Sapık-1960) filminde bıçağın bedene değdiğini hiç göstermez. Duşta geçen cinayet sahnesinde bıçağın öldürücü gücünü, izleyici üzerindeki etkisini kurguyla yaratır. Bu sahnenin kurgusunda 40 tane kısa çekim kullanan Hitchcock, cinayet işlemenin sanatını ortaya koyar. Böyle bir sahneyi, kurgu yaratıcılığını azbilmeden kotaramazdı.



Alfred Hitchcock'un *Psycho* adlı filminden üç kare.

Delvaux'un filmlerini kurgu masasında yönetmesi konuya duyarlı bir yönetmen olduğunu gösterir. Pudovkin'in *Konyets Sankt-Petersburga* (Sen Petersburg'un Sonu) adlı filmin setinde yaşanan bir olay da kurgunun en önemli özelliğinin yaratıcılıkta oynadığı rol olduğunu gösterir. Filminde korkunç patlamayı göstermek isteyen Pudovkin, toprağa gömdürdüğü bol miktarda dinamiti ateşletti. Patlama yeterince korkunçtu. Filmsel yönden tatmin edici değildi. Patlama, fırlayan parçaların ayrı ayrı perdede yer almaması sonucu ölü bir hareket yaratmıştı. Bunun üzerine Pudovkin, bir makinenin püskürttüğü dumanların görüntüsünün arkasına, magnezyum patlamalarının kısa kısa çekimlerini aydınlık-karanlık etkisi yaratacak biçimde ekledi, bunların ortasına daha önce çekilmiş aydınlık-gölgeli görüntüsüyle ilginç bir nehir çekimini yerleştirdi. Böylece istenen etki yaratıldı. Pudovkin deneyin verdiği cesaretle kurgu yaratıcılığı hakkında şu açıklamaları yapabildi. "Örnekten de güç alarak, bir kez daha diyorum ki; kurgu, filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür. Doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı özediği verir. Gerçek ile film arasında kurulacak ilişki burada aranmalıdır (Pudovkin, 1966: 19).

2. Devinim ve Çekim Sayısı

Sinemada çekim (canlı fotoğraflar) içindeki nesnelerin devinimlerinden tamamen farklı niteliklerde olan ve kurguyla yaratılan devinimden de söz edilebilir. Bu devinimlerin yaratılması için kurgulanan çekimlerden yararlanır.

Özön kurgulanan bu çekimler arasındaki içeriksel yakınlığın bile bu devinimin doğuşunu engelleyemeyeceğini söyler. Çekimler arası içerik yakınlığı olsa da; bir çekimden ötekine geçişte değişik durumun çıkması engellenemez (Özön, 1984: 109-110). İçerik ve çekim ölçeği gibi değişimler bu devinim etkisine ivme kazandırır. Örneğin hapisanedeki kocasını düşünerek dudaklarını ısırان kadının evindeki çekimiyle (aynı çekim ölçeği ve çekim açısıyla) hapisanede, eşinin yüzündeki ifadeyle dudaklarını ısırان adamın çekimlerinin kurgulanması, Özön'ün anladığı anlamda bir devinim yaratır. İki çekim arasındaki yakın ilişki devinime engel olmaz. Çekimler arasındaki işliki az olduğunda devinim daha fazla olur. Üç ayaklı köpeğin aksak yürüyüşünü içeren bir çekimin arkasından, koltuk değnekli yaşlı adamın görüntüsü geldiğinde de durum aynı olur. Bu iki çekimin içsel bağı güçlü olsa da, bunların fotografik açıdan farklı oldukları unutulmamalı. Bu çekimler eklendiklerinde, ister istemez büyük bir devinim doğar. Hitchcock'un banyo sahnesinde yarattığı bıçak saplama devinimi de, buna örnektir. Hitchcock bu sahnedeki çekim sayısı ve çekim dayanışmasıyla baş döndürücü bir devinim yaratmıştır.

Filmin çekim sayısı ile değişik uzunluktaki çekimlerin oranı çok basit bir yöntemle ortaya çıkarılabilir. Kısa çekim sayısı arttıkça filmin çekim sayısı da doğal olarak artar. Uzun çekim sayısı arttıkça filmin toplam çekim sayısı azalır. Önemli olan çekim uzunluğunun-kısalığının yarattığı kurgusal etkidir. Çekim sayısı filmin diliyle ilgilidir. Ruhbilimsel çözümlemeler gerektiren ya da dram yaratılan filmlerde bu filmlerin doğası uzun çekimler gerektirdiği için çekim sayısı azken; güldürü filmlerinin kurgu yapısı kısa çekimlere (hızlı kurguya) uygundur. Bu filmlerin doğası, kısa çekimlerle örölmelerini gerekli kılar. Tüm bunlara karşın uzun çekimler kurgusu, yönetmenin özgün dil yapısının da gereği olabilir. Aynı filmin çeşitli sahneleri, değişik uzunluklarda çekimler kullanılarak yaratılabilir. Kurgu içinde önemli roller verilen uzun ya da kısa çekimlerin yoğunluğu yönetmenin söyleyiş özelliğine bağlıdır. Özön, film-yapıda uzun- kısa çekimlerin tercih edilmesini iki ad altında ele alır: 1) Çözümleyici Tutum, 2) Bireşimci Tutum

Kurgunun rollerinden biri de, olabildiğince kısa çekimleri birleştirerek, ortaya bir bütün çıkarmaktır. Böylece gösterilmek istenenler en ince ayrıntısına kadar gösterilebilir. Bu, bilimdeki tümevarım yöntemine benzetilebilir. Ayrıntılar kısa yakın çekimle verilerek 'bütün' izleyicinin zihninde yaratılır. Bu bize, çözümleyici tutumun kurgu yaratıcılığında bir sanatsal birim olarak kullanıldığını gösterir. Görece film-yapıda fazla sayıda kısa çekim yer aldığı devinimli ve hızlı görüntü ortaya çıkar, bu da izleyicileri heyecanlandırır, onların filme ilgisini diri tutar. Bireşimci tutumda sahneler olabildiğince az çekimden (kimi zaman tek çekimden) oluşacak biçimde kurgulanır. Böylece yönetmen duygu anlatımında bireşimci tutumdan yararlanmış olur. Bireşimci kurgunun özelliği sakin bir hava yaratmasıdır (Özön, 1984: 113).

3. Zaman ve Uzam

Uzaydaki gerçeklikten alınarak uzatılan ya da kısaltılan, ama mutlaka kurulan filmsel zamanın ya da uzamın yaratılmasında kuşkusuz en önemli rol kurgunundur; geçmişte yaşanmış ya da gelecekte sürecek zaman birimlerinden kurgu dilinin yasalarına uygun olarak filmsel bir zaman yaratılır. Doğadan alınan zaman-uzam birliği, kurgu aracılığıyla yıkılabilir ya da yeniden kurulabilir. İzleyici geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman süreci içinde uzamdan uzama, zamandan zamana sürüklenir.

Resnais'nın, *Hiroşima Sevgilim* filminde Japon bir erkek, Fransız sevgilisine başından geçen olaylardan söz ederken konuşmasına yataкта başlar. Konuşma tamamlanırken bir kesme

yapılır. Fon aynı kalır, adam konuşmayı yatakta oturarak sürdürür. Konuşması, ilk konunun devamı niteliğindedir. Yapılan kesmede aynı fon varken adam bu kez ayakta durur. Konuşması biter. Görüntü dışında kalan kadının tepkileri verilmeyerek, önemsiz zaman dilimleri görüntü dışında bırakılır. Bu çarpıcı anlatım, kurguyla sağlanır (Arijon, 1993: 194-195. Özön, 1984: 107).



Alain Resnais: *Hiroshima Mon Amour*

Potemkin Zırhlısı filminin Odesa ayırımında gerçek zaman uzatılarak, filmsel zaman yaratılır. Sinemada çoğunlukla gerçek zamanın kısaltılmasına tanık oluruz. Çocukluk yılları, aşklar, hapisanede geçen yıllar, evlilikler, uzun yolculuklar birkaç dakikaya sığdırılır. Herhangi bir filmde deniz olmayan kentin evlerinden birisinin penceresinden bakan kadın gösterildikten sonra baktığı yerde liman gösterilebilir. Kadının penceresinde olduğu evle, baktığı liman farklı kentlerde bulunabilir. Bu çekimler kurgulanarak yeni bir uzam yaratılır. Hızlı ve yavaş çekim kullanılarak doğada olmayan zaman akışı yaratılabilir. Gerçek zaman ve gerçek uzamdan her film için filmsel zamanın yaratılması, filmin doğası gereği (kameranın çalıştırılıp durdurulmaksızın kotarılan filmler dışında) nerdeyse bir zorunludur. Gerçek zaman ve uzamın kırılması yoluyla filmsel zaman ve uzam yaratılması, en çarpıcı biçimde *Yeni Dalga* sinemasında görülür. İlk bakışta bölünmüş bir mantıksızlığa sahip gibi görüneni *Fransız Yeni Dalga* filmlerinin zaman-uzam ilişkisi, sıçramalı, bölük pörçük, süreksiz ve alışılmamış bağlantılar kavrandığında anlaşılır hale gelir (Derman, 1993: 52).

Uzam ve zaman yaratılması kurgunun önemli fonksiyonlarından. Kurgu olmasa, gerçek zaman ve uzamda geçen olaylar, gerçekte ne kadar sürede filme çekiliyorlarsa, o kadar sürede izlenecekti. On dakika çekim yapılarak ortaya konulan sinemasal sanat yapıtı yine on dakikalık bir sürede izlenecekti. Böylece zamana ve uzama müdahale edilememiş olacaktı. Öyleyse, yaratılan zaman ve uzam kurgunun yapı taşıdır. Tarkovsky'ye göre film doğadaki gerçek zamanı bozduğu için onu koruma olanağını bulamaz. Bu nedenle sinema kendine özgü sanat olmaktan uzaklaşır. Tarkovsky, *Lumièrelerin Bir Trenin Chotat İstasyonu'na Gelişi* filminin gösterildiği günü, sinema sanatının doğduğu gün kabul eder; çünkü orada estetiğin yeni bir ilkesi doğmuştur. Bu ilkeyle, sanat ve kültür tarihinde ilk defa zamanı dondurma, onu istendiği sıklıkta yeniden yansıtmaya (gerektiğinde zamanın belli bir anını yeniden yaşama, aklına estiğinde geriye dönme...) olanağına kavuşulmuştur. İnsanların sinemaya gitmesinin nedeni kaçırılmış, yitirilmiş, arzulanıp henüz erişilememiş zamana erişmektir. İnsanları sinemaya çeken, kuşkusuz bu yaşamsal deneyim arayışıydı (Tarkovsky, 1992: 71-73).

Tüm bunların sonunda ideal bir film çalışması için bir yönetmenin milyonlarca metrelik film şeridine yaşanan her saniyeyi, her günü, her yılı kesintisiz olarak kaydetmesi gerekirdi. Oysa insanın doğumundan ölümüne kadar yaşantısının an be an filme alınması sonucu ortaya milyonlarca metrelik bir filmin çıkacağı açıktır. Böyle bir film olamayacağı için, insan yaşantısı senaryoda kesintilerle yazılır ve ortaya bu kesintiler sonunda 2500 metrelik ortalama bir buçuk saatlik film çıkarılır. Tarkovsky'ye göre milyonlarca metre uzunluktaki bu film şeridinin birçok yönetmenin elinden geçtiğini, her birinin bu malzemeden değişik filmler çıkardığını düşünmek çok daha ilginç olacaktır (Tarkovsky, 1992: 74).

Milyonlarca metre uzunluktaki film şeridinden, değişik yönetmenlerin değişik filmler çıkartabilecek olması kurgu çalışması yapacakları anlamına gelir. İşin içine kurgunun girmesi yönetmenlerin aynı malzemeden değişik filmler çıkaracak olması, zaman ve uzamın yeniden

kurulması olanağını (zorunluğu) beraberinde getirir. Tarkovsky'nin sinemanın zamanı doğadan aldığı gibi saklayabilmesine yönelik övgülerinin haklı tarafları olsa da, bu yönlendirilmiş, bir bakıma yeniden yaratılmış bir zamandır.

Zamanı olduğu gibi saklamak sinemanın varsıl yönlerinden biridir, ama çağdaş sinema sanatının durmadan yinelediği ayları, yılları, çeşitli uzamları, farklı coğrafyaları ortalama iki saatlik filmsel zamana sığdırmasının, zamanı olduğu gibi saklamasından farklıdır. Bu, kurgunun zaman-uzam birimlerini yoğurarak doğasına uygun hale dönüştürmesidir.

4. Sahne Derinliği

Kurgunun en önemli fonksiyonu çekimlerin sanatsal bir kaygıyla ele alınmasına neden olmasıdır. Sahne derinliğinde sanatsal kaygıdan çok, gerçekliğe bağlı kalma kaygısı var. Sahne derinliğinin kurgunun yerini tutabileceği Bazin tarafından savunularak kuramlaştırıldı. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filminde geniş sahne ve yaratıcı kurgu öğelerini birlikte kullanması, bu tartışmaya doyurucu bir yanıttır. Welles, bu filmin tümünü geniş sahne çekim ve çarpıcı kurguyla elde etmeyip bu öğelerin farkını ortaya koymuştur. *Yurttaş Kane* filminde uzun ayırım-çekimleri, Eisenstein'ın hızlı kurgusuna ve film dilinde kurguya verilen değere bir alternatif olarak kullandı (Dorsay, 1986: 257-258). Bu filmin, *Ayin Haberleri* bölümü kurgunun çarpıcı fonksiyonuyla, geri kalan bölümlerse, derinliğin anlatımı için uygun olduğu gözlenebilecek kadar açık bir geniş sahneyle yaratıldı. *Ayin Haberleri* ayırımının çarpıcı kurguyla, geri kalan ayırımlarınsa sahne derinliğiyle yaratılmış olması, kurgunun ve sahne derinliğinin birbirinin yerini tutmadığı ve aynı filmde kullanılabileceği yolunda önemli bir ipucu verir. Eisenstein'ın da geniş sahne içinde mutlak kurgu bulunduğu düşüncesi bu noktada anımsanmalıdır. O bu düşüncüyü kabuki tiyatrosu oyunundan esinlenip kendi kurgu kuramına taşımıştır. Welles, çarpıcı kurguyu ve geniş sahneyi aynı filmde kullanarak, bunların birbirlerinin yerlerini tutamayacağını, kullanım amaçlarının değişik olduğunu adeta kanıtlamıştır.

Eisenstein omuz çekimlerinin birleştirilmesiyle yaratılan kurgu ürünü sahnenin yerini sahne derinliği çekiminin tutacağını söylenmesi karşısında, omuz çekiminde görüntülenen hamamböceğinin, genel çekimle filme alınan yüz filden daha korkunç görüneceğini öne sürer (Eisenstein, 1984: 13-14).

Bu bağlamda Kevin Kostner'ın yönettiği, baş rolünde oynadığı, 1991 yılında kendisine Oscar ödülü kazandıran *Kurtlarla Dans* filminin yirmi bin kadar bufalo kullanılan *Buffalo Avı* sahnesi anımsanmalı. Bu sahne kurguyla yaratılsa, muhtemelen, "geniş sahne" çekimdeki kadar başarılı olmazdı. Buffaloların yaralarına, can çekişme anında gözlerinin aldığı görünümlere, avcılarının keyif dolu yüzlerine kesmeler yapılsa, yani bütün kurgu yoluyla kotarılsa belki de yine etkili bir sahne yaratılabilecekti, ama geniş sahneyle yaratılan coşku dolu şölen havasındaki estetik görünüm yitecekti.

Eisenstein tarafından önerilen hamamböceği örneği bu filmin buffalo avı sahnesiyle karşılaştırıldığında, sanatsal kurguyla yaratılan sahne ve sahne derinliğiyle yaratılan sahne arasındaki önemli görsel farklar olduğu görülür. Her iki ögenin fonksiyonlarının gücü öznel olduğundan birbirlerinin yerini tutmaları beklenemez. Geniş sahneye yerleştirilen insert ve cut-away çekimlerin fonksiyonu düşünüldüğünde, geniş sahnenin kurgu sahnesinden ne kadar değişik olduğu anlaşılacaktır.

5. Ara Çekim (İnsert) ve Anlatılan Çekim (Cut-away)

Ara çekim ana çekimin bir parçasının yakından çekimidir. Ara çekim ayrıntıyı göstermek için ana çekime kurgulanır (Arijon, 1993: 172). Issız yolun kenarında duran arabanın görüntüsü, ana çekimle verilir. Arabada iki kişi vardır. Bütüne kurgulanan ara çekimle arabanın torpido gözündeki bıçak gösterilir. Tekrar ana çekime geçilir. Ne yaptığı uzaktan belli olmaz. Tartışıkları da seslerden

anlaşılır. Tartışmanın dozu da giderek şiddetlenir. Ardından bir çığlık yükselir; adam bıçaklanmıştır. Bıçağı vurgulamak için yapılan ara çekim anlam kazanmıştır. Bu ara çekim, artık kurgunun önemli bir birimi konumundadır.

Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* filminde, kocası ölen gelini (Hülya Avşar) aileye bağlayan tek bağ, evlilik yüzüğüdür. Ölen kocasının ailesiyle birlikte yaşamak istemeyen gelin, kayın biraderinin (Cem Özer'in) silahlı tehdidi karşısında yüzüğünü çıkarır, silahın namlusuna takar. Alman sevgilisiyle el ele tutuşup uzaklaşır. Yüzüğün silahın namlusuna takılması, kısa ara çekimle verilir.

İki oyuncu, geniş sahne bir çekimde, çerçeve dışındaki bir nesneden ya da olaydan söz ediyor olsun. Diyalog düzlemine bağlı kalınarak, görüntüye söz konusu nesne getirilsin. Bu ana çekim arasına kurgulanan ara çekim cut-away çekimdir. Öyleyse cut-away çekimin görevi, ana çekimle görüntülenemeyen nesne (ayrıntı) ya da kişiyi göstermektir (Arijon,1993: 172). Kurgunun fonksiyonu burada, bir olay değişik uzamlarda anlatılırken ortaya çıkar. Olay anlatılırken, olayın görüntüsünü içeren cut-away çekim araya kurgulanır.

6. Kameranın Altlık Üzerinde Kullanılması

Kurgunun ağırlıklı kullanıldığı dönemlerde kamera hareketleri doğallığı bızır endişesiyle sabit çerçeveli çekimler yeğlendi. Gerçekliği, onun doğasını bozmadan kaydetme konusunda hareketli ya da devinimli kameranın başarılı sonuçlar verdiği fark edilince kameranın uygun altlıklar üzerinde kullanılması yöntemi ağırlık kazandı.



Sırasıyla *Ulusın Bakışı*, *Ağlayan çayır*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* filmlerinden kareler.

Nesnenin yukarıdan (Tanrı'nın, yönetmenini, teknolojinin gözünden..) yani üst açıdan ya da alt açıdan çekimi için, kameranın yükselip-alçalması nesneye yaklaşip-uzaklaşması, nesnenin etrafında dönmesi altlık üzerinde kullanılmasıyla mümkün olabildi. Bu kurguyu zedeleyecek, kurgunun işlevini ortadan kaldıracak bir çalışma prensibi değildir. Zira kesintisiz çekimle (kamera rejisiyle) yaratılan bir bütünde de (anlık) bir kurgu vardır. Bu devinim, kesme-yapıştırma işlemine gerek bırakmayan görüntü parçaları yaratılmasında son derece işlevseldir. Bu demektir ki; artık gelişmelerin kurgusu kamerada gerçekleştiriliyordu (Arijon, 1993: 607). Theo Angelopoulos, Andrei Tarkovsky, Nuri Bilge Ceylan, Antonioni kamera rejisini yerinde kullanan yönetmenlerdendir. Angelopoulos'un, *Ulusın Bakışı* (Le Regard d'Ulysse), *Sonsuzluk ve Bir Gün* (Eternity And A Day) *Ağlayan Çayır* (The Weeping Meadow) adlı filmlerinde uzun planları ne kadar ustaca kullandığı gözlenebilir. Basit bir örnek olarak; ıssız bir sokakta yitip gitmesi istenilen bir adamın kameradan uzaklaşan çekiminde duyguyu artırmak için kamera bir altlık üzerinde nesneden (adamdan) uzaklaştırılır, yani kamera geriye kaydırılır. Böyle bir çekimde kameranın oyuncunun arkasından yaklaştırılması büyük bir hata olacaktır, çünkü bu "takip" duygusu yaratır.

7. Çekim

Kurgunun çekimle ilgili fonksiyonu açısından Eisenstein'in yargısı yol göstericidir: "Çekim hiçbir koşulda bir kurgu ögesi değildir; o, kurgunun gözesidir." Demek oluyor ki, çekim kurgunun ortaya çıkarılmasında rol alan en küçük ve en önemli birimdir (Büker-Onaran, 1985: 44).

Bir filmin set çalışmaları sırasında yönetmenin, ‘kamera’ komutuyla kamera çalıştırılır, ‘kestik’ komutuyla durdurulur. Bu süreçte kaydedilen görüntüye çekim denir, ancak kurgu yapılırken sette elde edilen çekimin başından ve sonundan eksilti (ellips) yapılır. Böylece artık eksiltilemez bir hale getirilerek, kendi içinde bütünlüğe kavuşturulan, film-yapının uygun yerine yerleştirilen parça çekim sayılır. Çekim öylesine önemlidir ki; yönetmen tek bir çekimin hesabını bile en azından kendisine karşı verebilmelidir. Kaldı ki; ideal bir filmde tek bir çekim çıkarılamayacağı gibi, ona tek bir çekim dahi eklenemez. Film bir yapı olduğundan, böyle bir müdahale yapıyı yıkma tehlikesi taşır. Çekimlerin başlangıç ve bitiş sınırı, filme alınan çekimin başka çekime yapıştırıldığı yerdir. Bu tanıma göre her çekim önceki ve sonraki çekimden, küçük de olsa, bir zaman ve uzam aracılığıyla ayrılır. En küçük kurgu birimi sayılan çekimlerin birleşmeleri dinamik olduğu için, sinematografik kurgu etkisi yaratır. Dinamik yapısından dolayı çekimler kendi sınırları içinde ara sıra önemli hareketlere izin verir. Eisenstein’a göre çekim sırası, yanıcı motorlardaki bir dizi patlamalarla karşılaştırılabilir. Sıralama, çalıştırılan otomobildeki ya da traktördeki itişler gibi kurgunun dinamiği içinde giderek artar (Lotman, 1986: 38. 40-42. Eisenstein, 1984: CXIV).

Kurgu kendi fonksiyonunu yerine getirirken çarpışan çekimlerden yeni anlam yaratmak için faydalanılabilir. Yaratıcı kurgunun koruduğu tüm öneme karşın çekimin kendi başına anlamı olmadığı görüşü tartışılabilir. Kimi filmlerdeki kimi çekimler, kendi başına belli bir anlam taşıyacak kadar yetkin olamayabilir, ancak kimi çekimler, tek başına bile bir görüntü şöleni yaratabilmektedir. Çocukken cinsel istismara uğramış birinin durumu filmin çeşitli yerlerinde *flashback* izleyiciye gösterilmiştir; adamın bu talihsiz durumu tüm yaşamını etkilemektedir. Sevgilisiyle konuşurken başı önde elleriyle oynamaktadır. Bir an araya, rüzgarda oynayan çalılar arasında uzanan (herkesten kaçan, bir yere sığınan, yalnız kalan) bir çocuk görüntüsü girer-çıkır. Bu çekim kendi başına da birçok anlam taşımaktadır. *Kurtlarla Dans* adlı filminin Buffalo Avı çekimi de kendi başına anlam yüklüdür. Yeter ki yönetmen, izleyicilerine bağlam yaratabileceği ip uçları verebilsin. Eisenstein, “çekim kurgunun ögesi, kurgu öğelerin birleştirilmesi” tanımını en zararlı çözümleme olarak gördü; ona göre çekimin içindeki çatışmaların bir anlamı vardır. Bu anlam, çekim içindeki çatışmaların gizil (potential) kurgu olmasıdır. Eisenstein, çekimlerin özerk ve çokanlamlı olduklarını, asıl anlamlarını onu kuşatan öteki çekimlerle kazandığını savundu. Bu düşünceleri doğrultusunda;

- 1) Bir el bıçağı kaldırır.
- 2) Kurbanın gözleri, birden açılır.
- 3) Eller masadan tutunur.
- 4) Bıçak iner.
- 5) Gözler elde olmaksızın kırılır.
- 6) Kan fışkırır.
- 7) Bir ağız çılgılık atarak açılır.
- 8) Ayakkabının üzerine kanlar akar.

Bu içeriklere sahip çekimlerin kurgusuyla, cinayet kavramının daha iyi anlatılabileceği açıktır. Çekim parçalarının birbirini ateşlediği bu kurgunun, Hitchcock tarafından (Eisenstein’ın sözünden haberdar olarak-olmayarak) *Psycho* filminin banyoda cinayet sahnesinde kullanıldığı görülmekte (Eisenstein, 1984: CXIV. CXVI. Eisenstein, 1985: 76-77).

Öngören de, çekim ile kurgu ilişkisinde; sette filmin çekimleri sırasında, kurgunun göz önünde tutulması gereken en önemli öge olduğunu savunur. Zaten sinemanın doğası gereği bu böyle olmalıdır, olmaktadır. “Diyelim ki ilk çekimde adam bir kadını öldürüyor. İkinci çekimde, onu evine dönerken görüyoruz; adamın yüzüne kaygı hakim (Öngören, 1993: 132).

Bu bağlantıya çekim aşamasında dikkat edilmezse, adamın kadını öldürdüğü çekimin arkasına kurgulanan çekimde adamın yüzü *öldürdü* anlamı taşımayabilir. Bu anlam, filmin inandırıcılığını zedeler. Çekimin kugu değeri çekim sırasında hesaba katılmalıdır.

8. Geçişler

Yaratıcılık gerektirmeyen geçişlerin (filmin noktalama işaretlerinin) kurgusu biçimsel olsa da çekimlerin eklenmesi anlayışına dayanır; bir kurgu (montaj) işlemi gerektirir. Bu nedenle kurgu olarak adlandırılır. Sanatsal kurguyu yaratmak için bu basit eklemelere gereksinim vardır.

9. Kesme

İki çekimi birleştirme ya da birinden öbürüne bir noktalama işareti kullanmaksızın geçme biçiminde tanımlanan kesmenin filmsel noktalama işareti olmadığı Perkins tarafından savunuldu (Büker-Onaran, 1985: 144). Perkins, oyuncu devinimini, dekorların biçimlerini, kamera devinimlerini ve ışık-gölge çeşitlemesini içeren bütünden, kesmenin çıkarılıp alınmasıyla bu öğelerin hiçbirinin ve bu anlayışa koşut olarak kurgunun anlaşılamayacağını iddia etti.

Özön (1984: 81) de, çarpıcı etki elde etmek için kullanıldığını söylediği kesmeyi, yazıdaki virgüle benzetir. Griffith, *A Corner in Wheat* (Buğday Spekülasyonu-1909) adlı filminde, tahıl fiyatının aniden yükselişiyle ekmek alabilmek için kuyruğa giren yoksulları cansızlaşmış göstermek için, donuk kareyi (birbirinin tıpkısının aynısı fotoğrafları) kullandı; on iki saniye donuk kalan bu görüntüden yoksulluğun yaratıcısı sayılan insanların şölenine yapılan kesme ile sanatsal kurgu açısından da değerlendirilebilecek bir neden-sonuç ilişkisi yarattı. Devingen kamera rejisiyle yapılan kurgu ile kesme karşılaştırıldığında; kesme düşünceden düşünceye atlamayı sağlar. Kamera devinimiyle sağlanan kamerada kurgu ise olayın gelişiminin an be an takip edilmesidir. Eğretileme, ritm ve görsel şölen yaratmak için kesme yapılır. Kesmenin en önemli fonksiyonu, eksilti sağlamasıdır. Kesme, çıkarılmasında sakınca olmayan karelerin atılması sonucu gerçek zamanın kısaltılması ve filmsel zamanın yaratılması amacıyla kullanılır. Eisenstein, *Potemkin Zırhlısı* filminin Odesa ayırımında, kesmeyi tersi durum yaratmak (zamanı uzatmak); Welles, yaşamın gerçekliğini bozmak; sesli sinemanın devleri (Fellini ve Godard gibi yönetmenler) ise, kendilerine özgü dillerinin yapı taşları olarak kullandı. Balazs, çevrinen ya da kaydırılan kameranın, gerçekleri doğal akışının içinde yakaladığını, kesme ile yaratılan kurgunun aldattıcı olduğunu savundu (Büker-Onaran, 1985: 144. 285.; Abisel, 1989: 57-58.; Büker, 1991: 102. 127. 139. 148. 152. Eisenstein, 1984: 77).

Açı-karşı açı biçimindeki kesmelerde replikler, altlık üzerinde devinimli kullanılan kameralarla yapılan çekimlerde devinimler, benzer nesneden benzer nesneye, oyuncuların benzer davranışlarından benzer davranışlarına, karşıt içerikli çerçeveden çerçeveye kesmelerde, kesme içerik belirleyici öge olabilir. İdeal bir görüş olarak; düş gücü gelişkin, yazın sanatında kendisini geliştirmiş bir yönetmene, her sahne nasıl çekileceğini aslında fısıldar. Bir sahnenin nasıl çekileceği sorusunun, yönetmen sayısı kadar yanıtı olabileceği bir yana, sahnenin genel atmosferi, yapısı, bağlamları da belirleyici olabilir.

Bir yönetmen, kesme tekniğinden sayısız nedenle yararlanabilir:

- 1) Gerekli uzunlukta bir çekim/plan elde etmek için,
- 2) İçerik açısından bağımsız iki çekimi yan yana getirerek yepyeni bir anlam yaratmak için,
- 3) Mekan, kamera rejisine izin vermediği için,
- 4) Kurguyla atraksiyon yaratmak (film dilini hızlandırmak) için,
- 5) İzleyicinin dikkatini belli bir noktaya, nesneye, harekete ya da mimiğe çekmek için,

- 6) Benzetme yapmak için,
- 7) Karşıtlık/zıtlık yaratmak için,
- 8) Estetik bir geçiş yapmak için,
- 9) Çarpıcı bir geçiş yapmak için,
- 10) Eğretilme/metafor yaratmak için,
- 11) Uzaysal zamanı eksilterek-fazlalaştırarak filmsel zaman yaratmak için,
- 12) Uzaysal uzamı/mekanı eksilterek-fazlalaştırarak filmsel uzam yaratmak için kesme yapılabilir.

Kesmenin işlevleri tabi burada sayılan maddelerle sınırlı değildir.

Jean-Luc Godard, *Serseri Aşıklar* filminde kesmeyi bambaşka bir amaç için kullanır. Patricia (Jean Seberg) iş görüşmesi için bir gazeteciyle buluşacaktır. Takma adı Laszlo Kovacs olan Michel Poiccard (Jean Paul Belmendo), onu kıskandığı için gazeteciyle buluşmasını istemez. Patricia buluşmaya gider. Gazeteci densizce eski sevgilisini anlatmaya başlar. Godard gazetecinin cümleleri arasındaki susma ve soluklanma boşluklarını ve dolayısıyla da bu boşluk-lara koşturulan görüntüleri keser; aynı kamera konumundan, aynı ölçekle ve aynı kişiye kesmeler yapmış olur. Dolayısıyla görüntü sıçramaları kaçınılmaz olur. Patricia'nın sıkılmasını, gazeteciyi gevezenin teki haline getirerek anlatır.

Aynı kesme işlemini (daha önce) üstü açık araba kullanan Michel Poiccard'ın yanında oturan ve onu dinleyen Patricia üzerinde uygular. Anlatıma katkısının sınırlı olduğu görülebilecek böyle bir kesme/kurgu işleminin daha çok klipler ya da reklam filmleri için uygun olduğu kolaylıkla söylenebilir. Oysa birçok kişi bunu büyük bir yenilik olarak karşılamıştır. Sonuç olarak; bu filmdeki ilk denemenin yerine oturduğu ve dolayısıyla da anlatımı zenginleştirdiği söylenebilir. İkinci örnek için aynı şeyi düşünmek fazlaca iyimser bir yaklaşım olacaktır. Burada amaç "hareketli bir nesnenin (insanın) aynı ölçeğinden yaklaşık olarak aynı ölçeğine kesme yapılırsa, estetik olmayan sıçrama ortaya çıkacağı için, böyle bir yöntem benimsenmemeli" kuralını, sözüm ona yıkmaksa; en azından insan gözünün doğasına aykırı düşeceğinden, bunun başarılı bir deneme olmadığı söylenebilir.

10. Zincirleme

Kesme gibi zincirleme de çekimlerin birleştirilmesi amacıyla kullanılır. Zincirlemede, görüntüdeki çekim yavaş yavaş silinirken ikinci çekim yavaş yavaş belirginleşir ve onun yerini alır. Zincirlemenin ekleme anlamının ötesinde kurgusal fonksiyonu olmasa da büyük zaman ve uzam değişimlerinde işlevselliği önemli.

Örneğin köyünden çıkıp kente ulaşacak serüvencilerin öyküsü anlatılırken bu tür bir noktalama imi kullanılır. Köyden çıkanlar vedalaşma töreninden sonra bir süre trende ya da otobüste gösterilir. Ardından bir zincirleme geçişle kente giriş verilir. Trende/otobüste yolculuk çekimi perdeden ağır ağır silinirken, kente girişi gösteren çekim alttan giderek belirginleşir. Bu iki çekim, bir süre üst üste kalır ve iki mekan birbirine girmiş bir biçimde perdede yer alır.

11. Bindirme (ikizleme)

İki çekim üst üste bindirildiğinde perspektif yok olacağı için, üçüncü boyutun da yok olacağı yargısına Edmonda'un görüşü doğrultusunda varılabilir: "Bundan dolayıdır, bindirme gerçeküstücü eğretilme yaratmaya uygundur (Büker, 1991: 162-163)."

Eisenstein, ikizleme görüntünün tüm öbür sinemasal olaylar gibi görsel-işitsel kurgunun doğasında kendiliğinden bulunduğunu savunur (Özön, 1984: 180).

Birçok filmde gözlenebilen bu noktalama işareti, önemli zaman-uzam değişimlerinde kullanılmaktadır. Kendi başına kurgu fonksiyonu yoktur.

12. Kararma-Açılma (focus-defocus)

Fellini, “...şeyleri fantastik bir biçimde yorumlamak, bir başka açıdan görmeye doğru bir eğilimim hep oldu; karanlık tarafından yutulan katedralin yok oluşu beni çok heyecanlandırıyordu. Yazın, Cavour Meydanı’nı diyagonal kesen Victor Emmanuel Tiyatrosu’nun dev gölgesi de beni büyüleyen bir görüntüydü... (Grazziani, 2006: 29)” diyerek, sinema tutkusunu anlatırken; aslında bir açıdan da, amacı o olmadığı halde, *kararmayı* anlatmış olmaktadır.

Kararma-açılma tipi geçişte perdedeki görüntü gittikçe karanlığa gömülür; perde bir süre karanlık kaldıktan sonra yeni görüntü belirginleşir. Birbirine bu yolla (kararma ve açılma) bağlanan bölümler arasında olgu bakımından yakınlık, zaman bakımından yaklaşma varsa, kararma süresi azdır (A.Ş.Onaran, 1986: 84).

Tersi durumda kararmanın uzun süreceğini söylemeye gerek yok. Örneğin anne, çocuğunu dövdükten sonra, yatak odasına çekilerek lambayı söndürür. Filmsel uzam annenin odasıyken, perde karanlıkta kalır. Bir karaltı halinde yaklaşan çocuk, elektrik düğmesine basar. Filmsel uzam çocuğun odasıyken, perde aydınlandığında aradan bir gece geçmiş olur. Bu geçiş zamansal ve uzamsal bir bağ yaratır.

13. Silinme

Silinme tekniğinde, perdedeki görüntü, çerçevenin herhangi bir yerinden belirginleşen yeni görüntü tarafından silinir. Baskın çıkan bu görüntü perdedeki görüntüyü düz, kırık, eğri ya da eğik çizgi biçimlerinden biriyle siler. Bunların dışında iristen söz edilebilir. İrisle geçiş yapılırken, perdedeki görüntünün ortasında nokta halinde belirginleşmeye başlayan yeni görüntü önceki görüntünün yerini alır ya da tam tersi durum olarak perdedeki görüntü nokta haline gelinceye kadar küçülür ve ardından yerini karanlığa bırakır. Chaplin’in sık kullandığı iris, *Altına Hücum* filminin zaman ve uzam değişimlerinde gözlenebilmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Kurguya Sanatçıların Katkısı



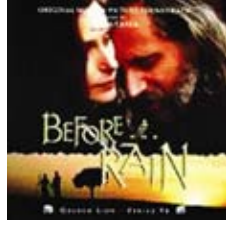
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Kurguya Sanatçıların Katkısı

Sinemanın en önemli anlam yaratıcı ögesi olan kurgu, birçok sanatçının katkı yapması sonucu ortaya çıkmaktadır. Senarist görüntüyle düşünür; yönetmen görüntüleri estetik biçimde kendine özgü tarzıyla canlandırır ve onları kurguda yeniden bütünleşecek biçimde tasarlayarak senaryo üzerinde çekimlere ayırır (dekupaj yapar); çekimleri uzunluk, kamera açısı, kamera devinimi ve çerçeve içi aksiyonuyla görüntü yönetmenine tarif eder; görüntü yönetmeni yaratıcılığı ölçüsünde bu çekimleri kotarır; kurgucu, yönetmenin isteği ve kendi yeteneği ölçüsünde film-yapıyı kurar. Kurgunun fonksiyonlarının ortaya çıkabilmesi için, tüm bu sanatçılar belli bir amaç doğrultusunda çalışmış olur.

1. Senarist: Öyküsel Düzlemde

Romandan uyarlanan senaryolar göz önüne alınmayıp, senaristlerin yazdığı senaryodan yola çıkılırsa, öyküsel düzlemde kurgu, doğal olarak senaristin zihninde başlar. Bu, özellikle başı, sonu, kimi sahneleri iç içe geçmiş filmler (senaryo düzleminde döngüsel kurgu) için geçerli. (Milcho Manchevski'nin *Before The Rain* adlı filmi böyle bir kurguya dayalıdır: bkz Cengiz T. Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Nobel Yayınları).



Milkho Machevski'nin Yağmurdan Önce filmi.

Olayın gelişim sırası konusunda çoğunlukla senaryoya bağlı kalınırken; çekim dizilerinden sahnelerin, sahnelerden ayrımların, ayrımlardan bölümlerin, bölümlerden film-yapının yaratılması sürecinde son söz yönetmenindir. Dmytryk (1990: 17), Hollywood'da senaristlerin senaryoyu ince ayrıntılarla yazdıkları görüşünden yola çıkar; yönetmenlere yazılı talimatları izlemek düştüğünü, fakat senaristlerin çekim ve kurguya (çekim sırasını belirlemeye) katkısı olmadığına dikkat çeker.

Öngören (1993: 133), senaryo yazılırken kurguyla ilgili görüş alanı (çekim ölçeği), çekim sırası ve çekim süresi gibi unsurların dikkate alınması gerektiğini; böyle yapıldığında kurgunun fonksiyonlarını yerine getirmesi yolunun çok daha kolay bulunacağını belirtir.

Senaryo üzerinde özenle duran Pudovkin (1966: 23. 49. 128, 137), senaristin, sinemayı iyi tanması gerektiğini savunur; çekimi, çekimin kesim yöntemlerini, kurgunun gücünü ve fonksiyonlarını bilmeden senaryo çalışmasına girmenin, yabancı dille yazılmış şiirin sözcükler bazında çevirisini yapıp vermekle aynı mantığa dayalı olduğunu savunur.

Tüm bunların ışığında düşünüldüğünde senaristin de yönetmen kadar sinemayı yakından tanması gerektiği ortaya çıkar. Senaryonun olabildiğince çevirim çizgisine uygun yazılması gerekir. Bu nedenle senarist ve yönetmenin aynı kişi olmasının kurgunun fonksiyonlarını yerine getirmesi açısından daha yararlı olacağı söylenebilir. Filmin sanat bağlamında kaygısını taşıyan senaristlerden kurguyu da göz ardı etmemesi; hangi çekimler ardışık gelirse anlatım zenginliği, estetik görsellik yaratılacağını, hangi görüntüler buluştuğunda etkili bir anlatımın sağlanacağını bilmesi beklenir. Kurgu açısından tüm zamanların en iyi filmi olarak bilinen *Potemkin Zirhlisi* adlı filminin kurgusu daha muhtemelen öyküsel düzlemde hesaplanarak; çekimlerin nasıl dizileneceği, çekim uzunlukları ve çekim açıları senaryo yazımı sırasında çizilerek ortaya konulmuştur. Kurgunun her türlü fonksiyonu akılda tutularak yazılan böyle bir senaryonun hem çekim sırasında hem de kurgu sırasında film ekibinin işini kolaylaştıracağı açıktır. Bu açıdan senaristin kurguya önemli katkılar sağlayacağı yadsınamaz.

Sanatsal kurguyla kotarılmış bir filmde, şöyle bir sahne olduğunu varsayalım: “Beyaz bir kağıdın üzerine çapı ortalama insan karışı büyüklüğünde bir daire çizilmiş olsun. Bu dairenin içinde birçok sakat böcek çırpınsın. Böcekler ağır aksak ilerlemeye çabalsın. Dairemizin dışına çıkan böcekler, sonradan çerçeveye giren cetvelle yeniden dairemizin içine dönmeye zorlansın. Fonda ne söyledikleri anlaşılmayan insan sesleri olsun. Dairenin dışına çıkan böcekleri içeri girmeye zorlayan cetvel başa çıkamadığı böcekleri seri darbelerle ezmeye başlayınca, bu kez acı çeken, karşı koyan, çığlık atan insan sesleri görüntüye eşlensin. Sonraki çekimde kentin sokaklarından akan insan seli görüntüsü olsun. Böcek vızılıtları kalabalığın gürültüsü olarak verilsin...” Böyle bir filmde çekim dizilenmesi senarist tarafından öngörülmüştür. Senaryoya sıkıca bağlı kalan, çekimler başlarken senaryonun kilitlenmiş olması koşulunu savunan kimi yönetmenlerin yanında, çekimlere senaryosuz başlayan yönetmenlerin olduğu bilinmektedir. Bu iki yaklaşım, senaryonun ne denli tartışmalı bir konu olduğunu ortaya koymaktadır. Genel olarak sağlam yapıli senaryoya sahip olmayan yönetmenler, zaten film çekmeye kalkışmayacağından; “Çekimler başladığında senaryo artık önemli değildir” diyebiliriz. Evet, çekim hazırlıklarına başladığında senaryonun önemi kalmaz. Tekrarlamakta yarar var: “Sağlam bir senaryonuz yoksa yolculuğu başlatmanız için bir nedeniniz yoktur; çünkü sinema görüntülerle öykü (anlatma değil) yaşatma sanatıdır.”

Kutsal olan senaryo değildir, bitmiş filmidir. Bu açıdan yönetmen senaryo üzerinde her türlü tasarruf hakkına da sahiptir. Replikleri değiştirebilir, yeni sahneler ekleyebilir, anlatıma bir katkısı olmayacağını gördüğü sahneleri çıkarıp atabilir.

Kesici olarak adlandırılan kurgu yardımcıları bu mesleğe çıraklıktan başlar. Filmin istenen biçimde kesilip yapıştırılma işleriyle uğraşan kesicilerin zanaatlarını yapmaları için basit birkaç kuralı öğrenmesi yeterlidir. Yaptıkları işe zanaat denmesine nedeni yönetmen ya da kurgucunun komutları doğrultusunda çalışıyor olmaları, kurgunun özüne yeteneklerini koymalarının, özgün çalışmalar yapmalarının olanaksız olmasıdır.

2. Kurgucu: Biçimsel Düzlemde

Bir film-yapı ortaya çıkarılıncaya kadar çeşitli evrelerden geçer. Kurgu bu evrelerden yalnız birisidir. ancak pratikte kurgunun kendi içinde bir takım evreleri olduğu unutulmamalı. Kurgunun fonksiyonlarını yerine getirmesi için, gerekli çekimlerin kurgucunun elinde olması gerekir. Filmi izlenecek aşamaya kurgucu yükseltir. Kurgucular, Hollywood sisteminde önem sırası olarak hak ettikleri yerde görülmezler. Dmytryk durumun düzeltilmesi için alınan kararı şöyle açıklar: “Film kurgucusu sözünün film kesicisinden daha etkileyici anlama sahip olduğuna karar verildi, bundan sonra bu terim resmi terminolojiye girdi (Dmytryk, 1990: 12-13).”

Senaryo yazımı ve çekim çalışmaları için yapılan yatırımlar, harcanan zaman ve emek, ortaya konulan yetenek ne kadar yüksek olursa olsun, bir sinema filmi kurgudan önce anlatıcı öze sahip olamaz. Kurgucunun önemi burada ortaya çıkar. Kötü yönetilmiş sahnelerin zayıflığını hafifleterek ve nadiren henüz alışılmadık kurgu hileleri kullanarak, kurgucu filmi düzeltebilir (Dmytryk, 1990: 16).

Kurgucu, kendisine verilen binlerce çekimden film-yapı kurar. Çekimlerin yeriyle oynar, onların uzunluk ve kısalığını hesaplar; yönetmenin istekleri doğrultusunda kendi yaratıcılığını ortaya koyacak bir çalışma yapar. Kurgucunun sanatsal bir çalışma yaptığını söyleyen Arijon (1993: 649) onun çekimleri izleyerek senaryo rehberliğinde işe yaratıcılığını katarak filmi sekans sekans kurduğunu açıklar. Çekimleri seçerken tek sorumlu olarak kurgucuyu gösterir. Sahneyi vurgulamak için sette elde edilen çekimlerin olanakları ölçüsünde, ne zaman yakın çekime kesme yapılacağına, ne zaman genel çekime çıkılacağına da kurgucunun karar vereceğini savunur. Tüm bunlara karşın özellikle auteur yönetmenin kurgu çalışmalarındaki ağırlığı unutulmamalıdır.

2.1. Kaba Kurgu (rough editing)

Kurgucunun, çekim çalışmaları başlamadan senaryoyu okuması filme yapacağı katkıyı, filmin ritmi ve atmosferi hakkında düşünce-görüş geliştirmesini kolaylaştıracaktır. Çekimleri *time-code* çizelgesine (daha doğrusu dekupaja) göre sıralayan kurgucu kaba kurgu yapmış olur. Gerçekte kaba kurgu; dekupaj sırasında yönetmen, çekim sırasında *time-code* tutan asistan ve kurgu masasında kurgucu tarafından yapılmıştır. Senaryo doğrultusunda çekimler sıralanırken, onların uzunluğuna dokunulmaz. Kurgunun bu geçiş evresinde yapılan, çekimlerin numaralanıp, öykü sırasına göre dizilenmesidir. Daha sonra eksik kalan ya da filmin akıcılığını bozan çekimlerin yerlerine başka çekimler kurgulanır; böylece ince kurguya geçiş sağlanır (Eisenstein, 1984: CXIX.; Özön, 1984: 102).

2.2. İnce Kurgu (final editing)

Kurgucunun yaratıcı yönünü ortaya koyacağı aşama, ince kurgu evresidir. Kurgucu, bu evrede kabaca kurgulanmış filmi defalarca izleyerek filmin gidişi, dizemi, tartımı, akışı, temposu hakkında bilgi sahibi olur. Daha sonra çekimlerin ve filmin fazlalıklarını çıkarır atar.

Gerektiğinde çekimlerin yerlerini değiştirir (Özön, 1985: 55-56.; Öngören, 1993: 136). Sinema dili ona bu olanağı sağlar. Kurguda yaratıcılık, ince kurgu aşamasında başlar.

Yaratıcı kurgucu ham çekimi yönlendirir. Hızlı-yavaş kurgu yerinde kullanılmıyorsa filmin akışı bozulur. Kurgucu filmin akışını, izleyici tarafından sahnenin algılanmasına uygun biçimde oluşturur. Sahnenin atmosferi hızlı kurgu tekniği gerektiriyorsa, hızlı geçiş yöntemleri kullanır. (Öngören, 1993: 137).

Sonuç olarak ince kurgu çekimlerin filmdeki gerçek yerlerine yerleştirildiği, uzunluk ve kısıtlılıklarının değiştirilemez biçimde saptandığı kurgudur.

Cem Özdemir'in yapımcılığını yaptığı, Işık Şefi Recep Biçer'in, Görüntü Yönetmeni Ege Ellidokuzoğlu'nun görev yaptığı; Cafer Özgül tarafından TRT için çekilen *Esir Şehrin İnsanları*, kurgu sırasında çok az değişime uğrayan projelerdendir. Sinema ciddiyetiyle çekilen bu projenin, senaryosunun ortaya çıktığı ilk andan, yayına verilmesi sürecine kadar Cafer Özgül alışıldık yönetmenlerden farklı bir çalışma ortamı sağladı. Filmin ardışık iki sahnesinden ilkinde; Nedime (Zeynep Tokuş) hapisaneye düşen Kamil'e (Emre Kınay), Abuzer (Nihat Nikerel) aracılığıyla bir kalemlik gönderir. Dekupajda çekim sıralaması şöyleydi:



Yönetmen Cafer Özgül: *Esir Şehrin İnsanları*.

MEKAN: Nedime Ev:

İkili Çekimde: Nedime kalemliği Abuzer'e uzatır (replikler).

Yakın Çekim: Nedime'nin elinde uzatılan kalemlik.

İkili Çekim: Abuzer elinde kalemlikle kalkış (replikler).

MEKAN: Hapishane:

İkili Çekim: Abuzer kalemliği Kamil'e verir (replikler).

Yakın Çekim: Kamil'in kalemliği alan eli. Çekinerek de olsa, bu kurgu sırasının değiştirmeyi önerdiğimiz Cafer Özgül, görüşümüze değer verdi ve çekim sırası şöyle oldu:

MEKAN: Nedime Ev:

Çeşitli çekimlerden sonra;

İkili Çekimde: Nedime kalemliği Abuzer'e uzatır (repliklerin bir kısmı).

Yakın Çekim: Nedime'nin elinde uzatılan kalemlik (repliklerin devamı).

MEKAN: Hapishane:

Yakın Çekim: Kamil'in, kalemliği almakta olan eli (replikler).

İkili Çekim: Abuzer kalemliği Kamil'e verir (repliklerin devamı).

Filmimizin yeni kurgu biçiminde: Evinde Abuzer'le oturan Nedime'nin elinin uzattığı kalemlik, hapisanede bulunan Kamil'in eline geçer; sonra Kamil ile Abuzer'i birlikte görürüz.

3. Yönetmen: Biçimsel Düzlemde

Yönetmen, filminin kurgusunu kendi yapmıyorsa bile, çoğunlukla kurguda en önemli söz sahibi kişidir. Ne istediğini kurgucuya söyleyerek, kurgunun gelişimi üzerinde büyük rol oynamış olur. Kurgucunun görevi salt söyleneni yapmaktır. Bu durumda kurgunun mimarı yönetmendir. Kurgucunun, yönetmen gözetiminde çalışırken yaptığı işi, kurgunun teknik yönünü öğrenen herhangi biri yapabilir. Yönetmen estetik yapıyı yeni anlam yaratacak biçimde ortaya çıkarmak için düşünsel olarak kurguyu dekupaj sırasında tasarlamış, tasarımın bırakacağı etkiyi ve bu yapının biçimini kafasında kurmuş, kurgunun fonksiyonunu tasarlamış olur.

Filmin yaratılması sırasında yönetmen görüntüyle düşünür. Çekimleri, düşlerinde kurgu sırasına göre bir araya getirir ve perdede hangi sırayla görüneceklerse öyle hayal eder. Filmini, daha çevrim aşamasında kurgulanmaya yatkın selüloit parçalar olarak düşünür. Belli bir olgunun kurguya dayanan anlatımını sağlamak amacıyla çekimleri kendi isteğine uydurur. Bu, onun kurgu yaratıcılığındaki baskın etkisini gösterir (Pudovkin, 1966: 101). Dmytryk, yönetmennin kurgunun fonksiyonunu yerine getirebilmesindeki rolüne dikkat çekmiş ve yönetmenin, film kurgusunun keşfedilmemiş gizli gücüne ilgi duymasının, sinemanın sanat olarak yeniden doğuşu olacağını savunmuştur (Dmytryk, 1990: 11).

Yönetmen gerçek yaratıcılığını, sanatsal kurguyu kendi film tekniğine nasıl katacağını öğrendiğinde sergileyebilir. Yapıtlarının kusursuzluğa ne ölçüde yaklaşabileceği, bir noktada onun (çekim öncesi ya da çekim sonrasında) ortaya koyacağı kurgu hünerine de bağlıdır. Godard ses kurgusu yaparken, onun içinde yontu yapıyormuş izlenimine kapıldığını, ama önceleri bu yontuyu küçümsediğini, çünkü onun ne olduğu konusunda bir fikir sahibi olmadığını; kurgu yaparken taş bir blok yontarak ortaya oylumlu biçimler çıkarmanın ne demek olduğunu çok sonra anladığını itiraf eder (Godard, 1991: 265).

Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi kurgu aracılığıyla, yaratıcı başka yöntemlerle filmin diğer öğelerini yaratan yönetmen, kurgunun fonksiyonlarını zenginleştirip yönlendirebilir. *Esir Şehrin İnsanları* filminin ses kurgusu üzerinde çalışılırken; oyuncunun elindeki kibrit kutusunun içinde hareket ettirilen tavlâ zarlarının çıkardığı seslere ihtiyaç duyulmuştu. Çekim sırasında oyuncu A, kibrit kutusunu uzaktaki oyuncu B'ye sallayarak, "Akşam kumar oynayalım" anlamında, "Akşam öküzleri koşturalım" diyordu. Kutu boşçekilmişti. İstenen ses elimizde yoktu. Düzenegi kurup ses kaydı yapmak için de zaman yeterli değildi. Eldeki dış fırçalama sesini kullandık. Bunun için, bu sesi belli aralıklarla kestik. Bu sesleri ardışık getirdiğimizde istenen sonuç elde edilmişti.

Aynı filmde hapisane koğuşunda kavga çıkar. Kargaşa sırasında oyuncuların biri elindeki sopanın ucunu düşman mahkumun sırtına olanca gücüyle bir bıçağı saplar gibi indirir. Bu eylemin sesine gereksinim duyduğumuzda şöyle bir yol izledik. Sivri topuklu ayakkabısıyla beton zeminde yürüyen kadının ayak sesinin tek birisini aldık. Bu sesi iki kez üst üste bindirdiğimizde istenen ses yaratılmıştı. Her sanatın kendine özgü kuralları, en önemlisi dili vardır. Bu, 'film dilinin görüntü dizimi (film dilinin grameri)' olarak tanımlanabilir. Film yönetmeye soyunan insanın, her şeyden önce bu dili biliyor olması beklenir; çünkü bir sahnenin çekimlere bölünmesi (dekupaj) sırasında gözetilmesi gereken tek şey, çekimlerin birbirini bir görüntü dizimi içinde nasıl bütünleyeceğinin hesaplamasıdır. Buna, film dilinin matematiği de denilebilir. Görüntü diziminin belli bir aşamaya kadar öğrenilebiliyor olması; elinde yeterli senaryo olan herkesin teknik ve oyuncu ekibini bir araya getirildiğinde başarılı film çekeceği anlamına gelmez.

Kamerayı nereye koyalım? Çekimi nereden keselim? Oyunculara ne dememiz gerekir? Bu sahneyi keserek (açı-karşıaçılarla mı) çekmeliyim kamera rejisi mi uygulamalıyım? Sahnemiz ne anlatıyor? Hiç kuşkusuz, yönetmenin öncelikle kendi kendisine sorup yanıtlaması gereken bu sorulardır. Birçok yönetmen, sanki bir film baş oyuncunun eylemlerinin bir kayıdıymış gibi oyuncu etrafında dolaşalım yaklaşımını benimser (Mamet, 1997: 1). Bu yaklaşım yanlıştır. Yö-

netmenler, hikâye anlatıcısıdır her şeyden önce; vurgulamak gerekirse, öyküsünü izleyicinin ruh dünyasında yaşatan sanatçılardır onlar.

Romanlar, öyküler, masallar basılı hale gelmeden (tabi, ardından görsel bir anlatım ortaya çıkmadan), hikaye anlatıcılarının önemi büyüktü. Ünlü Rus hikaye anlatıcısı Nikolay Leskov, bu örneklerden biridir. Gezgini olarak yaşayan, uğradıkları köylerde köy odasında ağırlanan hikaye anlatıcılarına, biz Türkler sofraya konuğu deriz. Sinema yönetmenlerine, hikaye anlatıcısı bu ilginç insanların günümüzdeki görünüşleri gözüyle bakılabilir. Yönetmen, hikayeyi görüntüler yoluyla anlatan, kendimizi kaptırıp hikayeye inanmamızı, en doğru yaklaşımla onu içimizde yaşamamızı ya da yaşatmamızı arzulayan sanatçıdır.

Sanatçının, içinde yaşadığı toplumun bir parçası olduğu muhakkak. Bu toplumun sahip olduğu zihniyetle yoğurulmaktan kaçması neredeyse olanaksız. Sanatçının, yaşadığı toplumun zihniyetine karşı koymaya çalışması ya bilinçli ya da içgüdüsel bir yoldan olabilir. İçgüdüsel karşı koyma, içinde yaşanan topluma karşı yabancılaşmayı zorunlu kular (Adanır, 1994: 31).

Bu tanımdan anlaşılacağı gibi, sanatçı (yönetmen, her şeyden önce toplum içinde evrilen, gelişen, farklı bir yapıya büründüğü için de olaylara, *şeylere* farklı bir açıdan bakan bireydir.

Sinema salonunda ışıklar sönünce “oyun başlıyor, şimdi biri bana bir öykü anlatacak” düşüncesi herkeste hüküm sürer (Mamet, 1997: 46). Bu anlatılan, senaryonun görsel halidir. Birçok özelliğinin yanında yönetmen, yazıyı görüntüye dönüştüren sanatçıdır. Sinema zaten öncelikle görüntüdür. Sinemada, önde gelen anlatım aracı görüntüler olduğu için; birçok yönetmen (örneğin René Clair) sözlü ya da müzikli kısmın, görüntünün önüne geçmemesini önerir (Makal, 1996: 43). Film en kısa tanımıyla senaryo adı verilen öykünün görselleşmiş halidir. Yönetmen ise filmin yaratıcısıdır. Senaryo çatışma, gerilim, gölgeleme, gelişim, düğümlenme, çözülme gibi dramatik bir örgü halindedir. Geleneksel kurmaca film senaryosunda izleyicinin özdeşlik kuracağı (serüveni anlatılacak) baş kahramanlar bulunur. Baş kahramanın amacına ulaşmasına yardımcı olan eyleyenlerle, bu amaca ulaşılmasını önlemeye çabalayan engelleyenler yan/fon kahramanlardır.

Yönetmen, aynı zamanda senaryoyu yazan kişi değilse, başlangıçta, içeriğini bilmediği bir metnin karşısında bulunuyor demektir. Öyleyse okuduğu öyküyü mekan, renk, ışık, dekor, kahramanlar, diyaloglar, çekim uzunluğu (metrik), çerçeveleme, kurgu, müzik, kamera rejisi, kamera hareketleri, genel atmosfer ölçeğinde anlama, algılama, içselleştirme; tüm bunları zihinde bütünleştirme yeteneğine sahip olmalıdır; çünkü sinema sanatı, doğası gereğidir, yaratıcısının tek bir çekimin bile (en azından kendi kendisine) hesabını vermesini gerektirir. Filmin herhangi bir çekiminin filmin genel anlatımından (bir kusur sonucu) kopuk, yetersiz olması akılda kalıcıdır ve filmi zedeler. Öyleyse büyük bir dikkat ve büyük bir titizlik gerektiren bir iş yapıyoruz demektir. Şiir sanatını ele alıyor gibi düşünelim; bir dizede işlevi olmayan ya da o dizede uygun durmayan bir sözcük, şiir-yapının istenen etkisini bozacaktır. Film-yapıda yer alan uygunsuz çekim de, aynı sonuca yol açar.

Yaratıcı bir yönetmene yaklaşım açısından; Ake Sandgren, Lars Von Trier’ı şöyle tanıtır: “Okuldan tanırım... O zamanlar bile karakteri güçlüydü. Çok inatçıydı. Biz diğer öğrenciler, film yapacağımızı biliyorduk, ama o nasıl bir film evreni yaratacağını da biliyordu. Ona göre, fikir ile uygulama arasında bir sınır yoktur. Karar vermekten hiç korkmuyordu (Stevenson, 2005: 16).”

Theo Angelopoulos *film auteur* tanımını sinema tarihi içinde hiç kuşkusuz en çok hak eden yönetmendir. Onun kişiliği, yaratıcı yönetmen kişiliği için çok önemli ipuçları taşır. Yaptığı her filmin her sekansına, kendi sanatsal kişiliğini silinemez bir damga olarak basmayı başarmış bir sinemacıdır o... Filmlerinin hepsini saran benzersiz bir tema modeli vardır. Onun filmlerinden herhangi birine (ister başlangıçta, ister ortada ya da sonda) şöyle bir bakmak bile, o sahnenin ardındaki yaratıcının kimliğini, kişiliğini açıklamaya yeter (Fainaru, 2005: vii).

En başta bir film setinin sevk ve idaresini yapabilecek niteliklere sahip olması gereken bir yönetmenin ideal olarak birçok bilgiyle de donanmış olması beklenir. Bu bilgiler kuşkusuz ışığı, çerçeveyi, kameranın potansiyelini, kamera altlıklarını, filmin dilini, kurguyu, görüntüye eşlenecek müziği bilmesiyle sınırlı değildir. Yönetmen, yazı (roman, şiir) bilgisiyle donanmış olursa, yazıyla tarif edilen (senaryodaki gizli) görüntüyü kolayca hissedecek ve algılayacaktır. Zira roman ve şiir okumanın, yazılı bir öyküyü görüntüye dönüştürmesi beklenen yönetmenin düş dünyasını zenginleştireceğine; okuduğu olayı zihinde görsel olarak canlandırma gücünü, imge (imaj) yaratma becerisini geliştireceğine kuşku duyulamaz. Yönetmen, son kertede yeni bir dünya yaratır; var olan dünyayı dönüştürür, değiştirir, inandırıcı ve kabul edilebilir yaşam seçeneği sunar. Gerçek zamanı ve mekanı kullanarak (uzatıp kısaltarak, dönüştürerek), filmsel bir uzam, filmsel bir zaman yaratır. Yarattığı uzam ve mekanın, insanın algı doğasına uygun olması beklenir. Aksi halde film, izleyicide yadsınma yaratır, kabul görmez, ona ulaşamaz. Buna, duygunun izleyiciye geçmemesi diyebiliriz. Yönetmenden beklenen; yarattığı, kurduğu dünyanın izleyiciye geçmesini başarması değil midir? Güldürmek, ağlatmak, korkutmak, hüznlendirmek, daha başka duyguları devindirebilmek için, onda böyle bir anlatım gücünün olması gerekir. İşte izleyicide bu duyguları yaratmaya da, “filmsel etki” denir.

Yönetmeni yola çıkaracak fikir nasıl tanımlanabilir? Zor bir soru. “Aklıma bir fikir geldi” deriz. “Benim fikrim”, “Benim fikrime göre...”. Ünlü bir roman seçmekle filmimiz için gerekli fikri yakalamış sayılabilir miyiz? *Savaş ve Barış* romanını filmleştirmek kararımız, tek başına fikrin kendisini oluşturmaz. Buna karşılık, Tolstoy’un bu romanını seçme nedenlerim, romanı perdeye aktarırken kullanmayı düşündüğüm şekil fikir olarak tanımlanabilir. Romanın sonsuz derinliği, sayısız yorum olanağı yaratır. Edebiyatın büyük romanları uzun ömürlüdür; her çağ bu romanlarda yeni bir şeyler keşfedebilir. Bu yüzden de, sinemalarda gösterildiğinde filmin ilginç bulunmasını istiyorsak, o “şeyi” keşfetmeliyiz (Wajda, 1993: 12).

Yaratılmak istenen duygunun izleyicinin algısını devindirmek için mekandan, renklerden, ışıktan, nesne konumlarından, kamera hareketlerinden, çerçeveden, müzikten, sinema dilinden ve daha başka estetik değerlerden yararlanılabilir. Bunlar da; birleştirme zeka, beceri ve yeteneğini gerektirir. Tüm bunların yanında oyuncu yönetimi de çok özel bir yer tutar. Öyleyse yönetmen birçok bilgi, deneyim, gözlem ve yetenekle donanmış olmalıdır. Bu donanımların da her koşulda yetmediğini sinema tarihi bizlere göstermektedir. Bu durum, eğretilme(!) yapılarak; “Yönetmen, son kertede filme ruh üfleyebilen kişidir” sözüyle ortaya konulabilir. Ruh üfleme(!) yöntemi de, öğretilen-öğrenilebilen bir şey değildir.

Nabokov (1988: 12), “İnsanoğlunu yoğurup ona biçim veren belli başlı üç tane güç vardır. Bunlar; kalıtım, çevre ve bilinmeyen x faktörü” der. İdeal bir yaratıcı yönetmen, bu bilinmeyen x faktörü açısından kendiliğinden, olduğu gibi biridir. Ancak bunların dışında, teknik olanaklar da yaratıcılıkta belirleyicidir. Yönetmenler, tüm bu olanakları yetenekleri ve deneyimleri ölçüsünde; kuramcıların sorduğu, “Filmin doğası nedir, gerçeklikle ilgisi nedir? Sinemanın fotoğrafla, sesle ve resimle ilişkisi nedir? Film uzamsal sanat mıdır, yoksa zamansal bir sanat mıdır (Andrew, 1995: 18)” sorularına benzer soruları kendi kendisine sormalı, bunları önce kendi zihninde yanıtlamalıdır.

Yazınsal metin (şiir, öykü, roman vb.) okuma alışkanlığı edinmiş, derdini yazıyla aktarma becerisi gelişmiş, yazınsal metin içinden geçme duyarlılığına kavuşmuş, duygu değerleri gelişmiş yönetmen, senaryoyu okumaya başladığı anda yazar ya da senaristin dünyasına kolayca girebilir, onun amacını, niyetini, zihninde kurduğu dünyayı algılar, duyumsar. Zaten, ancak böyle birinin ruh dünyası zengin olabilir.

Kuşkusuz yönetmenin kendi kendisine soracağı sorular senaryoyu eline aldığı ilk anda başlar. Senaryoyu okudum, bu senaryo filme alınmaya değer, bu öykü benim dünyama ne kadar yakın? Sözü edilen yönetmenin, film çekmeyi bir iş kolu olarak seçen kişi olmadığı ortada; o bir sanatçı. Öyleyse soruları çoğaltacaktır. Bu senaryodan çıkacak film çekilmese de olur mu? So-

ruya hayır yanıtı verildiği anda, filmin süreci başlamıştır; yeni sorular ardı ardına gelir. Bu senaryo görselliğe dökülmelidir. Anlatılmaya değer bir öykü. Bu filmi çekmeliyim. Senaryonun kimi olmazsa olmazları vardır, çünkü bir yapı kurulmaktadır. Örneğin bir senaryoda episodlar bulunacaktır. Bir filmin, genel kompozisyon (düzenlenme) kuralları ve o filmin öznel (süjesel) bağlantıları, kendine özgü bir biçimde mikro dünyalara, yani episodlara ayrılır. Episodlar arasında her zaman kesin sınırlar çizmemiz mümkün değildir. Bir episoddan diğerine geçiş bazen o kadar yumuşak olur ki, farkedemeyiz bile (Aslanyürek, 1998: 120)... Bu ve benzeri birçok özelliği barındıran bir senaryo var önümüzde.

Bu senaryo görselliğe dökülmeli. Öyleyse filmin rengi ne? Bu öykü hangi renkle daha iyi atmosfere kavuşur? Yeşil-sarı arası, hüzünlü bir rengi tercih etmeliyim. Öykü bunu gerekli kılıyor. Bu filme nasıl bir ışık yapılmalı. Film, nasıl bir mekanda, hangi mevsimde çekilmeli? Dahili mekanlarda loş bir ışık kullanılabilir... Caravaggio ışığı mı? Mevsim sonbahar olmalı. Sararmış yapraklar, çıplak ağaçlar, ıslak sokaklar, sisli, terk edilmiş mekanlar, sabah alacılığı ile gün batımı saatleri arasında çalışmalıyız. Oyuncular kimler olabilir?

Bu soruların yanıtları aranmaya başlanır. Uygun isimler arasından tercihler, seçenekli olarak belirlenir. Kamerayı nasıl kullanacağız? Çoğunlukla sabit altlık üzerinde, çevrinmeler yapılabilir. Kamera hareketleri savruk olmamalı. Görüntüler perdede beşik gibi salınmamalıdır; sinemanın ağırbaşlı yapısını gözetmeliyim. Öteki, televizyona uygun! Evet biz film çekiyoruz, televizyon dizisi değil! Buları bilmek bana yarar sağlar. Sanatın en temel gerçeği her ne kadar "...sanat hiçbir biçimde formüllerle uygulamaya dökülemez" biçimindeyse de, kimi kuralları bilmenin hiçbir sakıncası yoktur.

Filmimizin rengi belli, çalışacağımız mevsimi de belirledik. Mekanlar da tamam. Daha fazla iç mekanları mı, yoksa dış mekanları mı tercih etmeliyiz? Senaryo ne diyor bu konuda? Yıllarca ayrı kalmış iki kahramanın "karşılaşma" sahnesi için senarist iç mekanı tercih etmiş. Hayır. "Karşılaşma" sahnesi, mekanın desteğinden yararlanmak için dışarıya çıkarılmalı.

Yönetmen senaristin tercihini beğenmedi, sahneyi dışarıya aldı. Buna hakkı vardır; çünkü kutsal olan senaryomuz değildir. Senaryo dediğimiz metin bizim yol haritamız olabilir, ama onun edebi değeri yoktur. Kutsanmaya değer olan bitmiş filmimizdir. Biz filmimize bakalım. Tamam sahneler böyle olmalı. Diyalaoglar, genel olarak iyi. Bunun için ayrı çalışma yapılabilir. Birkaç yerde, kahramanlar senaryo yazarı gibi konuşuyor. Hayır, onlar kahraman! Ayırıştırmalıyız. Onları yaşayan insanlara dönüştüreceğiz. Herkes kendi kendisi olacak kendisi gibi konuşacak. Polis böyle konuşmaz. Böyle bir kadının ağzından böyle sözler çıkmaz. Onun kültür düzeyi bu sözleri kaldırmaz. Tamam replikler ilerde yeniden ele alınacak. Kahramanlar nasıl giyinmeli, nasıl mekanlarda yaşamalı? Evet, bu önemli. Onların giysileri, davranışları ve yaşadıkları mekanlar kişilikleri hakkında önemli ipuçları verir.

Yazınsal metnin üzerinde onu yaratandan başkası oynayamaz. Ona bir şey ekleyemez, onun bir bölümünü genel yapıdan çıkaramaz. Bu nedenle, senaryo yazınsal bir metin değildir. O, başka bir sanatın aracıdır. Senaryo sanat yapıtı değildir. Sanat yapıtı, ondan yola çıkılarak yaratılan filmidir.

Kahramanların giysileri, davranışları, yaşadıkları mekanlar, eşyaları, duvarlarında asılı tablolar, takıları, renk seçimleri, aletleri kültür düzeyi yüksek, film okuma becerisi olan birine, kahramanların kişilikleri, psikolojileri hakkında önemli ipuçları veriyor olabilir; peki, izleyici buna dikkat eder mi? İzleyiciler tüm bunlara dikkat etmese de insanın bilinçaltı doğası bunları algılar. İzleyici beğenir ya da beğenmez, ama bunu bir film çözümleyicisi kadar açıkça ortaya koymaz, koyma gereği duymaz. Beğeniyorsa da, beğenmiyorsa da bunun bir nedeni vardır. Bu neden filmin atmosferinden ve estetik yapısından kaynaklanır. Filmin dili, rengi, kurgusu, oyuncular, ışık, mekan seçimi, kamera hareketleri, müzik seçimi... Bunlar, izleyici tarafından kolaylıkla dile getirilemeyebilir, ancak kuşkusuz belinçaltını harekete geçirir; algılanır, duygu yaratır. Dekupaj,

kurgu sırasında bir araya gelecek olan çekimlerin biçimlerinin, kadrajlarının, uzunluklarının ve kamera açılarının kağıt üzerinde öngörülmesinden başka bir şey değildir. Çekim gösterime hazır filmin, perdede iki kesme (*Ing.cut*) arasında kalan parçasıdır (Asiltürk, 2006: 177). Burada film-sel anlatımın parçalara bölünmesiyle doğrudan bir benzeşim (analogie) söz konusu olmaktadır. Perdede yansıtılan yaşam, düzenli (dizemsel, ritmik) biçimde parçalara bölünme yöntemiyle gerçeklikteki yaşamdan ayrılır. Bunlar, film metnin çekimlere ayrılması, çekimlerin yeniden kurulması için temel oluşturmaktadır (Lotman, 1973: 40). Sinema filminde, görüntü çerçevesi içinde en çok yer alan insan olduğu için çekim kadrajlarının belirlenmesinde insan vücudu referans alınır. Örneğin bir görüntü çerçevesi insanın başıyla doluyorsa, bu durumda ortaya çıkan çekime *baş çekim* denir (Özön, 1972: 41).

Bu tanıma uygun olarak omuz çekim, göğüs çekim, bel çekim, diz çekim, boy çekim ve daha çok oyuncuların çerçevede gördüğümüz ikili çekim, çoklu çekim; görüntünün uzaktan çekimi orta genel çekim; daha uzaktan çekim yapılırsa genel çekim; nesnelerin ayrıntısının kadrajda olduğu ayrıntı çekim bu anlayışla tanımlanır. Yönetmen tüm ölçeklerin kullanım amacını bilir. Yönetmen tüm ölçeklerin kullanım amacını bilir.

Sahneleri nasıl parçalayacağım, yani dekupe edeceğim? Sahnenin kaç biçimde çekilme olasılığı var? Sonsuz sayıda mı? Evet, sonsuz sayıda olabilir. Oysa kimi sahneler, “beni böyle çekmelisin” diyebilir. Romanı, şiiri ve hayatın doğal örgüsünü, insanın algı biçimini içselleştiren yönetmen, filmin matematiğini kurarken, okuduğu sahnenin doğasını da kolayca kavrayabilir. Sahne, yazı aracılığıyla ona bir şey söyler. Bu nedenle dekupaj, rastgele bir parçalama, bölme, ayırıştırma yönetemi değildir.

Her çekim, önündeki ya da arkasındaki çekimle, iyi yağlanmış bir makinedeki dişliler gibi tam uyum içinde olmalıdır (Foss, 1992: 103).

Bunu da yönetmen daha en başta, senaryo üzerinde çalışırken; sahneyi, zihnindeki bütünü yeniden kuracak biçimde parçalarken gözetir. Yaptığı, senaryoda bütün olarak okunan, ama aslında, görüntü açısından bütünün parçalanmış hali olan olay örgüsünü kavramak, ona göre parçalamak, parçalar çekime dönüştüğünde onları birbirine nasıl bağlayacağını hesaplamaktan başka bir şey değildir. Bu aşamada çekimlerin uzunluğu ve birbirlerine nasıl bağlanacağı gözetilmektedir. Böyle bir hesaplama yapılmadan filmsel bütün kurulamaz; filmin dili (grameri) görüntü dizimi açısından bozuk olur. Sahne, istenen etkiyi tek plan çekildiğinde sağlamaya daha uygunsa, yönetmenliğin yaratıcılık yönü devreye giriyor demektir. Bilindiği gibi olaylar gerçek yaşamda kesintisiz bir zaman ve kesintisiz bir mekanda gelişir. Sinema yaşamın gerçekliğini birebir aktarmak zorunda olmasa da, sanatın gerçekliği kendi özgün gerçekliği olsa da, sinema tüm sanatlar gibi gerçek yaşantıyı referans alır. Zira insan algısı kabul ettiği ölçüde sanat inandırıcı olacaktır. Buradaki inandırıcılık bir gerçekliğin saptanması değil, filmdeki yaşantının izleyici ilgisini çekmesi, onu ilgilendirir olması, ona hitap etmesi, geçmesi; en nihayet filmin anlatmak, öğretmek ya da göstermek yerine bir şey yaşatmasıdır. Evet film izlenmenin ötesinde yaşanır olmalı. Öyleyse, “Sinema, görüntüyle öykü anlatma sanatı” da değil, “Görüntüyle öykü-serüven yaşatma sanatıdır.” Rus Biçimcileri, sinema sanatının, gerçekten sanat olabilmesi için yaşamla olan kolay benzerlikleri yadsımasının gereğine inanarak, yaşama benzetmek yerine kendini oluşturmamasını, dolayısıyla kurgusal yapıyı öne çıkarmanın gerekliliğini vurgular (Vincent, 1993: 32-33).

Sinema dili görüntü dizgesiyle oluşur. Bu dil görünürde, en basit anlatımıyla; Çekim + Çekim + Çekim... biçiminde kurulur. İki kişi arasında geçen konuşmada; konuşan A gösterilir + konuşan B gösterilir + konuşan A gösterilir. Bunların dinleme çekimlerine, konuşanın sesi düşürülür. Buna da “sesi split etmek” diyoruz. Oyuncu sayısı arttıkça yönetmen tercihinin göre görüntü dili örgüsü sayısız varyasyonlara yönelir.

Örneğin, A + B + A + C + A + C + B + C... Bu kişilerin dinleme çekimlerine, yer yer karşı tarafın sesi düşürülür. Herhangi bir sahne, böyle kurulmak zorunda değildir. Yönetmen

sahneyi tek çekimde tamamlamak isteyebilir. Bu durumda sahnenin rejisini öncelikle zihninde kuracak; kameranın kimi, hangi olayı, hangi aşamada göstereceğini, oyuncuların hangisinin hangi eyleminde kadrajda olacağını, onların hangi eylemleri yapacağını; nerelerde döneceğini, nerede kadrajın dışında kalacağını oyunculara, kameramana anlatacaktır. Çekim başladığında; her oyuncu kendi işini yapar, kameraman izleyeceği yolda ilerler. Yönetmen, bunların istediği gibi olup olmadığını gözetir. Bir yönetmen, kamera açısı, kamera hareketleri, mekan, oyuncu sayısı, nesne konumu, oyuncu yönleri, ışık-nesne yoğunluğu gibi açılardan tasarladığı kadrajı çizimle ortaya koyarsa görüntü yönetmeni ile paylaşımlarını üst düzeye çıkarabilir.

Anlaşılabildiği gibi; yönetmenin görüntü yönetmeniyle paylaşımları filmin estetik değeri açısından önemlidir. Söz (konuşma) her koşulda kusursuz iletişim için yeterli olmayacağından yönetmen, zihninde kurduğu soyut bir görüntüyü, görüntü yönetmenine aktarırken elindeki en önemli olanak kuşkusuz storyboard denen çizimler olacaktır. Gerçek yaşam ayrıntılarıyla doludur ve oyuncular da bunları yeniden yaratma becerisine sahiptirler (Pasolini, 1992: 29).

Filminin önçalışmasını (masabaşı çalışmasını) tamamlayan yönetmen için, artık set aşaması başlamıştır. Sette yapılanların, kâğıt üzerindeki çalışmaların uygulamaya dökülmesinden başka bir şey olmadığı muhakkak, ancak kâğıt üzerinde eksiksiz biçimde çalışılamayacak bir “konu” varsa, o da oyuncu yönetimidir. İyi bir hikaye ve masal anlatıcısı bulmak ne kadar zorsa, bir oyuncu için de, inanacağı bir yönetmenle karşılaşmak o kadar zordur. Şurası açıktır ki; sunuş ne kadar iyiye, masal ya da hikaye o kadar iyi olur; bu anlamda oyunculuk ne kadar güçlüyse, sunuş o kadar güçlü olur (Dmytryk, 1995: 7).

Senaryodan ve karakterin kişiliğinden yönetmenin anladığı bir şey vardır. Oyuncunun anladığı benzer, ama çoğu zaman farklılıklar gösteren (başka) bir şey vardır. Bu iki algının bir biçimde buluşması gerekir. Başarılı bir yönetmen oyuncuyu öykünün içinde eritmelidir. Bir savı kanıtlamak için ya da dış görünüşlerinin içine kısırılmış kadınları ve adamları göstermek için değil, onların yoğun oldukları hamurdan film ortaya çıkarmak için film çekilir. Ne şiirin ne felsefenin ne tiyatro sanatının yakalayabileceği o özün özüne ancak sinema diliyle ulaşılabilir (Bresson, 1992: 32).

Oyuncu burada kuşkusuz en önemli “görsel değer”dir. Filmin tamamlanacak haline en yakın bütün de, yalnız yönetmenin zihninde olacağından; yönetmenin teknik ekiple birlikte oyuncuya aktarmaya çalıştığı duygu bütünlüğünün gerçekleştirilmesi, bir eşgüdüm ve organizasyon becerisi gerektirir.

Oyuncu nasıl bakacaktır? Konuşurken jest ve mimikleri nasıl olacaktır? Replik söylerken nasıl davranacaktır? Eylem içinde neler yapacaktır? Nesnelerle ilişkisi hangi boyutta olmalıdır? Senaryodan anladığını mı gerçekleştirmektedir? Yoksa yönetmenin zihninde canlandırdığı kişilik olabilmekte midir? Ortaya çıkan nasıl bir kişiliktir? Yönetmen oyuncusuyla ilişki kurarken, kimi sıkıntılarla karşılaşabilir. Sıkıntıların kaynağı çoğu zaman oyuncunun yönetmene inanmamasıdır. Oyuncu, ona niçin inanmaz ya da niçin inanacaktır? Yönetmenlik belki de bu sorunun cevabında yatmaktadır.

Oyuncu çekim sırasında birey kişiliğini bir yana bırakmaya çalışır. Performansı, bunu ne derece başarabildiğine bağlıdır. Bu demektir ki; onun yeni bir kişiliğe bürünmesi gerekmektedir. Bu haliyle o yönetmenin karşısında hem birey olarak kendisi, hem büründüğü (geçici kişiliğinde) kahramandır. Bir taraftan da bunların her ikisinin etkisinde kalan insandır. Öyleyse yönetmen, az sonra kamera karşısında kendi birey kişiliğini bir yana bırakarak başka oyuncu ve oyuncularla ya da doğrudan kamerayla kuracağı ilişkiyle canlandırdığı kişiliği sergileyecek birinin karşısındadır. Oyuncudan, canlandırdığı kahramanın karakterini sergilemesini beklerken, ona komutlar verdiği süreçte; birçok yaşamsal deneyim edinmiş, ruh dünyası zengin, her şeyden önce zeki bir bireyle de ilişkiye giriyor demektir.

Yönetmen oyuncularını ve teknik ekibiyle kurduğu ilişkide nasıl bir kişilik sergilemektedir? Güler yüzlü ve hoşgörülü mü, paylaşımcı mı, hırçın mı? Yönetmen olgusu çoğunlukla geçimsiz, kaba bir otorite olarak karikatürize edilir; oysa sanat yapıtını (filmi) bir ekiple birlikte yaratması kaçınılmaz olan bir kişinin, öncelikle insanları motive etme, onlarla sıcak ilişki kurma becerisini sergilemesi gerekir. İnsanın kırk elli kişilik bir ekibe kendini kabul ettirmesinin, onlar tarafından kabul görmesinin tek yolu, ne yapıp edip kendini kabul ettirmesi, sözü dinlenir biri olmasıdır. Bu nedenle en sağlıklı yol saygın bir kişilik ortaya koymaktır. Bunun öğrenilebilir bir şey olmadığı, bu özelliğin doğasında bulunması gerektiği açıktır. Burada, Nabokov'un x faktörü anımsanmalı. Yönetmen, film iyiye "Hep birlikte iyi bir iş çıkarttık" ama film kötüye, "Tüm kusur benimdir" diyebilecek kadar da özgüven sahibi olmalıdır.

Filmin kurgu çalışmaları sırasında, kuşkusuz kurgucu da yeteneklerini sergileyerek filme kendi katkısını yapacaktır. Bu katkıya karşın; yönetmen daha dekupaj, storyboard çizimi ve set çalışması sırasında hangi çekimden sonra hangi çekimin geleceğini, çekimlerin uzunluklarını ya da kısıtlılarını yaklaşık olarak saptadığından, time-code çizelgesine yansıyan çekim biçimleriyle kurgucunun yol haritası aşağı-yukarı ortaya çıkmış demektir. Kurgucunun çalışmaları, günümüz sinemasında bilgisayar operatörlerinin çalışmasıyla da desteklenmektedir; yönetmenin tasarladığı ve kamerayla çekilemeyen görüntüleri operatör yaratır, kurgucu da bu görüntüleri filmin istenen yerlerine kurgular. İyi bir kurgucunun başarılı olması, kendisi için gerekli çekimlerin yönetmen tarafından hazırlanmasına bağlıdır. Kurgucu mucize yaratacaksa, bu mucizenin sınırlarını belirleyen eldeki çekimlerdir. Müzik parçaları duyguyu (hüzün, coşku, korku, komedi vb.) des-tekler. Yönetmen çektiği filmin dokusuna, öyküsüne, diline uygun müzik seçeceği için, bu sanattan nasıl yararlanacağını da bilmek durumundadır.

Sonuç olarak, dramatik bir örgüyü görsel yoldan anlatacak yönetmenin birçok niteliği taşıması gerekir. Yaratıcılığının yanında, bilmesi gereken kuralları vardır. Yönetmen kuralları, bilgisi doğrultusunda kullanır ya da bu kuralları yıkmaya pahasına, yeni anlatım biçimleri dener, bulur; öyleyse bir yönetmen tüm bu olanakları bir araya getiren, sinema dilini kullanarak filmi yaratan sanatçıdır. Sanat kaygısı taşıyan yönetmenlerin izleyicilerle sağlıklı ilişki kurabilmesi için bilgi sahibi olması gereken konular vardır.

3.1. Göstergebilimsel (semiologie) Yaklaşım

Greimas'a göre göstergebilim, hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran bir daldır. Göstergebilim dili konu edinen ve dille ilişkisi bulunan bilimlerde nesne, biçim, olgu gibi kavram ve varlıkların yerini tutup; onları temsil edebilecek göstergeleri inceleyen bilim dalı olarak tanımlanabilir. Gösterge, kendisi o şey olmadığı halde onu çağrıştırarak iletişimi sağlayan her araç olarak tanımlanabilir (Keser, 2005: 153; Erkman, 1987: 10). Bu tanımlara göre, resimler armalar, fotoğraflar, birer göstergedir. Göstergeler ve göstergebilim tüm bilimlerle ve dolayısıyla da sinemayla ilişkilidir.

Simge bir göstergedir. Terazî, adaletin simgesidir. Porter, *Kleptoman* filminde bu simgeyi kullanır; terazî gözleri kapalı olan adaletin elinde, yapılan bir adaletsizliğin göstergesi olarak bulunur (Abisael, 1989: 39). Bu örnek, yönetmenlerin göstergelerden faydalandıklarını, somut bir biçimde ortaya koyuyor. Ancak burada söylenilmek istenen; yönetmenlerin göstergebilimin anlayışı doğrultusunda yapıtlar verdikleri değildir. Göstergebilimci filmi okumaya çabalar, yönetmenler filmi çeker. Filmî okuma, onu özümsemedir. Büyük filmler çeşitli okumalara açık, görelî, dahası açık uçlu olduğu için, izleyicilerin anladıkları anlam ve imgeler, onların kültürel yapıları ve bilgi birikimleriyle yakından ilgilidir. Wollen göstergebilimcilerin toplumbilim, ruhbilim, estetik, tarih vb. bilimlerin evreninden aldıkları veriler ışığında okuma yaptıklarını söyler. Çünkü bu bilimler, anlamlı bir nesne olarak filmi ele alıp onu nesnel olarak açıklayamaz (Büker-Onaran, 1985: 209).

Buradan şu sonuca ulaşılabilir: Göstergebilimciler filmlerden yönetmenlerin anlatmak istediklerinin ötesinde bazı anlamlar çıkarabilir. Bu anlamların ortaya öznel açıdan konulacağı açık. Muhtemelen gelecekte göstergebilimsel üstokuma kaygısıyla film yaratan yönetmenler de ortaya çıkacaktır. Böylece sinemada göstergebilimin değeri gelecekte çok daha iyi anlaşılacaktır. Göstergebilimci, oluşturulan iletiyi açımlayan gösterge ya da kurallar bütünü olarak ileti çıkaran düzgu (code) diye tanımlanan olguyu araştırır. Filmin niteliğini saptamak kaygısında olmadığını ortaya koyar. Griffith, filmleriyle düzdeğismece (metonymy: dizemsel düzeyde benzetme amacı güdülmeksizin gerçekleştirilen değışmece türü, örnek olarak ‘sobayı yak’ tümcesi) yaratırken; Bunuel, filmleriyle metafor (benzetme amacıyla yapılan değışmece türünü, örnek olarak ‘kadın baharındaydı’) yaratır (Büker, 1985: 8). Yönetmen filmi üretir. Göstergebilimciler ise iletiyi ortaya koyan düzgüyü araştırırlar, ama filmlerin niteliklerini saptamazlar. Sonuç olarak yaratıcı kaygıyla film üretmeye çabalayan yönetmenin göstergebilimi bilmesinin yararı savunulabilir.

Elma görüntüsü, elmanın göstereni olmanın yanında, yan anlam olarak Adem-Havva Efsanesinin anlatımında kullanılabilir. Böylece gösterge, kurgu gözesi olacaktır. *Potemkin Zırhlısı* adlı filminde kaynayan çorba kazanlarının görüntülerinin zırhlıdaki mürettebatın kokmuş ete karşı oluşan tepkilerinin (için için kaynayan, isyana hazırlanan askerlerin) göstergesi olarak örnek verilebilir. Bu örnek de yönetmenler için göstergebilim bilmenin önemini ortaya koyar. Bir filmin düz anlatımından, herkesin (sokaktan geçerken sinema salonuna giren herhangi birisinin) anlayabileceği öyküsel düzleminden ödün vermeden, katmanları zengin bir film kotarılabilir. Gösterge, gösteren, gösterilen, dizge, mit yaratma gibi kavramların açıklanmaları gerekir.

Gösterge, gösteren ile gösterilenden oluşan ve anlamlamanın temel birimi olan nesne vb. Örneğin: *at* sözcüğü ya da *at* görüntüsü olarak tanımlanır. Kandinski (1993: 38) *ağaç* sözcüğünü duyduğumuzda içimizde hissettiğimiz ağacın rastlantısal maddi biçimi olarak *ağaç* sözcüğünün, *ağaç* kavramının göstereni olduğunu belirtir. Ağaç nesnesiyle bu sözcük arasındaki anlamlama, gösteren–gösterilen ilişkisi anlamında bir göstergedir.

Sesi, sesler bütünü, gösterenin maddi yanını inceleyen gösteren, *ağaç* sözcüğünün ses, yazı, görüntü olarak izidir. Anlam öykünün içinde yer alır. Anlamlı göstergelerin dört kod seti ise fotoğrafik görüntü, mizansen, hareketli çerçeve ve kurgudur. 1920’li yılların klasik Hollywood sinemasında kurgu yaratıcılığı gösterenlerin çok önemli kod setidir (Rifat, 1992: 6.; Erkman, 1987: 47.; Derman, 1993: 3).

Bu açıdan bakıldığında yönetmenlerin, göstergebilim bilmesi bir zorunluluk değilse de, sinema dilini dolayısıyla kurgunun fonksiyonunu iyi kullanmaları açısından, sinemacılar için artı değerdir. Eisenstein görüntülenebilen nesnelerin (somut varlıkların) çekimlerini kurgulayarak, görüntülenemeyen (soyut) varlığı gösterir. Kurgunun bir diğer amacı da bu olmalıdır. Bu bağlamda (Porter’ın filminden bağımsız düşünülerek) adaletin simgesi sayılagelen terazi ayrıntı çekiminin olduğu var sayılsın. Bu çekimin arkasına boy çekimle alınmış *gözleri bağlı terazi tutan*, adalet dağıtıcısının görüntüsü kurgulanmış olsun. Bunların kurgulanmasıyla elde edilen bir bütünün, bir adaletsizlik göstereni olduğu açıktır. Gösterilen adaletsizlik kurgu yardımıyla ortaya konulmuştur. Örnek gösterilenin ne olduğunun anlaşılmasını sağlıyor: Gösterilen, gösterenin karşıtıdır.

İtalyan yönetmen ve şair Pasolini sinemayı bir göstergeler dizgesi olarak değerlendirdiği için sinema dilini sembolik olmayan dil (linguaggio) olarak tanımlar. Sinemanın gerçekliği simgeler yardımıyla değil, gerçekliği gerçekliğin kendi kendisiyle anlattığı sonucuna ulaşır. Sinemayı gösterge dizgesi olarak değerlendirip, onu yazılan ya da konuşulan sembolik (doğal) dilin (lingua) tam aksine, gerçekliği gerçeklikle anlatan dil olarak görür. Ona göre gerçeklik ile sinema arasında fark yoktur; sinemanın kendi göstergebilimini doğrudan gerçekliğe ait gösterge dizgesinden oluşturduğuna; göstergebilimle örtüşen gösterge dizgesi olduğuna inanır. Pasolini, (1992: 16), *ağacı ağaçla anlatmak gerektiğine* savunur. Bu görüş, kurgunun en temel fonksiyonunu; soyutu, kurguya görev vererek somutlar aracılığıyla anlatmayı devre dışı bırakan bir görüştür. Pasolini’nin bu savı doğru kabul edilirse eğer; sinemanın, resim sanatının fotoğrafçılıkla yarışmak

istememesi gibi belgeselleliğe kayacağı, yaratıcı anlatımın yaralanacağı ve soyut varlıkların anlatılamayacağı, daha tehlikelisi, bunların sözlerle aktarılacağı ortaya çıkar.

Soyut varlıkların da görüntüyle anlatılabildiği bir sanat olan sinemanın olanaklarını ve ilkelerini zedeleme pahasına (salt görüntüyle anlatmak olanaksız olduğunda kullanılması gereken) diyalogların yardımı çağırılması sinemanın özelliğini yok eder. Sinema, görüntü ile öykü anlatan (yaşatan) sanattır. Görüntüleri kaydedilemeyen varlıklar nasıl gösterilsin? Ağaç, ağaçla anlatılacak; *acı, ruh, coşku, zafer* gibi soyut kavramlar nasıl anlatılacak? Bu gerçekliklerin kendilerini temsil eden görünür gerçeklikleri olmadığını, bu nedenle de görüntülerinin elde edilemeyeceğini tartışmaya gerek yok.

Potemkin Zırhlısı adlı filmde, üstlerine beyaz yelken bezi örtülerek kurşuna dizilecek isyancılar, isyana katılmayan askerlerin ateş etmeyi reddetmesiyle bedenlerini bir kefen gibi saran yelken bezinin altından çıkarlar. Böylece, görüntü olarak anlatılmak istenen gerçeğin kendisinden yararlanılır. İnsanların böyle, ölümden son anda kurtulması çoğunlukla “kefeni yırttı” deyişimiyle açıklanır. Örnek sahnenin açılımı ‘kefeni yırttılar’ eğretilmesidir. Bu iletinin sesli bir filmde oyuncuya söylenmesi, sinemanın olabildiğince görüntüyle anlatma ilkesine terstir. Bu nedenle sinemanın doğasına uygun olan gerçekliği simge yardımı ile anlatmaktır.

Metz’in, filmin en temel gerecinin doğrudan düz anlamanın göstergesi olduğu görüşüne, Eisensteinci kurgu kuramının en önemli takipçilerinden Godard karşı çıkar. Film eleştirisine yapısalcılığın (yapıtın kuruluşunu referans alan anlayışın) ve göstergebilimin etkisiyle ilgili olarak; gerçekten sinemaya gittiği ve gerçekten de film izlediği için göstergebilimciler arasında Metz’i ötekilerden ayrı yere koyar; yine de göstergebilimcilerin etkilerini çoğunlukla cansız, kuru, özellikle fazla kuramsal bulduğunu söyler. Sinema perdesinde gösteren olarak açıklanan görüntünün, kendi anlayışına göre gösterilen olarak algılanabileceğini öne sürer. Algılamamanın göreceli olduğunu, bu nedenle gösteren-gösterilen farkı hakkında ortaya kesin yargı koymamanın yanlış olduğunu savunur. Ayrıca salt kuramcı olanın, örnekler üzerinde konuştuğunu, kendinin bunu yapmasının mümkün olmadığını; sinemacı olarak ancak çekimler üzerine konuşabileceğini söyler (Godard, 1993: 139).

3.2. Eğretilmeli (Metaforik) Anlatım

Eğretilmeli anlatım, sinemayı zenginleştiren, yani kurgu ve öteki anlatım öğeleri gibi, onu gerçek hayatta yaşananların kopyası olmaktan kurtaran öğelerden biridir. Amaç, “Aradaki kimi benzerliklerden faydalanan bir olayı ya da olguyu, olayın kendisi olmayan bir olayla ya da olgıyla ifade etmek, yani onu görünür hale getirip göstermektir.”

“Sen bir arslansın” tümcesi cesareti, “sen bir şimşeksin tümcesi” ivediliği vurgular. Bu iki tümce (doğal dil tümceleri) eğretilme yaratır (A.Ş.Onaran, 1986: 30).

Doğal dille sinema dili özellikle gösterge dizimsel açıdan yadsınamayacak benzerlikler sergilese de, bu iki dilin olanakları değildir. Saussure, sözcüğün “ekran” olduğunu söyler. Bir ekran olarak kabul gören doğal dil göstergesinin içindeki görüntüler çoğunlukla öznel, göreceli, sınırsız, esnektir. Sinema göstergesi ise nettir. Bu netlik nedeniyle eğretilmeli anlatım sinemada çok farklı olarak gerçekleşir.

Yönetmenin eğretilmeli anlatımın inceliklerini bilmesinin, geniş ufklu anlatım yaratmasını sağladığı kimi önemli filmlerde gözlenebilir. Eisenstein’ın uzanan, doğrulan, saldıran aslan yontularının kısa çekimlerini birleştirerek yarattığı “kükreyen halk” eğretilmesi buna iyi bir örnektir. Bu sahneden sonra gelen taş bebek yontularının görüntülerinin kurgusuyla yaratılan “henüz temiz olan ruhları, savaş kirletmez” eğretilmeli anlatımı, Odesa merdivenleri ayrımında öldürülen çocuğun günahsızlığına ya da masumluğuna gönderme olarak değerlendirilebilir. Si-

nema dilinin günümüzde geldiği noktada bu kurgu biçiminin iğreti durduğunu, sinemanın bu anlatımları öyküsel düzlemde yapmasının daha estetik olacağı söylenebilir.

Godard metaforik anlatımı iyi kullanan yönetmenlerdendir. “İsimlerle dolu karatahta” örneğinde, karatahtanın üzerinde yazılı birçok ünlü insan adının oyuncu tarafından yavaş yavaş silinmesi, geriye salt *Brecht* adının bırakılması metaforik anlatım olarak değerlendirilir (Godard, 1993: 141). Pudovkin, *Potomok Chingis Khan* (Cengiz Han’ın Varisi - 1928) filminde kullandığı koşut kurguyla ve çeşitli plastik malzemeler aracılığıyla karakterlerle kurumların eğretilmeli eleştirisini yapar (Abisel, 1989: 124. 128).

Godard, *Une Femme Coquette* (1955) filminde genç, saygın ve evli bir kadını fahişelere özendirir. Fahişelere özenen kadın, onların bakışlarını taklit eder, erkekleri etkilemeye özenir ve bunda başarılı olur. Godard, fahişeliği yazınsal-metaforik anlamda kullanır. Fahişeye kamerayla yaklaşarak onun müşterisi rolünü oynar. Eisenstein ise, *Grev* adlı filmde mezbahada boğazlanan hayvanlar çekimi ile grev yapan işçilerin gördüğü zulmün çekimini kurgulayarak, işçilerin hayvanlar gibi boğazlandığı metaforunu yaratır (Godard, 1991: 134-135. 148).



Federico Fellini: *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat -1960)

Pasolini (1992: 35) edebiyatın neredeyse tamamen metaforlardan oluştuğunu; sinemada hemen hemen hiç metafor kullanılmadığını savunur. Metaforik anlatım bakımından sinema ile edebiyat arasında kimi farklar olduğu bir gerçek, ama metaforik anlatımın sinemada kullanıldığı da örnekleriyle ortada. Sinema, metaforik anlatım yapmak isteyen yönetmene değişik olanaklar sunar. Bu olanaklardan biri kesmedir. Kesme metaforik anlatım için gerekli uzaklıkları sağlar. Birbirine uzak öğelerin birinden ötekine geçilmesiyle yaratılan eğretilen anlatımın en büyük yardımcısı kurgudur. Dizilenen farklı içerikteki çekimlerin seçimi, düşünsel anlamda yaratıcı kurgudur. Kesmeyle metaforik anlatım yaratmaya Fellini’nin *La Dolce Vita* (Tatlı Hayat - 1960) filminden örnek çıkarılabilir. Başı gökyüzündeki İsa’ya dönük olarak dans eden kişinin çekiminden, onun gözünden helikopterden sarkan İsa yontusunun yeryüzüne dönük yüzü kesmeyle görüntüye getirilir, böylece eğretilmeli anlatım sağlanır.



Alain Resnais: *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim)

Resnais’nın, *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim) adlı filminin adı dahi eğretilmeli anlatım yaratır. Bir tarafta, üzerinde atom bombasının gücü denenerek yüz binlerce insanın katledildiği *Hiroşima* adı, diğer tarafta insanın varlık nedeni sayılan sevginin kodlandığı *sevgilim* sözcüğü. İki sözcük bir araya getirilerek eğretilme yaratılmıştır. Bu filmde sevişme, hastane, müze görüntüleri, 6 Ağustos 1945’te çekilmiş haber filmleri görüntüleriyle kesilmektedir.

Geçmiş ile yaşanan an arasında gidip-gelen filmde aşk coşkusu içindeki çiftin görüntüleri, atom bombasının neden olduğu yıkıcılığın yarattığı görüntülerle kesilerek, yıkım-yaratım karşıtlığı vurgulanır (Büker, 1991: 134-135. 148). Eğretilen oluşması için gerekli iki birim arası uzaklık (kentler, savaşlar, aşklar) *Hiroşima* filminde vardır. Eğretilenleyle gerçek anlatılmıştır.

Mitry, Chaplin'in *Modern Times* (Modern Zamanlar) adlı filmindeki koyun sürüsü çekimi ile metro istasyonundaki işçiler çekiminin ardışık getirilmesi örneğine dikkat çeker. Mitry, örnek bağlamında sinemada eğretilmelerden söz edilemeyeceğini belirtir. "kar"dan, "beyaz manto" gibi söz edildiğinde benzetilenin yerine "beyaz manto"nun geçmesini bu tümcede "kar" sözcüğünün kullanılmamış olmasını öne sürer. Oysa *Modern Times* filminde, "insanlar koyun sürüsü gibi" anlamını, ne tek başına 'koyun sürüsü' çekimi ne 'metro istasyonunda işçiler' çekimi verebilir; çünkü ortaya çıkan anlamın da anlamı; ne 'koyun sürüsü' çekimi ile ne de 'metro istasyonunda işçiler' çekimi ile özdeşdir. Ayrıca, kurgu ile yaratılan eğretilmelerin yanında tek bir çekimle de eğretilenle yaratılabilir. Sinemanın eğretilmeli anlatımı özgündür (Büker, 1985: 63-65. 72).

Birçok yönetmen bir konudan başkasına benzerlikler yoluyla geçerek eğretilenle yaratır. Tek tek görüntülerin gösterilenleri önemsizdir. Söz konusu, kesme ile birleştirilen görüntülerin gösterilenleridir. Eğretilmeli anlatımdan faydalanan yönetmenler, değişik görüntüleri ardışık düşünüp onları birleştirebilecek, yeni anlamları oluşturabilecek yaratıcılığa sahip olmalıdır. Tek çekimle yaratılan eğretilmeli anlatım bir yana bırakılarak, kurgu ile yaratılan eğretilmeler göz önüne alındığında, kurgunun vazgeçilmezliği bir kez daha ortaya çıkmış olur.

3.3. Eksiltme (ellipse)

Sinema sanatı, izleyici zekâsına saygı duyması gerektiği ve özellikle de görüntülerin estetik olması için, önemsiz görüntüleri filmin dışında bırakmak zorundadır. Andre Malraux'nun "sinema bir eksiltme (ellips) sanatıdır" sözü dikkat çekicidir. "Herhangi bir çekimde, iki kişinin duyulmayan konuşmaları, daha önceki görüntüler referans alındığında anlaşılabilir (A.Ş.Onaran, 1986: 30).

Aradaki fazlalıklara gerek yok! İzleyici aradaki eksikliği varsayar, zihninde tamamlar. Bir yönetmen eksiltme yapmayı bilmiyorsa, izleyicilerle sinemanın gerektirdiği gibi bir iletişim kuramıyor demektir. İzleyici, kendisine öykü ya da olay anlatılırken parmağın göze sokulmasını istemez. Böyle bir anlatım kuşkusuz ilginç bulunmaz. Bir yönetmen, düz anlatımdan çok, kodlamalarla; bu kodların izleyicinin zihnindeki açılımlarıyla (göndermelerle) anlatım yapıyorsa ustalaşmış demektir. Eksiltme yapılırken, böyle bir anlayış baz alınarak gösterilmeyenlerin, izleyici tarafından anlaşılması sağlanır. Eksiltmeyle, gereksiz uzatmalar ya da açıklamalar ortadan kaldırılır. Eksiltme sonrasında izleyicilerin bir konuyu kavramasını sağlayacak verilerin kalması yeterlidir.

3.4. Simgesel (Symbolique) ve İmgesel (image) Anlatım

Simge, her şeyden önce ebedi olanın, zamansal (ve geçici) olanda yansımasıdır (Wollen, 1989: 162). *Potemkin*'nin Odesa merdiveni ayrımında gözlüğünün camı parçalanan, kontrolden çıkıp merdivenlerden kayan bebek arabasının ardından dehşet dolu gözlerle bakan kadının gözleri ölüm simgesi olarak değerlendirilir (Gevgili, 1989: 49).

Arenold Hauser (1984: 425), madalyalarla süslü, başları olmayan savaşçı pelerinlerinin Rus filmlerinde, savaş makinesinin otomotizmini simgelediğini; Dorsay (1986: 98), Renoir'ın en gerçekçi filmlerinde bile simge bulunduğunu belirtir. Tarkovsky (1992: 134), sinemada şiirselliğin simgesel anlatıma aykırı, ama maddi töze çok yakından bağlı olduğunu savunur. Şiir simgesel anlatımla iç içe olduğu için, şiirle filmin bulunduğu yerde, simgesel anlatım da sinemanın en önemli iç dinamiğidir. Costa Gavras'ın *Küçük Kıyamet* filminde açık pencere-

den esen rüzgâr beyaz bir perdeyi, kıymeti anlaşılmamış bir yazar olan Stan'ın bedene sarar. Yazarın ölümden korkusu, perdenin (kefen...) yarattığı panikle simgeleşir.

Şaka yollu, “Simge mi dediniz? Filmim kısa geldiği için, ona birkaç düş sahnesi ekledim, hepsi o...” diyen Bunuel, simge kullanmayı seven yönetmenlerdendir. Simgeci anlatım konusunda Metz, Fritz Lang'ın *M* filmindeki tele takılan balon çekimini örnek verir. Tele takılan başıboş balon önceki bölümlerde küçük bir kızın elinde olduğu için ‘ölümün, elegeçmişliğin ve tecavüzün’ simgesi olur. Metz, ‘Bazinsel simgeci anlatıma’ karşıdır; simgenin, film dilini yazın dilinin anlatım doğasına (language) dönüştürdüğüne inandığı için, simgesel anlatıma karşı çıkar (Büker-Onaran, 1985: 261.; Büker, 1985: 33.; Abisel, 1989: 139).

Simgenin sinemadaki yetkin örneklerden *Citizen Kane* adlı filmde gözlenir. Filmde *Rosebud* kızığın adıdır. Hayatı anlatılan basın kralının çocukluğunun (gerçekten mutlu olduğu dönemin) simgesidir. Gösteren-gösterilen arasında nedenli bir ilişki vardır. Bu nedenle *Rosebud* simgedir.

Simgeci anlatımın sakıncalı yanı, yapıtın sunulduğu kişilerin, simgelerin açılımlarıyla ilgili önceden bilgiye sahip olmalarının gerekmesidir. *Terazi*'yi adaletin simgesi olarak daha önceden bilmeyenler, filmde kullanılan terazi simgesinden gerekli iletileri alamayabilirler. Fazlaca bilindil simgelerin filmi basitleştireceği açıktır. Beyaz gömlek giymiş kovboyların iyi, siyah gömlek giymiş olanların kötü olduklarının önceden bilinmesi bu tip filmleri basitleştirir. Western izleyicisi kovboyu görür görmez onun kendinden yana (kahraman, iyi adam) olup-olmadığını kolayca anlayabilmektedir. Bazı filmlerde simgelere, kolayca anlaşılamayacak kadar karmaşık iletiler kodlanmış olabilir. Bu, film açısından iyi bir simge seçimi değildir. Eisenstein'ın *Alexander Nevski* filminde Töton Şövalyeleri beyazlar içindedir ve kötü roldedir. Ruslar, karalar içinde oldukları halde iyi olarak gösterilir. *Eski ile Yeni* adlı filminde beyaz mutluluğun, yeni yönetim biçiminin; siyah gericiliğin, suçla ilginin, yıkıcılığın simgesidir. *Alexander Nevski*'de dar-keskin açılar, kapalı üçgenler, saldırganlığı; dörtgen, çember ve yarım çemberler savunmayı; düşey yukarı doğru uzanan üçgenler, çizgiler, yükseklikler birer güç ve önderlik simgesidir (Eisenstein, 1984: LXXXVI).

Simgelerin açılımları toplumların kültürü, kişilerin bilgi birikimiyle yakından ilgili olduğundan, Eisenstein'ın kullandığı simgelerin onun filmlerini izleyen tüm izleyiciler tarafından kolaylıkla anlaşılamayabilir. Duyularla anlatılamayacak varlıkları belirlemekte somut nesne ve işaretlerin kullanıldığı birçok sanat yapıtında gözlenebilir. Tüm sanatların bileşkesi olan sinema için de bu anlatım geçerlidir.

Duyu organlarının dıştan (dış dünyadan) algıladığı nesnelerin bilince yansıyan benzeri, imaj ya da hayal (TDK Sözlüğü, 1988: 701-702) biçiminde tanımlanan imgeyi Kağan (1993: 281) da şöyle açılımlar: “Sanatsal imgelerin portrevari ya da bireşimsel yoldan canlandırılış tarzı, imgeselliğin kurulabildiği her sanatta (edebiyat, oyun, roman, şiir) kendine özgüdür.” Bu sözden, sinemanın tüm öteki sanatlar gibi, kendine özgü imge kullanma tarzı geliştirdiği sonucuna ulaşılabilir. Diğer sanatlarda ve kuşkusuz sinemda ‘imgesel anlatıma tutunma’ isteğinin altında (Godard'ın belirttiği gibi) bilim adamlarının ve askerlerin ağırlığının çok daha fazla hissedildiği çağda, insanın yapmak istediklerini başka türlü ve özgün biçimde; hayata yeniden doğar gibi, yeni anlatım yolları bularak yapma arzusu yatar. Godard, imgenin bu konuda bir işe yaramayacağını belirtir; imgesel anlatımın iktidara muhalif anlatım yolu olarak görülmesinin yanıltıcı olacağı görüşünü şöyle özetler: “İmgelerin işe yarayacağına, başlangıçta başkalarından daha çok inandık, ama imge gitgide daha çok konuşuluyor ve bu konudaki kitaplar iyi satıyor; sanki iktidar küçük kız kardeşin eline geçmiş gibi.. Bu iktidar iletişim kurmak için değil de, kural gibi işleyen bir iletişim tarzını yerleştirmek için oluşturulmuş iktidar; yoksa olayları görmek için değildir (Godard, 1991: 17). İmgeci anlatım iktidarca dayalı-

tılan anlatım yöntemleri dışında bilinçötesine ileti göndermek için kullanılan özel bir anlatım yöntemidir; ancak Godard, bunun da iflas ettiği inancındadır.

Lotman, Puşkin'in "imgelemin yarattığı karşısında gözyaşı dökerim" sözünü sinemasal bağlamda değerlendirmiştir; bu sözleri, okurun (sinema söz konusu olduğu için izleyicinin) ve sanat yapıtının ikili ilişkilerinin dahiyane anlatımı olarak açıklamıştır. Puşkin, metnin gerçekliğine inanırken, aynı zamanda onun imgelem diye açıklamıştır. İmgenin yarattığı anlam karşısında ağlamayı çelişki olarak değerlendiren Lotman; metindeki olayların tasarlanmış olmasından dolayı, bilincin duygusal yaşantı isteğini hiçe indirgemeye yetmesinin gerektiği inancındadır. Sinema perdesinde gördüklerinin bir kurmaca olduğunu unutmayan izleyicinin ağlaması beklenemez. Sanat ikili yaşam tarzı gerektirir. Seyirci imgelemin yarattığıyla karşı karşıya bulunduğu hem unutmakta, hem bunun bilincinde olmaktadır. İmgelemin yönetmenin önemli bir anlatım aracı olması buradan kaynaklanmaktadır. Yönetmen oyuncusuna suç işletip, seyirciyi dehşete düşürürken; öte taraftan onun keyif almasını sağlar (Lotman, 1986: 27-28).

"Doğa hep fotojeniktir" biçimindeki anahtar tümce doğrultusunda yaklaştığı imgesel anlatımın karşısına gerçeklik olgusuyla çıkan Bazin, doğal dünyanın göstergeler dünyasına, nesnenin imgeselliğe üstünlüğünü savunur. Berger, "yapıt ne denli imgelem yüklü olursa, biz de sanatçının görünenleri algılayışına o denli derinden katılırız" diyerek, imgenin sanat dilindeki önemini vurgular (Wollen, 1989: 128.; Berger, 1993: 9-10).

İmge bir açıdan da yeniden yaratılan görünüm; her imgede görme biçimi yatar (Berger, 1993: 9-10). Bu görüşü, Berger'dan çok önce değerlendiren Eisenstein, izleğin belirli tasarımlara bölünmesine, bu tasarımların da izleğin ilk imgesini oluşturmak üzere birleştirilmesine kurgu bağlamında yaklaşır, çünkü kurguyla yaratılan imge, izleyici anlığına yansır, orada yeniden doğar (Eisenstein, 1984: 52-53). Kendini kanıtlamış birçok yönetmen sinemanın şiir gibi, imgeden yoksun olamayacağını savunmaktadır. Bu yönetmenlerin görüşü imgeci anlatımı gerçekliğin içinde boğmaya çalışan görüşün yanlış olduğunu ortaya koymaktadır. Wollen (1989: 155), Gance'ın imge konusundaki yargısını yineleyerek, imgenin önemini vurgulamıştır: "İmge çağı gelmiştir."

3.5. Gözlemcilik ve Yaratıcılık

Tüm sanatçılar gibi yönetmenlerin de gözlemci yönlerinin gelişmiş olması ya da bu özelliğin onlarda doğa vergisi olarak doğuştan bulunması gerekmektedir. Gözlemciliğin, sanatsal kaygı taşıyarak çalışan yönetmenlerde aranan nitelik olduğunun söylenmesine gerek yoktur. Yaratıcı yönetmenlerin, herhangi bir rastlantısal olayla karşılaştıklarında kendilerini asla olayın akışına bırakmaması gerektiğini söyleyen Pudovkin, böylece kamerayla çevrelerini dikkatle gözleyen yönetmenlerin büyük zamansal farklarla ayrılmış ayrı çekimleri toplayıp birleştirebileceğine dikkat çekmiştir. Yapay olarak, kameranın önünde canlandırılmamış ve gerçeklik özelliği bozulmamış bir olay yaşama eş anlamlıdır. Yönetmenler, çekimlerin yüzde ellisini bunlarla karşılar. Kurgunun nasıl yapılacağı çekimden önce belirlenmişse (ki, birçok çekimin yeri çekimden önce bellidir), yönetmenler gerçeği değiştirmek için onu egemenlikleri altına alacaklardır (Pudovkin, 1966: 116-117). Yönetmenler henüz gerçekle yüzyüzeysken onu evirme düşüncesi içinde olmaktadır. Böylece, yaratıcı yönetmenlerde gözlemci bir niteliğin olmasının bir önkoşul olduğu ortaya çıkmaktadır. Rastlantıların onu fark edenlerin işine yarayacağı açıktır. Eisenstein Kırım'daki Alupka Sarayı'nda bulunan mermer aslan heykellerini fark edip gözlemleyecek niteliğe sahip olmasa, onları aklında tutmasa, bu üç heykelin dondurulmuş hareketlerini "doğrulup, kükreyen bir arslan" olarak ardışık tasarlamasaydı, *Potemkin Zirhlisi* gibi tüm zamanların en iyi filmi olarak gösterilen başyapıtın anlatımı kuşkusuz bu kadar özgün olmazdı.

Kurgu, uzunca bir dönem (özellikle Genç Sovyet sinemacıları döneminde), sinemanın en önemli ustalık aracı olarak adlandırılmıştır. 1930'larda, kimi kuramcılar, sinema yazarları ve

yönetmenler kurgu döneminin kapandığını öne sürmüşler; geniş sahne ve uzun çekimler ustalık göstergesi olarak kabul edilmiştir. Wajda, 1986'da bu durumun kurgusal açıdan yeniden tersine döndüğünü görüp; kurgunun yeterince kurgu malzemesi olması koşuluyla yeterince yaratıcı bir süreç olabileceğini söylemiş; görüşünü 'geniş sahne çekimi' ile kıyaslayarak şöyle açıklamıştır: "Uzun çekimlere dayalı filmler daha birkaç yıl öncesine kadar ustalığın kanıtı sayılıyordu. Ben de uzun çekimler denemedim değil. Sonunda anladım ki, bu teknik en deneyimsiz yönetmeni bile fazla zorlamıyordu. Bunu yapmak için, fazla bir hayal gücüne gerek yoktu. Pek öyle usatalık filan (know-how) istemiyordu (Wajda, 1986: 121).

Wajda'nın yaklaşımı iki açıdan önemlidir. İlk olarak; kamera rejisi denen, kameranın bir altlık üzerinde kaydırılmasıyla ya da hareket ettirilmesiyle koterılan bu sahneleri çekmek iddia edildiği kadar kolay değildir; fazlasıyla da ustalık ve düş gücü gerektirmektedir. Böyle bir çekimde kamera hareketlerinin, oyuncuların ayrılıp birleşmelerinin, kadrajın, repliklerin, ışık değişimlerinin hepsinin bir arada kontrol altında tutulması oldukça zordur. İkinci olarak; kurgu yaratıcılığıyla anlatım sağlamak, sinemanın temel özelliklerinden biridir.

Kurgunun en önemli özelliklerinden birisi de açık ve etkileyici görüntü dizimi, filmsel tümce yaratılmasına olanak tanımasıdır. Bu tümceleri ustalıkla birleştirerek filmin öyküsel çatısını kurmak yetenek gerektirir. Yönetmenlerin film kurgusunun hâlâ keşfedilmemiş gizilgücüne yeniden ilgi göstermesinin sinema sanatının önünü açacağı ortadadır. Bu nedenle kurgunun önemini kavrayan yönetmen, onu kendi tekniklerine nasıl katacağının çabası içine girmiştir. Amerikan kurgusunu ileriye taşıyan Tarantino bu yönetmenlerdendir. Dmytryk ise, filmlerin mükemmelliğe yaklaşabilmesinde yaratıcı kurgunun, en az çekim teknikleri ve öykü kadar önem taşıdığını belirtmiştir (Dmytryk, 1984: 11.; Wajda, 1993: 121). Kurguyu sinemanın temel taşı sayan Eisenstein yönetmenin yaratıcılığına kurgusal açıdan yaklaşmıştır: "Yeteneği olan için kurgu öyküyü anlatmada en güçlü düzenleme aracıdır" diyerek, yaratıcılık konusunda söylenebilecekleri özetlemiştir.

3.6. Hedefkitle ve Kurgu (Film Dili)

Yönetmenler için, yapıtlarını sunacakları hedefkitleyi bilmeleri tartışılmayacak kadar önemlidir. Hedefkitlenin niteliksel ve niceliksel özelliğinin önemi, yönetmenden yönetmene değişebilir. 1920'lere damgasını vuran Rus Biçimcilerinin hedefkitlelerinin geniş halk yığınları olması çok doğaldır. Bu dönemin yönetmenleri, toplumdaki köklü değişim ve gelişmeleri geniş halk yığınlarına anlatarak, onların toplumsal değişim ve gelişmelere bakışlarını olumlama amacı gütmeleri sonucu, kitlelere yönelmişlerdir. Bunuel'in, *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği -1929) filmi sınırlı sayıda davetli topluluğuna sunulmuştur (Bunuel, 1986: 132).

Tarkovsky, genel izleyiciler tarafından "zor" diye nitelenen filmleriyle, duyumsama anlamında iletişim kurabildiği sınırlı sayıda insanı hedeflemiştir. Tarkovsky, kolayca anlaşılır olmaması nedeniyle tepki çekmiş, bu tepkiler zaman zaman saldırıya dönüşmüştür. Filmlerini takip eden ve kendisini anlayan marjinal bir kitlenin oluştuğunu belirten Tarkovsky, Eisenstein gibi, büyük yığnlara yönelmemiştir. Bu anlayış, yukarıda belirtildiği gibi, sanatçıdan sanatçıya değişiklikler gösterebilir. Dovzhenko, *Zvenigora* (1928) filmini yaparken, izleyiciyi düşünmeye zorlamayı amaçlamış, filmin anlaşılabilirliğiyle ilgili çıkan tartışmalarda da izleyiciyi suçlamıştır.

Eisenstein'ın hedefkitle ile kurmak istediği duyumsal iletişim, doğrudan kurguya bağlıdır. Çarpıcı kurguda ilişki tepkibilimin yasalarına; anlıksal kurguda ise düşüncenin işleyiş sürecinin yasalarına dayandırmıştır. *Potemkin Zirhlisi*'nda izleyicilerle filmin ilişkisi coşturuculuk (pathos) üzerine kurulmuştur. Duyumların eşlenmesi, görsel-isitsel karşısürüm, tüm duyumların birleşerek örgensel biçimde bütünü eksiksiz oluşturması döneminde ise izleyiciler ve film ilişkisi yaratıcı esrimeye (creative ecstasy) dönüşmüştür. Burada belirlenmesi gereken önemli ayrıntı, herhangi bir izleyiciye çarpıcı gelen kurgunun, bir başkasına

çarpıcı gelmeyebileceğidir. Çünkü uyaran-uyarılan ilişkisi kişinin bilgisiyle, kültürüyle, ait olduğu sınıfın bilinciyle yakından ilgilidir. *Grev* filminin son ayrımında, hayvanların kesimevinde boğazlanmasını gösteren çekimler bu görüntülere gerçek yaşamlarından son derece alışıktı köylüleri etkilememiştir (Tarkovsky, 1992: 9-10.; Abisel, 1989: 138.; Eisenstein, 1984: CXXVII. CXLVI).

Bütün bunlar göstermektedir ki, bir yönetmen hedefkitleyi iyi tanımak zorundadır. Amacı hedefkitleyle iletişim alış-verisine girmek ve onlara öyküler anlatarak bilgiler vermek, onları eğlendirmek olan yönetmen (feedbackin sınırlı işlediğini göz önünde tutarak) onların genel bilinç yapılarını ve kültür düzeylerini bilmelidir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kurguda Ses, Müzik ve Renk Ögelerinin Yeri

BEŞİNCİ BÖLÜM

Kurguda Ses, Müzik ve Renk Öğelerinin Yeri

İlk zamanlarda sessiz anlatım yapmak zorunda olan sinemanın, görüntüye onları aşan bir anlam vermesi tek başına olanaksızdı. Kurgu bu eksikliği gidermenin biricik aracı olmuştu. Sessiz sinemanın tarihsel gelişimini tamamlayarak yerini sesli filmlere bırakmasıyla, sinema sesin anlatıcı özelliğinden faydalanmakla kalmadı; sinema kendine özgü sanat olma yolunda ilerlerken, ses onun insan algısı açısından gerçek yaşamın bir izdüşümü olması adına atılan önemli bir adım oldu. Sesin sinemaya getirdikleri bunlarla sınırlı değildir; filmin akıcılık ve doğallığını bozmakla kalmaya ses ögesi, kendi eksikliğini durmadan tekrarlayan *arayazının* işlevini ortadan kaldırdı. Sesin ortaya çıkmasıyla, sessizliğin önemli bir anlatım ögesi olarak kullanım olanağı da ortaya çıktı; rabarba (ortam sesi), gürültü, uğultu ya da konuşmaların aniden yerini mutlak sessizliğe bırakması, sessizliğin kendi başına dramatik bir öge olarak kullanılmasını sağladı. Sessizliği sesle bozarak bir etki yaratma olanağı doğdu (Özün, 1984: 91. A.Ş.Onaran, 1986: 49-50).

Al Jolson, 6 Ekim 1927'de *The Jazz Singer* (Caz Şarkıcısı) adlı filmini Broadway'de izlenime sunarak Rus, Alman, ABD, Fransız sinemasının o tarihe kadar olan tüm birikimlerini tümünden alt-üst edecek dinamiti ateşleyiverdi. Eisenstein, Pudovkin ve onların önemli filmlerinde yönetmen yardımcısı olan Aleksandrov 5 Ağustos 1928 günü Leningrad'da çıkan bir dergideki yazıda, se-

sin sinemada kullanılmasına ilişkin bir değerlendirme yaptı: “Kurgunun gelişmesinde ve kusursuzlaşmasında ses, ancak görsel kurguyla ilintili biçimde karşısürümsel kullanılırsa sinemaya güç katabilir. Sesle gerçekleştirilecek ilk deneysel çalışmada, görüntü ile ses açık bir uyumsuzluğa doğru yöneltilmelidir. Zira ancak bu tür bir girişim, görsel-işitsel etkenler sonunda orkestral karşısürümü yaratarak olumlu sonuç verebilir (Gevgili, 1989: 55).”

Eisenstein ve arkadaşlarının yaklaşımları sinemanın sanatsal yönüne duyulan kaygıyla ilgilidir. Onlar sese sığınması yerine; bu güçlü olanağın, filmlerin anlatımını zenginleştirici yönünden yararlanmak gerektiğini, kurgunun o günkü o kaotik ortamdan korunmasının şart olduğunu savundular. Eisenstein, sesin, görsel kurgu ile bağıntılı kullanıldığında sinemaya karşısürümsel bir katkı sağlayabileceğine inanıyordu; yani görüntü-ses çatışması, amaca hizmet edecek biçimde düzenlenmeliydi. Kurgu kuramını sesin karşısında korporasyon (çökmekte olan bir sistem) olarak görmeyerek, onu kurgu bağlamında değerlendirdi; çünkü ses, görüntünün bir açıklayıcısı olarak kullanıldığında kurgu yok olacak; görsel kurgu parçasına sesin eşlenmesi, görsel kurgu parçasının eylemsizliğine neden olacak, onun anlamındaki bağımsızlığını zedeleyecekti. Sesin görsel kurgu parçasına karşısüremsel kullanımı ise kurgunun gelişmesine ivme kazandıracaktı (Eisenstein, 1985: 338).

Sesin sinemaya girmesi sinemayı sanat olarak algılayanları telaşlandırdı. Kısa bir süre sonra da onların haklı oldukları anlaşıldı. Dmytryk’in belirttiği gibi ses sinemada yerini alırken kurguyla yaratılabilen hareketi, coşkuyu, ‘hareketli fotoğraflar sanatı’nın özü olan kurgunun kendisini sabitleştirme tehlikesini de beraberinde getirdi. Sesi yenmek isteyen Chaplin, *City Lights* (Şehir Işıkları) adlı filminde sesi sanatsal amacı için kullandı; ekonomik gelişmenin simgesi olan anıtın açılışını yapan kişiyi konuştururken, sesin tınısını nesnenin doğasına uydurma ilkesini terk edip, kişiyi hızlı konuşturarak ‘vızılıtı’ oluşturdu (Dmytryk, 1993: 10. Lotman, 1986: 24-25).

İlk günler korkulan olduysa da, daha sonra Eisenstein’in o uzak görüşlülüğüyle ortaya attığı kuram doğrultusunda, sesin sinemanın sanatsallığını bozmayacak, dahası sinemada kendi boşluğunu dolduracak biçimde kullanılmaya başlandığı görülür. Rusya’da ve Avrupa’da bu yönde önemli adımlar atılmaya başlandı. Fransız sinemacı Clair çerçevedışı nesnelerin seslerini vererek Eisenstein’in düşüncesini geliştirmiş oldu; görsel-işitsel karşısürümü kullandı. Konuşan oyuncuyu dinleyen oyuncunun görüldüğü ya da hırsızın çerçeve dışından gelen sese uyumlu olarak korkma, kaçma, irkilme, saklanma tepkisi verdiği çekimler kullandı. Eisenstein *Aleksandr Nevsky* adlı filminde görsel-işitsel karşısürüm kuramını uygulamaya koydu. Onun ve arkadaşlarının görsel-işitsel karşısürüm düşüncesini doruğa ulaştırırsa, *Hiroşima Sevgilim* adlı filmiyle Resnais olmuştur. Bu filmde kadınla erkek ister istemez kendilerini karşılaştıran nedeni sorgular. Dolaylı sorular gönderme yüklüdür; sorulara verilen yanıtlar örtülüdür. Ses görüntü dışından gelir, dinleyen oyuncu gösterilir. Böylece anlatımda görsel-işitsel karşısürümden faydalanılır. Bazin, gerçeğin ayrılmaz bir parçası olduğuna inandığı sesin sinemaya girmesini, gerçeğin kaygısını taşıyan yönetmenlerin anlatımlarını desteklemesi açısından değerlendirdi; 1930-1940 döneminde Renoir dışında başarılı bir sesli film çalışması yapan olmadığını; onun, *La Règle du Jeu* (Oyunun Kuralı) filmiyle kurgu olanaklarının ötesinde arayışlara gittiğini belirtti. Sesin tarihsel açıdan bir önemi de, sessiz sinema dönemi boyunca saniyede 16 kare fotoğraf çeken kameraların yerini 24 kare fotoğraf çekebilen kameraların almış olmasıdır (Gevgili, 1989: 56. 70. 128. Büker, 1985: 33).

Sinemanın en büyük eksiğinin aslında ses olduğu, ses kullanılmaya başlandıktan sonra anlaşılabilirdi. Çekimlerin arasına yerleştirilen arayazılar kaldırılınca; bunların, filmin estetiğini bozduğu anlaşıldı. Bazin, sesin sinemaya kazandırılmasını gerçeklik açısından irdeledi. Sesin katkısıyla sinemanın eskisinden çok daha gerçekçi olabileceğini savundu. Sesin kullanılmaya başlanmasıyla, Eisenstein’in görüntü-ses birlikteliği savını haklı çıkartan filmler çekilmeye başlandı. Clair’in filmleri önemli bir adım sayıldı. Resnais’in filmleri de bu doğrultuda (se-

sin görüntüyü açıklaması değil, görüntü-ses kurgusu anlamında) sanat filmleri oldu. Bunlar sesin, sessiz sinema devrinin sonlarında iyice hissedilmeye başlanan eksikliğin vurulanmasına yanıt olabilen filmlerdi. Sessiz sinemanın son dönemlerinde, söyleşmeyle ilgili sözler öylesine büyük bir önem kazandı ki; oyuncuların konuşma çağrıştıracı ağız hareketleri yapması istendi. Kurgu sırasında çekimler ağız hareketlerinin olduğu yerlerden kesilerek *arayazılar* konuldu. Vertov, ses-kurgu ilişkisiyle ilgili olarak sesin görüntüyle uyumsuzluk ya da uyum içinde ve ancak sanatsal ses kurgusu bağlamında kullanılması gerektiğini savundu. Welles bu konuyu (1941 yılında) filmlerle belgelemek istercesine, anlamlı konuşan fotoğraflar filmini (*Citizen Kane*'i) çekti. Bu film, sessiz sinema ile sesli sinemanın tam bir bileşkesi oldu. Welles bu filmle adeta sinema sanatının savunmasını yaptı. Konuşma olmayan anlamlı görüntüleri konuşan fotoğraflarla birleştirdi. Bu görüntülerini müzikle bütünleştirdi. Derinlemesine sahnelerde net ve küçük görüntüler, o güne kadar tartışılanları yanıtlıyordu: Sinema öncelikle görüntüdür. Çünkü sesin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte konuşmalar, diyalogun gerektirdiği yerlerine yerleştirilmemiş ve perdeyi durmaksızın konuşan oyuncular istila etmişti. İzleyicilerin ilgisini çekmek için söylenen *Hundred per cent talkie* (yüzde yüz sözlü) deyişi, slogan haline gelmişti (Özön, 1985: 179. Kaliç, 1992: 50. Budak, 1986: 19.)

Sesi iyi olmayan eski yıldızlar tahtlarından tepetakla yuvarlandı; onların yerini, diksiyonu düzgün oyuncular aldı. Sinema görsel sanat olmaktan uzaklaşmaya ve işitsel sanat olmaya başlamıştı. Bu nedenle, kurgu kuramcılarının görüntünün sese feda edileceği endişesi yersiz değildi. Sesli filmlerin ilk örnekleri olağanüstü gevezelikleriyle bu kuramcılarının endişelerini haklı çıkarttı. Sesin asıl yerine oturtulması için, belli bir zaman geçmesi gerekti.

Sesin kurguyu tarihin çöp sepetine atması endişesi yaşanırken; Eisenstein sesin kurgu yapısından büsbütün bağımsız olduğu düşüncesine nasıl ulaşıldığını sorguladı; bu düşüncüyü çok ilginç buldu. Çünkü ses-görüntü ilişkisi ilke olarak müzik içindeki ilişkilerden ve sessiz film kurgusunun yapısındaki iç ilişkilerden değişik değildi. Çok önceden sanatsal kurgunun gelişmesindeki en üst aşama görsel-işitsel kurguydu; bunu çok açık olarak ortaya koymuştu (Eisenstein, 1984: 77).

Eisenstein sinemada ses olmadığı için sesin görüntüyle duyurulmasını (gösterilmesini) savunmuştu. Kimse sinemada ses olgusunu düşünmediği zamanlarda bile, yoğrumsal araçlarla ses ve müzik etkisi yaratma isteğiyle görsel-işitsel kurguya başvurmuştu. *Grev* filminde akordeonlu rastgele gezinti kılığında grevcilerin toplantısını gösteren bir ayırımın bulunması ve bu filmin 1924'de yapılmış olması bu açıdan önemlidir.

Eisenstein ses kullanılmaya başlandıktan sonra sese yönelik tek isteğinin devinimin olduğu yerde sesin devinime ayak uydurması olmadığını belirtti, çünkü bunu sanatsal kaygı olarak değerlendirmiyordu; sanatı ancak katışıksız gerçek eşleme anının ve doğal nesnelerin sesli filme alınmasının dışında arıyordu. Kurbağanın "vak"lamasının, çakıl taşlarının üzerinde ilerleyen arabanın tekerleklerinden çıkan seslerin görüntülerle koşut olmasının dışında, sesin görüntülerle kurgulanarak sanat yaratabileceğini savunuyordu. Görüntü-ses ilişkisinin hiçbir zaman sanatı belirleyecek yetkinlikte olmadığı gerçeğini şöyle açıklamıştı: "Bu durumda sanat, ancak eşleme anında konuyla bunun doğal sesi arasındaki bağlantı yalnızca saptanmakla da kalmayıp geliştirilmekte olan yapıtın anlatımsal gerekleriyle (salt bu gereklerle) belirlendiği zaman ortaya çıkar (Eisenstein, 1984: 79).

Eisenstein bu noktadan hareketle görüntü ile görüntü seslerinin çekim içeriğine uygun olarak dizem özdeşliği yaratacak estetik düzeyde kurulmasını; başka bir anlatımla çekimlerin kesiminden ve ses kuşağındaki müziğin dizemine göre bağlanmasıyla kotarılan kurguya, yani görsel-işitsel kurguya yalın bir örnek olarak vermişti. Onun belirttiği gibi ses ve görüntü eşlemesi, sanat yaratma aracı değil, sesli sinemanın doğası gereği yapılan bir işlemdi.

Halkın, sessiz sinemayı görüntüye söz katmadığı için sevdiğini söyleyen Godard, Walter Benjamin'in Adorno'ya söylediği, "endüstri bilinçaltı bir korkuya kapılarak sesi sinemaya soktu" sözlerine değinmişti. Bunu kanıtlamak için bir filmin salt hareketli fotoğraflar değil, üzerinde yargıya varılacak, birbirleriyle karşılaştırılacak bağımsız üç fotoğraf olduğunu savunuyordu. "Eisenstein şunu şunu yaptı, bu da şunu kanıtlar" diyerek, sesli sinemayla birlikte insanların görme, düşünme, düş kurma eylemlerini bir kenara itmek zorunda kaldığına; "kurgunun keşfi" dediği sessiz sinemada herkesin hep birlikte gözlerini açtıkları filmin karşısında eşit olduğuna dikkat çekiyordu. Godard'a göre, sesli sinemanın tüm büyük filmleri sessizdi.

(Godard, 1991: 155). Konuşan kafa görüntülerine boğulmamış; yalnız gerektiği yerlerde, öykünün görüntüyle anlatılamayacağı aşamalarda sesin kullanıldığı filmler elbette sessiz filmler olarak değerlendirilebilir; ancak *Schindler's List* ve *The Piano* gibi 1990'ların ortasında çekilen önemli filmlerle; Orson Welles, Alain Resnais gibi kalıcılıklarını ispatlamış yönetmenlerin; görüntüyle öykü anlatma (daha doğrusu yaşatma) sanatının başka büyük ustalarının filmleri, "Sesli sinemanın tüm büyük filmleri de sessizdir" sözünü doğrulayacak kadar sessiz sinemaya yakın filmler olarak gözlenebilir. Halkın sessiz sinemayı görüntüye söz katmadığı için mi, teknolojinin yetersizliğinden dolayı sinemada henüz ses kullanılmadığı için onun eksikliğini hissetmediğinden mi sevdiği tartışılabilir.

Yaşamın katı gerçekliğinin dönüştürülmesine ya da fantastik yeni bir evrenin kurulmasına uygun bir sanat olan ve varlığını tam da bu işlevine borçlu olan sinema; öyküsel düzlemde zihnin algılaması ve biçimsel düzlemde gözün görme mekanizması doğrultusunda, öyle ya da böyle, yaşamın izdüşümüdür. Öyleyse sinemanın 'sessiz' dönemi, 1895 yılında başlayan yolculuğun salt bir evresidir. İnsan algısı göz önüne alındığında, ulaşılması bir gereklilik olan aşamaya gelinmiştir. Geline noktada sesle görüntünün doğadaki gibi eşzamanlı var olması, izleyiciler tarafından arzulanmaktadır. Sesin sinema estetiğinin çanını çaldığını savunan Bazin; Eisenstein ile Godard'a yakın görüşler geliştirdi: "Sesli sinema, kurgunun en önemli yönünü, kesiksiz anlatımı, dramatik çözümlemeyi korumaktadır (Bazin, 1966: 68)."

1. Görüntü-Ses İlişkisi

Film, eşleştirilmiş seslerle çekilecekse, sesler ses bantına, görüntü film üzerine kaydedilir. Böylece görüntü ile sesin eşlemesi yapılmış olur. Gelişen teknoloji sayesinde görüntüler ve sesler eşzamanlı olarak ve aynı materyalin üzerine kayıt edilebilir hale geldi. Bugün, sessiz sinema dönemi filmleri izlenirken, beklendik seslerin duyulmamasının izleyicilere rahatsızlık vermesi, sinemada sesin kullanılmasının bir zorunluluk olduğunu gösterir. Nesnelerin eylem ve devinimlerinden, kendilerine özgü sesler çıkarttığı izleyiciler tarafından bilindiği için, perdede devinimli görünen bir çarkın, devinen çark sesini, çalışan bir lokomotifin lokomotif sesini çıkarması beklenir. Bu seslerin olmadığı bir durumda izleyiciler rahatsızlık duyar. Film gösterilirken, perdedeki görüntüye eşlenmiş sesleri duymakta olan izleyicilerin düzenekte bir arıza olduğunda sesin kesilmesine gösterdikleri tepki herkesçe bilinir: "Ses! Ses!" Bu bağrışmalar, makine dairesine gönderilen ıslıklı protesto komutları, hemen her izleyicinin, hiç değilse hayatında bir kez tanık olduğu bir durumdur. İzleyici, görüntüye eşlenmiş ses unsurunu kanıksamıştır. Hayatı boyunca sesli film izlemiş kitle için, sesin yokluğu affedilmez bir eksikliktir.

Sesin görüntü ile kurgulanması konusunda Fritz Lang'ın *Düsseldorf Vampiri* filmi örnek gösterilebilir. Bu filmin bir sahnesinde, komişere herhangi bir ofiste yaşanan bir hırsızlık olayı anlatılır. Olayla ilgili görüntüyü fondaki ses tamamlar; görüntüde karmakarışık tavan arası, mahzen, dar geçitler, elleri bağlanmış bekçiler, açık kutular vb. vardır. Komişere açıklama yapan ses ile hırsızlık olayının bu görüntüleri birbirini tamamlar. Bu, sesle görüntünün kurgusal düzenlenmesidir. Hırsızlıkla ilgili görüntülerin zamanı ile anlatımın gerçekleştirildiği zaman birbirinden farklıdır (Alim Şerif Onaran, 1986: 52-53).

2. Görüntü-Müzik İlişkisi

Müzik sinemada çok yönlü kullanılan bir ögedir. Eisenstein'ın *Aleksandr Nevsky* adlı filminin özgün müziği ise, işitsel öge olarak görsel düzenle bazan uyum bazen bilinçli olarak yaratılmış uyumsuzluk içinde sürer. İnsan ya da nesne sesleri olmayan, salt müzik kullanılan bu filmde, görsel-işitsel kurguyla olağanüstü etkileme gücüne ulaşılmıştır (Gevgili, 1989: 70).

Eisenstein, müzik ve görüntü kurgusuyla elde edilen bu filminde, müzik ile görüntünün karşılıklı düzenlemesinin, müzik-görüntü kurgusunu kanıtlanmış olduğuna dikkat çeker: “Besteci de önceden kurgusu yapılmış bir film ayrımını işleme aldığında, görüntü-müzik konusunda seçici davranır. Besteci, tüm kurgunun yapısını ve çekimden çekime aktarılan düzenin çizgisindeki çekimlerin içindeki düzenlemedeki görsel devinimi çözümlemek zorundadır (Eisenstein, 1984: 147).

Böyle bir çözümleme yapılmadan müzik ile görüntü kurgusunun istenen etkiyi sağlaması beklenemez. Daha önce işaret edildiği gibi sanat yapıtlarının özlerinde bulunan devinim, izlekten soyutlanmış değil; müzik devinimiyle görüntü devinimi, devinim yapısı açısından kurgulanırsa, ancak bu koşullarda ortaya çıkan üründen sanatsal birleşke beklenebilir. Böylece görüntüde ve müzikte ayrı ayrı sanatsal özellik yaratılmış olur. Zaten müzik-görüntü kurgusunda önemli olan, bu sanatsal öğelerin birbirlerini yadsımamaları, birbirini estetik olarak bütünlemesi, birbirinden bağımsız düşünülemez olmasıdır.

Alan Parker'ın, bir zamanların ünlü müzik grubu *Pink Floyd*'un üyesi Roger Waters'un (şarkı sözlerine yansıyan) yaşam öyküsünden yola çıkarak çektiği *The Wall* (Duvar-1981) filmi; görüntü-müzik kurgusunun en yetkin örneklerindendir. Filmin ilk sahnesinde; zincirlenmiş, devasa demir kapı gösterilir. Zincirin kırılması için kapı ileri geri itilmektedir. Müzik, kapının zorlanmasına koşut yükselir. Görüntü-müzik birbirini destekleyerek gerilimi yükseltir; oysa zincirin kırılmasını bunalım geçiren (despot annenin baskısı altında yetişmiş) bir genç erkek, kafasında kurmaktadır. Zincirin zorlanarak kırılmasını, hizmetçinin oda kapısını açıp girmesi izler. O an müzik patlar, susar; görüntü-müzik kurgusu uyumlanır.



Pink Floyd ve *The Wall* adlı film

Komedi filmlerinde oyuncunun bakma, durma, koşma, düşme, donma, oturma, kalkma, korkma eylemleri çoğu zaman müzikle yönlendirilir; ancak aslında yönlendirilen izleyicidir. Romantik filmlerde izleyicileri duygu yoğunluğuna öykünün gelişimi, replikler, bakışlar, ışık, çekimin genel atmosferi ve kamera hareketleri sürüklerken, destekleyici müzikle bu yoğunluk arttırılır. Patlama, çarpışma, darbe sesleri müzikle güçlendirilir. Kudurmuş bir köpeğin adamı kovaladığı bir sahne tasarlayalım. Bu sahne müziksiz izlendiğinde heyecan, gerilim, tempo düşük; müzikle desteklenmiş olarak izlendiğindeyse güçlü olacaktır.

3. Görüntü-Renk İlişkisi

Bilindiği gibi, sesin sinemaya girmesi, müzik ve ses öğelerinin filmlerde kullanılmasını sağladı. Renk ögesi de ses gibi sinemaya sonradan girdiği için bu konu üzerinde çeşitli görüşler geliştirildi; renk, özel etki ve anlamlar yaratmak için kullanıldı.

Eisenstein görüntü-renk kurgusunu tartışmaya açarken görüntü-ses kurgusunun, daha doğrusu kaynaşmasının görsel işitsel bir birlik yaratması (görülen dünya ile işitilen dünya ayrışıklığının yok edilmesi) düşünden söz eder; görüntüyle yakından ilişkili olan (görüntüden soyutlanamaz) renk ögesini görüntü-renk kurgusu bağlamında ele alıp, yaptığı deneyle renk kurgusunu daha anlaşılır bir hale getirdi. Bu deneyinde, birer santim yarı çapında ve silindirik cam kaplara kimyasal boyalar doldurdu. Bunları klavye tuşları gibi yan yana sıraladı. Kapların arkasına küçük, yuvarlak bakır nesneler koydu. Bunların içindeki rengin görünmesini önledi. Yuvarlak bakır parçaları tellerle klavyeye bağladı. Herhangi bir tuşa basıldığında, yuvarlak parçalardan birinin kalkmasını, rengin görünmesini sağladı. Deneyin ortaya çıkarttığı sonucu şöyle açıkladı: “Parmağın tuşun üzerinden kalkmasıyla bir notanın işitilmez oluşu gibi, bakır yuvarlaklar ağırlıklarından dolayı hemen bardağı örtüyor, böylece renk ortadan kalkıyordu. Klavikort arka tarafından mumlarla aydınlatılmıştı. Çeşitli renk kurgularının yol açtığı görsel izlenim anlatılacak gibi değildi (Eisenstein, 1984: 84).

Melodramda müzik seslerinin yazarın sözcükleriyle uyuşması gerektiği gibi, renklerin de sözcüklerle uyuşması gerektiğini savunan Eisenstein’ı; ses, müzik ve renk konuları üzerinde kurgusal bağlamda düşünce geliştiren en önemli film kuramcısı kabul etmek gerekir. Onun tarafından geliştirmiş olan ve renk, ses, müzik öğelerinin üçünü birlikte sunan şu çarpıcı örneği de irdelemek gerekir:

SÖZCÜKLER : **Kızların en güzeli, üzgünce dolaşır...**

MÜZİK : *Flütün yakınan sesleri.*

RENK : Pembe ve beyazla karışık zeytin rengi

SÖZCÜKLER : **... çiçekli çayırarda...**

MÜZİK : *Sevinçli, gittikçe yükselen tonlarda.*

RENK : Mor ve papatya sarısıyla karışık yeşil.

SÖZCÜKLER: **Tarlakuşu gibi sevinçli türkü söyler.**

MÜZİK : *Birbiri ardından yükselip alçalan sesler.*

RENK : Kızıl ve sarı-yeşille birleşen mavi.

Seslerin, müziğin, renklerin bir bütünü oluşturacak biçimde verildiği deneyde de görüldüğü gibi; çağdaş filmler renk, ses, müzik birliğinden ortaya çıkar. Sessiz, renksiz, müziksiz bir film elbette düşünülebilir, ama bunların günümüz sinema sanatında hemen hemen yerinin kalmadığını ödül alan filmlerin genel yapısı ve sinema klâsikleri arasına gireceğine şüphe duyulmayan filmler gösterir. Renk konusunda, renkli filmlere yerleştirilen siyah-beyaz çekimlerden de söz edilebilir. Bu tarz anlatım renk ögesinden faydalanmanın en çarpıcı örneklerinden biridir.

ALTINCI BÖLÜM

Kurguya Yaklaşımlar: Hollywood ya da Antihollywood

ALTINCI BÖLÜM

Kurguya Yaklaşımlar: Hollywood ya da Antihollywood

Amerikalılar tarafından bulunan kurgu, Genç Sovyet yönetmenlerin ellerinde doğasının izin verdiği sınırlara ulaşmış olsa da; kurgu coğrafyalarını ikiye ayırırken sanal bir çizgi çektiğimizin farkındayız: Bir tarafa okyanusun öbür tarafını diğer tarafa bu tarafını almamızın haklı nedenleri var; çünkü böyle bir sınırlama ya da ayırım, konunun işlenirliği açısından büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Ayrıca iki cephedeki sinemaların üretilme tarzları bile iki kutupluluğu doğurur.

Hollywood her şeyden önce büyük film yapım stüdyolarının (majors) bulunduğu coğrafi bir bölgeyi niteler. 1910-1915 yılları arasında, stüdyoların önemli bir bölümü merkez bürolarını New York'ta bırakarak California'ya yerleşmişti; zira sinema endüstrisi için henüz tanınmamış küçük bir kasaba olan Hollywood, hem ekonomik hem de teknik açıdan en uygun yerdı. Büyük akın bu nedenle başlamıştı (Gönen, 2007: 15).

Kurgu açısından Avrupa-Hollywood ayrımının ölçütleri belirsizdir, ancak okyanusun iki yakasındaki önemli yönetmenlerin bu sanata bakışı bile kurgu coğrafyalarının sınırını belirleme girişimimizi haklı çıkarır. Örneğin Epstein ve Godard'a göre sinema doğrudan doğruya modern sanat olarak doğdu. Hollywood'un ihanetiyle geriye dönerek Aristotelesçi klasik bir sanat olarak

biçimlendi. Sinema ikon-imaj'ın modern gücünden, Aristotelesçi öykünmenin temsili olayları adına vazgeçince, dermanını yitirdi ve ölümünü kendi eliyle imzaladı. Görüldüğü gibi Godard, sinemanın Deleuze'ün ve Bazin'in anladığı tarzda naiflikten olgunluğa ilerleyerek, klasizmden modernizme geçtiğine kabul etmez. Sinema kendine özgü olmayan özelliklerden kurtulup, kendi içkin yapısına geri döndüğü bir özerkleşme süreci yaşamamıştır. Tersine Epstein gibi, Godard'a göre de sinema doğrudan otonom (özerk) ikon-imaj gücü olarak doğmuştur, ama Hollywood'un bir çeşit karşı devrimiyle süreç yeniden geriye doğru ilerlemiştir. İkon-imaj'ın otonom duyulur gücü hikâye anlatımının öykünmecisi rasyonel işlevine bağımlılığa dönüşmüştür. İşte bu nedenle Godard, Hollywood estetik sisteminin dünyadaki belirleyici konumunu, onun günümüzde hâlâ hikâye anlatmayı bilen tek sinema tarzı olmasına bağlamaktadır. Yani Büyük İskender, Sezar ve Napoleon'un ordularıyla yapamadığını, Hitchcock klasik anlatı filmleriyle yapmış ve böylece de Hollywood, evreni ele geçirmiştir (Gönen, 2008: 15, 36).

Hollywood'un (dolayısıyla da endüstrinin) pazarlamacılıktaki saldırgan tutumu dünyanın her ülkesinde bilinçsiz yöneticilerin aymazlığıyla birleşince yeryüzünün her yerinde izleyicilerin görsel bilinci Hollywood filmlerinin Aristotelesçi düz anlatımcı diliyle biçimlenmiştir. İzleyici için anlatım diline alışmadıkları Tarkovsky, Angelopoulos, Antonioni, Kurosawa, Gavras, Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin, bir öyküyü görüntü öncelikli anlatan filmlerini izlemek zor hale gelmiştir. Adları sıralanan bu yönetmenlerin ve benzeri yaratıcıların filmlerini "sıkıcı, anlaşılabilir, katlanılmaz, izlenmesi zor, anlatımı karmaşık" bulanlar, kusuru bir parça da kendilerinde, hazırlıksız izleyici olmalarında aramalıdır.

Dmytryk, Hollywood kurgusunu düz zincirlemenin daha karmaşık ve daha gösterişçi kullanıldığı bir kurgu olarak nitelendiriyor. Onun verdiği örnekte oda içinde tanıtıcı bir çekim yapıldıktan sonra kamera pencereye ilerler; istenen konuma getirilir ve pencereden bahçenin (dört mevsimin gösterildiği) dört ayrı çekimi yapılır, bu çekimler ardışık kurgulanır. Birinci çekimde yaz yeşilliği içindeki ağacın görüntüsü vardır. İki, üç ve dördüncü çekimlerde uzam, çerçeve ve kamera açısı ilk çekimle aynıdır.

- 1) Ağaç çıplak.
- 2) Ağacın bulunduğu yer karlarla kaplı.
- 3) Ağaç bahar çiçekleriyle yüklü.
- 4) Ağaç yaz güneşinin altında.

Bu çekimler kurgulandıktan sonra, kamera geri kaydırılarak izleyiciye oda anımsatılır; izleyicilerin içinde yaşamakta oldukları odadaki kısacık zaman sürecinde, aradan dört mevsim geçtiği anlatılmış olur. Bu ve benzeri kurgu dizilemeleri, genellikle uzamdan uzama geçişler için kullanılır. İkinci tip kurgu için verilen örnekte: New York'un silüet çekiminden Orta Batının mısır tarlalarına; hemen arkasından Rocky Mountains'in çekimine, son olarak Golden Gate Bridge'in çekimine yapılan zincirlemeyle ABD'nin bir baştan öteki baş dolaşılması anlatılır. Bu uzamların izleyicinin hemen tanıyacağı yerler olmasının önemi açık. Böylece oyuncuların radyoya özgü bir anlatımla, "San Francisco'ya gideceğim" demesine gerek kalmaz. Görüntü öncelikli sanat olan sinemada sesin zaten böyle bir görevi olamaz. Püriten sinema yapıtında (saf sinema diliyle yaratılan bir filmde) ses, ancak görüntüyle anlatılamayacak olayların anlatımı için devreye sokulur. Görüntünün eksiklerini gidermek için kullanılan sese alternatif olarak Hollywood kurgusu, karakterin görüntüyle anlatılamaz sanılan düşüncelerinin, rüyalarının, kâbuslarının görülebilir hale gelmesini sağlar. Hollywood kurgusuna işte bu nedenle anlatımcı kurgu denir (Dmytryk, 1993: 159-160. Büker-Onaran, 1985: 78).

Bu kurgunun, Hollywood filmlerinin genel geçer kurgu farkını ortaya koyduğu rahatlıkla söylenebilir. Hollywood kurgusunun geniş sahne çekimleri zamandan zamana, uzamdan uzama geçişlerde kolaylık sağlar. Hollywood filmlerinde gözlenebilen hızın yaratılabilmesi için kısa çekim-

lerden faydalanılır. Çekim uzunluğuyla yaratılmak istenen etki dikkate alındığında çekim uzunluklarını çoğunlukla film türlerinin yapısının belirlediği görülür. Öyleyse daha basit deyişle; anlatıcı kurgudan her film türünün yapısına göre faydalanılır. Çekim uzunluğunu belirleyen bir kurgu; heyecan, duygu, güldürü yaratmanın en önemli unsurudur. Dmytryk'in, bir yönetmenden aktardığı, "Teknik ne olursa olsun, iş görüyorsa kullan" sözü Hollywood'a özgü bir slogan olmuştur. Hollywood'un kurguya bakışı ancak böyle bir sözle somutlaştırılabilirdi. Avrupa-Hollywood kurgusunun farkını, Atlantik'in iki yakasındaki çalışma koşullarına bağlayan Arijon ise, Amerikalı yönetmenlerin tarzıyla ilgili şu bilgiyi verir: "Amerikalı yönetmenler uygun sahneleri genellikle üçgenin üç açısından yaptıkları değişik ana çekimler, iç karşı aç çekimler, cut-away çekimler ve ihtiyaç duyabilecekleri kurtarıcı başka çekimlerle görüntüler." Arijon'a göre böyle çalışma amacının altında filmin sanatsal olup-olmaması kaygısından çok daha farklı nedenler yatmaktadır. Bu nedenlerden biri, bir uzmanın kurguyu yapması için kimi alternatifli çekimlerin yaratılması, sinemanın endüstri kuralları doğrultusunda işletilmesidir (Arijon, 1993: 648-649).

Hollywood'da kurgu uzman kişilerce hızlı bir biçimde ve kolayca yapılır. Üç noktadan yapılan geniş sahne çekimlerin uygun yerlerine eklenmek üzere, kurguyu kurtarıcı (kısa) çekimler kotarılır. Böylece, filmin amaçlanan akışını ve kurgu yöntemini bilen herkesin kolayca kurgulayabileceği görüntü malzemeleri yaratılmış olur.

Burada dikkat edilmesi gereken; işlevsel varlıkların yakın çekimlerinin insan algısında yadsımaya neden olmayacak anlayışla seçilmesidir. Çekim diziminin yolunda gitmeyebileceği öngörüsüyle; mekanda bulunan, belki daha önceki geniş çerçeveli çekimde kadraja girmiş, ama kurgu dizisinde işlevsel olmayan bir nesnenin yakın çekimini alıp, kurgu aksadığında (antika eşyanın, duvarda asılı duran bir tablonun, masadaki zarf açacağı vb.) kurtarıcı çekim olarak kullanılmasına bel bağlanmamalı. Materyal çıktısının (çekimin) olağanüstü çok olduğu Hollywood film endüstrisinde, kendi bireysel çabasıyla sonuca uzun sürede ulaşacak kişilerin ve sanatçıların (sanat yapıtı yaratma kaygısıyla film çeken, çoğunlukla da filminin senaryosunu yazan, onu yöneten, kurgusuna katılan, kurguyu yapan auteurlerin) yerine hızlı çalışacak kurgu uzmanları tercih edilir. Amaç kalıcı yapıtı ortaya koymak yerine, tecimsel anlamda mal üretmek (tüketime sunmak, beklenen karşılığa göre zamanla da yarışarak ucuza üretmek, kapitalist endüstrinin de doğasına uygun) olduğu için Hollywood kurgusu Avrupa kurgusundan farklıdır. Bu fark, Avrupa sinemasının auteur yönetmen üstünlüğünde aranmalıdır.

Avrupalı auteurlerin en belirgin özelliği, filmlerini olanaklar ölçüsünde en az dış katkıyla yaratmasıdır. Koşut kurgu, Sovyet kurgu dağarcığında örneklerine az rastlanabilen bir kurgudur. Griffith (zamanın Amerikan) kurgusu için örnek olan, koşut kurgudur. Bu kurgu, Griffith'in önüne geçilmez olarak nitelenen topluma dualist (ikici) bakış açısından kaynaklanır.

Eisenstein'in gülünç, usa aykırı bulduğu bu ikici görüşe göre, toplumda birbirine koşut, birbirinden kopuk, en önemlisi açıklanamaz iki olay gibi varsıl ve yoksul vardır. Bu ilişkiler tarih boyunca süregelmiştir. Bu ilişki birbirinden bağımsız değildir, koşut görülemezler. Böyle bir toplumda sanatta yapılmaya çabalanırlar toplumda yapılanların aynısıdır: gizlemek! Bu yüzden, Amerikan kurgusu daha en başta Avrupa kurgusundan farklı yönde gelişti. Griffith'in ikici görüşüne uyan koşut kurgu yöntemini geliştirmesi kimseyi şaşırtmamalı. Onun ikici görüşünden kaynaklanan koşut kurgunun birbirlerine koşut çizgileri, toplumdaki karşıt kutuplar gibi varsayımsal uzlaşmaya(!), çizgilerin birleştiği yere, sonsuza, yani uzlaşmanın olanaksızlığına koşar. Diğer taraftaki kurgu anlayışı, diyalektikten kaynaklanır. Çelişkinin iç baskısıyla ikiye bölündükten sonra görüntü olarak kavranan; kavrandığında da nitelikçe yeni bir halde ve üst düzeyde öbeklenerek kurulan birlik doğar. Bu fark, ilke ve dünya görüşü farkıdır. Bu farkı Avrupa ve Hollywood kurgu farkı olarak değil, Amerikan ve Sovyet kurgu farkı olarak değerlendirmek daha doğru olur, ama Avrupa kurgusunun özünün, Antihollywood kurgusundan kaynaklandığını unutmamak gerekir. Bu ilkesel farkın özünde, omuz (büyük) çekime yüklenen anlam farkı yatar. Eisenstein'in omuz çekime (krupni plan) yüklediği anlam, nesne ya da yüzün büyük çekilmesi-

dir. Amerikan anlayışı, bunu yakın çekim (close-up) olarak adlandırır. Olayın nitelik yanından söz eden, görülenin anlamlandırılması anlayışına karşı görme anlayışı konulmuştur. Birinci anlayışı benimseyen Sovyet sinemacılar, içerikleri tamamen farklı parçaları ardışık getirerek yaratılan yeni görüntü alanına sığramayı başarmıştır (Dmytryk, 1993: 159-160. Bazin, 1966: 44-45. Eisenstein, 1985: 312. 316-317).

Amerikan kurgusuyla Avrupa kurgusu arasındaki en temel fark; Eisenstein'ın belirttiği gibi hayatı algılama, yaşama bakış, diyalektik dünya görüşü farkıdır. Kurgu bunun yansımasıdır. Dmytryk, Rus Biçimcilerinin kurgu yöntemini Avrupalı sinemacıların kurgu yöntemlerinin durum, öykü ve karakter belirten özellikleriyle karşılaştırarak bu iki kurgu anlayışını aynı başlık altında değerlendirmiştir (Dmytryk, 1993: 159).

Avrupa kurgu biçimi ile Sovyet kurgu biçimleri arasında kimi farklar olduğu gerçektir de, kurgu coğrafyaları Amerika ve Avrupa başlığı altında toplanır.

Sahnenin bütünü (büyük bir bölümünü) tek çekimde görüntüleyen uzun ana çekimi Fransızlar “le plan sequence”, İspanyollar “montage en el cuadro” ve Amerikalılar da “a fluid camera style” olarak adlandırır. Bu tarz çekimleri kullanan Avrupalı yönetmenlerin filmlerinde, sayısız ana çekim bulunur. Amerika’da az rastlanan, Avrupa ile Amerika kurgu farkının özünü oluşturan böylesi çekimlere Arijon, “film karesinde kurgu (kamerada kurgu)” demiştir (Arijon, 1993: 648).

Bu düşünceye katılmamak elde değil; amaç, kurgunun sanatsallığını irdelemek olduğu için; kurgunun nasıl ya da hangi koşullarda (montaj odasında mı, çekimde ya da çerçevede mi, kamerada mı) yapıldığı önemli değildir; çünkü sanatsal kurgu, farklı parçaların bileştirilmesinden oluşan (kendini oluşturan parçaların toplamının ötesindeki...) bütünün gestalt psikolojisi savı doğrultusunda kendine özgü anlamını yaratır.

Sovyet yönetmenler için kurgunun eğretilme ve anlam yaratma yöntemi olması gibi, çağdaş yönetmenler için devingen kullanılıp zaman ve uzamı bölmeden kaydeden kamerayla alınan uzun çekimlerin anlam ve eğretilme yaratma yöntemi olduğu söylenebilir: *L'avventura* adlı filmde Claudia otel koridorunda Annayı arar. Antonioni, uzun kaydırmalı çekimle eğretilme yaratır. Filmde Claudia yalnız Anna'yı değil gerçek sevgiyi de arar. Çekim o denli uzar ki Cannes Film Festivalinde izleyiciler: “KES! KES” diye bağırır (Büker, 1991: 133).



Michelangelo Antonioni: *L'avventura* adlı filminden bir kare

İki kıtanın, uzun çekimler (Arijon'un kamerada kurgu ya da çerçeve içinde kurgu dediği biçimde kurgu) konusundaki tutumlarını ortaya koyacak nitelikteki bu örneğe, Hollywood'da rastlamak zordur. Bununla beraber sinema evrensel bir sanat olduğu için istisnaların her zaman olageldiği, olageleceği unutulmamalı. Örnekteki olağanüstü uzun çekimi yadsıyan izleyiciler, Avrupalıdır. Bu izleyici, Amerikan sinemasını kanıksamış ve Hollywood kurgusunu bilinçaltında onaylamış Avrupalı izleyicidir. 1939 yılında bile ABD'nin yılda 600 film ihraç ettiği; bunların ortalama 200 kopya olduğu (200 x 600 = 120000) bilinmektedir. Filmlerin çoğunluğu Avrupa ülkelerine satılmıştır (Abisel, 1982: 3). Sinema, bu çağın üzerinde en çok tartışılan sanatı olarak gözükmektedir. Sinemayla ilgili bilimsel ve akademik çalışmaların seyri de bunu ortaya koymaktadır. Bu sanatın, toplumları ve kişileri nedenli etkilediği, hangi dinamikleriyle tutum ve

davranışlarda belirleyici olduğu üzerine çalışmalar yapılmaktadır. Sinema tarihinde ve çağdaş sinemada çok önemli bir yeri olan kurgu konusundaki tartışmalar da bitmiş değildir.

1. Genç Sovyet Yönetmenler

Eisenstein kurgu görüşünü ortaya koyarken; anlayışının, ilk bilinçli sinemacılar iltifatıyla ödüllendirdiği Kuleshov ve Pudovkin'in anlayışlarından değişik olduğunu; onların görüşlerinin (tuğlaların duvara üst üste konulması gibi) çekimlerin dizilmesi biçiminde gerçekleştiğini söyler. Kurgusal bütünde tuğlanın görevini çekime veren anlayışa göre, çekimlerdeki devinim ve bileşen öğelerin uzunlukları kurgusal ritim sayılır. Pudovkin için kurgu çekimlerin eklenmesiyle bütünde özgün ve yeni bir düşüncenin oluşturulmasıdır. Eisenstein fazla biçimsel bulduğu böyle bir ilkeyi daha baştan yadsıdığı için Kuleshov ve Pudovkin'in görüşlerini paylaşmadığını belirtmiştir; onun görüşüne göre çatışmalar ileti yarattığı için görüntü parçalanmalı ve çarpıştırılmalıdır. Bu görüşe göre "çatışma" tüm sanat biçimlerinin yaratılışının bizatihi temel ilkesidir. Sanat, bireşim sav ile karşısavın çatışmasından doğar. Filmde devinimsiz görüntüler taşıyan çekimler izleyiciyi zihinde doğacak anlama ulaştırmak için ardışık kurgulanır. Devinim görünüşü de böyle ortaya çıkar. Bu resimsel açıdan doğru görünmektedir, ancak mekaniksel bakış açısından yanlış olduğu iddia edilebilir. Bunun nedeni, öğelerden birinin diğerine bitişikmiş gibi değil, birinin ötekini üstünde gibi algılanıyor olmasıdır. Sinemanın özü olan devinimler, nesnelerin ilk izlenimleri üzerine aynı nesnenin ikincil görünümünün bindirilmesiyle oluşturulabilir. Böylece anlam açısından yüksek boyuta ulaşılabilir. Bu görüş, Çin-Japon yazısı üzerinden somut bir hale getirilebilir. İki nesne karşılığı olan iki resimyazı birleştirilince kavram oluşur. *Bıçak* resmi ile *kalp* resmi *acıyı* gösterir. Buradan şu sonuca ulaşılır: Dil, iki düz anlamlı somut nesnenin birleşmesinden yeni bir kavramın doğmasına olanak verir. Bu da sinemanın, tiyatro ve resmin biçimlerini izlemek zorundaymış gibi algılanmasının doğru olmadığını gösterir. Sanatta kesinlikli ilişkiler olmadığı için, kesinlik sanat yapıtının kabul ettirdiği imge dizgesindeki nedensiz ilişkidir. Öyleyse renklerin duygusal işlev ve anlaşılabilirliği, yapıtların doğal renk imgesinin düzenlenmesinden çıkar (Büker ve Onaran, 1985: 40, 240).

Bu da Saussure'ün, göstergelerin biriciklik özelliği görüşü ile aynı çizgidedir. Göstergeler izleyici üzerinde ortak etki yaratır. Eisenstein, atraksiyonel kurgu bağlamında, gerekli olmadığı halde aynı bölüm içinde başka bir görüntüyü, dilin kurallarına göre kurdu. Kuramının temellerini bu kurallarla oluşturdu; dünya yeniden biçimlendirilirken izleyicilerin yaşamsal bir kaygıyla bu değişime katılmasını istedi. Bu nedenle izleyicinin filmi kavrayabilmesi ve kodlarını çözebilmesi için kendini zorlaması, dil kurallarıyla uyumlu işleyen kurguyu çözebilmesi gerekir. Eisenstein, dünya görüşüne Marx ve Freud kanalından ulaştığı için sanat anlayışında, ruhbilimsel açılımlarla diyalektik önemlidir (Büker, 1985: 12-13, 90; Gevgili, 1989: 48-49; Büker, 1991: 45, 139).

Eisenstein, kurgu kuramını diyalektik yasaya uygun (çekimleri çarpıştırarak) yaratmıştır. Bu prensiple yarattığı filmleri izlendiğinde; izleyiciler üzerinde şok etkisi yaratma amacı güttüğü gözlenebilir. Onun şok etmek için yarattığı ve yaşamsal olayların sentezciliğini taşıyan filmlerini Onat Kutlar (1990: 38) şöyle açıklar: "Görüntülerin birbirine eklenişinden, filmin anlamı, ritmi, plastik özellikleri bakımından önemli sonuçlar çıkarttı. *Atraksiyon Kurgusu* dediği yöntemle göre, iki görüntünün bir araya gelişi, diyalektik bir süreci yaratmakta, birbiriyle çarpışan görüntülerden yeni bir sentez doğmaktadır."

Eisenstein kurgusunun, yönlendiriciliğiyle izleyicileri edilgenleştirdiği düşünülebilir, ama filmleri anlatımcı dili açısından irdelendiğinde izleyiciden aktif izleyicilik beklediği de görülür. Aktif olmayan izleyiciler bu filmlerden pek tat alamaz. Zira onun filmleri eğlence sunan filmler değildir. Kendi toplumları ve insanlık adına düşünceleri olan kişilere yönelik filmlerdir. Çekim ve çekimler arası bağıntılarla yaratılan anlamların anlaşılması; izleyicinin kültürüne ve evrensel değişimlere hangi gözle baktığına; kısacası öznel bakış açısına ve dünya görüşüne bağlıdır.

Eisenstein'in yapıtlarının, dönemin entelektüel yapıtları olduğu *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim* filmleri irdelendiğinde görülebilir. Eisenstein, izleyiciyi etkilemek istemesinden, yönlendirme kaygısı taşımasından dolayı yadsınmamalıdır. Koşullar ve tarihin o coğrafyada yaşayan aydınlara yüklediği görev gelişmeler doğrultusunda bireyin ufkunu genişletecek tarz çalışmalar yapmayı ve bunlar aracılığıyla çok sayıda insanla buluşmayı ve toplumun önünde yürümeyi gerekli kılıyordu. Çekimlerin sanatsallık yaratma amacıyla kurgulanması (çarpıştırılması) sonucu ortaya yaratıcılık ve sanatçılık isteyen özgün bir kurgu çıkmıştır. Eisenstein filmlerinde gözleendiği gibi, kurgu yönteminde hareket çerçeve içinde devinimden çok, çekimlerin çarpıştırılması ile sağlanır. Onun kurgusunda bir *gösterenle* onun temsil ettiği bir *gösterilen* bulunur. Anlatım, bu gösteren-gösterilen ilişkisiyle sağlanır. Eisenstein'in anlayışına göre; "... kurgulanmamış film parçaları gerçekliğin mekanik yeniden üretiminden (*reproduction...*) öte bir şey değildir. Bu nitelikleriyle bunlar, kendi başına sanat olamaz. Bu parçalar montaj kalıpları içinde düzenlendiklerinde, film sanat olur (Büker ve Onaran, 1985: 111).

Doğanın kaydedilmiş fotoğrafları kurgu tekniği ile yoğrularak sanata dönüştürülebilir. Mekanik-yeniden üretim varolanın çoğaltımından başka bir şey değildir. Bu sanat olamaz. Kurgu tartışmasının merkezini Eisenstein'in görüşleri oluşturduğu için; yönetmenlerin, sinema yazarlarının, kuramcılarının kurgu konusundaki düşünceleri aktarılırken sıkça onun görüşlerine başvurulur. Vertov, Kuleshov, Dovjhenko, Pudovkin gibi yönetmenlerin kurgu anlayışları bu bağlamda açıklanabilir. Kurgudan çok, kamera merceğinin olanaklarıyla ilgilenen Dziga Vertov, kameranın insan gözünden yetkin olduğuna inanıyordu. Merceğin cazip tarafı, nesnel olması ve dış dünyada tüm olup bitenleri olduğu gibi yansıtmasıydı. Yönetmenlerin asıl görevi, dünyanın öznel olarak yansıtıldığı bu çekimleri kurgulamaktı. Bunlar gerçekliğin eksiksiz birer görüntüleri idi. Eisenstein ise bu gerçekliğe kökten karşıdır. Dış dünya gerçekliğinin yansıtıldığı çekimlerin sanat özelliği taşıyamayacağını savunuyordu. Dış dünyanın bir yansıması olan gerçekçi çekimlerin gücüne inanan Vertov, filmlerini bu tür çekimlerle yaratmaktaydı. Kurguya duyarsız kalmamakla beraber; filmin yönetmenin beyni, kameramanın gözleri, kurgucunun elleriyle yaratılmış canlı varlık olduğu inancındaydı. Eisenstein'a göre, doğada görülenlerin olduğu gibi verildiği doğalcılığın (naturalism) ya da gerçekliğin (realism) bir önemi yoktur. Eisenstein, bunu bir gerçekçilik olarak bile kabul etmiyordu. Vertov'un, dış dünyadan bir kesit alarak izleyicilere sunmasını, yüzeysel bir gerçekçilik olarak görüyordu. Sinemacıya düşen görev ise, varlıkların ve nesnelerin, bunlar arasındaki eşyanın doğası gereği bitmeyen ilişkinin derininde yatan gerçekliğe ulaşabilmektir. Eisenstein bunun eytişimsel (diyalektik) özdekçilik, tarihsel özdekçilik yasalarına bağlı kalınarak gerçekleştirileceğine inanmıştı. Vertov, gerçekliği dış dünyadaki görünümüyle ele alıp filmini *kine-glaz* (kino-glaz, sinema göz) tekniğiyle kotardığı çekimleri ekleyerek kuruyordu. Lenin'i anlatan üç halk türküsünün etrafında gelişen olaylar kurgusundan oluşturduğu *Lenin'in Üç Şarkısı* adlı filminde kine-glaz yönteminden uzaklaştı (Eisenstein, 1984: CXVI-CXVII). Tüm bu tartışmalar ekseninde Godard'ın, "Fotoğraf (dış gerçekliğin filmsel görüntüleri de) gerçeğin bir yansıması değil, yansımanın bir gerçekliğidir" sözleri, gerçekliğe Eisensteinci bakışı açıklar.

Eisenstein, çekimlerin iç kurgularını göz önüne almayarak, onların içeriklerini salt dış dünyanın gerçekliği olarak değerlendiren Vertov'a karşıdır. Çekimlerin sanatsal bir anlayışla kurgulanmaması halinde ortaya çıkacak filmin, sanatsal bir özellik taşımayacağını söyler ve Vertov'un filmlerini bu bağlamda değerlendirir. Vertov'un, çekimleri kurgunun yasalarına göre kurgulayarak ortaya çıkarttığı filmleri dış dünyanın örgütlenmesi olup, aşamaları şöyledir:

1. Kurgunun gözle her an her yerde yapılması.
2. Görünen dünyanın zihinde örgütlendirilmesi.
3. Gözün kamerayla donatılması.
4. Kaba kurgunun yapılması.
5. Filmin temposunun çekimlerle yaratılması.

6. Kurgunun gerçekleştirilmesi.

Vertov'a göre dış dünya her koşulda sanatçı duyarlılığıyla gözlemlenmelidir. Gözlem sırasında kurgu çalışmasına başlanmış, gözleminden sonra dış dünya zihinde örgütlenmiş olur. Bu aşamadan sonra düşünceler eyleme dökülür. Çekimler başladığında, dış dünyayı irdeleyen gözler kamerayı bir silah gibi kuşanır. Kaba kurgu sonrasında, Vertov'un sanat anlayışına koşut hızlı temponun, saldırganlığın yaratılması için savaş kuralı uygulanır. Kural şöyledir: "Gözler hedefte, refleksler hızlı, eller tetikte!" Bunlardan sonra da çekimler eklenerek kurgunun gerçekleştirilmesi sağlanır (Abisel, 1989: 121-122).

Vertov'un *Kameralı Adam* adlı filmi bugün bile değerinden hiçbir şey kaybetmediyse, bu kalıcı değerın yarıtlmasında, kamera konumlarının olağanüstü gözlemle seçilmesi yanında, kurgu yapısının büyük önemi vardır; onun filmleri *kurgunun gözle her an her yerde yapılması; görünen dünyanın zihinde örgütlenmesi; gözüün kamerayla donatılması; kaba kurgunun yapılması; filmin temposunun çekimlerle yaratılması; kurgunun gerçekleştirilmesi* ilkelerini adeta kusursuz bir nitelikte sergilemesiyle, kuram–uygulama açısından sinema tarihinin en önemli filmlerinden olmuştur. Bugünün yüksek teknoloji olanaklarıyla çalışma şansına sahip en büyük yönetmenlerin bile bu filmden yararlanması gerektiği söylenebilir.

Dovjhenko'nun filmleri ise, izleyicileri düşündürücü nitelikte ve eğretilmeli (metaforik) anlatımları yoğun yapıtlardır. Onun filmlerinin kaynağı kendi düşünsel dünyasıdır. Sık kullandığı mitleri, kurgusal anlatımıyla çekici hale getirmiştir. Mit ile yaşanan gerçek, batıl ile maddecilik, sürgit ile geçici arasındaki karşıtlıklar ilkesine dayalı çekimleri kurgulamıştır. Çelişkileri çoğunlukla ölümü anlatmak için kullanır; ölenle onun yasını tutan kişi bütünü doğa parçasıdır. Çerçeve içinin fotografik kurgusunu özenle gerçekleştirerek, "ölü görünümü" canlılar ve yaşamakta olan (doğanın bir üyesi, henüz natürlaşmamış) ölüleri aynı çekime yerleştirip zıtlıklar yarattı. Dovjhenko, *sanatsallığı* çerçeve içi kurguyla çekim içinde kotardı. Onun filmle- rinde, imgelerin kurgusu kendi enerjisini ortaya koyar; imgelerin kurgusu ile, ruh hallerinin, bindirmenin, dramının ve karakterlerin şiirsel yapıları izleyicide şaşırtıcı etkinin üyeleri olarak birleştirilmiştir. *İvan* filminde Dinyeper hidroelektrik inşaatında çalışan işçilerin hidroelektrik binasını tamamlayış hızının duygusal etkisini kurguyla yaratarak (Abisel, 1989: 137-138, Luda, 1993: 200), sinema dilinin en önemli olanağını ustalıkla kullanabildiğini göstermiştir.

Battle for the Ukraine (Ukrayna İçin Savaş) filmin çekimleri için 20 kadar kameramanın ülkenin çeşitli yerlerine gönderildiği; Dovjhenko'nun istediği çekimlerin açılarını, görüntü niteliklerini kadrajlarını, ölçeklerini çizerek onlara gönderdiği düşünülürse; filmin yapımında kurguya ne kadar önem verildiği kendiliğinden ortaya çıkar. Natüralizme (doğalcılığa) sıcak bakmayan Kuleshov, deneylerinde sinemasal kuralları irdeleyip, laboratuvar testleri kullanarak kurgunun (dilini) henüz gün yüzüne çıkarılmamış olanaklarını aradı. Tiyatroda kullanılan antina- türalist ve antipsikolojik tarzın sinemaya uygulanmasına öncülük etti. Çekimi, sinemanın gereci sayan Kuleshov, kurguyu çekim parçalarının düzenlemesi olarak tanımladı. Parçaların düzenle- nişi, anlam yaratmanın bir yöntemi olarak, belli bir mantık silsilesi içinde ardışık dizilenmeyle yapılıyordu (Wollen, 1989: 48; Büker, 1991: 136).

Kuleshov ile Pudovkin'in anlayışları arasında bir fark görmeyen Eisenstein, zaten onlara tam da bu nedenle karşı çıkmıştır. İkisinin de kurguyu, "çekimleri üst üste yığarak çekim zinciri oluşturmak" saydıklarını belirterek onların kurguyu şöyle açıkladıklarını ileri sürmüştür: "Eğer elinizde bir düşünce tümceniz, öykünün bir parçası, yani tüm dramatik zincirin bir halkası varsa, düşüncelerin tuğlalar gibi çekim şifreleriyle oluşturulup anlatılması söz konusudur. Bu durumda, çekim kurgunun bir ögesi; kurgu, öğelerin birleştirilmesidir." Eisenstein buna şiddetle karşı çıktı: "Bu onaylanamaz! Bu, en zararlı çözümlerdir (Eisenstein, 1984: CXX)!"

Çekime öge görevi yükleyen tanımla, çekimi çekime ekleme kurgusu vurgulanmıştır; dolayısıyla kurgunun sanatsal işlevi ve estetik değer yaratma niteliği gözardı edilmektedir. Ku-

leshov kurgusunda, bütün parçalara bölünür, farklı bir bütün oluşturulması amacıyla onlar yeniden birleştirilir. Bu kurguya Sovyet Devletinin kuruluş biçimi bağlamında bakıldığı zaman; bunun, değişen toplum düzeninin yansıması olduğu görülür.



Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin'in kimi film kareleri

Böylece Kuleshov, devrim sonucu yaratılan yeni toplumsal düzenin yerleşmesine sinema sanatçıların katkıda bulunması için bir araç sundu. Bu araçla, her şey yeniden biçimlendirildi, tanımlandı. Gerçeklik peşinde koşan sinemacılar, gerçekliğin parçalarını seçerek, kurgulayarak, istedikleri gibi bir dünyanın gerçeğini yaratma olanağına kavuştular (Abisel, 1989: 117-118).

Pudovkin ile Kuleshov'un kurgu anlayışları arasında büyük farklar yoktur. Eisenstein (1984: CXX) bu anlayışı eleştirir: "...Çekimler birbirlerine yapıştırılınca, kurguyu oluşturur! Evet, ancak kuşkusuz uygun dizem içinde yapılırsa... Bu anlayış, çekimleri ekleme mantığına dayanır: *vida yanına vida / tuğla üstüne tuğla*."

Kuleshov, Eisenstein'ı dahi olarak görür ve kurguyu kendisinden öğrendiğini belirtir. Eisenstein ise Pudovkin ile Kuleshov'un kurgu anlayışının aynı olduğunu; kendisinin Devlet Sinema Enstitüsü'nde verdiği dersleri izleyen Pudovkin'in son dönemlerinde kendi anlayışını benimsemeye başladığını; kurguyu, "düşüncenin, tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konulması" biçiminde tanımlamaktan vazgeçtiğini söyler (Eisenstein, 1985: 53; Luda, Schnitzer, Martin, 1993: 90, 98).

Eisenstein, kendisinin, "Kurgu çekimlerin çarpışması", Pudovkin'in "Kurgu parçaların bağlanması" görüşünü savunduğunu söyler. Pudovkin, kendisine yöneltilen bu yargıyı kabul etmez. Onun filmleri irdelendiğinde, çoğu zaman sanatsal kurguyu kullandığı gözlenir. O, "Bazılarına göre kurgu, safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre, öyküsel düzlemde birbirlerine eklenmesinden başka anlama gelmez" diyerek de kurguyu, herhangi bir çekime öyküsel düzlemde başka bir çekimi ekleme olarak ele almadığını ortaya koymuştur. Şu sözleriyle kurguya olan inancını vurgular: "Kurgu, filmsel gerçeğin yaratıcı gücüdür. Doğa, kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi vererebilir ancak. İşte gerçek ile film arasındaki ilişkisi tam da burada gizlidir (1966: 15, 19).

Yaratıcı kurgunun önemi üzerinde ısrarla duran Pudovkin, "çekim-kurgu" ilişkisini, sanatsal kurgunun yaratılışı anlamında ele aldı. Kitabın son bölümünde çözümlenen, Maksim Gorki'nin aynı adlı romanından uyarladığı *Ana* filminde de, bu anlayışını somut biçimde ortaya koymuştur. Pudovkin'in, "sözcük ozanın ne işine yarıyorsa, set çalışmaları tamamlanmış filmin her çekimi, yönetmenin o işine yarar. Sözcük, çekim ve görüntü, kurgunun gözesidir (Büker ve Onaran, 1985: 142)" anlayışı, Eisenstein'ın anlayışına çok yakındır.

Pudovkin'in sınırlı bir entelektüel birikime sahip olduğu göz önüne alındığında, onun kurgu yönteminin özgün bir yapıda ortaya çıkması beklenemezdi; çünkü çalışmaları Kuleshov ve Griffith'i özümsemediğini, ama etkilerinden kurtulamadığını; kendisini çok derinden etkileyen Eisenstein'ı ise tam olarak özümsemediği gerçeğini ortaya koyar. Bu nedenle o, ne büyük bir kuramcı ne de büyük bir yenilikçidir, ancak birbirlerinden farklı içeriklere sahip kısa kısa çekimleri bağıntı yaratacak tarzda sıralayarak hızlı kesmelere dayalı, duygu etkisi yoğun görüntüler yaratması da göz ardı edilemez. Kurgu etkisiyle çekim parçalarının, izleyicilerin

zihinlerinde nasıl bütünleşeceğini de düzenleyebilmiştir. Seyirciye, salt göstermek istediği şeyleri gösterebilmek için kurguyu üç biçimde kullandı:

1. İnşacı: Bu kurguda roman yazarı gibi olayları betimleyerek, sahnelerin tanıtılmasında genel çekim kullandı. Ayrıntı çekimleri büyük sahnelerle organik bağı kurabilecek biçimde seçti.

2. Yapısal: Bu kurguda, ayrıntı ve genel çekimleri bir arada kullandı. Ayrıntının özgün yapısını, bütün içindeki kendine özgü niteliğiyle öne çıkarttı.

3. Bağlantısal: Bu kurguyla zihinde yaratılmak istenen duygulara bağlı çekimlerin bütündeki yerini belirledi. Bu kurguyu da beş grupta topladı:

1. Zıtlığa Bağlı Kurgu: Bu kurguda çekimlerin zamansal-uzamsal olarak gerçeğe, özüne bağlılığı dikkate alınmadığı için, zaman ve uzam kendiliğinden kırılmış, yepyeni bir uzam, yepyeni bir zaman yaratılmış olur. Bu da, sinemanın bir sanat olmasındaki önemli etkenlerden biridir. Griffith, Kuleshov ve Eisenstein'ın kurguları anımsanarak bunların yapılış biçimleri irdelendiğinde, bu sinema adamlarının kurgu kaygıları göz önüne alındığında, bu kurgunun yeni bir şey olmadığı kolayca görülebilir.

2. Paralel (Koşut) Kurgu: Bu kurguda karşıt olayların zaman-uzam yakınlıkları, bir mantık perspektifinde ilişkilendirilir.

3. Simgesel Kurgu: Eisenstein'ın entelektüel kurgusuna benzer.

4. Anlık Kurgu: Bu kurguda, zamandaş ve birbirleriyle ilintisi olan iki olayın çekimleri ardışık eklenir. Farklı uzamlardaki olayların gelişimleri sırayla kurgulanır.

5. Klavuz Kavrama Dayalı Kurgu: Bu kurguda amaç, bir temanın yenilenmesi ve bunun ana temayı güçlendirebilmesidir.

Pudovkin'e göre yönetmenin dili kurgudur. Yönetmen, dil aracılığıyla gerçekliği yeniden inşa edebilir. Bunu gerçekleştirebilmesi için de bir bilim adamı titizliğiyle çalışmalıdır (Abizel, 1989: 123-125). Pudovkin kurgu arayışlarına yeni boyut kazandıracak kuramsal çalışma yapmamasına karşın; olanakları yerinde kullanarak, yaratıcı kurgu konusunda başarılı örnekler sunmuştur. Zaman ve uzamı kırıp yeni zaman ve uzam yaratabildi. Zıt olayların zaman-uzam yakınlıklarını paralel kurguyla ortaya koydu. Bunları yaparken Griffith, Kuleshov, Eisenstein gibi ustalardan faydalandı. Bu çabalarının sonucu, ortaya ilginç kurgusal görüntüler çıkartmış olmasına, kurgu konusunda adından sıkça söz edilmesine karşın; Eisenstein'ın kuramını tam olarak kavradığı söylenemez. Bunun nedeni Eisenstein'ın kendine özgü yeteneğinin ve birikimlerinin olmasıydı. Eisenstein, konuyla ilgili şu görüşü ortaya koydu: "... Nasıl ki bilimde iyonlar, nötronlar ya da elektronlar varsa, sanatta atraksiyonlar olmalı. Bunun yanında makine parçaları nasıl montajla bir araya getirilirse, bu atraksiyonlar montajla birleştirilmeli. Böylece bir yanda sirkten, müzikholden gelen atraksiyon sözcüğü, öte yanda endüstriden gelen montaj sözcüğü izlenim birimlerinin bir araya getirilişini tanımlamak üzere eşleştirilmiş olur (Abizel, 1989: 127).



Eisenstein ve *Potemkin Zırhlısı* filminden bir kare

Eisenstein kurgu kuramını geliştirirken sinemaya geniş perspektiften baktı. Tiyatroda geliştirdiği kurgu düşüncesini, filmlerinde uyguladı. Çekimlerin çarpıştırıldığı entelektüel kurguyu kullandığı *Ekim* filminde; yönetmenin, olgunun dağınık öğelerini irdedikçe diyalektik

bir sürece dalacağını, bundan sonra dağınık öğeleri toplamaya çalışacağını ortaya koydu. Ses etkisini görsel yolla yaratarak, kurguyu ses bağlamında da değerlendirebileceğini gösterdi. Onun düşüncesine göre; olayın statik çekimleri kurgulandığında ortaya çıkacak etki, olayın uzun çekimle baştan sona gösterilerek yaratacağı etkiden daha güçlüdür.

Devinim enstantaneleri olan kısa çekimler birbiriyle kurgulandığında izleyicinin dikkatlerinin dağılmasını önleyecek yüksek gerilimli görüntüler yaratılır (Abisel, 1989: 135-137). Çekimlerin hiçbir koşulda kurgunun ögesi olmadığını ve kurgunun gözesi (hücre) olduğunu savunan Eisenstein; doğadan aksettirildiği ham halde, dokunulmaksızın gösterilen, gerçekliğin parçaları olan çekimlerin filmsel görünümüne sahip olmadığı inancındaydı (Eisenstein, 1985: 58). Onun bu görüşü, ken-disinden çok önce, bir başka ülkede, bir başka sanatçı (Baudelaire) tarafından savunuldu: “Ne ki dönüştürülmemiş, biçimi bozulmamış, o sanat olamaz.”

Üzerinde uzlaşılan tanımla sınırı belirlenemeyen sanat yapıtı; aslında üzerinde oynanmış, dönüştürülmüş, yorumlanmış, biçimi değiştirilmiş, öykünülmüş doğa, gerçek ve yaşantı parçası ise eğer; film-yapılara sanatsal bir nitelik yüklenebilmesi için, çekimlerin biçimleri bozulmalıdır. Gerçeğin bir kopyası, gerçeğin bir kopyasından başka şey olamaz. Doğadan olduğu gibi alınan ve katı gerçeklik yansıtan çekimin ilkel görünümünden sıyrılabilmesi kurgulanmasına bağlıdır.



Sergei Mihailoviç Eisenstein: O’na sinemanın tek dahisi demek yerinde olur.

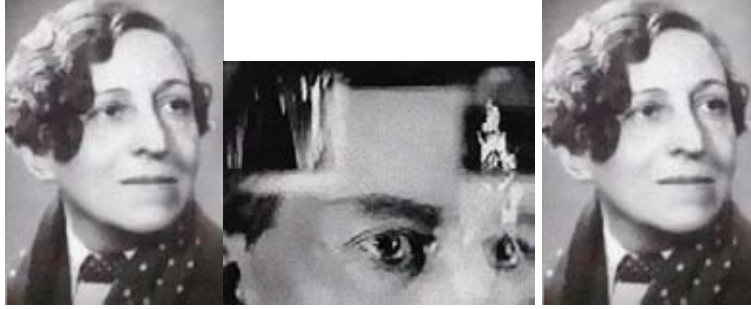
Eisenstein sanat olan ile sanat olmayanın ayrımının sorgulamasını yaparken de gerçeklik ögesinden yola çıktı, özgün bir kurgu anlayışı ortaya koydu. Sinemada pürten gerçeklik olgusu arayan, kuramını bu olgu üzerine kuran André Bazin ile arasındaki ayrılık-benzerliklere bakmak konunun berraklaşması açısından önemlidir. Kuramına *gerçek* kaygısıyla başlayan Eisenstein ile, katı gerçekçi olan Bazin’in görüşleri bu noktaya kadar çelişmez; bu noktadan sonra bu iki otoritenin görüşünün kesin biçimde koptuğu görülür. Eisenstein kurguyu kuramsallaştıran kişi olması yanında, görüşlerini filmlerinde uygulayan ve onu gerçeğe dönüştürerek, kurgunun yetkin örneklerini veren yönetmendir. Duruma bu gözle bakıldığında; “*Eisenstein* sözcüğü ile *kurgu* sözcüğü özdeştir” görüşü doğru görünmektedir.

Kurgunun, yaratıcı yönetmenlere sanıldığı kadar çok daha zengin olanaklar sunduğunu fark eden Sovyet Biçimcileri’nin geliştirdiği düşünceler daha sonra dünyanın birçok ülkesinde yönetmenlere yol göstermiştir. Bu görüşleri ve kuramları, tartışıldığı her dönemde kendine taraftar buldu ya da ancak bu kurama karşı çıkılarak görüş geliştirilebildi. Dolayısıyla kurgu taraftarlarının ve kurgu karşıtlarının çıkış noktası hep Sovyet Biçimcileri, özellikle de Eisenstein olmuştur. Kurgu konusunda düşünce geliştiren sinemacılar arasında, ona karşı çıkmayan, onu desteklediğini öne sürmeyen düşünce adamı yok gibidir.

2. Germaine Dulac

Sinemada kurgu söz konusuysa; Fransa sineması ölçeğinde üzerinde durulması gereken en önemli yönetmenlerden biri hiç kuşkusuz Germaine Dulac’dır. Avant-Garde sinemanın bu önemli

yönetmeni, görüntünün plastikliğiyle, kurgunun dizemsel (ritmik) ve zaman aşımsal olanaklarının sonuna kadar değerlendirilmesi gerektiği görüşünü ileri sürmüştür. Ona göre sinemanın sanat yönünü katleden, ticari ve öyküye dayalı kullanılmasıdır. Fransız Aydınlar Sineması döneminin önemli yönetmenlerinden Leger'in *Ballet Mecanique* (Mekanik Bale-1924) filminin kalıcı olmasında da, çekim tekniklerinin yanında, filmin son derece başarılı kurgu çalışmasının büyük bir etkisi vardır (Abisel, 1989: 147-48).



Yönetmen Germaine Dulac

Sinema çağımızın bakış açısıyla gözlendiğinde; birçok şey artık daha açık görünebiliyor. İzleyiciler, özel nedenleri yoksa sinemaya film izlemeye giderler ve işin teknik kısmına, biçimsel düzlemine itibar etmezler; bu nedenle de Dulac gibi farklı tatlar arayan entelektüel yönetmenlerle günümüz sinema izleyicisinin ortak paydası (en azından Türkiye ölçeğinde) kaybolmaktadır.



Tekerlek (La Roue / The Wheel) filminin yönetmen Abel Gance

Dulac *Cinema Integral* (Eksiksiz Sinema) dediği sinemada; yaratılan ritmin, gölgelerin, ışığın, yüz anlatımlarının kullanılma duygusuna, armonisine, akortlarına erişmek; duygulara ve akla seslenmek için görsel biçimlerin yaratılmasını istemiştir. Dizemsel (ritmik) kurgunun yaratacağı etkiden yararlanılmasını isteyen Dulac; ilk filmlerinin uzun çekimlerinden vazgeçip ritmik kurguya ağırlık veren Gance'ın, Griffith'le tanıştıktan sonra bu konuda iyice netleşerek *Tekerlek* filmini tamamlayarak yenilikçi sinemacılara örnek olmasını sevinçle karşıladı. Hareket sanatının iyice anlaşıldığını, salt görüntüye dayalı kusursuz senfonik şiire ulaşılabileceğinin artık ortaya çıkmış olduğunu açıkladı. Görüşünü de şu sözlerle özetledi: "İtiraf etmeliyim ki, gerçeğin sanatla ne ilgisi olduğunu bilmiyorum (A.Ş.Onaran, 1984: 157. Abisel, 1989: 155, 160)." Dulac, bu sözleriyle Bazin ve Eisenstein'ı eleştirirken, üzerinde ısrarla durduğu gerçeklik doğrultusunda değerlendirilebilir. Bazin doğal gerçekliğin bozulmasına karşıydı. Eisenstein da doğal gerçekliğin sanatın kendi gerçeğinin ortaya çıkarılması için dönüştürülmesi gerektiğini ileri sürüyordu.

3. Charlie Chaplin

Sinema tarihinde hakkında en fazla konuşulan, görüş geliştirilen ya da yazı yazılan sanatçıların başında kuşkusuz Chaplin gelir. Chaplin bu kitabın kapsamına, eğretilme yaratma amacıyla kullandığı kurgusuyla alınabilir. Kurgu konusunda bir tartışma başlatıldığında ondan söz edilecekse Chaplin ancak bu açıdan tartışılabilir. O çizdiği karakterle bile eğretilme yaratır. *Modern Zamanlar* (Modern Times) filminde bir kız, aç kardeşlerini doyurmak için muz çalar. Polisin dövdüğü grevci görüntüsünün ardından da şu arayazı girer: *Devlet kimsesiz çocuklara*

bakmakla yükümlüdür. Bu ayrımla, aynı filmdeki kırmızı bayraklı bir ayrım, Eisensteinci çarpıcı kurguyu anımsatır. Bunlar da Chaplin'in, öyküsel düzlemde ve biçimsel düzlemde yarattığı eğretilmeli film dilini sergiler (Büker, 1985: 74).”

Chaplin *A Woman of Paris* (Parisli Kadın) adlı filminde çekim ve ışık bakımından özgün bir çalışma sergilerken; kurgu açısından üzerinde durulacak bir yapıt ortaya çıkarır. *A Dog's Life* (Bir Köpeğin Hayatı) filminde *avare* bir adamla bir köpeğin yaşantısı arasındaki ilişkiyi koştur kurguyla anlatır. İş bulma kurumu önünde, kurumun açılma saatini bekleyen işsizlerin Şarlo'yu tartaklamasını içeren çekimin ardından “kavga eden köpeklerin” çekimi gösterilmiştir. Onun filmleri kurgu yönünden irdelendiğinde Griffith kurgusunu ve sanatsal kurguyu ustaca kullanmasıyla tanınan Sennet'in, Chaplin'i etkilediği söylenebilir. Ancak onun filmlerinde güldürüyü yaratan olguların, çevre ile yakın ilişkisi olduğu unutulmamalıdır. Chaplin-Griffith arasında Sennett aracılığıyla kurulmak istenen bağın bir başka açıdan da dikkatle ele alınması gerekir: Chaplin filmlerinde gerçek uzam görüntü dışında bırakılacak olursa, güldürüyü sağlayacak bütünlük bozulur. Bu durumda Griffith tarzı kurgu ve yakın çekim Şarlo'nun nesne ve çevre ilintisini keseceğinden güldürü yaratacak hava bozulur. *The Gold Rush* (Altına Hücum-1925) filminde Şarlo altın aramak için çıktığı serüvende bir adamla tanışır. Dağ evinde Şarlo ile birlikte aç kalan adam, bir süre sonra onu iri bir tavuk olarak görmeye başlar. Adamın saldırılarından her seferinde kurtulan *Tavuk Şarlo*'nun tekrar *Gerçek Şarlo* görünümüne bürünmesi silinme ile gerçekleştirilir. Çerçeve içindeki oyuncuların birinin bir kez insan, bir kez tavuk görünmesi, dayanılmaz açlığın kurgu yöntemiyle söylenmesidir (Abisel, 1989: 64. Büker, 1985: 74-76. A.Ş. Onaran, 1986: 171). Chaplin *Modern Zamanlar*'da, koyun sürüsü çekimini, metro istasyondaki işçilerin çekimiyle kurgular, böylece insanların giderek koyun sürüsü halinde davrandığını eğretilmeli olarak vurgular.



Yönetmen ve oyuncu Charlie Chaplin

Sinema okulu birinci sınıf öğrencisiyken çektiğim, adını Wilhelm Reich'in *Dinle Küçük Adam* adlı kitabından aldığım filmimde yaptığım benzer bir denemeyi burada paylaşmak isterim: Filmin başında kentteki insan kalabalığı tam tepeden (plonje) gösterilir. Bu görüntüye, böceklerin vızıltı sesleri ve küçük hayvanların sesleri eşlenmiştir. Bir sonraki çekimde; bir böcek sürüsünün, ardından da çeşitli küçük hayvanların yakın çekimleri kurgulanmıştır. Bu çekimlere, önce insan çığlıkları, tekli çekimlerde bir şeylerden şikayet eden insanların konuşma sesleri eşlenmiştir.

4. Jean Renoir

Onaran'ın (1986: 70) da işaret ettiği gibi; kimileri kurguyu filmin yaratılma düşüncesinin ortaya çıkmasından, perdede son durumunu almasına kadar süren temel yaratıcı süreç olarak kabul ederek baş tacı yapmıştır.

Murnau, Flaherty, Bazin, Renoir gibi sinemacılar ise kurgunun yaratıcı gücünün filme katkısını önemsiz saymıştır. Bu yönetmenlerden Renoir, Wollen'ın görüşüne göre sinemasal estetiğin oluşmasında çerçevenin büyük önemini kavramış ve onun film kompozisyonundaki yerini yeniden saptamıştır. Eisenstein'in, “odak imgenin yakın çekimine dayalı kurgu” biçimine karşı olan Renoir kamerayı yanal hareketle kullanmıştır. Böylece, gerçekliğin sürekli

takip edilmesi sırasında takibin bırakılıp yeniden yakalandığı, Bazin'in *re-cadrage* (yeniden çerçeveleme) dediği yöntemi geliştirmiş; kurgu olanağının ötesi görülmeye, nesnelerin ve insanların doğal bütünlüğü bozulmadan ve dünya küçük *parçalara* bölünmeden, söylenmesi gerekeni söyleyebilecek bir film biçiminin yaratılmasına çalışılmıştır. Bu da Bazin'in, Renoir'ı derinlik çekiminin etkisini ilk fark eden yönetmen, dolayısıyla da Welles'in habercisi olarak göstermesine neden olmuştur. Odak imge, kurgunun etkisini artıran anlatım olmanın yanında öykülemenin temel bir özelliği haline gelmişken Renoir 1938'de *Büyük Aldanış* (La Grande Illusion) ve *Hayvanlaşan İnsan* (La Bete Humaine) filmlerinden sonra, *Oyunun Kuralı* (La Regle du Jeu) filminin hemen öncesinde bu durumun farkına varır, kendi yolunu çizer; fragmanlarla her şeyi anlatılabileceğini göstermesini sağlayan geniş sahne çekime dayalı filmler ortaya koymaya başlar, kurguyu bir yana bırakır (Wollen, 1989: 133.; Bazin, 1993: 30, 32.; Bükler, 1985: 22).



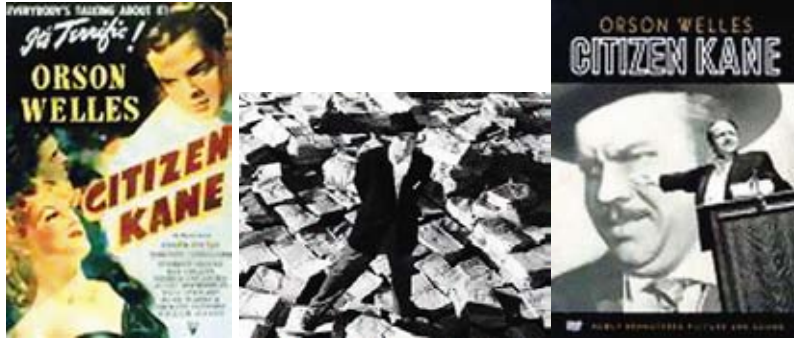
Fransız Yönetmen Jean Renoir ve filminden kareler.

Çağdaş sinema yönetmenlerinin kimileri, özellikle de (*Ağlayan Çayır*, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, *Ulis'in Bakışı*, adlarıyla ülkemizde gösterilen filmleriyle) Angelopoulos, ağırlıklı olarak kamera rejisinden yararlanarak uzun planlar çekmektedir. Ressam bir babanın (Pierre Renoir'ın) oğlu olarak sanatın estetik kaygısı içinde yetişen yenilikçi sanatçı Jean Renoir'ın çerçeveleme konusundaki ustalığı ve dikkati sinemaya katkısı açısından kuşkusuz övgüyle anılması gereken önemli bir çaba, ama üzerinde durulması gereken, onun kurguya karşı, geniş sahne olanaklarını yeğlemesi; bu olanakların yanlış bir bakış açısıyla, kurgunun alternatifi olarak savunulmuş olmasıdır. Eisenstein'ın kuramı açıklanırken, onun sahne içinde kurguyu göz önüne aldığı vurgulanmıştı. Geniş sahnenin, kendi içinde düzenlenmesi olduğu, kurgudan (özellikle Eisenstein'ın Japon tiyatrosundan örnek çıkararak açıkladığı kurgudan) bağımsız olmadığı görülür.

5. Orson Welles

Bazin'e göre geniş sahne çekimi ustaca kullanan yönetmenlerden biri, Jean Renoir'ın açtığı yolda ilerleyen Welles'dir. Welles, kurgu dışavurumculuğundan sıkça yararlandığı yönünde gelişen iddiaları doğrular. Bu bağlamda, kurgunun altın çağı ile daha sonraki dönemin (1910-1920'lerin çekim biçimleriyle, 1930-1940'ların) çekimlerini karşılaştırmak daha somut bilgiler verebilir. Bu konuda Welles'in bazı filmleri irdelenebilir. O, *The Magnificent Amberson* (Şahane Ambersonlar) filminde tek çerçeve içindeki hareketin tek çekimlik dizisini oluşturur... Bundan beklentisi, kesme işleminden daha nitelikli bulduğu geniş sahnenin anlatımcı ve gerçekçi yönünü vurgulayabilmektir. Geniş sahnede nesnelerin, karakterlerin, sahnenin belirginliği sayesinde izleyicinin gözünden kaçmayacak olması, kurguya göre bir avantaj olarak kabul edilir. Bazin, Welles'in görüşünü destekler. Sonucun kurguyla elde edilmesi sırasında ayrıntı çekimler dizisine ihtiyaç duyulmasının işi zorlaştıracağını savunmasına karşın, "kurgunun film dilinin oluşmasına katkısı inkâr edilemez" diyerek kurgu sanatının hakkını teslim eder. Welles, filmleri-nin kimi sahnelerinde kırık kurgu kullanarak tek çekimlere yer vermiştir. Bu kurgu biçiminin önemine dikkat çeken Bazin gerçek ve soyut zaman aralığı arasındaki ilişkinin anlatımı açısından, *Citizen Kane*'in kurgu yapısının iyi çözümlenmesi gerektiğini savunmuştur.

Vurgulanmasında yarar görülen başka nokta ise, Bazin'in üzerinde ısrarla durduğu *Citizen Kane* filminde sinemanın tüm olanakları başarıyla kullanılırken kurgunun ihmal edilmemiş olmasıdır. *Citizen Kane* filmine kadar Eisensteinvari hızlı kurguya rağbet etmeyerek ona alternatifler geliştirmeye çabalayan Welles, filminin "ayın haberleri" bölümünde çarpıcı kurgu kullanmıştır. Böylece, kurgudan bağımsız bir film düşünölemeyeceği ortaya konulmuş oldu. Bu filminde, tek bir çekim dizisi arasında derinliğin yeni anlamlar ortaya çıkarması amacıyla dışavurumcu kurguya başvuran Welles, ivmeli kurgu aracılığıyla hem uzay, hem de zaman içinde şaşırtıcı ve sanatsal özellikli anlatımlar yarattı. Kurgu karşıt özelliklere sahip öğelerin sunulmasında gerçek zamanın kırılması yoluyla filmsel zamanın yaratılmasında önemli bir işlev yerine getirdi. Hitchcock, *İp* (Rope) filminde de bu kurguya başvurdu. Filmini geleneksel kesmeyle kurdu. (Wollen, 1989: 133. Özön, 1985: 190. Dorsay, 1986: 257-258. Bazin, 1993: 31-33. 40-41).



Yönetmen: Orson Welles'in *Citizen Kane* adlı filmi.

Kesmeyle sağlanan ve bir geniş sahne içine yerleştirilen ayrıntı (cut-away) çekimler, nesne ve karakterlerin, yaratılan bir sahnenin belirginliği sayesinde, izleyicilerin gözünden kaçmayacak olması nedeniyle, geniş sahne kurgu karşısında bir avantajdır. Welles geniş sahnayı yaratırken; kurguyu bir yana bırakmamıştır. Bazin'in söz ettiği gibi sanatsal kurgu için ayrıntı çekimlere gereksinim vardır. Bu nedenle çekim evresinde (henüz dekupaj anında) kurgunun göz önüne alınması zorunludur. Bu kurgu çekim sırasında (uygulayımında) yapılacaktır ama onun büyük bir çaba gerektirmesi, yaratıcı kurgudan vazgeçilmesi için geçerli mazeret olamaz.

Sanat yapıtı yapmak, işin doğası gereği çaba ister. Avant-Garde sanatçıların yapıtları ve yaratıcı kurgu ile ortaya çıkarılacak yapıtların emeğe, özene, gözlem gücüne dayanması bu savı güçlendirir. Sinemanın, bilinen tüm olanaklarının kullanılmış olduğu *Citizen Kane* filmi izlendiğinde kurgu olmaksızın bu filmin böylesine bir başarıyı yakalamasının olanaksız olduğu görülür. Gazeteci Hearst'ün yaşantısının anlatıldığı filmde, Pudovkin'i ya da sanatsal kurgunun yaratıcısı Eisenstein'ı hayran bırakacak yetkinlikte bir kurgu kullanılmıştır. Orson Welles'in bu öyküyü, XX. yüzyılın üstünde bir film diliyle anlattığı söylenebilir.

Alim Şerif Onaran (1986: 194-195) da bu filmi, "Çekim ve kurgu başyapıtı" tümcesiyle tanıtır. Burada önemli olan Welles'in kurguyu ne kadar kusursuz kullandığı, Genç Sovyet Biçimcileriyle boy ölçüşebileceği değil; 1941 yapımı bu filmde sanatsal kurguyla adeta mucize yaratılmasıdır. Bu film Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Godard ve Eisenstein'ın kurgu anlayışına karşı çıkmış olmasına karşın Tarkovsky gibi yönetmenlerin, "kurgusuz bir sanat yapıtı olamaz" görüşünü kanıtlamış, doğruluğu tartışılmayacak bu savı desteklemiştir.

6. Luis Bunuel

"Balkona çıkan bir erkeğin görüntüsü (Bunuel'in kendisi) karşı balkonda beliren bir kız; gümüş rengi bir bulut ayı bıçak gibi keser; elinde usturayla, kadının gözlerinin önünde beliren adam aniden kadının gözünü (yakın çekim) ortadan keser (Bunuel'in rüyasından..) ve gözden kanlar akar."

Luis Bunuel'in, Salvador Dali ile birlikte çektiği, *Un Chien Andalou* (Endülüs Köpeği - 1928) adlı gerçeküstücü filmi, çekimlerin çarpıcı, etkileyici, insanı temelden sarsıcı kurgusuyla yaratılan bu naif sahneyle başlayıp gelişmektedir. Bunuel ve Dali gördükleri rüyaları birleştirerek senaryo (bir çekim tablosu dizisi) oluşturmuşlar ve bu film çekilmiştir. Gevgili (1989: 35), bu film hakkında şu bilgileri verir: Göz, aslında kadının değil bir dananın gözüydü; kurgu, kendi görevini kusursuz yerine getirdiği için kadının gözünün doğrandığı izlenimini verebiliyordu.



Solda Luis Bunuel ortada Endülüs Köpeği Adlı filmiden bir kare, sağda Salvador Dali

Bu ayırmda ay ile göz bulut ile ustura arasında kurulan benzerlik dikkat çekicidir. İki çekim arasında ilişki kurulmuştur. İlişkiyi *ay* ile *gözün* yuvarlak; *bulut* ile *usturanın* ince olması sağlamıştır. Ayı kesen bulut ve gözü kesen ustura çekimlerinin ardışık kurgulanmasının nedeni onların göndergelerinin aynı devinimlerinin benzer olmasıdır. Eğretileme çekimlerin karşılıklı çağrışımıcı ilişkilerinin üzerine oturtularak yaratılmıştır. Bu eğretilemeyi yaratan çekimlerin eklenmesi değil çekimlerin sanatsal anlamda kurgulanmış olmasıdır. Filmlerinde kurgunun kaygısını duyan yönetmenlerden Bunuel; kurgunun, filmin altın anahtarı olduğu görüşündedir. Bu altın anahtar çekimleri birleştirmekle kalmaz; onları birleştirirken aynı zamanda onları yorumlar. Gerçeküstücülük ürünü bu filmde, iki uzak öge (gerçek ve imgelem) ardışık getirilerek çarpıcılık yaratılmıştır (Büker, 1985: 84-85).



Solda Luis Bunuel ve *Endülüs Köpeği*

Endülüs Köpeği'nde sapığın şehvetini gösteren ırza geçme sahnesinin ardından Sovyet kurgusu benzeri 'karıncaların kudurmuşçasına kapladığı el' çekimi getirilir içsıkıntısı yaratılır (Dali'nin rüyasından). Kurgunun özenle yapıldığı; hiç değilse senaryo aşamasında çekimlerin göndergelerinin ardışık düşünüldüğü açıktır. Bu filmin senaryosu Bunuel ve Dali'nin üzerinde görüş birliğine vardıkları basit bir kuraldan yola çıkılarak bir haftada yazılmıştır. Basit kural şu: Alışılmış mantığın kurallarına aykırı her düşünceye açık olarak; mantıksal, kültürel, psişik bir açıklama yapmayan düşünce ve görüntüleri benimseyerek; nedenlerini sorgulamadan ilgi uyandırıp, şaşırtacak görüntüleri bir kurala bağlı kalmadan kurgulamak (Bunuel, 1986: 130).

Şaşkınlık yaratacak kurgu hesaplanmak zorundadır. Düşlerin geçtiği o gizemli uzamın aurası (salt düşlere özgü durumu) taşıma ve beklenmedik çekimlerin çılgınca kurgulanması salt sinema sanatının özgün tarzına uygundur. Bu filmde öykü bazında çekimler arasında hiçbir akılcı bağlantı olmayan yaratıcı kurgu kullanılmıştır. Yaratıcılık yokduysa, izleyen kitle üzerindeki şok nasıl yaratılmıştır? Sanatsal kurguyla, çekimler arasında kurulan akılcı bağlantılar; düz mantığın beklediği sıralama yok edilmiştir. Zaten amaç tam da budur. Beklenen sıralamanın kırılmasıyla

yaratılacak etkinin bilinmesi çok özel bir anlatım sanatıdır. Gerçeküstücü yapıtların anlatımları için de bu yöntem uygulanmaktadır.

7. Alfred Hitchcock

Kurgunun, sinemadaki görevini tamamladığı görüşüne karşı geliştirilen görüşler için Hitchcock'un *Arka Pencere* filminin final sahnesi somut bir örnek olacak yetkinliğe sahiptir. Bu sahnede, kırık ayağı alçıya alınmış ve tekerlekli sandalyede oturan fotoğrafçı (James Stewart), komşu evlerde neler olup-bittiğini izler. Bir cinayet işlendiğini tahmin eder; çözülmesi için de sevgilisi (Grace Kelly) ile birlikte çabalar. Katilin evde olmadığı saatte, Kelly eve girer. Katil beklenmedik bir anda eve dönünce de, onunla boğuşmak zorunda kalır. Panikleyen James Stewart polise telefon eder.



Alfred Hitchcock

Katil de karşı dairede tekerlekli sandalyesinde oturan James Stewart'ı görür; kendisini ele veren kişinin o olduğunu anlar, yanına gelir. James Stewart sandalyeye bağımlı olduğundan, zaman kazanmak için katilin gözüne flaş patlatır. Filmin sesli sinema döneminde ve kurgunun görevini tamamladığı görüşünün yaygın olduğu yıllarda çekilmiş olması kitabın konusu açısından önemlidir.

Katilin James Stewart'ın yanına geldiği sahne Eisensteinci kurguyla yaratılmıştır. James Stewart fotoğraf makinesinin flaşını, kendini korumak için seri bir şekilde patlatmaya başladığı zaman çiğ-beyaz ışık pembeye ve vişne çürüğüne dönüşür, böylece katilin görmesini engeller. Bu sahne bu kadar etkili hale kurgu ile getirilmiştir. Silah gibi ardı ardına flaş patlatılan çekimleri, katilin patlayan flaşa tepki göstermesi içlemleri yüz çekimleri ardışık düzenlenmiştir. Seçil Büker (11.04.1995 tarihli Yüksel Lisans dersinde...), "Bu kurgu biçimi, Eisensteinvari Çarpıcı Kurguya yetkin bir örnektir" demiştir.

8. André Bazin

Bazin'in yasak kurgu ve alan derinliği kuramını otomatik olarak Eisenstein'in entelektüel ve pratik kurgu kuramının karşısına çıkarmak, çok büyük bir yanılgı yaratır. Eisenstein, hayatının sonuna kadar kurguyu yok etmenin mümkün olmadığını, kurgu devrinin artık sonunun geldiğini sanmanın yanılgı olduğunu, sinemada renk dahil her şeyin kurgu olduğunu tekrarlamış; görüşünü de, bilimsel tezleri ve filmleriyle sağlam bir zemine oturtmuştur. Tüm kargaşa, onun görüşlerinin yeterince anlaşılmasından ve içselleştirilememesinden kaynaklandığı açıktır. Gerçek çalışma, rengi kurgu gibi düşünmeyi ve nesneden ayrı düşünmeye başlamayı gerektirir. Böyle kavranan kurgu pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değil, sinematografik yaratıcılığa içseldir, yani entelektüel kurgudur, yani gözde yapılan, yani düşüncede yaratılan kurgudur; sahneye koyma da kurgudur. Bu anlamda alan derinliği de kurgu olarak düşünülmelidir; zira planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir. Bazin'e göre, modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekans

kurguyu reddetmez, aksine plastiğine dahil eder, zira ilkel kekelemeye geri dönülmeden bu nasıl yapabildi ki? Amaç, Sovyet tarzı kurgudan farklı, ona karşı kurgudur, o kadar: Söz konusu olan, tarih duygusunun ve propaganda gereklerinin istediği gibi kesin anlamın belirmesi değil, tersine belirsizliğin görüntünün yapısına yeniden dahil edilmesidir. Bu nedenle de Bazin’e göre, *Yurttaş Kane*’in sadece geniş sahnede kavranabilir olduğunu söylemek bir abartı olmaz. Zihinsel anahtar ya da yorum konusunda içinde bulunulan belirsizlik daha baştan görüntünün kendisinde kayıtlıdır (Bonitzer, 2006: 89-90).



André Bazin, ‘Sinema Nedir’ diye sordu; bu sorusunu da bir kitabına ad olarak verdi: *Sinema Nedir?* Lütfü Ömer Akad da, “Herkes bir kendi işini, bilir bir de sinemayı bilir” der. Herkesin roman, şiir, heykel, resim hakkında bir fikrinin olmadığı göz önüne alınırsa, bu durumun tuhaflığı daha iyi anlaşılır.

Eisenstein-Bazin arasındaki sorunun kökleri Bazin’in Eisenstein’ı anlamamış olmasında aranmalıdır. Bazin’in çok sonra ortaya atacağı görüşlerin yanıtları, Eisenstein’ın kurgu kuramları içinde, görüşlerinin doğası gereği barınmaktadır.

Jean Renoir, William Wyler, Orson Welles gibi büyük yönetmenlerin sinema anlayışlarını yeğleyen Bazin; onların, görüntüleri doğadan olduğu gibi almalarına yarayan uzun çekimlerini, nesnenin birçok açıdan görüntülenmesine (dolayısıyla da üç boyutlu olduğunu vurgulamaya) yarayan kaydırmalı çekimlerini, geniş çekimlerini ve alan derinliği kullanmasını; nesnelerin doğadaki görünümüne en yakın biçimde görüntülenmesini sağlayan doğal ışığı, film uzamını ve atmosferi, gerçekliği yakalama amacıyla seçmelerini coşkuyla över. Sinema yönetmenlerinin, tıpkı tiyatro yönetmenlerinin yaptığı gibi, gerçeğin benzerini yaratmaya çabalamasının gereğine inanır; sinemanın gerçeğe derinden bağlı olduğunu savunur. Ona göre, Eski Mısır’da Fravun’un kendi ölüsünü mumyalatması, kimi kralların portrelerini yaptırması, insanın ölüme tepkisinin ve gerçekliğe bağlı olmasının göstergesidir. Ayrıca resim sanatından seçilen örneklerle bakıldığında insanda gerçeğin yetkin kopyasını yaratma tutkusu eskiden beri varolagelmıştır. Bu, ruhbilimsel bir istektir (Büker-Onaran, 1985: 192-201; Büker, 1985: 19).

Bazin’in bu yaklaşımı sanatsallık kazanmış sinemayı yeniden hareketli fotoğraf tanımına indirgeme tehlikesini taşır. Oysa sinema 1920’lerin ortasında bu tanımın kalıbını kırmıştı. Daha sonra sinema bağımsız olması yanında, tüm sanatları kullanan yegane sanat olacaktı. Sinemanın bu yetkinliğe ulaşmasında yaratıcı kurgunun rolü büyüktü. Sanatı salt gerçek üzerine oturtmaya çabalamak, çağdaş insanın tekdüze yaşantısında en fazla ihtiyaç duyduğu hayal/düş dünyasını gözardı etmektir. Sinemanın sunduğu zenginliklerin en başında, gerçeklik evreninde olmayan filmsel uzamı, filmsel zamanı yaratma gücü gelir. Sinemayı cazip hale getiren, kurguyla ortaya çıkarılan bu özelliğidir. Kurgu yoluyla yaratılan bütün, parçalardan çok daha başka bir şeydir. Kurguyla, sanat olmayan bir gereçten sanat olan yaratılabilmektedir. Eisenstein da, gerçeklik ögesinden yola çıkar, ama gerçeği sanat için yoğurur. Günümüzde ise, Bazin’in kastettiği “gerçek”in karşısında fantastik sinema ve büyülü gerçekçilik göz önüne alınabilir. Böyle bir gerçekçilik, öyküsel boyutta bile neredeyse artık dikkate alınmamaktadır. *Yüzüklerin Efendisi* serisi, tümünden fantastiktir ve kendi gerçeğini sergiler. Louis Borges’in öyküsünde yaşlı adamın yanına, kendi gençliği oturur ve konuşurlar. *Büyülü Gerçekçilik Akımı*’ndan

G.G.Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanında, kahramanlardan *Güzel Remedios* uçar gider, bulutlara karışır ve bir daha dönmez.

Öyleyse sanat yapıtının gerçekliği, kendi gerçekliğidir. Seçilen nesnelere yüklenen anlam (başka bir çekim + bambaşka bir çekim = bu iki çekimin içgerğinden farklı bir anlam) için de geçerlidir bu.

Eisenstein'ın kurgulanmamış çekimlerde sanatsal bir özelliğın olmadığı savı göz önüne alındığında çekimlerin iç düzenlemesini (fotografik resim kurgusunu) gözardı ettiğı yanılığısı doğabilir. Oysa o, parçayı bütünü içinde eriterek, kurguyu film sanatının biricik bağı olarak kabul eder. 1938 yılında yayımlanan, *Sözcük ve Görüntü* adlı makalesinde, kurgu üzerinde gereğinden fazla durduğunu söylemesi yanlış değerdendirilmemelidir. Onun, kurgunun bir film için herhangi bir öge kadar önem taşıdığını söylemiş olması, filmin diğer öğelerine kurguya verdiğı değerkadar değerkverdiğini gösterir. Bazın kurguyla, çekimler arası ilişkinin yapaylaştırıldığı savından yola çıkar; nesne ile nesnenin bağlamı olan yansıma arasındaki ilişkilerin feda edildiğini; kurgunun, sinemayı sanat yaptığını görüşünün geçici süre üretken olduğunu ve sonunda kurgunun erdemlerinin tükendiğini belirtir. Ona göre kurgu, nesneler arası ilişkileri bozar, çekimler arası ilişkilerin doğmasına neden olur (Büker-Onaran, 1985: 12, 122-123, 154; Büker, 1985: 23).



Vittoria de Sica ve *Ladri di Biciclette* filminden iki kare

Çekimlerarası ilişkiyi aksaklık olarak görmek çekimleri çarpıştırıp yepyeni anlamlara ulaşılmasını sakıncalı bulmaktır. Oysa Eisenstein'ın yapmak istediğı tam budur; birbirinden bağımsız çekimleri çarpıştırarak anlamlar yaratmak. Gerçeğe bağılılık anlayışından yola çıkan Bazın, bir noktadan sonra gerçeğın yalnız kendisi ile ilgilenmeye başlamıştır. Bazın'ın, *Yeni Gerçekçileri* çıkış noktası alması şaşırtıcı değildir. Sinema gerçeğın kendisi değil, sonuçmazı savına *Yeni Gerçekçiliği* filmleri iyi birer örnek oluşturur. Sinema, gerçek dünyanın süreklilik ve türdeşliğini yansıtmalıdır; kurgu, yönetmenin kasıtlı bozucu olarak işe karışmasıdır (Büker, 1985: 33-34. 91). Bu nedenle Bazın'e göre, Vittoria de Sica'nın, *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*) filmi ilk salt sinema örneğidir. Bazın'ın gerçekçiliğe dayanan estetik kuramını, bu doğrultuda ileri sürdüğü görüşleri paylaşan Kracauer, kurgunun vazgeçilmezliğini de vurgular. Kurgunun, sinemanın en genel özelliğı olduğunu söyler (Onaran-Büker, 1985: 177).



Stephan Spielberg: *Schindler's List*.

Jane Champion: *The Piano*

The Piano, *Schindler's List* gibi 1990'ların beğeni toplayan filmleri, sanatsal kurgunun filmdeki yeri açısından çok önemli örneklerdir. Gerçekliğın sınırlarına bağılı kalan, gerçeklik dışındaki olguları dışsayan görüşün *Schindler's List* filminin siyah-beyaz çekimlerinde, kötü

günlerin (**eski kötü günlerin**) gösterildiği bölümlerde, küçük kızın, kırmızı kabanıyla, siyah-beyaz çekimleri kırmasını yadsıması beklenir. Oysa bu filmde, özellikle geçmişin anlatıldığı siyah-beyaz görüntülerin etkisi ve böyle bir olanağın sinema için değeri tartışılmaz.

En etkin toplumsal sanat olarak gösterilen sinemanın, zorunlu-bağımlı olduğu en önemli ögesi dildir. Sanatsal kurgu da onun önemli dil öğelerindendir. Kurgu olmadan bu dil, buna koşut kurgudan yoksun bir film düşünülemez. Bazin'in: "Kurgunun, sinema sanatının erdemlerini tükettiği" savının sinema için önemi tartışmaya açıktır. Bazin'in örnek verdiği *Kuzeyli Nanook* filminin *Fok Avı* sahnesindeki Nanook'un çabası parçalar halinde (kısa çekimlerle; ellerin ipi kavraması, bacakların gergin duruşu, ayakların buzda kayması, elde, yüzde oluşan gerginlik) çekilip kurgulansaydı "yapılandan daha gerçekçi anlatım olmaz mıydı" diye sormak gerekir. Gerçeklik ögesinin korunması pahasına, filmlerin belgesel nitelikte yapılması beklenemezdi. Bunu istemek sinemanın olanaklarını budamaktır. Sanat, etki yaratıp karşılığında tepki bekleme temeli üzerinde yükseldiğinden; gerçekliği filme almak, olanı belgelemeden başka şey değildir; zira gerçeğin kendisi sanat olamaz. Sinema söz konusuysa, gerçeğin sunulduğu yansımalar yönetmenlerin düş ve yaratıcılığının katılmayacağı beklenmemelidir. Bu açıdan Bazin'in kurgu yaratıcılığına karşı çıkması başka anlamda değerlendirilebilir. Ağırlık, çekimlerin kurgusuna ve oyuncuların rollerini öne çıkaran kesintisiz çevrinmeye (geniş ve uzun plana) kaydırıldığında yönetmenin devre dışı kalacağı düşünülmüştür. Bu anlayışa göre filmlerin yapıştırılması ya da eklenmesi işlemi kaldırıldığında kurgu kendiliğinden kalkmış olacaktır (Lotman, 1986: 85).

Böyle bir yaklaşım kabul edilemez; çünkü kamera rejisi de bir dekupajdır, bir sahneyi çekimlere bölmek de... Birincisinde sahnenin kesim (çekim) noktaları belirsizdir ama vardır, ötekinde somut kesmeler vardır. Kaldı ki Angelopoulosvari (kamera rejisi) çekimler daha iyi bir yönetmenlik gerektirir. Kameranın nasıl ilerleyip-gerileyeceği, oyuncular ve nesneleri nerede kadraja alacağı, onların hangi aksiyonları sergileyeceği, eylemlerin nerede, kimlerle, nasıl olacağı ve kamera hareketlerinin hangi dizemde süreceği yönetmenlerin belirleyeceği yaratıcılıklardır.

Bu nedenle Bazin'in görüşü kabul edilemez; kaldı ki bu görüş kurguyu salt çekimleri gözle görünen biçimde ekleme anlamına indirger. Öyleyse sanatsal kurgu; üzerine görüntü kaydedilmiş selüloit şeritleri öyküsel düzlemde yapıştırma işlemi değildir, biçimsel düzlemde yeni anlamlar yaratma edimidir.

Geniş perspektifte çekilen kompozisyonun (tablonun), kesme ile yapılan ani değişimlerle, ayrıntıların perdeye yansımaya başlaması (edimsel olarak gerçekleştirme, çekimi yapılan bir nesnenin fizyolojik/anatomik yapısı değişiyormuş izlenimini yaratma) dikkate alınırsa; büyük çekimden ayrıntı çekime geçiş, çekimsel değişimdir. Ekleme işleminin ortaya çıkardığı ikinci durum, çekim içindeki yansının devinimini betimlemedir. Bu iki durumun sonucu ise, kurgusal etkidir. Bunların verisi, duruk bildiriler değil, tam aksine gerçekte var olan görüntülüklerden elde edilen yansımaların yardımıyla filmin özünü oluşturan, görsel simgesel imlerce yaratılan devingen öykü, bir şey, mit anlatan (narrativ) metindir (Lotman, 1986: 84-85). Bu olmaksızın film olamayacağı için, Bazin'in görüşüne katılmak yanılgıya götürebilir.

Bazin'in görüşü doğrultusunda yönetmen, saymacaya (gerçekte öyle olmadığı halde, öncelikli sayılan duruma) bağlı yönetmen ile gerçekçi yönetmen diye iki farklı başlık altında değerlendirilerek, aradaki sorunu kurgu sorununa dayandırılacak olursa, önemli bir ayrıntı gözden kaçır: "İzleyicinin beklemediği bir anda karşına çıkacak ani kurgu oyunlarından kaçınılması gerektiğini öne süren görüşün durumu budur..." Bu görüş, oyuncu rolleri ile betimlenen hantal saymacalıkla nitelendirilmektedir. Kurgu sineması ise, özünde daha çok tipleri bir araya getirme eğilimindedir. Bunun nedeni sinemanın geçmiş örneklerine dayanarak oyuncu davranışlarını günlük yaşam davranışıyla örtüştürme çabasının güdülmesidir. Öyleyse bu görüşten, doğal olarak şöyle bir sonuç çıkartılabilir: "Demek ki, Bazin'in söz ettiği akımlardan her biri, özgün bir

yapaylığa sahipti, çağdaş sinema bu yönsemelerden birinin otomatik devamı değil, tam tersine berikisinin karmaşık bireşimi idi (Lotman, 1986: 86).

Bunu gözden kaçırmamak gerekir. Bu koşullarda Bazin'in, kurgunun sinemada görevini tamamladığı görüşüne katılmak elde değildir. Eisenstein'in baştan beri savunduğu da; izleyicileri etkilemek için yaratılan karşıtlıklar bağlamında filmsel mesajı oluşturan iki öğeden birinin ister istemez yalıtılması değil de, aralarındaki doğmaya zorunlu eytişimsel çelişki koşullarıdır. Bu bağlamda Eisensteinci kurama dikkat edilmeli: Eisenstein işe öncelikle gerçekle başlayarak, sinema sanat olacaksa onun gerçekle bağıntısını kesmesinin zorunlu olduğunu savunmuştur. Gerçekle ilişki yerine, montajı koyan Eisenstein montajın parça-bütün kuramı olduğunu savunur. Sinemasal parçanın parçayla, parçanın da bütünle olan ilişkileriyle ilgilenir. Ona göre, parça-bütün ilişkilerinden söz etmek, sanattan söz etmektir. O, filmin sanat olma gereklilikleriyle ilgili olduğu için Eisenstein'ın kuramı gerçek bir estetik ve gerçek bir film kuramıdır (Büker-Onaran, 1985: 120).



Nuri Bilge Ceylan ve *Mayıs Sıkıntısı*

Durağan kamerayla çekilen fotoğraf özelliğindeki kısa çekimlerin bile bir içdüzenlemesi vardır. Nesnelerin, renklerin, seslerin, ışığın karşıtlıkları (kontrastları); karedeki devinimin, çerçeveye girip çıkan hareketli bir nesnenin yarattığı karşıtlıklar sanatla kesişir. Çekimlerin, salt gerçeklik özelliği taşıdığını söylemek resmin ve fotoğrafın içdüzenlemesi göz önüne alındığında yanlıştır. Parça-bütün ilişkisinden söz etmenin, aslında sanattan söz etmek olduğunu söyleyen Eisenstein'ın görüşüne göre, kendi başlarına sanatsal nitelik taşıyan çekimlerin eklenmesiyle yaratılan filmler, sanat içinde sanatla; açıkçası, sanatsal özellik taşıyan çekimlerin kurgulanması ile oluşturulan pürten sinema filmi iki kez sanatla, sinemanın resimden ödünçlediği tablo gibi düzenlenmiş çerçeveye yaratılmış olmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri hem fotografik yönüyle, hem de bütünün parçası olmasıyla sanattır. Gerçi, "Nuri Bilge Ceylan'ın çekimleri uzundur" denilebilir, ancak en uzun plan bile daha uzun bir bütünün parçasıdır. Sinema, roman sanatı referans alınacak olursa; "romanda kısa tümce olamayacağı gibi, uzun tümceden de söz edilemez; tümce kendi kaderini tayin eder, olması gerektiği gibi olur." Bu, filmin çekimi için de geçerlidir. Çekimler, kurgu masasında birer gözeye dönüştüğünde artık uzunluk ya da kısalıkları olması gerektiği kadardır.

Gance'in kurgu tutumu da Eisenstein'ı haklı çıkarır niteliktedir. Gance kurguyu bir olayı göstermek için kullanmaz. Öğelerin çoğunu anlatmak istediği gerçeklerden alan iki yönetmen de bir olayı göstermez, ona göndermede bulunur. Kesin anlam ise, kullanılan öğelerin nesnel içeriğinden çok, onların düzenlenişindedir. Anlam, gösterilen görüntünün kendisinde değildir; sanatsal kurgu yolula izleyicilerin bilincine yansıtılan gölgelerdedir (Bazin, 1966: 46).

Eisenstein kurguyu (başlangıçta) sinemanın her şeyi olarak nitelerken, Bazin iki kutuplu bir görüş geliştirdi; bir kutba gerçekçiliği, öteki tarafa da insan elinin nesneye yeni biçim verme amacıyla biçim bozucu çalışma yapmasını, deformasyonu (ekspresyonizmi) koydu. Robert Wiene, *The Cabinet of Doctor Caligari* (Dr.Caligari'nin Muayenehanesi) adlı filmindeki Eisens-teinci bakışıyla doğaya bağlılığı hiçe saydı. Bazin iki kutuplu kuralını bozdukları için onları sıkı bir eleştiri bombardımanına tutsa da; Eisenstein'ın *Korkunç İvan* filmi için "İnsan operayı reddedebilir; onun lanetlenmiş bir müzik türü olduğuna da inanabilir, ama Wagner müzi-

ğinin değerini taktir edebilir” diyerek, Eisenstein karşısındaki duruşunu yeniden gözden geçirme inceliğini gösterdi.



Carl Theodor Dreyer: *Jean D'arc* ve başka filmlerinden kareler.

Metz'in estetik görüşünün de öncüsü olan Bazin'in önderi *Personalizmin* babası filozof Mounier'dir. Bazin (kuramının yasalarına ulaşmak için) de fotoğrafsal imgenin varlıkbiliminden (ontolojisinden) yola çıktığı için, fotoğrafı söz konusu ettiğinde *kalıp*, *ölüm maskesi*, *Veronika*, *kutsal emanet*, *baskı* kavramını kullanmıştır. Muhtemelen amacı, ölüm maskelerinin kalıba dökülüşü otomatik işlem gerektirdiği için, fotoğrafın ışıkla oynanarak kalıplama yapma ya da izlenim kaydetme işi olduğuna dikkat çekmekti. Bunun önemi, gösterge-nesne arası varoluş bağına vurgulamasıdır. Doğanın kendiliğinden fotojenik olduğuna inandığı için nesnenin imge, doğal dünyanın gösterge dünyasına üstünlüğüne inanan Bazin'in düşüncesi, Rossellini'nin şu sözleriyle adeta özetlenir: “Herşey ortada... Bunları niçin yönlendirelim?” Bu sözler, “Kurguya gerek yok” diye çözümlenebilir. Metz'in, Rossellini ve Eisenstein'ı karşı kutuplara koymasına karşın; Bazin'in, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* ve *Ekim* filmlerinden çok, düşman olarak *Ekspresyonizmi* (dolayısıyla *The Cabinet of Doctor Caligari* filmini) gören tutumundan yola çıkarak Rossellini-Eisenstein karşıtlığının net olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Ekspresyonizmin takipçilerinden Sternberg'in stilize oyunculuğu elden geldiği kadar uzatarak çalışmasına, bunu sesli film dönemine kadar sürdürmesine dikkat çeken Sarris'in görüşü şu sonucu doğurmuştur: “Rossellini'nin karşısına Sternberg konulmalı!” Rossellini çekim senaryosu kullanmadığı, filmin nasıl biteceğini önceden bilmediği halde; Sternberg, filmlerini senaryo üzerinde önçalışmalar yaparak çekmiştir. Rossellini Sovyet sinemacılar gibi filmin kurgu masasında doğduğunu iddia etmese de Sternberg ile aynı yöntemle çalışmamıştır. Öyleyse Rossellini-Eisenstein karşıtlığının sanıldığı kadar net olduğuna inanmanın yanıltıcı sonuçlar doğurabileceği açıktır. Bu iki yönetmen de filmin kesin hatlarını çekim sırasında çizmemişlerdir.

Bu nedenle Rossellini ile Sternberg de ortak bir paydada değerlendirilemezler. Sarris, Sternberg'in sahneleri anlamsız kesmelerden uzak tutuşu ile (sahneleri çağdaş yönetmenlerden Angelopoulos gibi kamera rejisiyle) kurgucu olmayan yöntemine dikkat çekmiştir. Wollen, bu durumun Bazin'in karşısına yapıtlarından övgüyle söz ettiği Carl Theodor Dreyer örneğinde de çıktığını, ama Dreyer'in *Jean D'arc* adlı filmindeki durumun daha incelikli olduğunu; bu filmde doğa etkisinin hemen fark edilecek kadar açık-seçik olmadığını belirtir. Bazin bu filmi, “yüzler” üzerine yapılmış belgesel olarak niteler. Gözenekler altında doğa yüreğinin çarptığını iddia etmesi, ikileminden çıkış yolunu filmde makyaj olmayışında araması çift kutuplu modelin çok ciddi sarsılmasıdır (Wollen, 1989: 127-128, 133-134, 136-139; Lotman, 1986: 68).

Bazin kurgunun nitelik ve sınırlarını belirlemek için bu kez, Lamorisse'nin *La Ballone Rouge* (Kırmızı Balon) filmini ele almıştır. Lamorisse'nin balonu, kameranin önündeki tüm hareketleri gerçekten yaptığı için de bu filmi, kurguya hiçbir şey borçlu olmayan bir film olarak değerlendirmiştir. Görüntüler kesme-ekleme anlamında bir kurgunun ürünü değildir. Onlar, gerçekliğin kendisi tarafından yaratılmasıdır. Yani anlatım herşeyini Bazin'in anladığı anlamda sinemaya borçludur. Kurgu ile tek balonun fonksiyonlarından faydalanılmamış; bunun yerine çok sayıda balon kullanılmıştır (Bazin, 1993: 133-136); oysa balonun izlenmesi sürecinde kameranin sürekli kurgu yapar tarzda görüntü + görüntü +.. kaydettiği unutulmamalıdır.



Albert Lamorisse'in *Le Ballon Rouge* (Kırmızı Balon) filminden...

Gerçeği, baz alan Bazin için, Jean Renoir ve Orson Welles'i övmenin sınırları neredeyse yoktur. Bu iki yönetmeni zamanlarının ötesinde film yaratan sinemacılar olarak gösterir. Oysa bu görüş, her şeyden önce bu iki yönetmene haksızlık doludur; çünkü yönetmen filmini nasıl çekerse çeksin, görüntü ardışıklığı yaratır. Bazin'in, Renori ve Welles'i övmesinin nedeni de onların henüz söylenmemiş olanları söylemiş ve film dilini (büyük edebiyatçılar gibi...) hem kullanmış hem de yaratmış olmalarına duyduğu inançtır... Stroheim'ı ve Renoir'ı buluşturan, dahası büyük "BAZİN" başlığı altında buluşturan da işin bu yönüdür. Stroheim, görüntünün dışavurumculuğuna ve kurgusal anlatıma karşı yönetmenler arasında en başta gösterilmiştir. Bazin onun dünyasının gerçeğini betimlerken, gerçeği komiserin bitmek tükenmek bilmeyen sorgusu altındaki sanık gibi itiraf ettiğini belirtmiştir. Olana, gerçeğin çıplaklığının bütün özgün yapısını ortaya serecek biçimde yakından bakan ve onu okuyan Renoir, Bazin'in kuramı için adeta biçilmiş kaftan olmuştur. Stroheim'in yaklaşımı da Flaherty ve Murnau'nun yaklaşımı gibi, Bazin'in görüşü doğrultusundadır. Bazin, öncelikle alan derinliği sayesinde böylesi önemli film olarak öne çıktığına inandığı Welles'in başyapıtı *Yurttaş Kane* filmini, kurguya karşıt geliştirdiği görüşüne referans gösterir (Bazin, 1966: 28-29, 49, 59).

Yurttaş Kane'deki geniş sahneler, kameranın (bir öneri olarak 'gözet'in) bir kez çalıştırılmasıyla çekilmiştir. Dramatik etki kurgu yoluyla değil iyi düzenlenmiş çerçeve içinde oyuncuların yer değiştirmesiyle yaratılmıştır. Bazin'in bu örneğine, fotoğraf ve resim kurgularını, tiyatro kurgusunu; Eisenstein'in (Japon tiyatro topluluğu) Kabuki Tiyatrosu'nun *Narukami* oyununda yardımcı oyuncu *Kurogonun*, başoyuncunun önünü perdelemesini, başoyuncunun onun arkasında kostümünü değiştirerek yeniden ortaya çıkmasını örnek verdiği kurguyu göz önünde tutarak yaklaşmak gerekir.

Welles'in, *Yurttaş Kane*'de kullandığı geniş sahnelerde oyuncu ve olayların çerçeveye girip-çıkılmalarını kurgudan tümenden bağımsız sayamayız. Filmin geniş sahnelerinin herhangi birinde, çekim başlar başlamaz çerçevenin içindeki olayları, izleyici belleğinde oyuncuların bırakacağı etkiyle (mesajla), az sonra çerçeve içindeki oyuncu ve olay değişimlerinin ortaya çıkaracağı ikinci etkinin bileşimi, kurgulama sonunda ortaya çıkarılan bileşimin etkisinin aynısıdır. Bu gelişen olayın parçalarını izleyici zihnine gönderip tüm anlamı orda inşa etmektir. Kaldı ki, sinemaya uygulayımında yakından bakmış olanların bileceği gibi parçalara bölünerek (deküpoj yapılarak) çekildikten sonra birleştirilen (kurgulanan) sahnenin insan zihninde bırakacağı etkinin aynısını; olay gelişimini önceden hesaplayarak kamerayı bir kez çalıştırıp tek çekimde sahne bütünlüğü yaratmanın olanağı vardır. Böyle bir çekimde devingen kamera kullanılması daha büyük olanaklar sağlayacak ve kurgu kamerada yapılmış olacaktır. Bu yöntemle gerçek zaman ve gerçek uzamı filmsel zaman ve uzama olduğu gibi dönüştürme olanağı vardır. Kurgu odasında yapılan çalışmaya gereksinim bırakmayan ve geniş sahnenin olanaklarıyla kotarılan, anlam bütünlüğü taşıyan sahneyle çakimlerin kurgu masasında eklenmesi sonucu aynı mesaj bütünlüğü yaratan sahne arasında kurgusal fark aramak konuya tutucu yaklaşmak olacaktır. Bu fark, estetik farktır. Bilgisel fark yoktur. Sinema da zaten bir gazete ya da televizyon programı gibi bilgilendirme aracı değildir. Önemli olan kesme-yapıştırma işlemi değil; ardışık gelen olayların çekimler halinde izleyicilerin zihinlerine bütünsel olarak

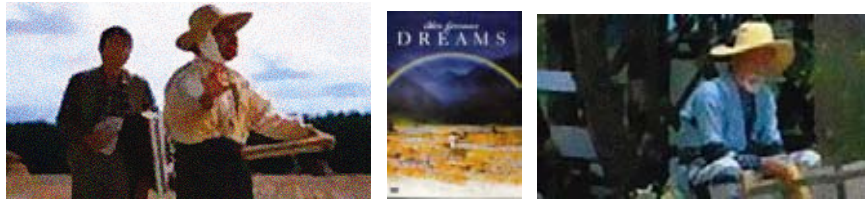
nasıl daha estetik yansıyacağıdır. Kaldı ki *Yurttaş Kane* filminde yer yer söz edilen sanatsal kurgunun kullanıldığı görülebilir.



Fritz Lang'ın *Fury* (Öfke-1935) adlı filminden kareler

Lang'ın *Fury* (Öfke-1935) adlı filminde “kan-kan yapan kadınlar”ın çekimine, “kümeşte gıdaklayan tavuklar” çekimini kurgulamasını (çarpıcı kurguyu) Bazin o zaman bile rahatsız edici bulmuştur. Bu kurgunun rahatsızlık verdiği yargısı çok öznel bir durumdur. Eisenstein'ı yeterince anlayıp-anlamadığı konusunda; Pudovkin'in kurgusunu tartıştığı yazısında, “*Konyets Sankt Petersburg* (Sen Petersburg'un Sonu) filmindeki taş aslanlar kurgusunu ele alalım... (Bazin, 1966: 57)” demesi, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin kurgusunu, Pudovkin'in bir filminin kurgusu gibi tartışması, bu konuya ilişkin daha bulanık bir tablo çizer. Oysa Eisenstein kurgunun zihinsel kaynaşma olduğunu; kurgu aracılığıyla yaratılan iletinin, izleyicilerin zihninde sentezlenebileceğini fark etmiştir.

Tüm buna karşın, *Potemkin* filminde aslan yontularının (donuk fotoğrafların), devinimli film çekimleriyle birleştirilmesinin bize de iğreti geldiğini söylemeliyiz. Farklı içerikte, farklı uzamlarda elde edilen görüntüler eğer benzetim, eğretileme, karşıtlık amacıyla kurgulanıyorsa ve her iki çekim de sinemanın doğasına uygun olarak hareketliyse, böyle bir kurgunun sinemada daima yerinin olduğu, çağdaş film örnekleriyle de açıkça ortaya konulmaktadır. Kurosawa'nın *Düşler* adlı filminin *Kargalar* bölümünde Van Gogh kırdaki resim çalışırken, onun fırça sallayan el hareketlerinin çekimi yer yer devinen lokomotif tekerleklerinin çekimiyle birleştirilir ve ortaya son derece estetik ve kabul edilebilir bir kurgu dizgesi çıkarılır.



Akira Kurosawa'nın *Düşler* (The Dreams) filminden kareler

Eisenstein'da böyle bir düşünce oluşmasına Japon tiyatrosu yol açmıştır. Daha önce tek tek ayrıntı çekimler, içten yanmalı motorun ardışık patlayışı gibi görülürken; bu tiyatronun sentezlenmesiyle ayrıntılar artık izleyicinin zihinsel algısına gönderilmek amacıyla yüksek düşünce düzleminde kurgulanmaya başlanmıştır. Eisenstein'ı ‘monistic ensemble’ kavramına götüren tiyatroya duyduğu yakın ilgidir. Kurgu düşüncesinin oluşumunda bu kavram belirleyicidir. Bu belirleyicilik, tiyatronun ayrıntıları üzerine yaptığı çalışma ve gözlemleri sürdükçe daha da artmıştır. Japon tiyatrosunu anlamaya, sentezlemeye yönelik çalışmaları ve bulgularını sinemaya adepte etme çabaları, sinemanın geleceği açısından faydalı olmuş, önemli ipuçları vermiştir. *Kabuki Tiyatrosundaki* ses ve hareketin birbiriyle tamamlayıcı ve destekleyici ilişkisi Eisenstein'ı etkilemiştir. Görüntü-ses ilişkisini kurgu bağlamında değerlendiren Eisenstein, sesli filmin, konuşmanın görüntüye üstünlüğü anlamına gelmeyeceğini, ancak sesli filmde sesin görüntüyü destekleyeceğini savunmuştur. Sinemanın görsel-ışitsel birliğini (kurgusal anlamda birliğini), bileşimsel bağlamda düşünmüştür. Bu düşüncesi “monistic ensemble” kavramının özünden alınarak kuramsal ilke edinilmiş bir düşüncedir (Wollen, 1989: 51, 53).

Eisenstein'in kurgu anlayışının üzerinde layığınca durulduğunda bu anlayışın ne kadar tutarlı, gelecekte yapılabilecek her türlü eleştiri ve yanlışa bir yanıt olabilecek kadar yetkin olduğu görülecektir zaten.

Bazin, geniş sahneyi kurguya alternatif gösterken; Eisenstein (1984: 37), çok önce buna karşılık olarak düşünülebilecek biçimde; Japon tiyatrosunda sahne içinde yaratılan olaylarda kurgunun yarattığı sonuç konusunda şu bilgiyi sunmuştur: "Herhengi bir oyuncu, yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından, değişik kamera açılarına bölünmeksizin kesintisiz bir film parçasında oynatılabilir. Böyle bir ayırımın kurgudan kurtulacağını sanmak yanlıştır, tümünden yanlıştır! Böyle bir durumda, kurgu çok başka bir yerde aranmalı: Doğrudan oyunda (vurgu bize ait: oyunun öyküsel düzleminde) aranmalı..." Tiyatroda olayların, geniş sahne çekim gibi, bir uzam içinde canlandırıldığı kolayca gözlenebilir. Geniş sahne, kurgunun alternatifi değil, olsa olsa geniş olanaklar sunan filmsel bir dil zenginliğidir. Her ikisi de, sinema sanatı için vazgeçilmez unsurlardır. Çekimdeki devinimleri kurgu olarak değerlendiren Nijat Özön, *Potemkin Zırhlısı* filminden Eisenstein'ı doğrulayan örnekler çıkarmıştır: "...*Potemkin*'deki kurgu, ...birbiriyle eğretilme ilişkisiyle yan yana getirilen iki ayrı çekimden doğmaz; olayların doğal akışı içinde çekimlerdeki kendiliğinden çarpıcı öğelerden (kafatası kurşunla delinen çocuk ya da kurtlanan et...) kaynaklanır (Eisenstein, 1984: LVIII).

Eisenstein ile Özön'ün, çekimlerin içindeki bu düzenlemelere kurgu dediği dikkate alındığında, kurguya alternatif gösterilen geniş sahne tekniğinin, kurgu yaratabilecek herhangi bir araç olduğu kabul edilmelidir. Ulaşılan bu sonuca göre, Eisenstein'in anladığı anlamda kurgunun sinema sanatında kendi varlığını sonsuza dek koruyacağına şüphe duyulmamalıdır. Kamera devingen kullanılarak farklı içerikte iki görüntünün kamerada eklenmesiyle, yani kaydırmayla; yukarı-aşağı çevrinmeyle (*tilt*) ve sağa-sola çevrinmeyle (*pan*) yapılan kamera devinimleriyle yeni anlamların yaratılması için söylenebilecek tek şey, kurgunun kamerada yapılmış olmasıdır. Bunun aksini savunmaksa, tutuculuktan başka şey değildir. Önemli olan sanatsal kurgunun gücünden faydalanmaksa; istenen anlamı ve bütünü yaratacak parçaların birbirine (kamera rejisi yoluyla) kamerada ya da kurgu odasında eklenmesi sonuç açısından bir değişiklik yaratmaz. Eğer amaç gerçeği sanata dönüştürmekse böyle bir yöntemin çoğu zaman ötekine üstünlükleri vardır.

Eisenstein'in kabuki tiyatrosunun iç-kurgusu görüşü de anımsandığında onun geniş sahne içindeki olayların ve oyuncuların yerlerini değiştirmelerinin, izleyicilerin anlağında yoğun olarak yeni anlamlara dönüşmesine niçin kurgusal açıdan baktığı daha iyi anlaşılabilir. O, kurgusal yaratıcılığı kurgu odasındaki çalışmalar bağlamında değerlendirir. En azından sinema bağlamında durum böyledir. Onun, çekimlerin eklenmesi işleminden beklediği etki kamerada yaratılabiliyorsa; bu kurgunun, onun yaratıcı kurgu anlayışına ters düşeceği düşünülemez; zira gerçekliğin parçası olan film parçalarının filmsel olmayan konumdan kurtulabilmesinin tek yolu yalnız kurgu kalıplarında biraraya gelmeleridir. Filme alınmış bir gerçeklik ancak bu bağ ile sanat haline gelir (Büker-Onaran, 1985: 114).

Bu sözlerden, kurgunun ille de kurgu odasında yaratılacağı ve yeni anlam yaratan parçaların kamerada eklenmesinin Eisenstein'ın kurgu kuramına ters düşeceği anlamı çıkarılmamalıdır. Sözü edilen bağ (çekimler hangi koşullarda -gözeler içeriklerinin ötesinde üçüncü anlamı yaratacak biçimde- eklenirlerse eklensinler) kurgusal anlamda kullanılan bağdır. Tartışılması gereken iki kuramcının da gerçeklik ögesinden yola çıkmış olmasıdır. Eisenstein'ın, yeni anlam yaratılması uğrunda, çekimlerin ekleme sırasında gerçekliklerini yitirmeyi göze aldıklarını söylemesi, bunun gerçekten böyle olması; onların kuramlarının temel ayrılığıdır. Bazin'in püriten gerçekçi kuramcı olduğu, gerçeklik özelliğinin sanat yapılması uğrunda harcanmasına en baştan karşı çıktığı anımsanırsa; bu iki kuramcı ile kuramlarının farkı somut bir hale getirilmiş olur. Tartışmanın boyutu, başka bir şeyi akla getirmektedir; gerçeklik ve soyutluk... Fotoğraf sanatının kurgusundan söz edilirken değinilen film sanatı ve fotoğraf sanatı arasında

kanbağı olduğu tezinden yola çıkılabilir. Bazin gibi filmin uzamsal gerçeğin özünü bozmadan vermesinden (filmin, gerçeğin sinema izleyicisine sunulmasında bir katalizör, yani etkileşimi sağlama aracı olmasından) yana görüş belirten Kracauer de, gerçek üzerinde en az Bazin kadar ısrarcı görünen bir kuramcı olarak, insanın gerçekle olan ilişkisini göz önüne alır, gerçeği şöyle açıklar: “Çağdaş insanın gerçeklikle ilişkisi pamuk ipliğine bağlıdır. Bilimle teknolojinin ilerlemesi günümüzde soyut düşüncenin egemen olması sonucunu doğurur.” Diyelim ki güneş sistemi, dünyanın güneş çevresinde dönmesi, öteki gezegenler üstüne her şeyi bilebiliriz, ama güneşin batışını görmemiş olabiliriz. Bir nesnenin yerini alacak başka şey yoktur. Nesneleri, insanları, olayları somut biçimde kavramamıza yardım edecek en önemli araç, fotoğraftan çok, filmidir (Büker-Onaran, 1985: 15).

Bu kitap ekseninde, gerçeklik ve soyutluk kavramlarını tartışmak temel sorunumuz olmamakla birlikte, sanatsal kurgu ve Bazin’in anlaşılması açısından önemlidir. “Gerçeklik, sanat uğruna feda edilmeli mi edilmemeli mi” tartışması çok boyutlu... Sinemanın yarattığı düş dünyasının; gerçek yaşamda rastlanılmayan (varsa bile ulaşılamayan), görülemeyen olayları ya da uzamları sunmasının insanları sinema salonuna çeken etkenlerin başında geldiğinin söylenmesi anımsanacak olursa; sinemanın yeni uzam ve zaman, yeni olay ve ilişkiler yaratmasının teknolojinin ve bilimin yozlaştırdığı yaşamı daha çekilir hale getirdiği görülecektir. Bu da, sinemanın ille gerçeği (salt gerçeği) yansıtmayı gerektirdiği düşüncesini sarsar... Sanat yapının insanın düşünce ufkunu genişlettiğinin; olaylara daha farklı perspektiflerden bakılmasını sağladığının, gerçeğin özüne ulaşılmasını kolaylaştırdığının tutarlı bir sav olduğu göz ardı edilmemelidir. Gerçeküstücülük sanat akımı doğrultusunda ortaya konulan yapıtlarla bu görüş somutlaştırmıştır. Şair Breton’a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinçdışını gelinen son noktada bütünleştiren bir yoldur... Bu bütünleşme içinde, düşsel dünya ile gerçek yaşam, mutlak gerçek (gerçeküstü) ile gerçek iç içe geçmektedir Bu da, gerçeğe ulaşmanın çeşitli yolları olduğunu ortaya koyar. Sanat kaygısıya yapılmış filmler bu yollardan biri olarak örnek gösterilebilir. Sanatsal kurgu tartışmasında gerçeküstücülükten söz edilmesinin nedeni, biçimci anlayışın kuramcısı Eisenstein’ı gerçeküstücülükle açıklamaya çabalamak değildir; amaç, Bazin bağlamında gerçeğe ulaşmak için gerçek uzamın filme olduğu gibi yansıtılmasına, başka bir deyişle, “parmağın göze sokulmasına” gerek olmadığını göstermektir. Eisenstein’ın *Grev* filmi de, gerçeği anlatma açısından eşsiz sayılabilecek belgesel nitelikte bir filmidir. Bu filmin genel yapısı Eisenstein’ın tiyatrodan aktardığı çarpıcı kurguya dayanır. Bu nedenle bu filmdeki kurgunun anlaşılabilmesi için filmin bölümlerinin kısaca açıklanmasında yarar var:

1. Bölüm: İşlik (fabrika) genel çekimle tanıtılır. İşler yolunda görünmektedir; işçiler, muhbirler, ustabaşılar ve patron tanıtılır.

2. Bölüm: Haksız yere suçlanan işçilerden birisinin intihar etmesiyle grev başlar.

3. Bölüm: Çalışmayan işlik; durmuş makineler, evlerinde oturan işçiler, bacalara tüneyen kuşlar, polis müdahalesi.

4. Bölüm: Açlık başlar. Polis, muhbirleri kullanarak elebaşlıları tespit eder.

5. Bölüm: Kışkırtmalar olur.

6. Bölüm: İşçi mahallesine giren polis, grevi bastırır.

Bu filmde hayvan kimliğinde olacak kişilerin görüntüleri, o hayvanlarla yan yana getirilerek tanıtılır. Muhbir kişilikli adam tilki, bulldog ve maymunla yaratılmıştır. Aradaki, ayak takımı kişiler toprağa gömülü fiçilerden yapılmış yuvalarından çıkarken gösterilirler. Filmin son ayrımında, “işçilerin yaylım ateşe tutulması” çekimi, “kesimevinde boğazlanan masum hayvanlar” çekimine kurgulanır. Farklı iki olay, ‘çarpıcılık yaratmak’ amacıyla eklenir. Kurgusal içlem, ne kesimevindeki rutin çalışma ne yaylım ateş. **Sonuç:** acımasızca “boğazlanma” edimidir (Eisenstein, 1984: L).

Bazinsel yaklaşıma karşı şu sorulmalı: “Sinema sanatı böylesi bir anlatım olanağından vazgeçebilir mi? Olsa olsa onu tekrar tekrar kullanabilir. Görüntüyle anlatılamayan şeyleri anlatmak, gösterilemez olanı da görüntülenebilenler (nesneler) aracılığıyla göstermek için kurgu tek araçtır. Konunun daha iyi anlaşılması için şöyle bir örnek incelenebilir: karalar giyinmiş kadının, gömüt (mezar) başında dua etmesi söz konusudur. Gömüt de kadının yas giysisi de gösterendir. Her ikisinin bir araya gelerek yarattığı “dul kadın” anlamı, kamerayla gösterilemez. Bu yeni bir kavramdır (Eisenstein, 1984: 27-28). Bazin’in yaklaşımıyla, soyut *dul* kavramı nasıl anlatılabilir? Her soyut durum gibi, bu da salt kamerayla anlatılamaz. Oysa sinema bu soyut kavramları yaratmak zorundadır. Sinema öncelikle görüntüyle öykü anlatma ya da öykü yaşatma sanatı olduğu için; söz ve konuşma, zorda kalmadıkça baş vurulmaması gereken öğelerdir.



Jane Champion'un *The Piano* filminden

Jane Champion'un *The Piano* filmi konuyu somutlaştıran, örnek çıkarılabilecek çağdaş filmlerden yalnızca biridir. Bu filmde adam, eşi Ada'nın (Holly Hunter) aşığına (Harvey Keitel) gitmesini engellemek ister. Ada'nın aşığına gitmesinin (görünürdeki) nedeni piyanonun ona satılmış, dolayısıyla da onun evinde olmasıdır. Koca, aldatıldığından emin olunca, Ada-piyano (aslında Ada-aşık) bağıını koparmak için Ada'nın parmaklarını baltayla keser.

Yönetmen, “Koca, eşi ile aşığın ilişkisini engelledi” diyerek (görüntülü radyo oyunu tarzı filmlerde olduğu gibi) bilgiyi (soyut durumu) replikle geçiştirmemiş; öyküsel düzlemle biçimsel düzlemi birbiri içinde eriterek, ilişki bitirme eylemini sinemanın hak ettiği bir dille, görüntü diliyle anlatmıştır.

9. Jean-Luc Godard

Sinemaya kimi yönetmen ya da yapımcılara kurgu yaparak atılan Godard, kuşkusuz Tarkovsky gibi, sinemanın özel insanlarından biridir. Çekimler içinden, filmin omurgasına yerleştirmek için özenle seçim yapmasını, kurgusal yapıya en uygun parçaları birleştirme (muhtemelen çekimlerin yerleriyle oynayarak, çekimleri sınavarak en uygun çekimi kurgulama) çabasını bir söyleşide şöyle açıklamıştır: “Şayet sağa bakan birisi varsa, bu bakışla karşılaşabilecek olan başka bir bakış görüntüsü arardım. Böylece koşut kurgu yapardım (Derman, 1993: 74-75. 65.; Yılmaz, 1993: 106-107).”

Bu söyleşide kurgu işini bir yıl kadar sürdürdüğünü; aynı ekiple aynı dönemlerde çektiği iki filmin çekimlerinden bazılarını öteki filmde de kullanarak iki filmin kurgusunu aynı zamanda yaptığını belirtmiştir. Filmlerinin kurgusunu kolaj üzerine oturtan Godard, bunun en açık örneğini *Pierrot le Fou* filminde, kırmızı ve maviyi kullanarak vermiştir. Kurguyu alışılmışın dışında kullandığından onun filmlerinin örgüsünü izlemek hiç kolay değildir. *Made in USA* adlı filmindeki karmaşıklık buna örnektir.

Godard'ın kararma-açılma, zincirleme, bindirme gibi sinemanın tüm noktalama imlerini bilinçli olarak dikkate almaz bir tutumla kotardığı, Amerikan gangster filmlerine tutkusunu da dışavuran *Seseri Aşıklar* (*A Bout de Souffle*-1959) adlı ilk uzun metrajlı filmindeki kesik ve çarpıcı kurgu yapısı önemlidir. Godard, bu filmde anlatımın söylemini (discours) 1920'lerin Rus sine-

masında olduğu gibi kurgu aracılığıyla gerçekleştirdi. Godard'ın kurgunun altın çağına sırt çevirmeyerek bu havzadan kendini beslediği, zengin anlatım öğelerinden oluşan diline de, o devrin olanaklarıyla kavuştuğu filmlerinden kolayca gözlenebilmektedir. Gönen (25. KARE: S. 6, 26-28) onun *A bout de souffle* filminin ayrımlarını (sekanslarını) oluşturan çoğu çekimin olduğunu bildiğince kısalığını ve Godard'ın çekimlerle filmini adeta dokuduğunu vurgulamak için, "Eğer filmi dikkatli izlenmiyorsa ne olup-bittiğinin bile anlaşılması zordur" sözleriyle özetlemiştir.



Jean-Luc Godard: Serteri Aşklar

Gözden kaçacak kadar kısa olan bu çekimler, anlatımı hızlandırır, kurgulandıkları yerde bütünün genel anlamını oluşturur. Onlar tek başlarına bile anlam ileticisi, imge yaratıcısı, anımsatıcıdır. Sinema anlayışı çok kapsamlı, bilimselliği tartışılmaz olan Godard; Hollywood ile Kant ve Hegel'i; Eisenstein'in anlayışı ile Rossellini'nin gerçekliğini; şiir yazar gibi sözcükler ile imgeleri ve oyunculuğu meslek edinmişlerle tarihi kişileri; Lumiere ile Melies'i, belgeseller ile ikonografik olanı karıştırmakta sakınca görmemiştir. Reich, onun *Organizmanın Sırları* filminin göstergebilimsel sınırlarını sonuna kadar zorlamasında belge, kütüphane fişleri, Hollywood kadar, kurgunun da etkisi olduğuna dikkat çekmiştir. Son çözümlemede Godard sinemanın olanaklarını ve dil potansiyelini (örneğin yaratıcı kurguyu) en başarılı kullalanan yönetmen olarak değil, sinemayı sorgulayan yönetmen olarak ortaya çıkar... Onun en önemli filmlerinden birisi olarak gösterilen *One Plus One* (Bir Artı Bir) trajedi ya da bir kovboy filminden öte, sinemasal yollarla düzenlenmiş, saf kurgusal ve sinemasal bir yapıttır (Büker-Onaran, 1985: 125).

Entellektüel anlamda çok perspektifli bir düşünce yapısına sahip olan Godard, öyküsel düzlemde birbiriyle ilgisi bulunmayan çekimlerle çekim parçaları arasında ilgi bağı kurarak yeni bir uzam yeni bir zaman, yeni anlamlar yaratmıştır. Bir kurgucu olarak yaptığı çalışmalar sırasında koşut/paralel kurguyu yeterince deneme olanağı bulması; bu denemelerin getirisini filmlerine ustaca yansıtabilmesi onun özel bir sinemacı olmasına katkısı bakımından önemlidir. Geçişleri (noktalama işaretlerini) kurgu anlayışıyla bağlantılıdır.

Çağdaş yönetmenlerin "kesme"den yararlanması, Eisenstein'in kesme kullanmasıyla aynı anlayışa dayanmaz. Onlar kesme tekniğinden eğretilime yaratmak için yararlanır. Bu açıdan Godard'ın kurgu anlayışını açıklarken, sinema kurgusunu dört evreye ayıran Rivette'in şu çarpıcı görüşü önemli:

- 1) Griffith ile Eisenstein'in kurguyu kullanması;
- 2) Pudovkin ve Hollywood'un kurguyu kullanması (Hem Pudovkin hem Hollywood yönetmenleri dramatik kurgu anlayışlarına belli bir katkı sağlamak için kurguyu kullanırlar);
- 3) Bazin ve Yeni Gerçekçi yönetmenlerin kurguyu ve işlemci süreçleri yadsımaları;
- 4) Çemberin başlangıç noktasına yeniden dönülmesiyle Jean-Luc Godard, Alexander Kluge gibi yönetmenlerin Eisensteinci kurgu anlayışına dönmeleri (Büker, 1991: 151).

Bunlar, şiirde nasıl imgeden vazgeçilemezse sinemada sanatsal kurgudan vazgeçilemez olduğunu gösterir. Godard'ın yaptığı da böyle bir gerçeği bir kez daha ortaya koymaktan başka

bir şey değildir. Onun kısa çekimler kullanması yapıtlarının takip edilmesini güçleştirici bir etkidir. Tek başına bir anlam içeren kısa çekimlerle örülmüş sahnelerde nelerin olup bittiğinin kavranabilmesi için titizlikle izlenmesi gerekir. Onun filmleri, izlenmekten çok, perdeden okunmak (filmin özüne ulaşmak) içindir. Öte yandan Godard'ın bu yaratım özelliği, filmlerinin hem anlatım hızını hem de izleyici dikkatinin canlılığını belirler. Godard ve çağdaşı yönetmenlerin Eisenstein'ın kurgu anlayışını tümüyle benimseyerek tekrarladıkları anlamına gelmemekle birlikte, bu iki dönemin kurgusunun tümünden ilişkisiz olduğu söylenemez. Godard'ın kullandığı özgün kurgunun adı kolajdır. Bu kurguyla anlatımdaki dağınıklık örtülmeye çabalanmamış aksine iyice ortaya serilmiştir. Godard'ın, kolajı kullanmasının nedeni çağdaş yaşamı anlatmak istemesidir. Bunu yapabilmek için, tüm anlatım biçimlerinin sinemanın hizmetine sunulmasının gerektiğine inanmıştır. Belgesel nitelikler taşıyan filmlerinde eğretileme yaratma amacıyla neon ışıklarını, sesleri, sözcükleri, posterleri, başka yönetmenlerin çektiği kimi çekimleri kullanması, onun kurgu anlayışının en belirgin özelliğidir. Wollen, onun kurgu anlayışında Eisenstein'dan, gerçekçilik anlayışında Rossellini'den beslendiği inancındadır ve onun filmlerini Montaigneci anlamda denemecilik olarak adlandırır. Sinema evreninde filmlerin belgesel, yapıntı, deneysel olarak sınıflandırıldığı göz önüne alındığında Godard'ın yapıtlarının bu kategorilerden hiçbirine sokulamayacağı görülür. Onun filmleri tam olarak bu kategorilerin toplamı içinde değerlendirilebilecek dördüncü ulam yaratan niteliktedir. Wollen'a göre, Godard filmleri belgesel nitelikte; bu filmlerin her biri bir bakanlığa yardımcı olabilecek belge niteliği taşır. Çoğu ekleme anlamında kurguyla gerçekleştirilebilecek sahneleri kesmeye başvurmadan kamera devinimiyle gerçekleştirmiştir. Kamera devinimleriyle ardışık kaydedilen çekimlerin kamerada yapılan kurgu olduğu unutulmamalıdır. Sonuçta Godard için, Eisensteinci kurguyu en yetkin kullanan çağdaş yönetmen denilebilir (Büker, 1991: 151-152; Büker, 1985: 92-93. 95-96).

Altınsay (S. 9: 307), Godard'ın sinemasıyla ilgili söylenebilecekleri şöyle özetlemiştir: “Gerçeklik üzerinde ısrarla duran Godard, filmlerinde doğrudan gerçeklik parçacıklarını alır, soyutlar; kısa anları, kurguyla sanata dönüştürür. Küçük (kurgunun parçası) mozaiklerden (kurguyla yaratılabilen) sağlam bir bütünü ortaya çıkarır. Godard'ın, Eisenstein ve Rossellini bağlamında değerlendirilmesi kaynağını bu noktadan bulur. Belgeselcilikle buluşan gerçekçiliği ve kurgu ile yeni bir dünya yaratmaktadır. Kurguyu yaratıcı anlamda kullanması; çekim parçalarının her birinin taşıdığı özgün anlamın yanında filmin bütünselliği içinde de onlara ayrı anlam yüklenmesi Godard sinemasını yaratmıştır. Onun anlayışı kavranılmaya çalışılırken, gelinen noktada şu çok net bir şekilde ortaya çıkmış olmaktadır: “Sinema, sanatsal kurguyu, o veya bu yönetmen eliyle yeniden yeniden keşfederek; sinemanın yaratıcılığı ve sanatsallığı için ne kadar vazgeçilmez olduğunu, doğası gereği ortaya koymuştur.” Godard özel bir yere sahip bir sinemacı olarak, kurgunun bir kenara itilemeyeceğini yaptıkları aracılığıyla göstermiş ve yeniden yeniden kullanılması gerektiğine inanmış; filmlerinde bunu göstererek inandırmıştır da.

10. Christian Metz

Eisenstein'ın kuramına birçok düşünce adamı karşı çıktı. Umberto Eco'nun tanımıyla: “Başkaca her şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğu varsayılan, her şey olan göstergelerin” incelendiği bilim dalı sayılan göstergebilimi sinemaya ilk uygulayanlardan Metz, Eisensteinci kurama karşıydı. Sinema dilinin sözlü dillerden farklı olduğunu vurgulayan ve Rossellini'nin çağdaş sinemada anlatımın başka bir yere doğru evrildiği ve kurgunun 1925-1930 dönemindeki önemini koruyamadığı görüşüne katıldığını belirten Metz sözlü dilin işleyiş yöntemini sinema sanatına uygulamaya (çekimleri bölmeye, birbirinden ayırmaya, kurguyla her şeyi yeniden kurmaya) sinemanın gereksinimi olmadığı görüşündedir. Önceleri Bazin'in çok etkisinde kalan Metz, Eco ile tanışınca filmlerin ikiye ayrılarak irdelenebilecek kodlara dayandığı yargısına varmıştır: 1. Kültürel Kodlar. 2. Özgül Kodlar.

Kültürel kodları anlamak için söz konusu toplumda birey olmak yeterliyken, özgül kodların öğrenilmesi gerekir. Bunların ikisi aynı anda olamaz. Özgül kodlar kurgu, kamera devinimi ve optik etkilerdir. Metz'e göre sinemada **ağaç** göstermenin tek yolu ağacın kendisini göstermektir. Buraya kadar Metz'e katılmamak elde değildir. Zaten hiçbir yönetmen, filmi için göstermesi gereken **ağaç**ı başka bir yoldan göstermeye kalkışmaz. Niçin böyle bir şey yapsın? Yönetmen bir **köprü** göstermeyi istiyorsa **köprü** görüntüsü çeker; ama sinemada **at** görüntüsü her koşulda atın kendini, **keçinin** görüntüsü de her koşulda keçiyi anlatmaz ya da göstermez. Keçi inatçılığı, köpek sadakati, at özgürlüğü; Manchevski'nin *Yağmurdan Önce* filmindeki gibi tepedeki cılız, tek bir ağaç yalnızlığı ve çaresizliği eğreteleyebilir.

Rossellini'nin, "Şeyler vardır, onlar niçin işlensin" biçimindeki tezine derinden bağlı olan Metz'e göre sinema kurguyla sınırlanamayacak evrensel bir dildir. Entelektüel olmakla övündüğünü söylediği Eisenstein'ı, gerçekliği bozmakla ve kurgu aracılığıyla geçeceği cansız bir bütüne dönüştürmekle suçlar. Onun, Marx'ın *Kapital*'ini sinemaya aktarma ve duyguyu şokla birleştirme çabasını sevimsiz bulur; "zanaatçılık (tekhne)" bile demediği onun kurgusunu, *meccanoya* (madeni inşaat oyuncakına) ve elektrikli tren planına benzetir (Büker, 1991: 6, 19, 40. Büker-Onaran, 1985: 237. Wollen, 1989: 126-127. Büker, 1985: 26, 40, 91).

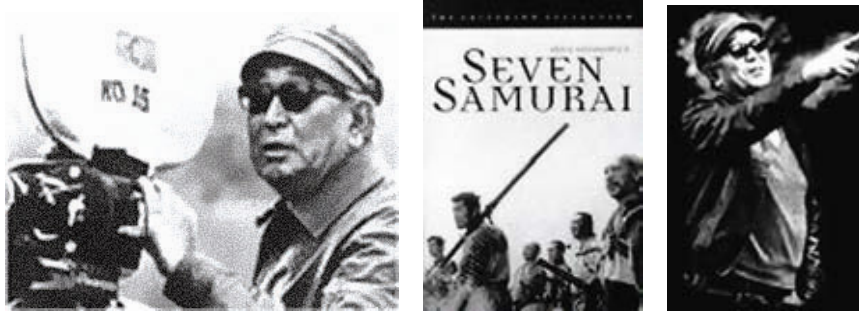
Metz'in bu görüşlerinin, Eisenstein'ı anlamadığını göstermesi dışında bir işe yaradığı söylenemez. Gerçek yaşamdan bilindiği gibi zanaatçı, bütünün parçalarını ya da bir araç üretir, sanat yapıtı değil. Sanatçı ise bütünün anlamını düşünür; etkilerini hesaplar, sanat yapıtı yaratır. Eisenstein'a yöneltilen bu eleştiri, anlaşılmasız kızgınlığa, saldırganlığa, sebepsiz küçümsemeye dönüşmüştür. Eisenstein, kurgunun her şey sayıldığı dönemden, hiçbir şey sayılmaya başlandığı döneme gelmesine karşın, bağnazlığın karşısında yeniliklere açık durarak özeleştirisini de verip, kuramını tekrar gözden geçirerek, gelinen son noktada kurgunun sorunlarını yeniden tartışmıştır. Kuramına karşı olanlara karşı çıkarak, kurgunun bir yana bırakılmasının gerçekte kurgunun (bir yerde, sanat türlerinin) temel amaç ve görevlerinin bir yana bırakılması olduğu gerçeğini savunmuştur. Kurguya bağnazca düşman olanların bile, kurgunun her zaman ekleme zorunluğundan kullanılmadığını anlayacağını belirtmiştir (Eisenstein, 1984: 24).

11. Akira Kurosawa

Sinema araştırmacı Aldo Tassone'nin, "Sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden birdir" biçimindeki övgü dolu sözlerini hak ettiğini, filmleriyle olduğu kadar, kurgu görüşüyle de belgeleyen Kurosawa'nın dinamizminin gizemi filmlerinin kurgu aşamasında yatmaktadır.

Ekibi tarafından (yaşadığı dönemde), dünyanın yaşayan en büyük kurgucusu olarak da tanımlanan Akira Kurosawa kurguyu, "çevrilen filmin örgütlenmesi" olarak tanımlar. Çekimi kurgunun önhazırlığı ya da önçalışması olarak görmüştür. Filmlerini, kurgu odasında yeniden yaratması, kurguya verdiği önemi ortaya koyar. Çekimlerin yapılması sırasında bile kafasının sürekli kurguyla ilgili hazırlıklarla dolu olduğunu açıklayan Kurosawa, bu yönünü açıklarken şöyle bir anlatım yolu seçmiştir: "Benim için filmin kurgusunu yapmak İtalyanlar'ın spaghetti yemesi kadar kolaydır." Kurosawa, setteki çekimlerden hemen sonra, çekilen kısımların kurgusunu yaptığı için film ekibi sahneleri izleme olanağı bulabiliyordu (Tassone, 1985: 246).

Filmi sanat yapan en önemli özelliklerden biri, belki en önemlisi kurgudur. Kurosawa'nın filmlerinin kurgu ile estetize edildiği kolayca gözlenebilmektedir. Kurosawa'nın *Düşler* filminin *Kargalar* bölümünü anımsayalım: Genç bir ressam, Van Gogh'u resim yaparken görmek ister ve kırdaki çalışırken bulur. Buradaki çekimlerin kurgusu, öyküzel düzlemde, yani yaşamın doğal akışı çizgisinde değildir; Eisenstenci kurguyu anımsatır. Van Gogh'un makine devinimlerini anımsatam çalışma temposu vurgulanırken; yüzünün, fırça sallayan ellerinin çekimleri arasına, o uzamda bulunmayan bir tren lokomotifinin hızla devinen tekerleklerinin çekimleri yerleştirilmiştir:



Akira Kurosawa

- 1) çalışan tekerlek
- 2) hızla çalışan el
- 3) çalışan tekerlek
- 4) makineleşmiş gibi çalışan Vam Gogh'un yüzü
- 5) çalışan tekerlek...

Son kertede, kurguyu hesaba katmadan, zihni kurguyla meşgul olmadan bir yönetmen olabilir mi diye de sormak gerekir.

12. Arthur Penn

Arthur Penn'in şu sözleri, yönetmenrin kurgu konusundaki düşüncelerini çarpıcı biçimde özetler. "Kendi filmimi kurgulama hakkımın olmayışına inanamıyordum, çok şaşmıştım. Bunun bir anlamı yoktu. Buna benzeyen, başka bir durumu düşünemiyordum bile... Babası olduğunuz çocuğu hiç görememeniz bile buna örnek olamaz. Bütün zorlukları siz yaşamışsınız ve..... (Crawley, 1985: 65)."

Ayrışık öğeleri birleştirme uygulaması, sanatta yaygın olarak kullanılan araçtır. Özel bir durum olan kurgu ise sinema dilinin ayrışık öğelerinin bileşimini sağlayan bir anlatım yoludur. Bu durumun ortaya konulması, ulaşılan noktayı daha somut olarak gösterir. Sinema diline özgü kurgu hem içinde açık-seçik gün ışığına çıktığı film için, hem de Bazin'in içinde hiçbir kurgu yaratıcılığına rastlamadığını söylediği film için niteleyicidir. Zaten yaratıcı kurgu gerçek gücünü buradan alır. Tekrarlanmasında yarar görülen önemli bir nokta şu: "Kurgu, çekimlerin eklenmesi değildir, onların ayrımlı değişimidir." Aralarında karşılıklı değişen ilişki bulunduğu sürece birbiriyle değiştirilebilmelerinin nedeni de budur. Bu, içeriksel ve biçimsel türü de kapsar (Lotman, 1986: 104). Bu durum, Rus Biçimcilerinin kurgu anlayışlarının aşılamazlığının nedeni olarak gösterilebilir. Onlar, filmin sanat olabilmesi için yaşamla olan kolay benzerliğini yadsımasının gereğine inanmıştı; filmlerin yaşama benzemek yerine, onların kendi varlıklarını oluşturma özelliklerini, yani kurguyu öne çıkartmanın gerekliliğini vurgulamıştır. Sovyet Biçimcilerine göre yaşama benzerlik sinemayı sanat olmaktan uzaklaştırıcı olgudur; çünkü sanat, var olan özdeğin dönüştürülmesi yoluyla başlar (Vincent, 1993: 32-33).

Gerçek yaşamdaki bir cinayet ya da ölüm anı, anlık bir olaydır. İnsan onu görür (tanık olur); her boyutuyla algılanamayan olay olup biter. Oysa böyle bir olay filme konu olduğunda uzaysal zaman uzatılarak olayın duygusal yoğunluğu izleyiciye yaşatılır. Bir matadorun boğaya bakan gözleri (yakın çekim), boğanın bakışları (yakın çekim), tekrar matadorun bakışları (yakın çekim), tekrar boğa (boy çekim), matadorun kurtulma çabası (boy çekim), matadorun kendini kenara atarken ayağının kayması (yakın çekim) kurgusuyla; boğa ve matadorun yüzünde oluşan dehşet ve karşılaşmaları tüm boyutlarıyla ortaya konulur. Gerçek, kurgu aracılığıyla sinemasal

gerçeğe dönüştürülür; amaç matadorun kasığına boynuzun girme sürecinin öncesi ve sonrasıyla izleyiciye “dramatik” yoldan yaşatılmasıysa, koştur kurgu biçimine gereksinim vardır.

13. Andrei Tarkovsky

Tarkovsky, Aubier’in bir tek kurgu kesimine ve bir tek dekora ya da bir tek oyunculuk gösterisine gerek duyulmadan kotarılan on dakikalık filmini örnek verir; Bazin ve Metz gibi, Eisensteinci kurama karşı olduğunu söyler ve Aubier’in filmini, kısaca şöyle anlatır: “Film doğa görüntüsüyle başlar; uzakta beliren nokta ustaca yönlendirilen kameranın yardımıyla tepenin yamacında, otlar arasında uyuyan adama dönüşür; yaklaşılrken, merakı kamçılayan zaman akışı güçlenir: adam ölüdür. Bir an sonra da adam yalnız ölü de değil, öldürülmüştür. İzleyici belleği bu ölüyü güzel doğanın koynunda bırakarak dünyanın güncel, sarsıcı olaylarına dönecektir...” Tarkovsky, bu filmde hiç kurgu olmadığını söyler. Böylece Eisenstein ve Kuleshov’un “film kurgu masasında doğar” tezine katılmadığını savunur. Kurgusuz sanat olamayacağı tezine de katıldığını belirttiği halde, bir filmin çekim çalışmaları sırasında, sette doğduğunu savunur. Kurguyu ekleme anlamına indirgemez. Kurguyla iki ayrı kavramdan yeni düşünce yaratmayı sinemanın doğasına aykırı bulur. Pudovkin’in, Puşkin’in şiirlerinde kurgusal bir yapı bulmasını; Tarkovsky, Puşkin’in, “şiir saf olmalı” sözüyle, gizem ve büyü yoluyla manevi etki alanına ulaşmayı, görüntünün bağlı olduğu maddenin somutluğunu kastettiğine inanır. Film kurgusu sonuçta, “Birbirine yapılandırılmış çekimlerin ideal variantıdır (değişkenidir).” Kurgudan kastı, çekimi çekime eklemedir. Filmde zaman olgusunun kurgu sayesinde değil, ona rağmen aktığını savunur. Bu da demektir ki, zaman, yönetmeni yönlendirerek kurgu ilkesini ona kabul ettirir ve Eisenstein, kurgu ilkesiyle izleyicilerin sinema perdesinde gördüklerine karşı kendi sezgisel tavırlarını belirleme olanağını ellerinden alır. Böylece kurgu, yeni nitelik yaratamadığı gibi, bu niteliği yeniden de üretmez (Tarkovsky, 1992: 133-136, 138-139).



Andrei Tarkovsky

Tarkovski’nin örnek verdiği filmde, kurgusal nitelik görmemesi; karşı çıktığı Eisenstein’ı iyi analiz etmediğini gösterir. Bu filmin bıraktığı ilk izlenimler, izleyicilerin zihninde merak unsuru olarak bekler. Bu bir bütündür. Kesme yeri somut olmayan çekimdir. Kamera adama yaklaşırken, anlık farklarla süregiden görsel açıklamalar yapar. Dolayısıyla, durumla ilgili anbean yeni bilgiler verir. Bunlar ikincil izlenimler olarak izleyicinin zihnine akar. İki izlenimin bireşiminden doğan bir yeni izlenimin kamerada yaratıldığı açıktır. Tarkovsky’nin örneğindeki çerçeve (kadro) içi kurgu, Eisenstein’ın örneğindeki yas kıyafeti giymiş kadın ile *gömüt* (mezar) birliğinden oluşan *dul kadın* örneğiyle aynı biçimde yaratılmıştır.

Kurguyla yeni nitelikler yaratılabildiği için Eisenstein, Kuleshov ve Pudovkin’in savunduğu “Kurguyla yeni bir nitelik yaratılabilir” yargısı doğru kabul edilmelidir. İki çekimin birleşmesiyle üçüncü anlamın yaratılabilmesi, sinemanın doğasına niçin aykırı olsun? Bir sanat yapıtı yaratılırken tüm sanatlarda ve sinemada yapıp duran bu değil midir? *Potemkin Zırhlısı* filmi tüm zamanların en iyi filmi olarak gösteriliyorsa, bunun nedeni kurgu biçiminin (biçimsel düzlemin) olağanüstü yaratıcılıkla kullanılmış olmasıdır. Tarkovsky’nin, kurgusuz sanat olamaz görüşüne katılması;

sinemada sanatsal kurgunun varlığını onayladığı anlamına gelse de; kurguyu salt ekleme olarak değerlendirmesi, öğretilen ya da öğrenilebilen kurgu ile yaratıcılık gerektiren kurguyu aynı bağlamda tartışması anlaşılır şey değildir.

Uzaysal zamanın uzatılarak-kısaltılarak filmsel zamana dönüştürülmesinde, kurgunun önemi tartışılmaz. Zamanın kurguya rağmen aktığının söylenmesi; sinemanın doğasına aykırı bir durum; çünkü kurgu bağlamında film dili özünde tam da uzaysal zaman ve uzaysal mekanın uzatılıp-kısaltılmasıdır. Dekupaj (sonuçta kurgu) yapılırken, aslında uzaysal zamanın üzerinde kimi oynamalar yapılır ve kurguyla uzaysal zamandan yeni zaman yaratılır. Sonuç olarak kurgu üzerinde zamanın etkisi görmezden gelinemez. *Potemkin Zırhlısı* filminin *Odesa merdivenleri* ayrımının kısa kısa çekimlerin eklenmesiyle kotarıldığı ve filmin zamanının gerçek zamanın uzatılmasıyla ölçülüp-biçilerek yaratıldığı bilinen bir gerçektir.

“Bir düzlem üzerindeki herhangi bir noktadan sayısız çoklukta çizgi geçebilir” gerçeği bağlamında; gerçek zamanda bir dakika süren olaya yöneltilen ve her biri o olayı farklı açıdan çeken sayısız çoklukta kamerayla sayısız çoklukta 60’ar saniyelik görüntü elde edilebilir. Bu görüntülerin eklenmesiyle sayısız çoklukta, *görüntü x 60 saniye* süresi yaratılabilir. Sayısız çoklukta 60 saniyelik çekimlerin kurgusuyla, yeni zaman yaratılabileceğini tartışmaya gerek yok. Yönetmen, bir öyküsel düzlem (zamana koşut akan bir yapıt) yaratan romancı gibi, çekimler aracılığıyla gerçek zamanı parçalar, düzenler, yoğurur, kırar ve yeniden düzenler ve yapıtının zamanını kurar. Böyle bakıldığında zamanın kurguyu yönlendirmesi olacak şey değildir. Zira zamanın kurguyu yönlendirmesi yönetmeni yönlendirmesi olurdu; bu da yaratıcılığın yönetmenin (kurguyu yapacak asıl kişinin) elinden alınmasından başka bir şey değildir.

“Kurgu eninde sonunda birbirine yapıştırılan çekim birimlerinin ideal değişkeninden başka bir şey değildir. Bu değişken de zaten önceden film şeridinde sabit bir hale getirilmiş malzemede mevcuttur. Bu da, filmi doğru dürüst kurgulamak demektir. Bu arada, neredeyse kendi kendilerine önceden kurgulanmış (vurgu bize ait: dekupaj yaparken saptanmış, çekim sırasında tasarıya uyularak kotarılmış) olan tek tek sahneler ve planların arasındaki organik bağı bozmamak demektir, zira onları birbirine bağlayan öyle canlı bir yasa vardır ki; tek tek parçaları kesip yapıştırırken o duyguyu yitirmemek gerekir (Tarkovski; 2008: 102-103).”

Tarkovski, bu sözleriyle, kurgunun önceden (senaryo üzerinde dekupaj sırasında ya da çekimler yapılırken) hesaplandığını söylemektedir ki; bu, diyalektik kurgunun doğasına aykırı değildir. Diyalektik kurgu için, çekim dizimine ille de kurgu masasında karar vermek gerekmez. Yönetmen bu diyalektik bağlantıyı dekupaj sırasında tasarlayabilir. *Paramparça* adlı filmimizde; dürüstlüğünden emin olduğu, evin geçimini sağlayabilmek için kullandığı kredi kartının borcunu kapatabilmek amacıyla anlık bir kararla soygun yaparken bir cinayet işleyen kocasıyla evde karşılaşacak (cinayetin işlendiğini henüz bilmeyen) kadın, bahçede kazara bir kavanozu kırıp üzülür. Sonraki çekimde eve girer, kocasıyla karşılaşır. Bu iki çekim senaryo aşamasında ve dekupaj sırasında ardışık (kurgulanmış) olarak tasarlanmıştır. Filmimiz de bu kurguya göre çekilmiştir.

Tarkovsky, deneyimlerinden yola çıkarak, *Ayna* adlı filminin kurgusunun olağanüstü çaba gerektirdiğini söyleyebileceğini belirtir. Bu filmde, yirminin üzerinde çekim değişkeni bulunmaktaydı. Bununla, epizotlar sıralamasında yapılan çekim değişkeni kastedilmektedir. Tarkovski, bu değişkenlerin zihnini karıştırması nedeniyle filmin asla kurgulanamayacağı endişesine bile kapılmıştır. Bunu, çekim çalışmaları sırasında (belki de dekupaj sırasında) başılsanamaz kusurlar yapıldığına bağlar: “Kurgu sırasında film, ikide bir çöküyor, bir türlü ayakta durmak istemiyor, gözlerimizin önünde dağılıp gidiyordu. Hiçbir bütünlüğü, içsel bağı, tutarlılığı ve mantığı yoktu. Son bir umutsuz denemeye kalkıştığımız gün ortaya birden filmsel açıdan bütünlüğe dönüşmüş görüntü dizimi çıktı; malzeme birden canlandı ve filmin tek tek her bölümü karşılıklı ilişkiler içine girerek belirgin ve organik bir sistem içinde birleşti. Umutsuz çabamın sonucuna göz gezdirdiğimde birden filmin gözlerimin önünde şe-

killendiğini fark ettim. Uzun süre bu mucizeye inanmadım; filmin kesin kurgusu gerçekten de tamamlanmıştı (Tarkovski; 2008: 103).”

Öyleyse her yönetmen set öncesinde senaryo üzerinde (dekupaj yaparak) ya da masa başı çalışması yaparak (çekimleri zihinde tartma yoluyla) çekim + çekim + çekim formülü üzerinde doğal olarak çalışacaktır. Tarkovsky sette elde edilmemiş çekimin kurgu sırasında yaratılamayacağını bilecek bir yönetmenin (böyle bir deneyime sahip Eisenstein’ın) eğretileme olarak söylediği, “Bir film kurgu masasında doğar” sözünü yaşayarak öğrenmiştir.

Kamera rejisiyle kotarılan sahnelerin, ayrımların ya da bölümlerin içinde de, kesme (Ing.cut) çizgisi somut ve belirgin olmayan kimi anlık kesmeler, dolayısıyla anlık çekimler olduğunu unutmamak gerekir. Bu gözetilerek, bir sinema filminin çekimler örüntüsü olduğu söylenebilir.

14. Quentin Tarantino

Tarantino’nun has Amerikan sineması yaptığına inanılır. Filminin kurgusu, atraksiyonları, oyuncu seçimi, ışığı kullanımı, mekan tercihi, gişe öncelikli çalışma prensibi, dolayısıyla izleyicilerin ilgisini diri tutma amaçlı film dili göz önüne alındığında, bu görüşe karşı çıkılmaz. Tarantino için “iki kez Hollywoodlu” demek, durumun özeti olacaktır. Onu uzman ekipler tarafından sanayi tarzı film çeken Hollywoodlu yönetmenlerden farkı öyküsel düzlemde ortaya çıkar.



Quantin Tarantino

Biçimsel düzlemde Amerikan kurgusunu çok daha hızlandıran Tarantino, öykü söz konusu olduğunda genel-geçer ölçüde film çeken Hollywoodlu yönetmenlerden ayrılır; Kurguyu önemseyen bir yönetmen olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan bakıldığında onun sinemasının genel geçer öykü kuran bir Amerikan sineması olmadığı söylenebilir. Öyküsel düzlemdeki kurguyla çok oynayan Tarantino; zaman atlamalarıyla, farklı öyküleri birleştirmesiyle, aynı öyküyü zaman içinde parçalamasıyla, ilk filminden beri yenilikçi bir sinemacı izlenimi uyandırmıştır. Kuramsal alt yapısını iyi kuran, sürekli film izleyen Tarantino, zihninde kurduğu yenilikçi düşünceleri denemekten korkmamıştır. Seksenli yıllar boyu Amerikan sinemasını işgal eden müzik destekli dakik reklam kurgusuna, parçalı ışığa, kısa kısa çekimlere, derinden gelen elektronik müziklere, suskun (durgun) karakterlere itibar etmemiştir. Sinemanın bunların dışında kalan büyük ve büyüğü evreninde aklına gelen yaratıcılığı heyecanla denerken Godard’ın serbest anlatım ruhuyla buluşmuştur. *Pulp Fiction* (Ucuz Roman-1994) adlı filminde tüm bu yönlerini sergiler (Açar, 1995: 15). Öyküsel düzlemde olsun biçimsel düzlemde olsun kurgu olgusunun sinemada vazgeçilmezliğini ortaya koyan Tarantino’nun kurgu biçimini her şeyden önce öyküsel düzlemde aramak gerekir. *Ucuz Roman* filminde üç ayrı örgüyle gelişen bağdaşık bir öyküyü iki sevgili Honay Bunny ve Pumkin’in soygun hazırlığı yaptıkları dükkanda açar. Zaman içi geçişleri ve öykü örgüsünü ustaca kuran Tarantino, bu yapıyı neredeyse tüm filmlerinde kullanmıştır (Erdoğan, 2004: 34). Öyküsel düzlemdeki bu kurgu yapısı, onun filmlerinin kısa çekimlerinin çarpıcı kurgusunun da önüne geçmektedir.

YEDİNCİ BÖLÜM

Örnek Filmlerin Kurgu-Dil Çözümlemesi

YEDİNCİ BÖLÜM

Örnek Filmlerin Kurgu-Dil Çözümlemesi

Bu bölümde; Eisenstein'ın *Bronenosets Potyomkin* (Potemkin Zırhlısı-1925) ve *October* (Ekim-1927) filmleriyle, Pudovkin'in *Mat* (Ana-1926) filminin kurgu yapıları irdelenip diyalektik ya da sanatsal kurgunun örnek analizleri yapılmıştır. Bu üç film, diyalektik (sanatsal) kurguyu her yönüyle ortaya koyma konusunda yeterli değildir. Kurgu sanatının bu üç filmde bulunmayan özellikleri daha önce örnek verilen kimi filmlerde ortaya konulduğu için; kurgu, bu kitap kapsamında tüm yönleriyle açıklanmış olmaktadır.

1. Potemkin Zırhlısı

Potemkin Zırhlısı'nın 1958 yılında Bürüksel Evrensel ve Uluslararası Sergisi'nin uluslararası jürisi tarafından *Tüm Zamanların En İyi Filmi* seçilmesinin nedeni bir yaratıcılık örneği olan kurgusal yapısıdır (Luda, Schnitzer, Martin, 1993: 59).

Beş Bölümde analizi yapılan filmin Birinci Bölüm'ünde etin kontrol edilmesini gösteren çekim yer almaktadır: Doktor burjuvazinin simgesi olarak değerlendirilen ince çerçeveli gözlüğünü katlayarak camlarını üst üste getirir ve daha güçlü bir mercek oluşturur. Bu mercek etin kontrol eder. Üzerinde kurtların oynadığı etin yenebileceğine karar verir. Etin üzerindeki kurt öbeğinin oynamasını gösteren bu tek çekim, “çekim içinde kurgu” olarak açıklanabilir (Eisenstein, 1993: 16).

Daha sonra zırhlıda isyan çıkar, doktor denize atılır. Gözlük, etin üzerinde asılı olarak gösterilir. Bu çekim etin kontrolü çekimine göndermede bulunarak, burjuvazinin sonunu haber vermiştir. Bu bölümdeki, kurtlu etin bulunduğu tencerelerin kaynamasını gösteren ayrıntı çekim tenceredeki su gibi kaynatarak isyan çıkarmaya hazırlanan askerleri gösteren sahnelerin içine (cut-away çekim olarak) yerleştirilerek “isyanın geli-

şimi” çarpıcı biçimde anlatılmıştır. Yemeğe gelmeyen personelin, zırhlının çeşitli yerlerinde konserveden oluşan kumanyalarını yerken gösteren çekimler, izleyicileri, yaklaşan isyanı izlemeye hazırlamıştır. Bulaşıkları yıkayan asker, beyaz tabaklar arasındaki, üzerinde “bugünkü rızkımızı veren tanrıya şükürler olsun” yazan siyah tabağı hırsla yere atar. Tabağın kırılması üç farklı açıdan çekilmiştir. Bu çekimlerin kurgusuyla olayın çarpıcılığı artırılmış ve birkaç saniye süren olayın daha uzun süre görünmesi sağlanmıştır.



Eisenstein’in *Potemkin Zırhlısı* filminden kareler

Sanatsal kurgu kullanılan bir başka yer, güvertede toplanan askerler arasından, öldürülerek cezalandırılacak isyancıların seçilmesini gösteren çekimdir. Bu çekimde komutan bir konuşma yapar. Konuşma sırasında tehditler savurduğunun anlaşılması için parmağı ile yelken direğini gösterir. Askerlerin, komutanın gösterdiği yere başlarını çevirdiği çekimin arkasına yelken direğinin görüntüsü getirilir. Yelken direği haç şeklindedir. Haç üzerinde, asılarak idam edilmiş iki asker silueti vardır. Bunun düşüncede gerçekleştiği, görüntünün hafifçe silinmesiyle açıklanmıştır. Bu çekimler oldukça kısadır.

İsyancıların üzerine yelken bezinin örtüldüğü çekimde, isyana katılmayan askerlerin, isyancı askerlere ateş etmeleri için emir verilir. Ateş etmesi istenilen askerler, isyancıların karşısında sıralanır. Kurgusal yapısını içinde taşıyan bu tek çekim, isyancılara kefen giydirilmesinin eğretilmeli anlatımıyla yüklüdür. Askerler ateş etmek için hazır olduklarında, isyancı düşmanı birinin bıyık buran baş çekimi ve onun baktığı yelken direğindeki can simidi görüntüleri ana çekime yerleştirilmiştir. Bu (cut-away) çekimler olmasa da, yelken bezinin örtüldüğü ana çekimde çerçeve içi kurgu vardır.

Ateş etmesi istenen askerlerin emre karşı çıkıp ateş etmemesiyle, isyancılar yelken bezinin altından kurtularak harekete geçmişlerdir. Böylece, “asiler kefeni yırttı” eğretilmesi yaratılmıştır.

Ana bu çekime, ateş etmeleri istenen askerler diz çökmüşken; elinde isyancıların karşı çıktıkları iktidarın simgesi “haç” ile beliren din adamının baş çekimi ve (haça dikkat çekmek için) haçı tutan elinin ayrıntı çekimi eklenmiştir. Kefen yırtıldıktan sonra, dalgalanan bayrak çekimi ana çekime kurgulanmıştır. Bu kurgunun yarattığı, bütünsel anlam, isyancıların kurtuluş şölenidir.

İsyan kızıştıktan sonra, gelişmelerin görüntüsüne din adamının elindeki haçın görüntüsü yerleştirilmiştir. Sonra isyancıların yaraladığı din adamının elindeki haç fırlar, yere saplanır. Yerdeki haç zaman zaman gelişmelerin görüntülerine yerleştirilmiştir. Geniş sahne içinde anlamsız kalacak, dikkat bile çekmeyecek “haç”ın ayrıntı çekimi ana çekime kurgulanınca kült (tapınma) değeri artmıştır.

Kargaşada isyancılar denize atmak için bir adamı sürüklerler. Son çırpınışlarını yapan adam yerlere ve halatlara tutunmaya çabalar. Başaramayarak denize atılır. Bu çekimin ardışığı olarak yine direkte asılı can simidi çekimi getirilmiştir. Kurgu adamın ölümün kollarına savunmasız atıldığı sonucunun yaratılması için kullanılmıştır.

İkinci Bölüm, isyancının vurulmasıyla başlar. Düşmüş yelken direğinde yürürken vurulan isyancının gözlerine kesme yapılır. Ölümün tüm umutsuzluğunu simgeleyen gözlerin çekimi onu

kurtarmak için koşan arkadaşlarının geniş sahne çekimine eklenmiştir. Yaralı, yelken halatlarına tutunmaya çalışır; denize düşer. Arkadaşları, yüzerek ona ulaşarak zırhlıya taşırlar. Yaralının alnını tutan, dost ellerine yapılan çekimler geniş sahneye kurgulanmış ve eller şefkatin nesnesi olarak kullanılmıştır. Bu Bölümün sonunda, görüntü irisle karartılmıştır.

Ölen isyancının Odesa limanına getirilmesi sırasında, cesedinin görüntüsüne sık sık alevi titreyerek yanan mumun görüntüsü kurgulanmıştır. İsyancının masum görüntüsü, mumun alevinin titreyişi, durgun deniz ve sakin sakin uçan kuşların görüntüleri, izleyicileri kopacak fırtınaya hazırlamak ve fırtına öncesi sakinliği yaratmak için ustaca kurgulanmıştır. İzleyicileri, sabırsız bekleyişe koşullandıran bu sakin hava (aura) kurguyla yaratılmıştır.

Üçüncü Bölümde; Odesa'daki genel grevin gelişimi anlatılırken de sanatsal kurguya başvurulmuştur. Ölen isyancının cesedinin Odesa'ya getirilmesi sırasında, alevi titreyen ve sönmek üzere olan muma, üstünde rakamlar yazılı olan ve cesede iliştilmiş etikete, ölü için kutuya para bırakan ellere kesmeler yapılmıştır. Buradan, limanda toplanmış halka konuşma yapan kadının görüntüsüne geçilmiştir. Bundan sonra kurgu sıralaması şöyledir:

- Konuşma yapan kadının sesi sanatsal kurgu aracıyla adeta gösterilmiştir. Konuşma yapan kadınla genç adamın omuz ve bel çekimleri.

- Titreyen mum.

- Üzüntüsü vurgulanan kadın.

- Ölünün üzerine eğilmiş ağıt yakan ve muhtemelen onun kadını olan bir kadın.

- Kalabalık.

- Ölü.

- Kalabalık.

- Ölü.

- Ağlayan yaşlı kadın.

- Şapkalarını çıkartan erkekler.

- Hırsla şapkasını hırpalayan bir el.

- Eteğini hırplayan el.

- Hırsla yumruk olan el.

- Havada hırsla sallanan yumruk.

- Kadının konuşmalarına alay ederek bakan beyaz şapkası ve giysilerinden dolayı burjuva olarak nitelenen erkek.

- Bu erkeğe yönelen kızgın bakışlar.

- Adamın şapkasını yüzüne indirerek olay yerinden uzaklaşmaya çabalaması.

- Kitlenin onu linç edişi.

- Sık sık havaya kalkan yumruklar.

Tüm bu görüntülerinin sanatsal kurgusuyla ortaya özgün bir anlatım çıkartılmıştır. Bu çekimler kurgulanarak, konuşmalar adeta duyurulmuş, öfke gösterilmiştir. Çekimlerin şiir sözcükleri gibi özenle seçilmesiyle çekim uzunluklarının hesaplanması, yerlerinin ustalıklarla belirlenmesiyle etkileyici bir anlatım sağlanmıştır.

Aynı bölümde Odesa'daki halkın zırhlıdaki ayaklanmayı desteklemesi anlatılmıştır. Teknelere binen grevcilerin zırhlıya yiyecek götürdükleri sahnede, denizin üzeri kayıkların görü-

nümleriyle adeta çiçek bahçesine dönmüş, onlara rıhtımdan el sallayanların arasından bir kadının yaşmağını muzipçe bıyık yapışı, bu çekimlere zengin göndergeler yüklemiştir. Bu çekimlerde kurgusal bütünlük yanında çekim içinde kurgu da kullanılmıştır. Mendillerin sallandığı geniş sahneye yerleştirilen, açılan beyaz bir şemsiye çekimi, umudun göstergesi olarak örnek verilebilir. Kıyıda kalanların el sallaması sırasında baskın yapan Çar'ın askerlerinin ateş açması sonucu bir kadın vurulmuş ve açılan beyaz bir şemsiyenin objektifi kapatmasıyla Dördüncü Bölümde geçilmiştir. Bu Bölümde, baskın sırasında kalabalığa sıkılan kurşunlardan biri bir oğlanın kafatasını deler.

Eisenstein (1984: LVIII) bu çekime, “çerçeve de kurgu” demiştir. Odesa merdivenleri ayırımında askerlerin ateş ederek halkı kovalaması sırasında geçen zaman, filmsel zamana dönüştürülürken de kurgu yaratıcılığı kullanılmıştır. Zaman kırılarak uzatılmış; üst noktada tutulan bir heyecan şöleni yaratılmıştır. Askerlerin dizaltı çekimlerinin verildiği bu görüntüde, adımların mekanik ilerleyişi belli bir ritm yaratmıştır. Görüntüdeki çizmeler önüne çıkan her şeyi çiğneyip geçecek kararlılıkta ilerlerken, ardışığı çekimde insanlar panik halinde kaçmaktadır. Sıralama şu çekimlerle sürer:

- Ayaklar.
- Tüfekleriyle ilerleyen askerler (Genel Çekim).
- Engele takılan bebek arabasının tekerleği.
- Annenin çaresizce korumak için bebeğinin üzerine eğilmesi sırasında gözlerinin aldığı umutsuzluğu.
- Askerlerin ayaklarının tehditçi ilerleyişi.
- Kadının dudaklarını ısırması.
- Kadının çaresizliğini anlatan el hareketleri.
- Bebeğin yüzü.
- Boş basamakların, çerçevenin üst kısmından inen asker çizmesiyle ezilişi.
- Ateş eden askerler (Bel Çekim).
- Kadının vurulmasıyla kontrolden çıkan arabanın tekerleği.
- Vurulan annenin ölümü simgeleyen bakışı (Baş Çekim).
- Annenin çekimi ve elbisesinin uçlarından tutarak çaresizce vücudunu sarmaya çabalanayan elleri.
- Bir kadının elleri arasında gösterilen ve muhtemelen Rus halkına özgü bir anlamın göstergesi olan kemerin tokası.
- Kitlenin panik halinde kaçıışı (Genel Çekim).
- Annenin yüzü.
- Can çekişen elleri.
- Kadının yere düşüşü.
- Korumasız kalan bebek arabasının yaklaşan felaketi simgelemesi.
- Kadının yere düşerken bebek arabasına çarpması.
- Bebek arabasının ileri-geri kıpırdayan tekerlekleri.
- Askerlerin ayakları.

- Askerlerin ateş ederek ilerlemesi (Bel Çekim).
- Yere düşen kadının çarptığı bebek arabasının harekete geçmesi.
- Büyük bir panik yaşayan kitlenin kaışı.
- Kadının tamamen düşüü.
- Merdivenlerden aşağıya hızlanarak giden bebek arabası.
- Kelebek gözlüklü bir başka kadının annelik duygularıyla ellerini çaresizce havaya kaldırıp bebek arabasına dehşet dolu gözlerle bakışı.
- Bebek arabasının sarsılarak inişı.
- Panik halinde kaçışan yığınlar arasında ilerleyen bebek arabası.
- Annenin yere serilmiş bedeni.
- Merdivenlerden aşağı giden bebek arabası.
- Bağırarak isteyen ve bağırarak kekebek gözlüklü kadının çaresiz yüzü.
- Gözlüklü erkeğin arabanın arkasından bakan acı ve panik içindeki yüzü.
- Yığınların panik halinde kaçması.
- Sarsılarak ilerleyen bebek arabası.
- Gözlüklü bir erkeğin yüzünün dehşeti.
- Bebek arabası.
- Sarsıla sarsıla giden arabadaki bebeğin yüzü.
- Devinen tekerlekleri.
- Bebeğin yüzü.
- Devinen tekerlekleri.
- Yere düşenlere ateş eden askerler.
- Bebek arabası.
- Bir erkeğin çaresizlikle gerilen yüzü.
- Devrilen bebek arabası.
- Bu kıyıma dur demek için ateş açan zırhlı.

Bu çekimler kurgulanarak, vahşet izleyicinin nefesini tutarak izleyecekleri ve görüntülerin büyüüne kapılmaktan kendilerini alamayacakları bir yapıda estetize edilerek anlatılmıştır. Şok kurgu ile yaratılan katliam sahnesinin ardından taştan yapılmış (masumluk göstergesi) kanatlı üç bebek heykelinin kısa kısa çekimleri ardışık getirilmiştir. Bu heykeller büyüklük ve görünüm olarak aynı bebeğin üç farklı pozudur. Birinci heykeldeki kanatlı bebek cepheden görünmektedir. İkinci heykelde bebek geri doğru dönme hamlesi yapmıştır. Son heykelin sırtı kameraya dönüktür ve bebek kanat açmış bir haldedir. Bebek heykellerine hareket verilerek yaratılan bu sahne taş arslanları kükreten sahne ile birlikte kurgu yapıtı sayılan *Potemkin Zırhlısı*'nın en önemli kurgusal sahnesi olarak gösterilebilir. Bebek heykellerini canlandırıp uçuran bu bütün sisli savaş havası çekimi aracılığıyla kükreten aslan heykeli kurgusal bütününe bağlanmıştır.

Beşinci Bölümde; *Potemkin Zırhlısı* bir savaş filosu ile karşılaşmaktadır. Bu karşılaşmadan önce isyancıların zaferin verdiği rahatlıkla çeşitli yerlerde uyumaları gösterilmektedir. Kamera onların bulunduğu yeri gezerek ortamı tanıtmıştır. Kurgu kulla-

nılmaksızın bu tip kapalı ve bölmeli uzamların bütünsel görüntüsü izleyicilerin zihninde yaratılamayacağı için, bölmelerin görüntülerinin kurgulanması kaçınılmazdır. Bütün devingen kamera ile oluşturulsa, kamerada kurgu (kamera rejisi) söz konusu olurdu.

Beşinci Bölümün görüntü dizilenmesi şöyledir:

- Makineleşmiş gibi çalışan ve savaşa hazırlanan insanlar.
- Zırhlının makine dairesindeki işleyen çarklar.
- Makinenin parçası gibi mekanik işleyişleyen insan davranışları.
- Çarklar.
- Eller.
- Çalışıp güç harcayan ve yıpranan insanların yüzleri.
- Monometrenin üst limite vuran göstergesi.
- Makineleşen insanların bedeni.
- Yüksek ısı kazanlar.
- İşleyen eller.
- İşleyen bir çark.
- İnsan görüntüsünün makine görüntüsüyle örtüşmesi.
- Sabırsız ve telaşlı bekleyiş.
- Top namlularının düşman saflarına doğru yönelmesi.
- Endişeli insan yüzleri.
- Merakla bekleyen insanlar.

Sanatsal kurgunun bu kadar ustaca kullanıldığı ikinci bir film ortaya çıkarılamadığı için *Potemkin Zırhlısı* sinema tarihindeki özel yerini korumaktadır. *Potemkin Zırhlısı*'nın Odesa sahnesinin kurgusunu bütün dünyada kurgunun en iyi örneği olarak gösterilebilir.

2. Ekim

Ekim filminde sanatsal kurgu, İmparator Alexander'ın devasa heykelinin yıkılması sahnesinde, *Potemkin Zırhlısı*'nın, Odesa merdivenleri sahnesine benzer yaratıcılıkta kullanılmıştır. Çekimlerin sırası şöyledir:

- Heykelin başı.
 - Heykelin sağ elindeki imparator asası.
 - Heykelin omuzundaki apoletler.
 - Heykelin sol elindeki küre şeklindeki süs eşyası.
 - İmparator heykeli tüm heybetiyle (Alt Açıdan ve Bel Çekim).
 - Heykelin üzerine oturtulduğu platformun üst kısmıyla birlikte aynı açıdan görüntüsü.
 - Sol taraftan ve alt açıyla heykelin baş kısmının, estetik olmayan görünümde kesilmesi pahasına platformun büyük bir kısmının çerçeveye alınması.
-

- Bunun kimin heykeli olduğunu gösteren platforma kazınmış yazı (Zoom): *III. Rus İmparatoru Alexander yazısı.*



Eisenstein ve *October* (Ekim) filmi.

Bu çekimler anlaşılabilir kadar kısa kısa kesilip kurgulanmıştır. Bütünün perçimlenmesi için kanatlarını açmış, ileri doğru hamle yapmış yırtıcı kuş heykeline kesme yapılmıştır. Kuş heykeli çekiminin ardışı, heykelin hamle yaptığı yönden saraya saldıran halk yığınlarının bir çekimidir. Bu çekimlerin kurgulanmasıyla şu anlam yaratılmıştır: Kitle, sarayda oturan imparatorun rahatını bozacaktır.

Bu sahneden sonra tehlike şu çekimlerin kurgusuyla ortaya konulmuştur:

- İmparatorun heykeline uzatılan merdiven.
- Heykele tırmanan bir kadının coşkulu söylevi.
- Bu kadının halatı heykelin ayaklarına bağlayışı.
- İki erkeğin merdivenden tırmanarak kement yaptıkları halatları heykelin boyuna geçişi.
- Heykelin bir insan bedeninden daha büyük başı çerçevedeyken bir erkeğin heykelin başı üzerine çıkıp halatı bağlayışı.
- İki erkeğin halatlarını hızla bağlayışı.
- Kadın ve erkeklerin halatlarını heykelin ayaklarına bağlayışları.
- Baş çekimde üç erkeğin (biri heykelin tepesinde) halatlarını bağlayışları.
- Alt açıdan yapılan çekimde heykelin ayakları ve halatların çekildikçe gerilişi.
- Alt açıdan yapılan çekimde heykelin üzerine oturtulduğu platformun ayakların ve gerginleşen halatların görünümü.
- Heykele bağlanan halatların gergin görünümü (Omuz Çekimi).
- Heykelin oturtulduğu platformla birlikte halatların titreyişi (Boy Çekim).
- Heykelin bakış açısından yapılan çekimde ellerindeki sopalarla sabırsız ve öfkeyle bekleyen halk.
- Havaya kalkmış yumruk.
- Tüfeklerin dipçikleri.
- Onlarca azrail kılıcının havada dalgalanması.
- Heykelin başının sağa-sola sarsılması.
- Heykelin başının koparak sola doğru devrilmesi.

- Halatların çekilmesi.
- Heykelin elindeki asanın ve kürenin kopartılması.
- Heykelin başının, yerindeyken yeniden sola savrulduğunu gösteren çekim.
- Heykelin başının direnircesine yine ilk haline dönmüş ve öfkeyle bakarken sağa-sola savrulması.
- Bel çekimde heykelin sol elindeki kürenin yere yuvarlanması.
- Kürenin yine imparatorun elinde olduğu çekimde elindeki asanın düşmesi.
- Diz çekiminde elindeki kürenin yine yuvarlanması.
- Sağ elindeki asanın yine çekilip kopartılması.
- Boy çekimde heykelin parçalarının dökülmesi.
- Başka bir açıdan heykelin parçalarının dökülmesi.
- Üç farklı açıdan alınan çekimlerde heykelden parçaların kopartılması.
- Geride kalan ana kütle.
- Dört farklı açıdan alınan çekimlerde heykelin geride kalan kısmı.
- Azrail kılıçları.
- Öfkeyle sallanan tüfeklerin dipçikleri.
- Azrail kılıçları.
- Heykelin geride kalan kısmının sandalyeyle birlikte öne doğru devrilmesi.
- Heykelin boşluğa yüz üstü devrilirken takla atarak plâtfondan aşağı düşmesi.

Tüm bu çekimlerin uzunlukları ve yerleri öylesine ustaca hesaplanmıştır ki, heykelin yıkılması görüntü şöleni haline getirilmiştir. Yıkım sahnesi, sanatsal kurgu ile estetikse edilmiştir. Heykel yıkıldıktan sonra halkın zaferi coşkuyla kutlaması geniş sahneden daha etkili bir görüntü yaratacağı bilinciyle yine kurguyla gösterilmiştir:

- Baş çekimde iki erkek sevinçle sarılıp öpüşür.
 - Süslü şapkasıyla bir kadın (Omuz çekim).
 - Şişman bir erkeğin yüzü.
 - Sakallı-bıyıklı ağız.
 - Sakallı-bıyıklı açık başka bir ağız.
 - Patlama görüntüleri.
 - Baş örtülü ve sırtı kameraya dönük ellerini açmış bir kadın (Bel Çekim).
 - İnce çerçeveli gözlüğüyle ağız açık bir erkek (Baş çekim).
 - Bıyıklı bir erkeğin bağırmasını gösteren (Ayrıntı çekim).
 - Gözlüklü bir erkeğin yüzü.
 - Patlama görüntüleri.
 - İki eliyle tuttuğu haçı birisini kutsar gibi sallayan din adamının başını sağa - sola döndürerek dumanlar içinde ilerlemesi.
 - Kızgın iki erkeğin bağırması (Omuz çekim).
-

- İnce çerçeveli gözlük takmış sakallı bir erkeğin yüzü.
- Çocuklar gibi keyifle bağırarak bıyıklı bir erkeğin çerçeveyi dolduran yüzü.
- Saçsız, bıyıklı, gözlüklü başka bir erkeğin bağırması (Omuz çekim).
- Bağırarak şişman bir erkeğin sağ profilden görünümü.

Tüm bu çekimlerin kurgusu sanatsal kaygı ile yapılarak estetik bir anlatıma kavuşturulmuştur. Bu anlatım geniş sahneyle yapılsa, kalabalığın ayrıntılarının gösterilmesi muhtemelen bu kadar etkili ve açıklayıcı olmayacaktı.

Yeni bir sahne yaratılırken şu kısa çekimler çarpıcı bir şekilde kurgulanmıştır:

- Uzun bıyıkları minicik gözleri olan üniformalı ve şapkalı bir erkeğin bağırması.
- Savrulan dumanlar.
- Daha önce gösterilen başörtülü ve kameraya sırtı dönük olarak ellerini sallayarak konuşan kadın.
- Boş çerçeveye girip yere saplanan süngüler.
- Aynı çekimin başka açıdan görünümü.
- Tüfeklere takılı süngüler.
- Süngülerini yere saplanan tüfeklerin dipçikleri.
- Süngülerini yerlere saplanmış tüfekler.
- Tüfeklerin dipçikleri.
- Yığınların uzaktan görünümü.
- Yardımlaşan iki erkek (Boy Çekim).
- Cephedeki askerler.
- Uzaktan görünen insanlar.
- Sarılan ve yiyeceklerini bölüşen insanlar.
- Simit yiyen bir erkeğin keyifli yüzü.
- Küçük fıçıyı başının üzerine kaldırarak su içen mujik (Rus köylüsü).
- Dostluğu ve bölüşümü anlatan şakalaşma görüntüleri.
- Gülen gözler ve yüzler.
- Askerlerin cephe konuşmaları ve tartışmaları.

Bu çekimler, gelişmeleri anlatmak için düzenli ustaca kurgulanmıştır. Çekimlerin sırayla ve uzunluklarının belirlenmesinde sanatsal kaygı gözlenebilmektedir. *In the chambers of Alexander III* (III. Alexander'ın odası) arayazısı ile başlayan bölümde özdeşleme kurguyla yaratılmış ve bu bölümde çekimler şu şekilde sıralanmıştır:

- Odanın tanıtılması.
- "Alexander IV" arayazısını izleyen arayazılardan sonra IV. Alexander'ın merdivenden çıkarken sağ elini tıpkı Napoleon gibi göğsünde tutan görüntüsü.
- Onu şaşkın gözlerle izleyen iki asker.
- IV. Alexander durur ve iki elini göğsünde çapraz birleştirir, .
- Askerlerin bakış açısından elleri çapraz şekilde duran Napoleon heykeli.

- Napoleon heykelindeki görünüm IV. Alexander tarafından taklit edilmektedir.
- “NAPOLEN? EMPEROR?” arayzısından sonra raflarda dizili şişeler.
- Napoleon’un heykeli.
- Sıraya girmiş emir bekleyen askerler.
- Rafta dizili kadehler.
- Sayıları artırılmış emir bekleyen askerler.
- Rafta dizilmiş kulplu kadehler.
- İnsan yığınları.
- Dizilmiş askerler.
- Portakal dilimleri gibi dikine dilimlenmiş ve satranç tahtasının üzerinde satranç taşı gibi duran şişenin parçalarının Kornilov’un elleri tarafından yerlerine montajlanması.
- Satranç tahtasının beyaz karelerinden birinin çekmece gibi çekilerek bir kral tacı biçimindeki şişe kapağının alınarak bütünlenen şişenin ağzına kapatılması.
- Dumanlarını püskürten bir baca.
- Şişenin kapağı.
- Dumanlarını püskürten bacanın iki farklı çekimi.
- “Devrim tehlikede” arayazısı.
- Şişe.
- Taç biçimindeki kapak.
- Dumanlar fışkırtan baca.
- “General...” arayazısı.
- Dumanlarını fışkırtan baca.
- “...Kornilov...” arayazısı.
- Dumanlarını fışkırtan baca.
- “... ilerliyor...” arayazısı.
- “General Kornilov ilerliyor (aşama yapıyor)” arayazısı.
- Dumanlarını fışkırtan baca.
- Bunları tamamlayan “tanrı heykelleri”.
- Dinsel ritüellerde kullanılan çeşitli masklar ve heykeller.
- Binalar.
- Canavar maskları ve heykelleri.
- Çeşitli heykeller.

Bu çekimler sanatsal kurguyla bütünleştirilerek, filmin ilk bölümündeki “heykelin devrildiği” sahneye dönülmesi için zemin hazırlanmıştır. Oluşturulan görsel şölenin hemen arkasından IV. Alexander’ın yıkılan heykelinin yeniden inşa edilmesine (eğretilemeyle, “Alexander’ın hortlamasına” geçilmiştir. Heykelin, başta nasıl parçalanarak yıkılmışsa yine öyle hortlaması sırasında (filmin geriye sarılmasıyla) gelişme tersine döndürülmüş ve heykel yeniden ilk görünümünü almıştır. Araya gülümseyen tanrı heykel ve maskları yerleştirilerek, yenilgi vurgu-

lanmıştır. Heykelin başı, heykel yıkılırken nasıl düştüyse öyle sağa-sola sallanarak yerine oturtulmuştur. Böylece heykel tamamlanmıştır. Din adamının haçı yukarı kaldırarak onu kutsamasını gösteren çekimin ardışığı “General Kornilov” arayasıdır. Sonraki çekimlerin kurgusu da, aynı ustalıklı yapılmıştır:

- Yeni bir bölümde atının üzerindeki Kornilov’un alt acıdan görünümü.
- Aynı açıdan aynı yönsemede Napoleon heykeli.
- Kornilov’un eliyle ileriye göstermesi.
- Aynı yönsemede Napoleon heykeli.
- Taç şeklinde şişe kapağı.
- Kornilov’un ellerini göğsünde birleştirmesi.
- Aynı pozisyonda Napoleon heykeli.
- “Two Napoleons” (İkinci Napoleon) arayazısı.
- Boy ve bel çekimlerde aynı çerçeve içinde yer alan aynı duruşu benimsemiş çeşitli Napoleon ve Rus generallerinin görüntüleri.
- “which of the two?” (ikisinden hangisi) arayazısı.
- Bu çekimin çeşitli açılardan tekrar tekrar görüntüsü.

Örnek çekimlerin kurgusunun herhangi bir filmin öyküsel dizimine göre yapılan kurgu biçiminden farklı olduğu apaçık ortadadır. Biraz daha ileri gidilerek, bu filmin çekimlerinin senaryo aşamasında kurguya göre düşünüldüğü söylenebilir. Çekimler, çekim aşamasında kısıtlanmadığı zaman kurgu odasında mucize yaratılamayacağı için “gerekli çekimler senaryo aşamasında düşünülmüştür” yargısına varılabilir. Tarihten de bilindiği gibi IV. Alexander’ın başarısı geçici olmuş ve Rusya’da Sovyetler Birliği devletini kuracak Bolşevikler 1917 Ekim Devrimini yapmıştır.

Ekim filminin Son Bölümünde Bolşeviklerin Menşeviklerle birleşerek kazandıkları bu zaferin olumlu ya da olumsuz tüm ülkelerin geleceğini tarihsel, siyasal ve sosyal açılardan etkileyeceği mesajı saat görüntülerinin kurgusuyla verilmiştir. Bu Son Bölümde çekim sırası şöyledir:

- 14.07’yi gösteren Petersburg saati.
- 14.23’ü gösteren Moskova saati.
- Genel çekimde sarayın çatısındaki beş ampullü şamdanın gece karanlığında yanması.
- Çeşitli ülkelerinin saatlerinin ortasında Petersburg ve Moskova saatleri.
- 20.45’i gösteren New York saati.
- 17.40’ı gösteren Berlin-Londra saati.
- Objektifin önünde plâk gibi dönerek görüntüye girip-çıkan saatler.
- Alkış tutan eller.

Bu çekim bütünü zaferin dünyaya malolduğu mesajını çeşitli merkezlerin saatlerinin ayrı ayrı çekimlerinin kurgulanması ve saatlerin tek çerçevede gösterilmesiyle yaratılmıştır. “Bu etki kurgu kullanılmadan gerçekleştirilemezdi” demek, kuskusuz kurgu sanatına hakkını teslim etmek olacaktır. Devrimin, öteki ülkeleri etkileyip-etkilemediği, etkilediyse ne kadar etkilediği toplumbilimin ve tarihin konusudur. Ekim Devrimi hakkında kısa da olsa bir bilgi verilmesinin nedeni bu filmde temanın bu olay olması ve son sahnedeki saatler kurgusunun

daha iyi kavranmasını sağlama isteğidir. Bu nedenle filmin salt sanatsal kurgunun yoğun kullanıldığı bölümleri irdelenmiştir.

Eisenstein'in Filmografisi:

- Strike* (Toward the Dictatorship of the Proletariat) (1924)
- The Battleship Potemkin* (Potemkin Zırhlısı-1925)
- October* (Ekim-1927)
- Ten Days That Shook the World* (Dünyayı Sarsan On Gün-1927)
- The General Line* (1929)
- Alexander Nevsky* (1938)
- Que Viva Mexico* (Yaşasın Meksika-1930)
- Ivan the Terrible, Part I* (Korkunç Ivan 1943)
- Ivan the Terrible, Part II* (Korkunç Ivan-1946)

3. Ana



Pudovkin: Ana filminden kareler

Ana filminin Birinci Bölümünde çekimler şöyle kurgulanmıştır:

- Geceleğin sokakta baba (Alexander Chistyakov), bekçi ve serseriler vardır.
- Ana (Vera Baranouskaya) evde çamaşır yıkamaktadır.
- Oğul (Nikelai Batalov) uyumaktadır.
- Baba kapıyı açar ve eve gelir.
- Ana ile bakışırlar.
- Ailede bulunan üç kişinin yüzü.
- 19.53'ü gösteren duvar saati ve tavandan sarkan ütü aynı çerçevededir.
- Baba'ya merakla bakan Ana.
- Kapıda durup Ana'ya baktıktan sonra yürüyen Baba.
- Ana'nın yüzü yorgundur, gözleriyle Baba'yı takip eder.
- Baba ilerleyerek ütüyü alır cebine koyar.
- Ana ona doğru yaklaşır.

- Ana (Bel Çekim).
- Baba sehpayı alır ve duvarın yanına koyup üstüne çıkarak duvar saatini alacakken ana koşup ona engel olmak ister.
- Oğul gözlerini açıp doğrulur.
- Ana engel olmak isterken sehpa devrilir ve Baba düşer.
- Saatin çarkı fırlar.
- Baba yere fırlayan çarka bakar.
- Ana ayakta donup kalmıştır.
- Ana'nın baktığı yerde parçalanmış duvar saati.
- Oğul, gözleri dehşetle irileşerek Baba'ya baktıktan sonra, Ana'dan tarafa döner.
- Ana'nın telaşlı ve üzgün yüzü.
- Baba, saldırır.
- Ana, geri geri kaçarken, çerçeveye giren Baba saldırıp Ana'ya vurur.
- Oğul yataktan fırlayarak Baba'yı iter. Baba karşı koyar.
- Yerdeki çekici kavrayan oğul, Baba'ya kırgınlıkla ve ürkerek bakar.
- Baba, korku ve kızgınlıkla bakar.
- Çekici tutan Oğul'un eli titrer, gevşeyen eldeki çekiç, düşecek gibi olur.
- Baba'nın yüzü.
- Baba'nın bakışlarının Oğul'u ezdiğini vurgulayan üst açı - bel çekim görüntüsünde Oğul'un yüzünde çaresiz bir anlam vardır.
- Oğul (aynı çekim).
- Baba (aynı çekim).
- Baba'nın yumruk olan eli, hafifçe gevşer, yana düşer.
- Oğul'un (üst açıdan) yüzü.
- Ana, dağılan saçlarını toplarken Baba, elini cebine sokup çerçeve dışına çıkar.
- Oğul elinde çekiçle Baba'ya bakar.
- Baba sırtını dönerek yürür, kapıdan çıkar.
- Oğul, çekici bırakır.
- Baba, sokakta ağır ağır ilerlerken, ütüyü cebinden çıkartıp bakar.
- Üst açıdan Ana yere oturmuş saatin çerçeve dışındaki parçalarını toplar.

Tüm bu çekimlerin olağanüstü yaratıcılıkla kurgulandığı söylenemez. Buna karşın bütünlüğün sağlanması için gerekli çekimlerin örgüsü yapılırken bazı yakın ve ayrıntı çekimlerin bütüne yerleştirilmesine özen gösterilmesi büyük bir yaratıcılık izleri taşımaktadır. Önemli olan filmin kurgusal bütün olmasıdır. Bu sahne, geniş sahne çekimle ortaya çıkarılsaydı, ayrıntı ve yüz çekimlerinin yarattığı etki ve estetiğin yok olacağı gözlenebilmektedir. Öyleyse, buradaki sanatsal kurgu anlatımının önemi inkâr edilemez. Meyhaneye giden Baba'nın meyhanede yaşadıklarının anlatımında benzer kurgulama vardır. Örneğin geniş sahne çekimde, çerçevenin içinde bir ayrıntı olarak kalacak ve ilginç bir görsellik yaratmayacak olan iki sarhoşun kadeh tokuşturmasına çabalar-

ken kadehlerini ıskalamaları ayrıntı çekimde verilmiştir. Tüm dikkat, çekim süresince kadehlerin ıskalanmasında toplanmıştır.

Meyhane tanıtımında ayrıntı çekimler ve müzik sanatçılarının görüntüsü kullanılmıştır. Tabaktaki bozulmuş balık, dökülmüş mezeler, ıskalanan kadehler, iki sarhoşun tartışması, serseriler ve ütüye karşılık içki isteyen Baba'nın, reddedilince barmanle kavga etmesi, kendi içkisini Baba'ya verip onu yatıştırmaya çabalayan arkadaşı ve Baba'nın bir masaya davet edilişi... Bu sahne, bir geniş sahnenin içinde yitip gidecek kimi ayrıntıların vurgulanması amacıyla, çeşitli çekimler kurgulanarak yaratılmıştır.

Baba'nın ölüsünün eve getirilmesi ve Ana'nın onun başucumda siyah başörtüsüyle taş gibi hareketsiz oturması, Eisenstein'ın "gömüt", "gömüt başında siyah (yas) kıyafeti ile dua eden kadın" içerikli örneğine benzemektedir. Eisenstein bunu, "kendi içinde kurgusal bir nitelik taşıyan çekim" diye değerlendirmiştir. *Ana* filminin bu çekimi, Eisenstein'ın, "görüntülenebilir varlıkların görüntülerinin sanatsal bir biçimde kurgulanması yoluyla, görüntülenemeyen varlıkların görünür kılınabileceği" anlayışıyla örtüşmektedir. "Baba katili" olduğu iddiasıyla hapse atılan Oğul'un ziyaret edilmesi sırasında gelişen olayların çekimlerinin kurgusuyla yaratılan sahne, filmin sanatsal kurgu kullanılan en önemli sahnesi olarak gösterilebilir. Bu sahnede, şu çekimler ardışık getirilmiştir:

- Bir elin anahtarı deliğe sokup kapıyı açması.
- Kapıyı itip içeri giren asker (Göğüs Çekim).
- Askerin karşısındaki karanlık hücreden Oğul'un çerçeveye girmesi.
- Dairesel çerçevede demir parmaklıkların görüntüsü.
- Kanepede önüne bakarak ellerini oğuşturan ziyaretçi.
- Başını kaldırıp ağırca çeviren ziyaretçi.
- Gözlerini aralayıp uyuklu gözlerle bakan gardiyanın gözkapaklarının düşmesi.
- Gardiyana bakan ziyaretçi.
- Etrafını dikatle gözledikten sonra avucundaki kağıda bakan ziyaretçi.
- Ziyaretçinin avucundaki kâğıt ve avucun birden kapanması.
- Etrafını gözleyen ziyaretçi.
- Oğul'un çıkacağı hücre kapısının karanlıkta görünümü.
- Gardiyanın aniden doğrulması.
- Oğul'un, askere (kameraya) doğru yürümesi.
- Sırtı kameraya dönük olan ziyaretçi ile öte taraftaki Oğul'un ve onun önünde yürüyen askerin parmaklıklara yaklaşması ve ziyaretçi ile Oğul'un ellerinin buluşması.
- Uyuklayan gardiyanın kuşkuyla gözlerini açıp biraz baktıktan sonra gözkapaklarının yumulması.
- Askerin çerçevenin soluna ve yere doğru dikkatlice bakması.
- Yerdeki metal tabağın içinde yaralı böceğin aksayarak düşmesi.
- Askerin böceğe ilgiyle bakması.
- Ziyaretçi ile Oğul'un demirparmaklıkların iki yanında birbirlerinden uzaklaşarak göz göze bakışması.
- Ziyaretçinin fırsat kollar gibi sağına bakması.

- Oğul'un parmaklıklar arasından tedirgin görünen yüzü.
 - Uyuyan gardiyan.
 - Oğul ve ziyaretçinin etrafı kontrol ederken Oğul'un elini şapkasının altına sokup basını kaşması.
 - Oğul'un elinin parmaklıklara uzanıp ziyaretçinin avucundaki kâğıdı alması.
 - Oğul'un, parmaklıklar arasındaki görünümü.
 - Ziyaretçinin gülümsemesi.
 - Oğul'un gülümsemesi.
 - Çekim ölçeği değişmeden ziyaretçinin büyüyen gülümsemesi.
 - Çekim ölçeği değişmeden Oğul'un beyaz dişlerini sergileyen saf gülümsemesi.
 - Askerin çerçeve dışındaki böcek ile ilgilenmesi.
 - Tabağın kenarına ilerlemeye çabalayan böcek.
 - Askerin eğlenen yüz ifadesi.
 - Askerin parmağını tabağa uzatarak böceği tabağın içine itmesi.
 - Şişmiş göz kapaklarını aralayıp ziyaret zamanının dolduğunu bildiren gar-diyarı.
 - Yumruğunu masaya vurarak ziyaret zamanının dolduğunu yineleyen gardiyan.
 - Yaklaşan asker.
 - Askerin omuzuna dokunmasıyla geriye dönüp yürüyen oğul.
 - "Teşekkürler ana" (arayazı) diyen askerin dönüp yürümesi.
 - Ziyaretçinin parmaklıklar arasından kameraya (seyirciye) iyice yaklaştırılmış yüzü.
 - Oğul'un saf ve masum gülüşü (omuz çekim).
 - Üçü çerçevedeyken Oğul'un askerle birlikte yürüyüp gitmesi.
 - Ziyaretçinin (önceki yüz çekimi) gülümsemesi.
 - Ziyaretçinin arka planda parmaklıklara tutunmuşken sağdan çıkması.
 - Filmin çeşitli sahnelerinde ölgün olarak gösterilen, yaşama sevincine göndermeleri olan derelerin çağlayarak akışının kısa çekimleri.
 - "Bahar" arayazısının ardından getirilen çekimde gürleyerek akan büyük akarsu.
 - Paçalarını sıyıran genç kadının suda yürümesi.
 - Ördek sürüsünün sevinçle suya dalması.
 - Elinde yiyeceğiyle iki - üç yaşlarında bir erkek çocuğun ağlaması.
 - Sekiz - dokuz yaşlarında ve güzel bir erkek çocuğun baş çekimi.
 - Daha önce gösterilen iki - üç yaşlarındaki çocuğun düşerek ağlamaya başlaması.
 - Yerdeki çocuğu çiğneyerek suya dalan ördekler geçip gittikten sonra bir kadının koşarak gelip çocuğu kaldırması.
 - Kadının kucağında çocukla kameraya koşması sırasında sekiz - dokuz yaşlarındaki çocuğun uzaklaşması ve ötede oynayan çocuklar.
 - Coşkuyla akan dere.
-

- Ziyaretçinin uzaklardan kameraya kadar yürümesi.

- Derenin kıyısında koşup oynayan ve balık avlayan çocukların arasından yürüyen ziyaretçinin derenin en dar yerinden geçip gitmesi.

Bu çekimlerin kurgusuyla ertesi gün hapisten kurtulacak olan oğul için şu eğretilme yaratılmıştır: “oğul için gün doğdu.” Buradaki anlatım nesneldir. Sonraki bölümde, önceki kurgu dizgesinin çekimlerine benzer çekimler kullanılarak yine umut ya da onun için gün doğdu, eğretilmesi yaratılmıştır. Ama bu kez Oğul anlatımının öznesidir. Anlatım da Oğul’un düşledikleri olarak onun perspektifinden yapılmıştır.

Bu bölümde çekimlerin dizilişi şöyledir:

- Kağıdı okuyabilmek için fırsat kollayan Oğul’un kameraya dönerek tedirgin bakışı.
 - Hücrenin kapıya açılmış gözetleme deliğinin ayrıntı çekimi.
 - Oğul’un delikten gözetlenip-gözetlenmediğini anlamak için bakması.
 - Kâğıdın ayrıntı çekiminde “yarın kaçman için her şey hazır” ve “yarın hapisaneyi protesto yürüyüşü yapılacak” arayazıları.
 - Katlanan kâğıt.
 - Oğul’un çocukça bir sevinçle parlayan gözleri.
 - Karanlıkta oturan oğul.
 - Dere sularının coşkun akışının farklı açılardan üç çekimi.
 - Ayrıntı çekimde Oğul’un eli.
 - Yarı aydınlık hücrede oturan Oğul’un üzerine parmaklıkların gölgesi vurmaktadır.
 - Durulmuş ve gün ışığı altında sakın sakın akan sular.
 - Daha önce ördek sürüsünün altında kalıp ağlayan çocuğun coşkun sevinci.
 - Gün ışığını kıran suların parlayarak akışı.
 - Çocuğun, yatıp yuvarlanarak ve kahkahalar atarak oynaması.
 - Suların coşkun akışı.
 - Oğul’un, çerçeveyi dolduran umutlu bakışları.
 - Gün ışığını kıran dere sularının parlayarak akışı.
 - Üzerine parmaklıkların gölgesi vuran Oğul’un yerinden kalkması.
 - Hücredeki boş teneke kova.
 - Tekme salladığı anlaşılan Oğul’un baş çekimi.
 - Yerde yuvarlanan teneke kova.
 - Gardiyanın donuk bakışları.
 - Oğul’un kapıyı yumruklayarak sevincini dışavurması.
 - Gardiyanın yerinden doğrularak çerçeveden çıkması.
 - Oğul’un, kapıyı yumruklayarak sevincini dışavurması.
 - İçeriye gözetleyen gardiyan.
 - Oğul’un, çılgınca dansetmesi.
-

- Gardiyanın içeriyi gözetlemesi.
- “Çıldırıldı galiba” arayazısı.
- İçeriye gözetleyen gardiyan.
- Oğul’un çılğınca dansetmesi.
- Oğul’un sevinçle parlayan gözleri.
- “Bütün mahkumlar” arayazısı.

Tüm bu çekimlerin ardışığı olan “bütün mahkumlar” arayazısı ile tanıtılan çekimlerde konuşan, uzanan, volta atan, düşünen, ranzalardan inerek konuşanlara katılan mahkumlar vardır. Umut kıvılcıklarının anlatıldığı bu çekimlere, dışarının görüntüleri de eklenmiştir. Bu çekimler şu biçimde sıralanmıştır:

- Dere suyu.
- Yıgılmış ekin sapları.
- Küçük bir su birikintisinden atını sulayan köylü.
- Atı ve karasabanı ile çift süren köylü.
- Atın ayakları çerçeveden çıkar, adam yerden toprak alır. El çerçeveden çıkar.
- Ayrıntı çekimde elin toprağı ufalaması.

Bu çekimlerin kurgusuyla, mahkumları özgürlüğe kavuşma umudunun sardığı iletisi yaratılmıştır. Oğul’un umut ve sevinç kurgu yoluyla vurgulanmıştır.

Ana filminde etki, oyuncuların ruhbilimsel durumuyla değil, kurgunun plastik bireşimi ile sağlanmıştır (Büker, 1985: 12). Oğul’un sevinçten aydınlanan yüzünü göstermenin yavan olacağını düşünen Pudovkin, sevinç halini kurguyla yaratmıştır. Coşkuyla çağılayan dereler çekimi ile gülen yüz çekimi birleşince, ortaya şiirsel bir anlatım çıkmıştır. Pudovkin’e göre, nesneler ancak kurgu yoluyla perdeye aktarılırsa fotoğrafik olmaktan kurtulup sinematografik olur. Bu, sinemada yeni bir anlatım biçimiydi ve Eisenstein’ın da çok önem verdiği bir kurgu olgusuydu (Büker, 1985: 12). *Ana* filminde, gösteri yürüyüşünün yapılacağı haberinin merkeze ulaşmasından sonra olayların gelişmesi şöyle sıralanmıştır:

- Yüksek rütbeli bir askerin faytondan inerek binanın basamaklarına yönelmesi.
- Dili dışarı sarkmış köpek.
- Yüksek rütbeli askerin şapkasını çıkartıp bir makam odasına ezile - büzüle girmesi.
- Akerin odadaki üst’ü karşısındaki ezikliğinin vurgulanması için, üst açıdan çekimi.
- “Hazirol” vaziyetinde duran askerin, izin verilince kanepenin köşesine ilişmesi.
- Dili dışarı sarkan köpeğin yalanması.
- Ast ve üst askerlerin üst açı çekimi.
- Etrafa bakınan komutan.
- Etrafına bakınan köpek.

Bu çekimlerin kurgusu, Eisenstein’ın *Grev* filmindeki kurgu tarzını anımsatmaktadır. *Grev*’in karakterlerin kimliklendirilmesinde de böyle, karakterlerin görüntüleri sansar, tilki, ayı gibi hayvanların görüntüleriyle ardışık gretirilmiştir.

Ana filminde mahkumların kaçmasına destek verenlerin yürüyüşleri “çerçeve içinde kurgu” ile verilmiştir. Bu çekimlerde, yürüyen protestocuların gölgeleri ve ayaklarının yere değen kısımları çerçeveye alınmıştır. Bu çekimde, çerçevenin solundan sağına doğru hızla akan küçük bir akar su görüntüsü vardır. Kitlenin gölgesi suda yansımaktadır. Bu son çekim “yürüyen kitle” çekimine iki kez kurgulanmıştır. Kitlenin sudaki gölgesini içeren çekimde, çekim içinde kurgu vardır. Böylece, “kitle su gibi akarak (ilerleyip) gitti, hiçbir engel tanımadı” eğrilemesi yaratılmıştır.

Pudovkin’in Filmografisi:

Hunger... Hunger... Hunger... (Açlık... Açlık Açlık-1921)

Chess Fever (Satranç Humması-1925)

Mechanics of the Brain (Mekanik Beyin-1926)

Mat (Ana-1926)

The End of St. Petersburg (St. Petersburg’un Sonu-1927)

Storm Over Asia (Asya Üzerinde Fırtına-1928)

A Simple Case (Basit Bir Olay-1932)

The Deserter (Kaçak-1933)

Mother and Sons (Anneler ve Oğulları-1938)

Minin and Pozharsky (1938)

Film in XX Years (Yirmi Yılın Filmi-1940)

Collection of Films for the Armed Forces 6 (Silahlı Kuvvetler Film Kolek.-1941)

General Suvorov (1941)

The Murderers Are Coming (Katiller Geliyor-1942)

In the Mane of the Motherland (Anavatanın Yelelerinde-1943)

Admiral Nakhimov (Amiral Nakhimov-1946)

Three Encounters (Üç İlişki-1948)

Zhukovsky (1950)

The Return of Vasili Bortinkov (Vasili Bortinkov’un Dönüşü-1952)

SONUÇ

Sanatların ortak paydası konumundaki kurgu, sinemanın kendine özgü bir sanat olmasına önemli katkılar sağlamıştır.

Eisenstein'ın kurgu kuramı, tam olarak algılanmadan bir kenara bırakılmıştır. Eisenstein'ı anlama çabası gösteren Godard gibi sinemacılar ise, kurgu yardımıyla özgün dillerini oluşturmuştur. Bu da göstermektedir ki; kurgu, genç sinemacılar tarafından anlaşılmayı beklemektedir.

Sanatsal kurgunun olanakları, görüntüsü alınabilen (somut varlıkların) çekimlerinin diyalaktığın yasa gereği çarpıştırılması sonucu, soyut varlıkları görünür kılmayla sınırlı değildir. Çerçeve içi kurgunun özüne inilerek, kurgu olanaklarının ne kadar geniş olduğu daha iyi anlaşılabilir. Ayrıca kimi filmlerin öyküsel düzlemi de (örneğin döngüsel kurgu), kurgunun eseridir.

“Kurgu sinemanın her şeyidir” savı, “gerçekliği bozan kurgu görevini tamamlamıştır ve geniş sahne gerçekliği bozmadan yansıttığı için, sinema adına daha yararlıdır” savıyla, öteki sanat türlerinin iç yapıları bağlamında karşılaştırılarak, kurgunun çağdaş filmlere katkıları gözlenmiştir. Böylece, sanatsal kurgunun sinema sanatı için vaz geçilemez bir öneme sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Geniş sahne çekimlerle yaratılan anlatım, bu çekimin doğasına özgüdür. Kurguyla anlatım, geniş sahnenin yerini tutamayacağı gibi, geniş sahne de kurgunun yerini tutamaz. Bir filmin içinde bu öğelerin kullanım yerleri, kullanım amaçları farklıdır. Öyleyse “kurgunun sinemada görevini tamamladığı” biçimindeki düşünce doğru olamaz. Kurgu özüm senerek irdelendiğinde, sinemaya önemli yaratıcı katkılar sağlayacaktır.

Kurgu, farklı uzamlarda çekilmiş film parçalarının eklenmesi için kullanılırken bile, filmsel zamanın yaratılması olanağını sağlama konusunda son derece işlevseldir. Yani uzaysal zamanın filmsel zamana indirgenmesi ya da filme ait zamanın yaratılabilmesi için kaçınılmaz olarak kurgudan yararlanır. Bu, düşsel evrenin sinemaya katılması ve izleyicilerin düşsel bir uzamda yaşatılması demektir. Sanatsal kurgu bağlamında çekim, kurgunun ögesi değil, gözesi, yani hücresidir. Kaldı ki, sinema filmlerinin birbirine eklenmiş yüzlerce çekimden, çekimlerle yaratılan bölümlerden oluştuğu göz önüne alınırsa, henüz senaryo yazılması aşamasında, olayların belli bir mantık hiyerarşisi içinde eklenmesi anlamında basit bir kurgudan söz edilebilir.

Kurgunun görevini tamamladığı yönünde yaygınlık kazanan görüşün neredeyse genel doğru sayılacağı dönemlerde ortaya çıkartılan filmler ve bazı çağdaş filmler, kurgunun vazgeçilmezliğini ortaya koymaktadır. Hithcock'un *Arka Pencere* adlı filminin son sahnesinde Eisensteinvari kurguyu coşkuyla kullanmış olması, bu savı desteklemektedir.

Son dönem kimi Amerikan filmleri, geçmişte yapılmış kurgu harikası filmlerin bıraktığı miras yoluyla hem arkasındaki geniş kurgu havzasından, hem de kurgu konusunda geliştirilen yeni bakış açılarından faydalanılmasının sinemanın yararına olacağını göstermektedir.

Film parçalarının eklenmesi anlamında kurgu, öğrenilebilir bir iştir. Sanatsal kurgu ise yaratıcılık gerektirir. Sanatsal kurgu, ancak içinde estetik yaratma, kendi sesini (dilini) bulma kaygısı taşıyan sanatçılar tarafından yaratılabilmektedir.

TERİMLER VE KAVRAMLAR İÇİN SÖZLÜKÇE

açı (Fr. *angle*, İng. *camera angle*): kameranın, görebildiği alan ve nesneye göre konumu.

açı-karşıaçı (Fr. *champ-contrechamp*, *plan croisés*, İng. *reverse* ya da *matched shot*): karşı karşıya bulunan oyuncular, birbirlerinin gözünden sırayla gösterme.

açılma (Fr. *fondue au blanc*, İng. *fade-in -shot*, *light-fade-up*): karanlıkta bulunan nesnenin, ışığı giderek yoğunlaştırarak netleştirilmesi. Kameranın herhangi bir altlık üzerinde geriye doğru kaydırılması.

açılma-kararma (bkz. *kararma-açılma*).

alan derinliği (Fr. *profondeur de champ*, İng. *depth of focus*): üzerine odaklama yapılan bir nesnenin önünde 1/3 ve arkasında 2/3 kadar bir alanın net olarak görülebilmesi.

almaşık kurgu (bkz. *koşut kurgu*).

altanlamlılık (Fr. *hyponymie*, İng. *hyponymy*): sözcüksel birimler arasında anlamsal içerilme bağıntısı.

alt düzgü (Fr. *sous-code*, İng. *subcode*): yananlamı belirleyen ikincil düzeydeki düzgü.

altlık (Fr. *rallonge surélever la caméra*, İng. *high hat*): üzerine kamera monte edilen altlık (vinç, üçayak ya da tripot, dolly, cinejip).

amerikan planı (bkz diz çekimi).

anlam (Fr. *sens, signification*, İng. *meaning, sense, signification*): dilsel bir birimin iletmek istediği ya da uyandırdığı kavram, tasarım, düşünce.

anlambilim (Fr. *sémantique*, İng. *semantics*): dili anlam yönünden ele alan, göstergenin gösterilen içeriğini ya da bölümünü eşsüremlili ve artsüremlili açılardan inceleyen dilbilim dalı.

anlam daralması (Fr. *restriction sémantique* İng. *semantic restriction*): anlamlı bir birimin daha sınırlı bir kapsam içermeye başlaması; genel anlamdan dar bir anlama geçerek değişmesi. Örneğin *konak* (kökensel olarak “konma yeri”) sözcüğü anlam daralması yoluyla bugün de geçerli olan büyük, gösterişli ev anlamını edinmiştir.

anlamlama (Fr. *signification*, İng. *signification*): bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı anlamamızda canlandırabilecek göstergelere bağlayan oluş, gösteren ile gösterilenin birleşme süreci; anlam aktarma ve anlam verme eylemi.

anlamsal bileşen (Fr. *composante sémantique*, İng. *semantic component*): yapı oluşturmamayan, varolan yapıyı anlamsal özellikleriyle donatan bir bileşendir. Anlamsal bileşene ilişkin olarak da *üretici anlambilim* (Lakoff ve McCawley), yorumlayıcı anlambilimin yetersizliğini göstermeye çalışmış, derin yapının anlamsal nitelikli olduğunu savunmuştur.

anlatım (Fr. *expression*, İng. *expression*): söylemin içerdiği gösteren bölümü: her dilsel bildiri bir anlatımla bir içerik kapsar; dil göstergeleri aracılığıyla bildiri oluşturma; bildirinin büründüğü dilsel biçim.

anlksal kurgu (Fr. *intellectuel montage*, İng. *intellectual montage*): Eisenstein sinema dilinin, doğal dil gibi en soyut kavramları aktarabilmesi amacıyla anlksal ses ve titremlerin, kendilerine uygun gelen anlksal duyguların birbirleriyle çatışacak biçimde sıralanması yoluna gitmiştir.

arayazı (Fr. *sous-titre*, İng. *subtitle, spoken title*): özellikle sessiz filmlerde görüntü anlamını desteklemek amacıyla görüntü üzerine bindirilen açıklayıcı yazılar.

artsürem (Fr. *diachronie*, İng. *diachrony*): süre içinde dil olgularının evrimi.

artsüremlili (Fr. *diachronique*, İng. *diachronic*): olguları, süre içinde geçirdikleri evrim açısından inceleme özelliği. Örneğin ses değişimleri artsüremlili dil olguları arasında yer alır.

avan-gard: İlk Frans’a ortaya çıkan ve sanatlarda kabul görmüş genelgeçer biçimlerin dışına çıkan, geleneksel çizgiye karşı koyarak kendini ifade eden, ticari hesaba düşman sanat anlayışı.

aydınlatma (Fr. *éclairage*, İng. *lighting*): estetik görüntü etkisi yaratmak amacıyla nesneye istenen biçimde ve oranda ışık verilmesi.

aynalama: nesnenin aynaya, suya vb. yansıyan görüntüsünün çekilmesi.

ayrım (Fr. *séquence*, İng. *sequence*): filmsel bütün içinde kısa bir öykü anlatabilecek bütünlükte olan sahnelerden oluşan film birimi.

ayrım çekimi (Fr. *prise en séquence*, İng. *sequence shot*): filmin kendi içinde bütünlük taşıyan bir bölümünü tek bir uzun çekimle verilmesi.

ayrıntı çekimi (Fr. *plan de détail*, İng. *very big close-up*): çerçevelemede çerçeveye salt bir ayrıntının (göz, el, anahtar, silah vb.) yerleştirilmesiyle yapılan çekim; ayrıntı çekimi.

bakaç (Fr. *viseur*, İng. *finder*): kameraya bağlı ya da ondan bağımsız olarak, objektife yansıyan görüntünün “nasıl” olduğuna gözün biriyle bakılmasına olanak tanıyan mercek ya da vizör.

baş çekimi (Fr. *très gros plan*, İng. *big closeup*): görüntü çerçevesine bir insan başının yerleştirilmesiyle yapılan çekim.

bel çekimi (Fr. *plan mi-moyen*, İng. *medium close shot*): çerçeveye insan bedeninin belden yukarısının yerleştirilmesiyle yapılan çekim.

belirti (Fr. *indice*, İng. *index*): görüntüsü alınan nesnesi ile arasında varlıksal bağ bulunan gösterge; kardaki ayak izi, ateşin dumanı.

betik (Fr. *texte*, İng. *text*): herhangi bir düzlemde bağlam oluşturan sözcük ve görüntüler bütünü.

betimleme (Fr. *description*, İng. *description*): ortam, uzam, olay, görsel yapı, varlık, imge ya da kavramın özel niteliklerini yazı, söz ya da görüntü malzemeleriyle (kamera, boya, ışık, çizgi) canlandıracak biçimde anlatma.

biçem (Fr. *style*, İng. *style*): bir bireyin, dilsel gereç ve olanakları kendine özgü ölçütlerle seçip kullanması sonucu söyleme kattığı bireysel nitelikli özelliklerin tümü; deyiş... Angelopoulos'un, her filminde aynı, kendine özgü uzun planlar kullanması onun anlatım biçimini oluşturur.

biçim (Fr. *forme*, İng. *form*): biçimi, yapıyla eşanlamli gören Saussure'e göre o, tözün karşıtıdır. Biçim, göstergeler dizgesi olan dile özgü bir algılamadır. Oysa töz, sessel ya da anlamsal olarak yapılaşmamış yığındır. Anlatımın tözüne biçim veren dildir. Hjelmslev'e göre "dilsel biçim ve töz" hem anlatım hem içerik düzlemini ilgilendirir. Anlatım düzleminde, örneğin, Fransızcanın, ya da Türkçenin ünlüler-ünsüzler diye ayrılan sesleri iyice belirlenmiş dizgesel heceler biçiminde düzenlenirler. Anlatımın tözü işte bu ses yığındır, oysa anlatımın biçimi bu ses, grafikten oluşan maddenin düzenlenişi, bunların dağılımıdır. Anlatımın bu yapısı iki farklı düzeyde gerçekleşir: Sesbilim düzeyinin içerikle doğrudan doğruya ilişkisi yoktur. Çünkü sesbirimlerin tek başlarına anlamı yoktur. Biçimbilimde ilk bağıntı, içerikle anlatımın yapısı arasında gerçekleşir. Anlatımın tözü işlenmiş ses maddesi olup, biçim, olanaklı sesbilimsel birleşim türüdür (Kıran-Eziler-Kıran, 2001: 123-124). Biçim, bir şeyin biçimi ya da yapısı olarak tanımlanabilir. Aristoteles'e göre bağımsız biçimde varolanlar yalnızca tözlerdir, ve tözler de madde ve biçimde ortaya çıkarlar. Bunlardan yalnızca biçim, nesnelerdeki bilinebilir ögeye karşılık gelebilir. Sanat yapıtında biçim, içerikten ayrıdır. Biçim özerk, bağımsız ve önceliklidir. Biçimciliğe göre sanatta önemli olan içerik değil biçimdir (Cevizci, 1996: 219).

biçimbirim (Fr. *morphème*, İng. *morpheme*): en küçük anlamlı birim, en küçük gösterge. Anlam-birimin, sözlükbirime karşıt olarak dilbilgisiyle ilgili türüdür. Örneğin, "gezdim" sözcüğündeki *gez-di-m* parçaları, daha küçük parçalara ayrılamaz; belirli bir anlam ya da sözcükbirimle etkileşim içindedir, tek başına anlam ve işlevleri yoktur.

biçimsel düzlem: geniş anlamda sanatların, dar anlamda filmin dilsel yönü. Bir filmin, senaryoda akan öyküsel düzlem dışındaki her şey (ışık, kamera kullanımı, oyunculuk, renk, kostüm, dekor, mekan, müzik ve özellikle de kurgu), o filmin biçimsel düzlemini oluşturur.

bilinç: toplumsal yaşamın içselleştirilmiş yoğunlaşması. Bouthoul'a göre, zihniyeti oluşturan dört temel-evrensel veri bulunmaktadır. 1. Bir topluma dünyanın açıklamasını sunma aracılığı eden gelenek, mitoloji ve din etmenlerinin bütünü olan *kozmoloji*; 2. İyi-kötü ayrımı koymanın aracı olan *ahlak*; 3. Uygarlıkların madde üzerindeki etkinliği olarak da açıklanabilen *teknik*; 4. Uzam, zaman, neden, sonuç gibi kavramların oluşturduğu *toplumsal yaşam kategorileri*. Toplumun bir parçası olan sanatçının toplumun zihniyetiyle yoğrulmaktan kaçabilmesi neredeyse olanaksızdır. Sanatçının, toplumun zihniyetine karşı koyma çabası ya bilinçli ya da içgüdüsel biçimde olabilir. İçgüdüsel karşı koyma, yabancılaşmayı zorunlu kılar. Özgün bir sanat olmadan özgün bir zihniyet olamaz. Estetik alan, parçaların birbirleri arasında inanç ve mantık ilişkileriyle birleşerek zihniyetin oluşumunu anlatan alanlardan biridir (Adanır, 1994: 21, 24).

bindirme (Fr. *superposition*, İng. *superimposition*): aynı duyarkatın iki ayrı çevirimde kullanılması ya da iki ayrı çevirimin birbiri üstüne konarak aynı film üzerine basılması tekniğiyle elde edilen noktalama imi; bu durumda iki ayrı görüntü birbiri üstüne binmiş olarak ortaya çıkar.

birinci eklemlilik (Fr. *première articulation*, İng. *first articulation*): anlambirimlerden oluşan eklemlleme düzeyi ya da en küçük anlamlı birimler. bkz. *çift eklemlilik*.

birleşim (Fr. *combinaison*, İng. *combination*): birimin, dilin dizimsel boyutundaki öbür birimlerle kurduğu bağıntı; bu türlü bağıntıdan kaynaklanan birleşme. Bu açıklama sinema birleşimi ya da çekim dizimi için de geçerlidir.

boy çekimi (Fr. *plan moyen*, İng. *medium shot*): çerçeveye insan bedenini tümüyle yerleştirme.

bürün (Fr. *prosodie*, İng. *prosody*): titrem, vurgu, durak, süre vb. ses olgularının genel adı.

bürünbilgisi: ölçüye dayalı kurallar bütünü olarak şiir sanatına ilişkin bir kavram. Bu nedenle de öncelikle niceliksel değer taşır. “Sesbirimler ve ayırıcı yanlar çözümlemesine yatkın olmayan her türlü ses olgularına ilişkin kurallar bütünü” olarak da tanımlanabilir.

bütünce (Fr. *corpus*, İng. *corpus*): bir dili ya da sanat dilini betimlemek, çözümlemek amacıyla derlenmiş sözlü, yazılı ya da görsel örnekler, sözcüler bütünü.

çağrışım: (Fr. *association d'image*, İng. *association*): bilinçteki öğelerin veya bileşenlerin istencin aracılığı olmadan, istencin karşı koymasına karşın birbirine bağlanmaları ya da birbirleriyle birleştirilmeleriyle ilgili psikolojik olgular bütünü. Düşüncelerin, düşünceleri açıklayan sözcüklerin, hatta imge ve duyguların birbirlerini anımsatacak biçimde birbirlerine bağlı olması olgusu (Cevizci, 1996: 114).

çağrışım kurgusu (Fr. *association d'image montage*, İng. *association montage*): bir çekimin sonunda yer alan görüntülerin uyandırdığı çağrışım ile bundan sonraki çekimin ilk görüntülerine geçişle yaratılan etki.

çarpıcı kurgu (Fr. *montage des attractions*, İng. *montage of attraction*): izleyicide vurucu etkiler yaratmak amacıyla çarpıcı çekimlerin dizilenmesi yoluyla sağlanan kurgu; bu kurgu biçiminde tüm çekimler, tepkeler üzerine kurulur; konunun doğal akışından kaynaklanan simgeler kullanılır.

çarpışma: sinemada iki değişik çekimin, şiirde ise iki değişik sözcüğün uç uca ya da yan yana gelmesi her zaman alışıldık mantıksal dizilenme ölçüsüne uymaz. Bu çekimlerin ve sözcüklerin her biri birbirini ‘çarpışma’ adı altında devindirerek eytişimsel bir sıçramayla yepyeni anlamların ortaya çıkmasını sağlar. Bu durum, şöyle bir denklemle gösterilebilir: $1 \times 1 = 3$.

çekim (Fr. *plan*, İng. *shot*, *take*): kameranin sürekli olarak çalıştırılmasıyla elde edilen film parçası ya da bunun kurgu sırasında işe yarayacak en kısa biçimine getirilmesi ve bu yeni haliyle film dizimi içine yerleştirilmesidir.

çekim ölçeği (Fr. *échelle des plans*, İng. *scale of shots*): konuların görüntü çerçevesine oranla kapladıkları yerin değişmesinden oluşan çeşitli boylardaki çekimler dizisi.

çevrinme (Fr. *panoramique*, İng. *pan shot*): kameranin yatay ya da düşey ekseninde sağa sola (pan) ya da yukarı-aşağı (tilt) devinimi.

çift eklemlilik (Fr. *double articulation*, İng. *double articulation*): doğal dilin, iki yoldan çözümlenmesiyle elde edilen, iki aşamalı seçim eylemiyle gerçekleşen sözce oluşturma düzeneği. Doğal dilin göstergesi sözcük (monème), biçimbirim ve sesbirimlerden oluşur. başka bir deyişle dil, ilk aşamada biçimbirim, ikinci aşamada ise sesbirimden oluşan çift eklemli bir yapıya sahiptir. Bunun yanında sinemanın en küçük anlamlı birimi çekim, böyle bir eklemlmeden yoksundur.

çokanlamlılık (Fr. *polysémie*, İng. *polysemy*): bir gösterenin birçok gösterilen belirtme özelliği; bir birimin birçok anlam içermesi durumu.

çoklu çekim (Fr. *plan général*, İng. *general shot*): aynı çerçeve içinde üç, dört, beş..., insanın bulunması.

değişmece (Fr. *figure*, İng. *figure*): kurala uygun ya da eşdeğer, ama daha yalın ve dolaylı anlatıma oranla belirgin bir değişim gösteren her türlü dilsel birim ya da birimler içeren her türlü düzenleniş; göstergenin ya da bir göstergeler bütününe “gerçek” diye nitelendirilen anlamı dışında kullanılması.

değişmeceli (Fr. *figuré*, İng. *figurative*): değişmece sonucu ortaya çıkan anlam için kullanılır.

dekupaj: sahneyi, kurguda bütünleşecek biçimde parçalara ayırma; sahneyi çekimlere ayırma.

deneyisel sinema: genel geçer dili, yeni bir anlatım sağlamak için kırarak yaratılmış film sinema.

derinyapı (Fr. *structure profonde*, İng. *deep structure*): üreticidönüşümsel dilbilgisi kuramında sözdizimsel bileşende elde edilen, evrensel nitelikli olduğu varsayılan, biçimsel ve soyut tümce yapısı.

devinim (Fr. *action*, İng. *action*): film kuşağında sese karşı görüntü biçimini belirten genel terim. Özünde durağan fotoğraflar dizisi olan çekimler bütünü filmin perdede canlanmış gibi akması. Şiirde ya da başka bir sanatta yaratılan imgelerin insan zihninde canlanmış olarak görülmesi.

devrim sineması: Sovyetler Birliği’nde, 1917 Ekim Devrimini halka anlatmak için sinemacılar 1920’li yılların ortalarında yoğun bir çaba harcadılar. Eisenstein *Grev*, *Potemkin Zırhlısı*, *Ekim*, *Korkunç Ivan*, *Alexander Nevski*; Pudovkin *Ana*, *Asya Üzerinde Fırtına*, *St. Petersburg’un Sonu*; Vertov *Kameralı Adam*, *Lenin İçin Üç Şarkı* filmlerini çekti.

dışavurumcu Alman sineması: 1919-1939 yılları arasında Almanya’da Alman dışavurumcu akımının etkisiyle Dışavurumcu Alman sineması ortaya çıkmıştır. Dışavurumculukta gölgeli bir ışıklandırma, gerçeküstücü bir dekor, yapay rol yapma ve gerçek olmayan bir dünyada gesinen kameranın aşırı üslubu dikkat çeker. Filmlere kaba ve barbar görüntüler hakimdir. Ölüm ve düşük yaşama ilişkin nesnelerle beraber, savaşın kızıştırdığı umutsuzluk ve erime bu dönemin konularıdır. (Biryıldız, 38). Daha iyi bir dünya düşünür. Bu düşünle birlikte “gerçeklik” bir kenara bırakılmış, soyut ve metafizik olana yönelinmiştir. Görsel anlatım güçlüdür. Güncel hayat dikkate alınmamış ve “BEN”in derinliklerine inilmeye çalışılmıştır (Biryıldız, 51-52).

dışavurumculuk: 1900’lü yıllarda Fransa, Rusya, İsveç, Norveç, Çekoslovakya, ve Polonya ile tek tük İngiltere ve Amerikada görülen bu akım, sanatlardaki gelişmesiyle kendini gerçek anlamda Almanya’da göstermiştir. Normal olanın dışına taşan, insanın bilinçaltındakileri dışarı taşıması, yansıtması olarak söylenebilecek bu akım kendilikçilik, ifadecilik, anlatımcılık, ruhsal yaşantının içerikleriyle tinsel içerikleri dile getiren çağdaş sanat akımıdır (Demiray: 231). Öncelikle resimde görülmüş, daha sonra heykel, mimari, edebiyat, tiyatro ve müziğe yansımıştır. “Duygusal tepkileri yansıtmak amacıyla çizgi ve rengin doğadan bağımsız kılınarak oldukça özgür bir biçimde kullanımıyla kalın boya hamuru, yoğun renk, karşıt değerler ve biçim bozma resimde kullanılan Ekspresyonist üsluptur. Diğer adıyla ekspresyonizm olarak da bilinen dışavurumculuğun resimdeki temsilcisi Picasso’dur. Dışavurumcu akım en çok Almanya’da talep görmüştür. Bunun temelinde de Germen ülkelerinin yaşadığı toplumsal buhranlar ve baskı rejimlerinin etkisi vardır. halk ve aydın kesim bastırılmış, sindirilmiş duygu ve düşüncelerini dışavurumcu bir tarzda sanata yansıtmıştır. Dışavurumculuk, bir başkaldırının meyvesidir.

dilyetisi (Fr. *langage*, İng. *language*): insanın doğuştan getirdiği dili edinip, öğrenip kullanabilme gücülü. İnsanın sesli göstergeler aracılığıyla ya da doğal diller kullanarak anlaşma, bildirişim sağlama yetisi.

diyalektik: diyalektik kavramı başlangıçta tartışma sanatı ya da çelişkili yollardan muhataplarını ikna etme sanatı anlamına gelmekteydi. Karşıtlıkları kullanarak gerçekleştirilen akıl yürütme biçimidir. Diyalektik ve Sokratik yöntem, tartışma ve düşünme sanatı olarak diyalektiğin Antik Çağ'daki en yetkin halidir. Değişimin ve hareketin sürekliliği düşüncesi bu aşamada diyalektik olarak ifade edilmiştir. Bir fikirden ya da ilkeden içerdiği olumlu ve olumsuz bütün düşünceleri çıkarma yöntemine diyalektik denilmekteydi. Platoncu anlayışta fikirler, gerçek anlamına geldiklerinden diyalektik fikirlerin diyalektiğidir, ama başka yönlerde duyulur olandan nesnelerin fikirlerine ulaşma ve giderek bu nesnelerin ve bilgilerin saf değişmez ilkelerini ya da yasalarını bulgulara anlayışı olarak ortaya çıktığı görülür. Heraklitos'un "aynı ırmakta iki kez yıkanılmaz" sözü diyalektiğin başlangıç halindeki açık tanımını göstermektedir. Diyalektik üzerine bütün çalışmaların başlangıç noktası burasıdır. Oluş ve değişim kavramları bu noktada diyalektik anlayışın temel kavramları olarak belirirler. İlk Çağ filozoflarının birbirine zıt yönlerde de olsa diyalektikçi oldukları söylenebilir. Sokrates'te ve Sofistler'de diyalektik yöntemin belirli şekillerde kullanıldığı bilinir. Aristoteles, diyalektiğin babası olarak Heraklitos'u değil, Elealı Zenon'u gösterir. Zenon'un diyalektiği bir tür özdeşlik düşüncesine dayanır. Zenon, diyalektik yöntemi kullanarak bir dizi paradoksla hareketin olanaksızlığını gösterir. Ona göre evrende görülen çokluk ve çeşitlilik yanıltıcıdır, tıpkı hareketin yanıltıcı bir görünüm olması gibi. Bir yöntem olarak diyalektiği formüle etmiş olan Hegel'e gelindiğinde ise tam bir felsefi çalışmayla ortaya konulur diyalektik. Bir yöntem olarak içerimleri kuramsal bir açıklamayla ortaya konulur. Buna göre diyalektik Mutlak Fikir'in tez-antitez-sentez diyalektik üçlü hareketiyle gerçekleşmesi ve bunun bu şekilde anlaşılması yöntemi olarak değerlendirilir. Hegel düşüncenin hareketinden sezinlediği diyalektiği, evrenin hareketine yöneltmiştir; çünkü Hegel evreni "maddesel bir fikir" olarak görürdü. Başka bir açıdan Hegel'e göre *düşünce ve varlık özdeşler* aslında. Burada diyalektik, bütün düşüncenin ve varlığın gelişim sürecidir. Marks, bu düşünüş sürecini tersine çevirir, Hegel'in yolundan giderek diyalektiği maddeci bir temelde değerlendirir. Diyalektikte hareket başlangıcından itibaren, çelişki kavramıyla ve dolayısıyla karşıtlık kavramıyla bağlantılı olarak açıklanmaktadır; Marks maddenin hareketinin diyalektik iç-çelişkilerinin ürünü olduğunu ileri sürer; düşüncenin diyalektiği de bu noktada maddenin hareketinin bilince yansması olarak değerlendirilir. Bu nedenle Marksist felsefe diyalektik materyalizm olarak ifade edilecektir. Böyle algılandığı için de diyalektik yöntem, giderek diyalektik hareketin bilimi olarak tanımlanmıştır. Marks ve Engels ile diyalektik artık tamamen neredeyse bugünkü anlamına kavuşmuştur. Bunun en doğru ve akılcı tarifini Engels vermiştir: diyalektik, dış dünyada ve insan düşüncesindeki hareketin genel yasalarını inceleyen bilimdir. Bu tarifle diyalektiğin gelişmesinin tamamen bilimlerin gelişmesine bağlı olduğunu söyleyebiliriz.

diz çekimi (Fr. *plan américain*, İng. *medium close shot*): insanı dizinden ya da baldır ortasından başının üzerine kadar çerçeveleyen çekim.

dize (Fr. *vers*, İng. *verse*): şiirin ölçülü, tek satırı; en küçük koşuk birimi olduğu gibi, bağımsız olarak da en küçük koşuk biçimi sayılır.

dizem (FR. *eyhme*, İng. *rhythm*): Gerçekte dilbilim kavramı olan ve sinemaya da dilbilimden geçen dizem, çeşitli ses olgularının (ses niteliği, uzunluk, vurgu) söz zincirinde düzenli bir biçimde ve belli aralıklarla yinelenmesi sonucu ortaya çıkan titremleme olgusu. Müzik ve ses tarafından desteklenen çekimin içindeki devinimli görüntü nesnelerinin çekim zincirinde düzenli biçimde, belli aralıklarla yinelenmesi; çekimlerin, çekim içinde görüntülerin ardışık gelmesi sonucu oluşan titremleme olgusu. Şiirde ya da koşukta ölçünün ya da ölçü kalıplarının oluşturduğu ses öbeği; düzyazıda ise, belirtme ya da yargı öbeğine bağlı titremli ses öbeği. Örneğin, "Sizin bana gelişiniz, benim size durumu açıklamam, işin başlangıcı sayılabilir (Göğüş, 1998: 44).

dizemsel kurgu (Fr. *rythme des montage*, İng. *rhythmical montage*): sanat yapıtlarında bileşim ile dizemin kuruluşu aynı zamanda iççoşkusal-psikolojik eylemi de görünür kılar; dış biçimin tüm öğelerini, dize ile dörtlükleri, devinim ile yerleşimleri, renk (boya) ile oylumu, çekimler ile

ayrımı ya da bütünü, yani tüm bunları tek bir bütün halinde birbirlerine bağlayan, düğümleyen, düzenleyen kurgu.

dizesel tümce (bizim önerimiz): üzerinde ufak tefek değişiklikler yapılarak anlamlı bir düzyazı tümcesine dönüştürülebilecek bir yapıdaki şiir dizesi.

dizesel paragraf (bizim önerimiz): üzerinde kimi ufak değişiklikler yapılarak anlamlı bir düzyazı paragrafına dönüştürülebilecek bir yapıdaki şiir dizeleri grubu.

duyumikiliği (Fr. *synesthésie*, İng. *synesthesia*): tat-görme, işitme-görme gibi bir duyguyu başka duyguyla karıştırma. Salt devinerek görünen bir nesnenin gerçekte sesi görüntüsüne eşlenmemiş olduğu halde onun işitilen nesne de olabilmesi gibi, sanatta görme ve işitme bir yanılsama sonucu birbirinin yerlerini alabilir.

duyuşsal devinim: duyguyla ilgili; nefret, beğeni, korku, sevgi, ilgi, güdülenme, tutum, tavır vb. soyut şey ya da şeylerin insanın zihinsel dünyasını devinime geçirmesi.

düzanlam (Fr. *dénotation*, İng. *denotation*): bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramın kapsamı ya da gösterenin belirttiği nesnel, istikrarlı anlamı.

düzdeğişmece (Fr. *métonymie* İng. *metonymy*): eğretilmeye karşıt olarak, tümcede dizimsel bağlantı kuran ya da belirtilen gerçeklik düzleminde yan yana bulunan öğelere ilişkin olarak benzetme yapılmaksızın sonucun neden, kapsayanın kapsanan, bütünün parça, genelin özel, somut adın soyut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan değişmece türü. “Bütün kentte oturanlar” yerine “bütün kent” denilmesi.

düzgü (Fr. *code*, İng. *code*): bildiriye oluşturmaya ve onu doğru olarak çözümleyip yorumlamaya sağlayan saymaca nitelikli simgeler, birleşim kuralları dizgesi. Doğal dil (Türkçe) ya da herhangi bir sanat dili, kendisi aracılığıyla iletişimde bulunduğu zaman düzgü konumuna geçer; bir film de kendi dili aracılığıyla bir düzgü oluşturur.

edim (Fr. *performance*, İng. *performance*): üretici-dönüşümsel dilbilgisi anlayışına göre, edincin konuşucular tarafından dilin kullanımı sırasında gerçekleştirilmesidir. Chomsky’de edim kavramı, bellek, dikkat vb. etkenlerin koşullandırdığı kimi yönlerden Saussure’ün söz kavramını anımsatan ve konuşan bireylerdeki dilsel yeteneğin kullanılmasıyla ortaya çıkan olguyu belirtir (Var-dar-ötekiler, 1998: 91).

edimbilim: (Fr. *pragmatique*, İng. *pragmatics*), dilbilimin en karmaşık alanlarından biridir. Yapılan yoğun çalışmalara karşın, belli bir edimbilim kuramından söz edebilmek oldukça güçtür. Yine de iki edimbilim görüşünden söz edilebilir. İlki, dili kullananlar ile göstergeler arasındaki ilişkilerin incelenmesini kapsayan Morris’in, “edimbilim” görüşüdür. Bu görüşe göre, genellikle söylemsel öğeler veya göstericiler, konuşucu yani dilsel öznel, dinleyici ve sözcelemin kendisi söz konusudur. İkincisi Austin, Ducrot, Wenderlich ve Searle’in temsil ettiği dil edimleri sorununu ele alan görüş. Bu görüşün temel varsayımı, “Konuşmak, bilgi alış-verişidir, ama aynı zamanda belli kurallara bağlı olarak bir edimi gerçekleştirmek” biçiminde özetlenir. Sözceyi anlayabilmek için bu sözcenin iletmek istediği bilginin betiksel içeriği dışında, sözverme, tehdit, emir vb. edimsöz değerlerini (Fr. *force ou valeur illocutionnaire*), yani edimbilimsel amacın ne olduğunu da bilmek gerekir. ...*edimbilim* sözcelemleri, sözcelem durumu içinde, yani gerçek bir dilsel bildiride sözcelemlerin anlamını kişi, zaman, uzam “gösterici”leriyle belirler. Kuşkusuz doğal dilin işlevi-şini anlamak için sözdizimsel çözümlemek gerekli koşuldur; ama yeterli koşul da değildir. Bir sözcenin gerçek anlamını kavrayabilmek için, sözcelem koşulları ve betiksel bağlam dışında, sözceye gerçek değerini veren çevreyi göz önüne almak gerekir. “Gülümseyin, filme alıyorsunuz” biçimindeki sözce, sözcelem durumuna göre farklı anlamlar kazanabilir. Bu sözce mağazada yazı olarak asılıysa müşteri “sakın bir şey çalmayınız, sizi gözlülünüz” anlamını çıkarır. Bu sözce bir film setinde yönetmen tarafından üretilirse, oyuncu, “Çekim başladı, rolünüzü oynamaya başlayın!” anlamını çıkarır (Kıran, 1996b: 243-244).

edinç (Fr. *compétence*, İng. *competence*): üretici-dönüşümsel dilbilgisi kuramına göre; konuşucuların ve dinleyicilerin edinmiş oldukları, daha önce duyup söylemedikleri tümceleri kapsayan sonsuz sayıda tümce oluşturup anlamlarını sağlayan dilsel bilgidir. Üretim ve yorum düzeneği olan edinç, dilbilgisi denen açık seçik kuralların oluşturduğu düzendir. Edincin gerçekleşme düzlemi edimdir. Chomsky tarafından ortaya atılan edinç kavramı, üretici süreç dizgesi niteliği taşıması nedeniyle kimi yönlerden benzediği Saussure'ün dil kavramından ayrılır (Vardar-ötekiler, 1998: 92).

eğretileme (Fr. *métaphore*, İng. *metaphor*): düzdeğişmeceye karşıt olarak, dizisel bağıntılar düzleminde, ortak anlambirincikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı ögelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri ("gibi") kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece. "kadın çok gençti" yerine "kadın baharındaydı."

eksiltme (Fr. *ellipse*, İng. *ellipsis*): olağan koşullardaki biçimine oranla kimi öğeleri (özellikle de yapıtları kaba fazlalıklarından arındırıp inceltmek için) eksiltileten ama anlamayı aksatmayan söz, görüntü ya da parça dizimi. Sinema ve şiir tam birer eksilteli (eksiltmeli) yapılarıdır.

eytişim (diyalektik), düşüncenin ve gerçekliğin bir sav ile onun karşısavından, bu iki karşısavın sentezine varma yoluyla gelişmesini gösteren varlık ya da düşünce yasası.

fıçı bükülmesi: kameraya yakında bulunan bir nesne geniş açıyla alındığında, nesnenin alt-üst ve sağ-sol kenarları şarap fıçısı biçimini alır. Fıçı bükülmesi, sinemada özel amaçlı kullanılır.

film öyküsü: sinopsisten uzun olan ve senaryonun mümkün olan en az sözcükle yapılmış özeti.

filmsel uzam: varolan bir uzamın film için gerekli olan parçaları seçilerek ve filmsel olay bu uzam üzerine yerleştirilerek filme ait yeni uzamlar yaratılır. Bu uzam kimi zaman gerçeğinden bambaşka, tanınamayacak özgün bir uzam olarak ortaya çıkar.

filmsel zaman: gerçek zamana koşut bir film milyonlarca metre uzunluğunda; aylarca, yıllarca sürececek bir bütünlükte olacağından, filmsel zaman gerçek zamanının eksiltilmesiyle elde edilir.

film-yapı: sinema filmi "çekim", "sahne", "ayrım", "bölüm" gibi parçalardan oluşan, bu parçalardan biri bile yerinden çıkarıldığında çökecek "yapı" niteliği taşıdığı için "inşa etmek" anlayışıyla kurulan "yapı"dır.

Fransız Yeni Dalga Sineması (*La Nouvelle Vague*): *Özgür Sinema* akımının uygulamalarından yararlanan bu sinema 1958'de Fransa'da doğdu; yine de çıkış noktaları, tutumları, sanat görüşleri özgür sinemadan farklıydı. Bu akımın filmleri dar bütçeliydi. Çevrim takımları sınırlıydı. Oyuncuları tanınmamıştı ve eş dosttan derlenmiş kişilerdi. Mekanlarsa, sokaklardı. Yeni Dalga yönetmenleri kameralarını bir kalem gibi özgürce kullanma gereğini savunuyordu; ilkeleri *camera-stylo* görüşüne dayanıyordu. Yönetmen tek yaratıcı kişiydi. Toplumsal sorunlardan çok insanın iç dünyasına yönelen öyküler anlatılıyordu. Mantıklı bir kurgu yapılmıyordu. Yeni Dalga filmleri geleneksel dramatik yapıdan ayrılmıyordu. Çağrışımlara önem veriliyordu. Gerçek zamanla oynayan, kararma-açılma, bindirme, zincirleme gibi geçiş imlerini ortadan kaldıran, dramatik yapının ve kurgunun bu yeni biçimini destekleyerek ani, kesik kesik ve beklenmedik çarpıcı çekimlere dayanan yapıtlar olarak ortaya çıkıyordu. Yeni Dalga'nın yaptığı en büyük yeniliklerden birisi cinsel tabulara ilk büyük darbeyi indirmesi oldu. Roger Vadim'in 1956'da çevirdiği *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filminin en önemli özelliği, o güne dek cesaret edilmemiş ve tabulaştırılmış düşünceleri yıkmasıdır. Yeni Dalga'nın daha sonra sıklıkla kullanacağı birçok kavram bu dönemde sinemaya girdi. Roger Vadim'in filmi aslında sanatsal ve yaratıcı yönü haricinde Brigitte Bardot'ya büyük başarı kazandırdı. Filmdeki önemli sonuçlardan birisi, tanınan bir yönetmenin belli türdeki öyküleri belli oyuncularla oynama geleneğine son vermesiydi. Cinselliğe gözüpek yaklaşımı da bu yeni akımın ve filmin başarı sağlamasının önemli etkenlerinden biridir. Yeni Dalga'nın sinemada devrim yarattığı alanlardan biri de biçimsel düzlemidir. Anlatımda kişiler ve sinema dilinin klişeleşmiş kalıpları kırılarak, özgür ve serbest anlatımın önü açılmıştır. Yani bu

akım sinemayı konusu, anlatımı, yönetmeni, oyuncusuyla baştan aşağı tazelemiştir. Ama bunca şeye rağmen sinemada yeni gerçekçilik kadar önemli bir akım olamamıştır. *Ve Tanrı Kadını Yarattı* filminin başarısı, yapımcıları bu tarz filmlere yöneltti ve gençler filmlerde oynatılmaya başlandı. 1958'de Claude Chabrol *Yakışıklı Serge* ile aynı başarıyı yeniledi ve bunun tesadüf olmadığı anlaşıldı. İşte bu dönemde yapımcılar gençlere şans tanıdığı gibi, zengin çevrelerden gelen gençler kendi olanaklarıyla bazı filmleri finanse etmeye çalıştılar. Sonuç olarak 1958-59 yıllarında Fransızlar tüm dünyada yankı yapan büyük filmleri üst üste ortaya çıkarttı. François Trauffaut'nun *400 Darbe*, Chabrol'ün *Yeğenlerle*, Alain Resnais'nın *Hiroşima Sevgilim*, Louis Malle'in *İdam Sephası* ve *Aşıklar* filmleri 1958 den 1961'e dek süren zaman zarfında çekilen yeni dalganın doruk filmleridir. Yine bu dönemde yüzü aşkın yönetmen ilk filmini yapma fırsatı buldu. Bu yeni yönetmenlerin bir kısmı kaybolup gitti. Kalanlar da Fransız Sineması için büyük eserler yaratmaya devam ettiler. Sonradan (farkında olmadan) Yeni Dalga akımının en önemli ismi olacak olan Alain Resnais, 1950'lerde belgesel film çekiyordu. Bu alanda tam bir ustaydı ve konusunu çok iyi işleyen bir yönetmendi. 1959 yılında çevirdiği ilk uzun metrajlı ve konulu film onu bu akıma sokuyordu. Daha sonra çevirdiği *Hiçbir Şey Görmedin Sen Hiroşima*, *Geçen Yıl Merienbed'de*, *Muriel* gibi filmlerle aslında ait olduğu bu akımın önde gelen ismi oldu. 1961 yılı akımın durulmaya başladığı dönemdir. Bu dönemde başarının yanında başarısızlıklar da göze çarpar oldu. Yapımcılar yeni yeteneklere, gençlere sermayelerini emanet etmekten, her ne olursa olsun yeniliği mutlaka çekici ve ilgilenilmesi gereken bir şey gibi görmekten vazgeçtiler. Böylece yeni dalga hızını, üretkenliğini ve keskinliğini yitirdi. Hızlı devrimciler sisteme entegre oldular. Eskinin hırçın, asi çocukları durmuş, oturmuş yönetmenler olmaya doğru yol aldılar. Yeni Dalga, başta Fransız yapımcılarının pahalı filmlere yönelen bilinen sistemini temelinden sarstı. Eski pahalı yapımların yerine, daha ucuza çıkan filmler para kazandırınca, yapımcıların yatırım anlayışı değişti. Gençlerin ve yeni fikirlerin önü açıldı. Fransız hükümetinin 1950'lerde başlattığı sinemaya devlet kredisi verme uygulamasıyla gelişen bu olgu, Fransız sinemasında bugün de genç sinemacıların yetişmesine olanak sağladı. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı ya da İngiliz Özgür Sineması gibi Yeni Dalga Akımı da II. Dünya Savaşı'nın ardından tüm Avrupa'da ortaya çıkan acıya, çaresizliğe, dayanılmaz hayat şartlarına ve insanların yaşadıkları tüm dramlara sinema sektörünün ilgisiz kalmayıp, sosyal hayatın tüm yönlerini daha gerçekçi ele almaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkışındaki bazı diğer etkenlerse Hollywood'a rakip olabilme isteği ve Fransız film yapım kurumuna tepkilerini göstermekti. 1936'da Henri Langlois'in kurduğu *Fransız Sinematek*'i, Yeni Dalga Akımı'nda önemli bir yer tutar. Yeni Dalga yönetmenleri o yıllarda genç sinemacılar, Sinematek'te kaybolmaya yüz tutmuş birçok filmi izleme imkânına kavuşmuşlardır. Bu, onların sinemaya yeni pencerelerden bakıp, ufuklarını genişletmesini sağlamıştır. Amerikan filmleri genç sinemacıların ilgisini çekmiş, özellikle Hitchcock filmleri hayranlıkla izlenmiştir. François Truffaut ve Claude Chabrol Hitchcock hayranlığı bilinen isimlerdir. 1952 yılında Kültür Bakanı ünlü yazar André Malraux'nun sayesinde kabul edilen Yardım Yasası her yıl seçilen en iyi kısa filme ödül verilmesini sağlamış, bu da Yeni Dalgacıların kısa filme ilgisini artırmıştır. Çektikleri kısa filmlerde uzun metraj için iyi birer deneme ve öğrenme imkanı sunmuştur. Akımla ortaya çıkan önemli noktalardan biri, sinemanın bir dilinin olduğu ve bunun her yönüyle kullanılması gerektiği gerçeğinin farkına varılmış olmasıdır. Yönetmen yazar gibidir ve eskiden olduğu gibi, bir azınlığın tekelinde çoğunluğa dikte edilen klişe anlatımları bırakıp, orijinal ve genele hitab edebilen eserler üretebilmek için, kamerayı kalem gibi özgürce kullanabilmelidir. Bu Alexandre Astruc'ün *Caméra-Stylo* (Alıcı Kalem) adlı kuramıdır. Bu kuram sayesinde dünya sinemasında da Yaratıcı Sinema ortaya çıkmıştır. Yeni Dalga'da filmler kronolojik sırayla ilerlemez, tıpkı günlük yaşam gibi ani ve beklenmedik olaylarla doludur. Günümüzde Tarantino tarzı denilen karmaşık kurgu ve kronolojik olmayan sahne sıralaması ilk kez bu akımda uygulanmıştır. Çekim stüdyolardan çıkılıp sokaklarda doğal ışık kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Kurgu da gösteri aracı olmak yerine kolaylık olarak görülmüş ve oldukça karmaşık ve hızlı kurgular gerçekleştirilmiştir. Çarpıcı geçişler, uyumsuz sahneler genellikle hakimdir. İzleyici az sonrayı tahmin edemez. Komik bir sahne bir anda cinayete bitebilir. Akı-

mın yönetmenleri, gençlik ve cinsellik üzerine çektikleri filmlerle tabuları yıktılar. İşlenmemiş konuları işleyerek sinemaya taze kan getirdiler. Ayrıca başka filmlere yapılan göndermelerde sinemaya bu akımla girmiştir. Akımın birçok farklı unsurdan oluşması benzer filmlerin ortaya çıkmasını da engellemiştir. Yönetmenlerin genelde senaryolarını da kendilerinin yazması anlatımın daha kuvvetli hale gelmesini sağlamıştır. Güncel konulardan esinlenilerek yazılan senaryolarla var olan gerçekler yakalanmaya çalışılmış ve başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Yeni Dalga Akımı sinemaya olumlu katkılarda bulunmakla birlikte bir ekol olmayı başaramamıştır. Bunun en önemli nedeni, geçen zamanla birlikte kimi Yeni Dalga'cıların Hollywood'un büyümesine kapılıp, orada şanslarını denemek için Fransa'yı terk etmeleri oldu. Amerika'da yaptıkları bağımsız çalışmalar ve basit konuların işlendiği ucuz filmler bir şekilde ilgide görünce bir geri dönüş ya da toparlanma da gerçekleşemedi. Nitekim yıllar sonra verdikleri röportajlarda, Yeni Dalga Akımıyla yaptıkları filmlerin bir gençlik başkaldırısı olduğunu, aslında bir denizin olduğunu, ama dalgadan söz etmenin yanlış olacağını" belirtmişlerdir. Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer akımın önemli isimleridir. 1955'te Jean-Pierre Melville'in çektiği Amerikan sinemasından etkilenmiş bir gangster filmi olan, Bob Le Flambeur (Kumarbaz Bob) akımın sinyallerini veren filmdir dersek yanılmamış oluruz. Melville bu tarz filmler sonraki yıllarda da çekmiştir. Bu türde çekilen farklı örneklerde vardır. Jean-Luc Godard imzalı A Bout De Souff (Sersemi Aşıklar) gibi. Yeni Dalga'nın diğer önemli filmleri: *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim-1959- Alain Resnais), *Last Year at Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad-1961-Alain Resnais), *Les quatre cents coups* (400 Darbe-1959-François Truffaut), *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge-1959-Claude Chabrol)

genel çekim (Fr. *plan général*, İng. *long shot*): oyuncular, çevreleyen geniş bezemle birlikte çerçeveleme.

geriye dönüş (Fr. *retour*, İng. *flashback*): filmin belirli bir yerine geçmişle ilgili bir görünüş katma. Anlatı sanatlarında zaman içinde geriye dönüşlerle geçmişin canlandırılması.

göğüs çekimi (Fr. *plan rapproché*, İng. *close shot*): bir insanı göğsünden başının üzerine kadar çerçeveleme.

görüntü (Fr. *image*, İng. *image*): film üzerinde sıralanmış görüntüler; şiirde dizelerle oluşturulan imgelerin insan zihninde devingen ya da durağan görüntüler oluşturması.

görsel şiir (Fr. *poème visuel*, İng. *visual poem*): (bkz. somut şiir).

gösteren (Fr. *signifiant*, İng. *signifier*): gösterilenle birleşerek göstergeyi oluşturan ses ya da sesler bütünü; sinemada görüntü.

gösterge (Fr. *signe*, İng. *sign*): genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olan ve kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık, olgu, sözcük.

göstergebilgisi (Fr. *sémiologie*, İng. *semiology*): dildışı gösterge dizgelerini inceleyen bilim.

göstergebilim (Fr. *sémiotique*, İng. *semiotics*): Toplumsal yaşam içinde ele alınan tüm gösterge dizgelerini inceleyen ya da anlamlamayı ele alan yöntem.

gösterilen (Fr. *signifié*, İng. *signified*): göstergenin kavramsal yönü; bir gösterenle birleşerek bir göstergeyi oluşturan içerik.

gün ışığı (Fr. *lumière du jour*, İng. *daylight*): görüntü aydınlatmasında salt güneş ışığından yararlanma ya da güneş ışığı gücünde ışık verebilen yapay ışık kaynağı.

haiku ("Hokku" olarak da bilinir): Japon koşuğunun özlü bir biçimi olan *haiku* şiirinde 5, 7 ve 5 heceli üç dize bulunur. Haikular otuz bir heceden oluşan geleneksel "tanka" (bkz. *tanka*) şiirinin ilk üç dizesinden türetilmiştir. Japonyalı şair Matsuo Başı tarafından incelikli ve bilinçli bir sanat haline getirilen haiku, eski şiir-yapı "tank" a rakip oldu. Haikuların somut imgelerinin birbiriyle çatışması, yani bir araya geldiklerinde birbirinin anlamlarını dönüştürmeleri ve başkalaştırmaları

sonucunda ortaya soyut bir kavram çıkmaktadır. Bu soyut varlıklar da, zihinde somut biçimlere dönüşebilmektedir.

hızlı çevirim (Fr. *prise de vues accélérée*, İng. *high-speed shooting*): yavaşlatılmış devinimi sağlayabilmek amacıyla alıcının olağan hızının üzerinde çalıştırılması yöntemiyle çekim yapması.

hızlı kurgu (Fr. *montage rapide*, İng. *quick cutting*): çok kısa çekimlerle elde edilen kurgulama.

ışık (Fr. *lumière*, İng. *light*): göze uyarımda bulunan, beyin tarafından yorumlandığında görme duyumuna, yani görülebilir ışığa yol açan elektromıknatıs ışınım; kameranın görüntü nesnelerini istenen düzeyde, estetik biçimde algılayabilmesi için yapılan aydınlatmada kullanılan araç.

içerik (Fr. *contenu*, İng. *contents*): bir sanat yapıtının kapsadığı kavram, düşünce, duygu, öz.

içses: sinemada filmsel olayı öyküleyen sözler. Bu sözler şiirsel nitelikli de olabilir.

ikinci eklemlilik (Fr. *deuxième articulation*, İng. *second articulation*): doğal dilin en küçük ses birimlerinden oluşan eklemlleme düzeyi. bkz. çift eklemlilik.

imge (Fr. *image*, İng. *image*): sanatçıların düş güçleriyle yarattıkları duygu ve düşüncelerle ilgili kavramları da içeren, aynı zamanda simgesel nitelik gösteren zihinsel görüntü; şiirde görüntüyü yaratan temel varlık.

ince kurgu (Fr. *montage final*, İng. *fine cut*): kurguda kaba kurgudan sonra yer alan, filme aşağı-yukarı son biçimini veren kurgu.

İtalyan Yeni gerçekçi Sineması: Luchino Visconti, 1943 yılında *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar* adlı romanın uyarlaması *Ossessione* (Tutku) ile eski İtalyan sinema tarzından oldukça uzak bir film çekti. Böylece İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın fitilini ateşlemiş oldu. Filmlerdeki zengin evlerinde bulunan beyaz telefonlar nedeniyle "beyaz telefon filmleri" adını alan basit duygusal komedilerdeki yapaylık ve her şeyin güzel olduğu toz pembe bir dünya tasvirinden uzak çekilen bu filminden iki yıl sonra Roberto Rossellini *Roma, Città Aperta* (Roma, Açık Şehir) filmini yaptı ve Yeni Gerçekçilik Akımı'nı resmen başlattı. Bu akımda çekilen filmlerde anti-stüdyo görüşü benimsenerek, hayatı olduğu gibi yansıtan, gerçek mekanlarda çekilen, neredeyse hiç profesyonel oyuncu kullanılmadan ortaya çıkarılan eserler üretildi. Sahneler kesilmez, kamera dışına taşılrsa bile çekim devam ettirilirdi. Hatta doğallık adına bu durum tercih edilirdi. Artık çevreleme ve kamera hareketi yerine, esnek kamera hareketleri kullanılıyordu. Birçok filmde doğaçlama bir ilerleyiş söz konusuydu. Hikaye örgüsü olmadan olay olduğu gibi görüntüleniyor, replikler ve müzik doğal kaydedilemediği için sonradan ekleniyordu. Artık konular daha gerçek ve daha acıydı. Savaşın izleri, fakirlik, çaresizlik anlatılıyor herkesin hikayesi ayrı ayrı ele alınıyordu. İnsanlar arasındaki bağlar vurgulanarak bazı sosyal ve birleştirici iletiler verilmeye çalışılıyordu. Akımın bazı önemli filmleri : *Sciuscia* (Boyacı ya da Kaldırım Çocukları- Vittorio De Sica 1946), *Ladri Di Biciclette* (Bisiklet Hırsızları-Vittorio De Sica 1948), *La TerraTrema* (Yer Sarsılıyor - Luchino Visconti 1948), *Germania Anno Zero* (Almanya, Sıfır Yılı) Roberto Rossellini 1947), *Stromboli Terra Di Dio* (Stromboli Tanrı'nın Toprağı Roberto Rossellini 1950), *Umberto D* (Vittorio De Sica 1952), *Vitelloni* (Aylaklar - Federico Fellini 1953), *Il Grido* (Çığlık - Michelangelo Antonioni 1957), *Rocco Ei Suoi Fratelli* (Rocco ve Kardeşleri - Luchino Visconti 1960), *Accattone* (Pezevenk - Pier Paolo Pasolini 1961).

kaba kurgu (Fr. *montage préalable*, İng. *rough cut*): filmin son durumunda yer almak üzere seçilmiş olan çekimlerin sıraya göre birbirine eklenmesine dayanan ilk kurgu işlemi.

kabuki: Gerçekçilikle biçimciliğin, müzik, dans ve mimle gösterilişi sahne ve kostüm tasarımı zengin bir karışımı olan geleneksel Japon halk eğlencesi. "Kabuki" sözcüğü modern Japoncada üç karakterle yazılır: *ka* "şarkı", *bu* "dans", *ki* "beceri"yi belirtir.

kararma (Fr. *fermeture en fondu*, İng. *fade-in black*): bir çekimin aydınlıktan başlayıp gittikçe siyahlaşarak görüntülerinin yitmesi tekniğine dayanan sinemasal noktalama imi.

kararma-açılma (Fr. *fondu*, İng. *fade*): görüntünün kararmayla silinmesi ve yeni çekimin belirginleşmesi.

karşıaçı (Fr. *contre champ*, İng. *reverse angle*): kameranın, önceki çekimin alındığı tarafın tam karşısına konularak yeni çekimin yapılması.

kaydırma (Fr. *travelling*, İng. *travelling*): kameranın araç (vinç, dolly, üçayak, crean vb) üzerinde çeşitli yönlerle ilerletilmesi.

kaydırmalı çekim (Fr. *plan en travelling*, İng. *moving shot*): kamera kaydırılarak yapılan çekim.

kesme (Fr. *coupure*, İng. *cur*): çevrimi sona erdirmeye; kurguda iki çekimin bindirme, zincirleme vb. noktalama imi kullanılmadan doğrudan eklenmesi tekniği; yazıdaki virgüle karşılık gelir.

kırbaç çevrinme: Kameranın bir film nesnesinden ötekine, sağdan-sola ya da soldan-sağa (pan), yukarıdan-aşağı ya da aşağıdan-yukarı (tilt) savrularak çevrinmesidir. Örneğin çerçevede avlanan insan varken, avcı oku fırlattığı anda, kamera kırbaç hızında savrularak çerçeveye hayvan alınır.

kırık çerçeve: çok değişik etkiler yaratacak görüntüler elde etmek amacıyla, sinemanın bilinen dikdörtgen çerçevesini dilsel anlamda kırarak çekim yapma; kamera objektifi önüne, çerçevenin dört kenarından (insan kirpiği biçiminde) görüntü içine uzanan çıkıntılar koyma ya da kameranın, kolunun altından geriye bakan birinin bakış noktasına konulmasıyla (özel kamera) çekim yapma. Kırık çerçeveyi Kieslowski, *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* adlı yapıtında kullanmıştır.

kompozisyon: sözcüğün birinci anlamı “kurgu” sözcüğüyle aynı anlamdadır: “Ayrı ayrı parçaları bir araya getirerek bir bütünü oluşturma biçimi ve işi.” İkinci anlam: “Duygu ve tasarımları belli bir anlatsal sıraya koyup açık ve etkili biçimde anlatmayı öğretmek amacı güden ders, bu dersle ilgili yazılı çalışma, tahrir, kitabet (Eren – ötekiler, 1988: 890-891).”

koşut kurgu (Fr. *montage parallèle*, İng. *parallel editing*): sinemada, değişik uzamlarda gelişen olayların çekimlerinin sırayla verilmesiyle, olayların filmin doruk noktasında (İng. *climax*) buluşturulması tekniği.

kurgu (Fr. *montage*, İng. *montage*): bir filmin çekimlerini seçmek, sıralamak, bu çekimlerin uzunluklarını belirlemek, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini kurmak.

kurugo: Japon tiyatrosunda, baş oyuncunun yardımcıları.

metrik: şiirde dizem yaratmanın yollarından biri. Ayrıca metrik konusu, Eisenstein *Metrik kurgu* kuramında özel bir yer tutar.

nedenlilik (Fr. *motivation*, İng. *motivation*): gösterenin ilgili olduğu gösterileni, bir başka deyişle, anlamını açıklayıcı nitelikler sunması, bu yönden saydam olması. Sinemada oyuncu çerçeve dışına bakarsa, orasının izleyicilere gösterilmesi zorunluluğu; oyuncuyu çerçeve dışına bak-tırıp bir merak uyandırma ve daha sonra da bu görüntünün gösterilmesiyle merakın giderilmesi.

nedensizlik (Fr. *arbitraire*, İng. *arbitrariness*): gösterenle gösterilen arasında doğal ve zorunlu bir iç bağın bulunmaması durumu. Görüntü dilinde bunun geçerli olmadığı savına karşın, aynı şeyin sinema için de geçerli olduğu tezin ilgili bölümünde açıklanmıştır.

nesnel kamera: kameranın; izleyicinin, yönetmenin ya da tekniğin konumunda olması.

noktalama imi (Fr. *punctuation*, İng. *punctuation*): sözdizimsel nitelikli ayrımların yanı sıra belli oranlarda da bürün olgularını belirtmek için kullanılan göstergelerinin tümü. Sinemanın nokta-lama imleri ise: bkz. “kesme”, “kararma”, “kararma-açılma”, “bindirme”, “zincirleme” vb.

omuz çekimi (Fr. *gros plan*, İng. *close-up*): insanı omuzlarından yukarısına kadar çerçeveleyen çekim; kameranın omuzda kullanılmasıyla yapılan çekim.

ölçümlü kurgu (İng. *metric montage*): bu kurgunun temel ölçütü, çekimlerin uzunluk ya da kısalıklarıdır. Çekimler birbirine müzik ölçüsü uyumunda ve uzunluklarına göre eklenir. Gerilim yaratılması amacıyla bu formülün temel orantısı korunmalı, parçalar mekanik biçimde uzatılıp kısaltılmalıdır.

ölçünlü dil (Fr. *langue standard*, İng. *standard language*): çeşitli yerel ya da toplumsal değişkenliklerin dışında kalan ve dilsel bir topluluğun ortak paydası olarak görülen dil.

önyinelem (Fr. *cataphore*, İng. *cataphora*): Anlamli bir birimin yerini tutan bir ögenin, söylemde ondan önce anılması. Örneğin “Sesinden tanıdık arkadaşımı” tümcesinde, “sesinden” dizimindeki -i biçimbirimi (Vardar-Ötekiler, 1998: 162).

öykünme (Yun. *mimesis*, *taklit*): yaratma ediminin temelinde bulunan kuramsal ilkedir. Platon ve Aristoteles’te doğanın yeniden sunumudur. Platon’a göre, her sanatsal yaratı bir tür öykünmedir. “İdealar dünyası”nda var olan nesneler, Tanrının yarattığı örneklerdir. İnsanın var oluşu sırasında algıladığı nesneler bu ideal örneğin gölgeleri olabilir. Ressamlar, trajedi yazarları ve müzisyenler takliden de taklitçileridir. Onlar böylece gerçek olandan iki kez uzaklaşır. Aristoteles trajedinin bir eylemin taklidi olduğunu vurgular. Shakespeare, Hamlet’in oyunculara verdiği söylev aracılığıyla tiyatro sanatının amacını, “doğaya adeta ayna tutmak” biçiminde özetler. Böylece, malzemesini ustalıkla seçen ve sunan sanatçı yaşamdaki eylemi ancak taklit etmeyi amaçlayabilir. Sanat yapıtı da kopyanın kopyası olabilir (Cevizci, 1996: 366).

öyküsel düzlem: filmin senaryoda belirlenen tüm kurgusal ve öyküsel özellikleri.

öznel kamera: kameranın bir oyuncunun gözünden bir oyuncuyu görmesi.

parça: sinemada görsel gösterge olan çekimler bir film-yapının, şiirde ise dilsel gösterge olan sözcükler bir şiir-yapının en küçük parçalarıdır. Bu bağlamda sinema dilinde çekimin içindeki bir fotoğraf ve şiir dilinde sözcüğün içindeki bir “ses” de bir parça olabilir.

rabarba: olayı kalabalık ortamlarda geçen (lokanta, pavyon, bar, meyhane, pazar yeri vb.) filmlerde çevre sesler; seslendirme sırasında kalabalıkların çıkarabileceği seslerin stüdyoda canlandırılması.

resimyazı (Fr. *hiéroglyphe*, İng. *pictogram*): yalnızca resimlerin kullanıldığı yazı.

resim (Fr. *photogramme*, İng. *picture*): 1. film üzerinde çerçeve içinde yer alan fotoğraflardan her biri. 2. yönetmenin önündeki monitöre gelen düzenlenmiş çekimlik.

retorik: yazınbilim ya da sözbilim. Düşünceleri en yetkin biçimde anlatma sanatı.

seçme: düşey eksende bir filmin kurulması (kurgu) sırasında çekimlerin, şiirin yazılması sırasında ise sözcüklerin sınanması ve seçilmesi.

senarist: filmin senaryosunu yazan, bu işi meslek edinmiş kişi.

senaryo: filmin metni. Senaryo filmin yol haritasıdır, ama değişmez değildir. Yönetmen, filmini kurarken; senaryoda bulunan ve yaratısına katkısı olmayacağını hesapladığı sahneleri atabileceği gibi, ona yeni sahne ekleyebilir; replikleri değiştirebilir. İşte bu nedenle de, “senaryo kutsal metin değildir, bitmiş film kutsal metindir” deriz. Senaryo yazınsal metin olarak değerlendirilemez; zira o, bir sanat yapıtının (filmin) salt bir aracıdır.

sesbirim (Fr. *phonème*, İng. *phoneme*): doğal dilde karşıtlığa dayanan, en küçük ayırıcı, kesintili, işlevsel sesbirimciklerden oluşan ve ikinci eklemlilik düzenine bağlanan birim. Sesbilimciler, bir dilde anlamı değişik iki bildiriye ayırt etmeye yarayan ses öğeleri bulunduğu görüşünden yola çıkarak, en küçük çiftlere uygulanan değiştirim işlemiyle, kendi başına anlamı olmayan sesbirim

ya da ayırıcı birime ulaşırlar. Sesler aracılığıyla gerçekleşen sesbirimler her dilde sayısal olarak sınırlıdır. Dillerde ortalama 20-40 sesbirim bulunur (Vardar-ötekiler, 1998: 177).

sesli çekim: filmin çekilmesi sırasında her türlü sesin aynı anda kaydedilmesi.

ses partisyon; orkestra yapıtlarında bölümlerin tümünü içeren nota defteri.

sessiz çekim: filmin çekimi sırasında ses kaydının yapılmaması. Bu biçimde çekilen filmlerin ses eşlenmesi stüdyoda ses kurgusu sırasında yapılır.

sezgi: çıkarıma dayanmayan, çıkarsama olmayan doğrudan (aracısız) olan kesin bilgi türü ya da biçimi. Aracısız kavrayış. Bir şeyin bilgisine aklı devreye sokmadan, doğrudan sahip olma yetisi. Duyu-organlarını, deneyi ve aklı kullanmadan kazanılan kavrayış ve içgüdüsel bilgi. Buna göre a. bir önermenin doğruluğuna, b. önermesel olmayan konuya, nesneye ilişkin, çıkarıma dayanmayan doğrudan ve aracısız bilgi anlamında sezgiden söz edilebilir. Öte yandan doğrudan bir kavrayışın önermesel olmayan nesneleri, konuları sırasıyla; 1. tümeller, 2. kavramlar, 3. duyusal nesneler, 4. şeylerin özleri, 5. süre, Tanrı gibi dile dökülemeyen varlıklar olabilir. Sezgi, duyusal ve zihinsel olarak ikiye ayrılır. Duyusal sezgide, sezginin konusu olan nesneler, duyularla, doğrudan bilinir. Buna karşın, yalnızca insana, özellikle de belli bir zihinsel gelişme düzeyine erişmiş insana özgü olan zihinsel (entelektüel) sezgi bağıntıları, mantıksal ve nedensel ilişkileri doğrudan ve aracısız biçimde idrak etmekten meydana gelir. Zihnin özgün bir davranış tarzını oluşturan bu tür sezgi önce gelir, diğer bilgi türlerinden daha yüksek bilgi olarak ortaya çıkar. Nihayet, tüm gerçekliği, gerçekliğin en yüksek kaynağını, duyu ve kavram kullanmadan, doğrudan sezme ve bilmekten oluşan metafiziksel sezgiden söz edilebilir (Cevizci, 1996: 461).

simge: (Fr. *symbole*, İng. *symbol*): göstereniyle gösterileni arasında belli oranda bir nedenlilik ilişkisi kurulabilen, çoğu zaman görüntüsel nitelik taşıyan ama yine de uzlaşımsal özelliği bulunan, gösterilenleri soyut bir kavram olan gösterge türü.

sinopsis: film öyküsünün seyrini, “kız evden kaçır, ertesi gün cesedi bulunur” örneğindeki gibi, tek bir tümceyle açıklayan yazı ya da sözdür; ancak birçok yarışmada, bir-iki sayfalık sinopsisler de istenebildiğine göre; “sinopsis, film öyküsünün en kısa hali” diye de tanımlanabilir.

sine-şiir: şiirsel nitelikteki filmler.

somut şiir (Fr. *poème concret*, İng. *concrete poem*): *uzamsal şiir* ve *deneysel şiir* gibi adlarla ortaya çıkan bu şiir türü dilsel olmayan sanatlarla da yakın ilişkiye girer. Dotremont’un *logogrammaları* yazılarla süslenmiş (Fr. *calligraphié*) resmin yanında sözcük ve betiğin yer alabilmesi gerektiği kanısını sürdürmektedir. *Görsel şiirlerle* (Fr. *visuels poème*, İng. *visual poem*), tipografik yapılarla, fotomontajlarla birlikte dilsel bir sanat olarak şiirin sınırları çoğu kez sanat düşmanlığı yapan bağınaz kahkahalara karşın aşılmıştır. Apollinaire, 1914’te *Ben De Ressim* adlı ilk *calligramme* kitabını yayına hazırlarken (savaş tasarının gerçekleşmesini engelledi) *ideografik şiirlerini* renkli olarak (belki delikli resim kalıbıyla) bastırmayı düşlemişti (Joubert, 1993: 89, 91).

söylem: (Fr. *discours*, İng. *discourse*): dilin konuşma ortamında üretilen ve incelemeye alınan bölümü. Bu anlamda sözcük ve tümce söylem olabildiği gibi bir anlatı ya da sinemada bir çekim, ayırım ve filmin bütünü de bir söylem olabilir.

söz (Fr. *parole*, İng. *speech*): dil yetisinin bireysel bir istenç ve anlık eylemiyle özdeşleşen bireysel yanı. Bu anlamda dil toplumsal, söz ise bireyseldir.

sözce: (Fr. *énoncé*, İng. *utterance*): bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası ve sözceleme edimiyle ortaya çıkan söylemdir. Her dilsel olgu ve betik, iki değişik bakış açısıyla çözümlenebilir. Birincisinde *betik* bir *sözce*, yani kendi içine kapalı, bitmiş bir ürün olarak, ikincisinde betik *sözceleme* ürünü olarak, yani içinde yer aldığı iletişim edimiyle, ilişkileri çerçevesinde ele alınır.

sözceleme: (Fr. *énonciation*, İng. *enunciation*): bir konuşucunun ürettiği, iki susku arasında yer alan söz zinciri parçası sözceyi üretme edimi. Sözceleme, bireyin sözceleri belli bir bağlam, belli bir durum içinde gerçekleştirmesi. İletişim gerçek yaşamda kuramsal şemalara indirgenemez bir olgu olduğu için dinamik ve somut durumda gerçek kişilerin yer aldığı ortamlarda gerçekleşir. Bu koşullar altında düşünülen iletişime sözceleme denir. Sözceleme, kullanım halinde bulunan dille gerçekleşen iletişimidir.

sözdizim: (Fr. *syntaxe*, İng. *syntax*): tümcelere ilişkin olguların, tümce düzeyinde dilsel birimler arasında kurulan bağlantıların tümü.

sözlü dil: (Fr. *langue parlée*, İng. *spoken language*): yazı diline karşıt olarak, gündelik konuşma aracı olan dil ya da konuşma dili.

şiir: yazın sanatı alanında çalışma yapanların üzerinde uzlaşabilecekleri yetkin bir şiir tanımı yok. Bu durum, şiirin ne olduğu sorununu çok daha karmaşık hale getirmektedir. Valéry “Şiir yazmak istiyorsan ve işe düşüncelerle girişmişsen, bu durumda işe düz yazıyla başlıyorsun demektir” der. Sonnet yazmaya uğraşıp başaramayan ressam Degas, “Oysa söylenecek ne kadar çok fikrim var” deyince Mallarmé, “ama şiir fikirle değil, sözcüklerle yazılır” karşılığını verir (Bayrav, 1999: 39).

şiir-yapı: şiir “ses”, “dilsel gösterge”, “dize”, “şiirsel paragraf”, “bölüm” gibi parçalardan oluşan, parçalardan biri bile yerinden çıkarıldığında çökecek “yapı” niteliğinde olduğu için, “inşa etme” anlayışıyla kurulan “yapı”dır.

şiirde görsellik: şiirde görsellik iki açıdan ele alınabilir. 1. imgelerle yaratılan soyut görüntüler. 2. şiirin bir yüzey üzerindeki biçimsel-görsel yapısı (bkz. somut şiir).

tanka: otuz bir heceli geleneksel kısa Japon şiiridir. Ayrıca “tanka”, Tibet dilinde “sku-thang” ya da “thang-sku” (rulo); Tibet Budacılığında dokuma parçası üzerine yapılmış olan dinsel resmin de adıdır.

tekanlamlılık: (Fr. *monosémie* İng. *monosemic*): bir dil ögesinin çok anlamlı olmadığını, değişmez ve belirgin olan tek bir anlam taşıması özelliği.

titremsel kurgu (Fr. *montage tonalité*, İng. *tonal montage*): bu kurgu tartım, çerçevenin temel eğilimi, çekim uzunluğu göz önüne alınarak yapılır. Baskın olan egemen olan ögeye göre belirlenen bu kurgu (aristokratik kurgu) titremsel kurgu olarak adlandırılır.

töz: olguların gerisindeki temel. Varoluşu açısından her şeyin kendisine bağlı olduğu, ancak kendisinin varoluşu açısından başka şeylere gereksinim duymadığı, bir ilişki içinde bulunan ve ancak kendisi ilişki olmayan, niteliklerinin değişimi boyunca varolmaya devam eden varlık. Bir madde ve biçimden oluşan somut varlık. Bir şeyin gerçek özü. Kendi olmadan bir şeyin, her ne ise o olamayıp başka şey olacağı şey. Bir şeyi belirleyen, tanımlayan, her ne ise o yapan özsellik. Eflatun’da (Platon’da) töz şeylerin varoluşunun ilk nedeni, olan şeylere düzen ve anlaşılabilirlik kazandıran varlık (Cevizci, 1996: 507). Dilbilimsel açıdan töze şöyle yaklaşılabılır: Dil dizgesinin işleyişi, satranç oyununa benzer. Bu oyunda, taşların hangi maddeden yapıldığı önemli değildir. Dizge olan dilde göstergenin maddesi değil kurduğu ilişkiler önemlidir. Saussure bunu şöyle özetlemektedir: “Dil töz değil, biçimdir.” Suyun, içine konulduğu kabın biçimini alması gibi, dil dışı gerçeklikler de (töz) dillerin biçimini alır. Büyük bir mermer parçası biçimi ve yapısı olmayan tözdür. Bu kütle birçok nesneye dönüştürülebilir (Kıran-(Eziler) Kıran, 2001: 123).

tretman: film öyküsünün biraz daha geliştirilmiş hali. Ona, film öyküsü ile senaryonun arasında bir yer verilebilir. Tretmanda artık filmin atmosferi, oyuncuların sözleri, ışık, kamera konumları, eylemler, ilişkiler, bağlantılar belirlemeye başlamıştır.

uyarlama: filmin öyküsünün, dolayısıyla da senaryosunun bir şiire, bir öyküye ya da bir romana dayanması; senaryonun yazınsal bir metne dayanması. Çokça duyarsınız şu sözleri: “Ben, filmin

uyarlandığı romanı okumuştum; filmde romandan aldığım tadı alamadım.” Filmde, romandan alınan tat alınamaz; zira film roman değildir. Bir kere bu ikisinin anlatım dilleri farklıdır. Roman, uyarlanıp senaryo olduğundan itibaren, artık filmin aracıdır.

uyak (Fr. *rime*, İng. *rhyme*): en az iki dize sonundaki anlamca ayrı sözcüklerin son heceleri arasındaki ses benzerliği; dize içindeki ses benzerliği; iki dizenin arasındaki dil göstergelerinin ses benzerliği.

üçayak: kameranın üzerine kurulduğu üç ayaklı sabit sehpa.

üretici-dönüşümsel dilbilgisi (Fr. *grammaire générative transformationnelle*, İng. *transformational generative grammar*): doğal dilde bulunan sonlu sayıda kuralla, dilbilgisine uygun sonsuz sayıda tümce üretebilecek, dönüşüm birleşenlerinin eklendiği üretici dilbilgisi. 1950’li yıllardan sonraki önemli değişiklikleri Chomsky’ye ait olan üretici-dönüşümsel dilbilgisinde derin yapı ile yüzeysel yapının birbirlerinden ayrı olması Chomsky’ye göre, üretici dönüşümsel dilbilgisinin temel düşüncesidir. Modelin temel hedefi, insanın doğuştan getirdiği evrensel dil düzeneğini ortaya koymaktır. Bu modele göre dillerde “sözlükçe” denilen *sözcük bilgileri deposu*, buna bağlı olarak da “soyut tümce yapılarını” düzenleyen bir *öbek yapı kuralları* bulunur. Sözcüklerin yerleştirildiği soyut tümce yapısı “derin yapıyı” oluşturur. *Dönüşüm* denilen araçlar soyut tümce yapılarını, ses ve anlam yorumunu alacakları “yüzey yapı” içine aktarır. Yüzeysel yapı ise, üretici bölümde üretilen biçimlere yinelenerek uygulanan dönüşüm işlemleriyle elde edilir. Değişik doğrultularda gelişen üretici dönüşümsel dilbilgisi, genel olarak sözdizimsel bileşen, anlamsal bileşen ve sesbilimsel bileşen bölümlerinden oluşur. Birçok versiyon değiştiren model bugün *minimalist program* olarak bilinir.

üstdil: (Fr. *métalangage*, *métalange*, İng. *metalanguage*): doğal dili ya da konu dili inceleyip betimlemek için oluşturulmuş araç dil; dili anlatan dil. Örneğin dilbilim terimleri ya da şiir dili bir üstdil oluşturur.

üsttiresel kurgu (Fr. *haute tonalité montage*, İng. *overtone montage*): bu kurguda titremsel kurgunun tersine tek egemen ögeye bağlı kalınmaz. Kurgu sırasında tüm çekimlerin eşit olarak görev alması koşulu bulunmaktadır.

vinç: üzerine kurulan kameranın alçaltılmasını, yükseltilmesini, çevrinmesini, döndürülmesini vb. sağlayan makine.

Yeni Dalga: (bkz. Fransız Yeni dalga Sineması).

Yeni Gerçekçilik: (İtalyan Yeni gerçekçi Sineması).

yorumlayıcı anlambilim (Fr. *sémantique interprétative*, İng. *interpretation semantics*): Üretici-dönüşüm-sel dilbilim çerçevesinde, Chomsky’nin, dilbilgisini bütünlemek amacıyla Katz, Fodor ve Postal tarafından yorumlayıcı anlambilim tasarlanmıştır. Amaç, sözcüklerin dilbilgisel anlamsal ulamlarla anlam ayırıcı ögele-rinin yanı sıra, bağdaşma kurallarını belirlemektir.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar:

- ABİSEL, Nilgün. (1989). **Sessiz Sinema**. Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları.
- ADANIR, Oğuz (1994). **Sinemada Anlam ve Anlatım**. İzmir. Kitle Yayınları.
- ALLEY, Robert (1992). **Paris'te Son Tango**. (Çeviren: Zeynep ORAL). İstanbul. Merkür Yayınları.
- ANDREW, Dudley J. (1995). **Büyük Film Kuramları**. (Çev. İbrahim ŞENER). Sistem Yayıncılık.
- ARIJON, Daniel. (1993). **Film Dilinin Grameri I, II, III**. (Çevirenler: Yalçın DEMİR, N. BAYRAM, U. DEMİRAY, N. ULUTEKİN, M. BARKA). Eskişehir: A.Ü. Yayınları.
- ASİLTÜRK, Cengiz T.. (2006). **Sinemada Şiirsel Anlatım**. Ankara. Nobel Yayınları.
- ASLANYÜREK, Semir. (1998). **Senaryo Kuramı**. İstanbul: Pan Yayıncılık
- BARNA, Yon. (2000). **EISENSTEIN-Yaşamöyküsü ve Yapıtları**. (Çeviren İbrahim ŞENER). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- BARTHESE, Roland. (1993). **Göstergebilimsel Serüven**. (Çevirenler: Mehmet RİFAT, Sema RİFAT). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAZIN, André. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- BAZIN, André. (1993). **Sinema Nedir?** (Çeviren: İbrahim ŞENER). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- BENJAMIN, WALTER. (1993). **Son Bakışta Aşk**. (Çeviren: Nurdan GÜRBİLEK). İstanbul: Metsi Yayınları.
- BENJAMIN, WALTER. (1993). **Pasajlar**. (Çeviren: Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERGER, John. (1993). **Görme Biçimleri**. (Çeviren: Yurdanur SALMAN). İstanbul: Metis Yayınları.

- BİRYILDIZ, Esra. (2000). **Sinemada Akımlar**. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş.
- BONITZER, Pascal. (2006). **Kör Alan ve Dekadrajlar**. (Çeviren: İzzet YASAR). İstanbul: Metis Yayınları.
- BRECHT, Bertholt. (1977). **Sinema Yazıları**. (Çevirenler: Bertan ONARAN, Yurdanur SALMAN). İstanbul: ?
- BRESSON, Robert. (1992). **Sinematograf Üzerine Notlar**. (Çeviren: Nilüfer GÜNGÖRMÜŞ). İstanbul: Nisan Yayınları. Kent Basımevi.
- BUDAK, Muzaffer. (1986). **Sinema Yazıları**. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- BUNUEL, Luis. (1986). **Son Nefesim**. (Çeviren: İlkey KURDAK). İstanbul: Afa Yayınları.
- BÜKER, Seçil. (1991). **Sinemada Anlam Yaratma**. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- BÜKER, Seçil., Oğuz ONARAN. (1985). **Sinema Kuramları**. Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- BÜKER, Seçil. (1985). **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- BÜKER, Seçil. (1996). **Film Dili-Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler**. İstanbul: Kavram Yayınları.
- CARRIERE, Jean Claude. (19??). **Sinemanın Gizli Dili**. (Çevirenler: Simten Gündes). İstanbul: Der Yayınları.
- CARROLL, John. M. (1980). **Toward a Structural Psychology of Cinema**. Great Britain: Mouton Publishers. The Hague, The Netherlands Printed.
- CAUDWELL, Christopher. (1974). **Yanılsama ve Gerçeklik**. (Çeviren: Mehmet H. Doğan). İstanbul: Payel Yayınları.
- CHION, Michel. (1987). **Bir Senaryo Yazmak**. (Çev. Nedret TANYOLAC). İstanbul: Afa Yayınları.
- DERMAN, Deniz (1993). **Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**. Ankara: Değişim Ajans.
- DMYTRYK, Edward. (1990). **Sinemada Yönetmenlik**. (Çev. Ülkü UZUN). İstanbul: Afa Yayınları.
- DMYTRYK, Edward. (1993). **Sinemada Kurgu**. (Çeviren: Zafer ÖZDEN). İstanbul: Afa Yayınları.
- DMYTRYK, Edward. (1995). **Sinemada Oyunculuk**. (Çeviren: Levent Cinemre). Afa Yayıncılık.
- DORSAY, Atilla. (1995). **100 Yılın 100 Yönetmeni**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DORSAY, Atilla. (1986). **Sinemayı Sanat Yapanlar**. İstanbul: Varlık Yayınları.
- DORSAY, Atilla. (1999). **100 Yılın 100 Filmi**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- DURAS, Marguerite. (1986). **Hiroşima Sevgilim**. (Cevat ÇAPAN). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- EAGLETON, Terry. (1990). **Edebiyat Kuramı**. (İngilizceden Çeviren: Esen TANIL). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ECO, Umberto. (1991). **Alımlama Göstergebilimi**. (Çeviren: Sema RİFAT). İst.: Düzlem Yayınları.
- ECO, Umberto. (1992). **Günlük Yaşamdan Sanata**. (Çeviren: Kemal ATAKAY). İstanbul: Adam Yayınları.
- EICHENLAUB, Hans M.. (1985). **Carlos Saura**. (Çev. Nilgün KAHRAMAN, Füsün ANT). İstanbul: Afa Yayınları.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1984). **Film Duyumu**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). İstanbul: Payel Yayınları.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1985). **Film Biçimi**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). İst.: Payel Yayınları.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1986). **Sinema Dersleri**. (Çev.: Engin AYÇA). İst.: Hil Yayınları.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1993). **Sinema Sanatı**. (Çeviren: Nilgün ŞARMAN). İstanbul: Payel Yayınları.
- ERDOĞAN, Nezih (1992). **Sinema Kitabı**. İstanbul: Ağaç Yayınları.
- ERDOĞAN, Şenol. (2004). **Bir Quentin Tarantino Kitabı**. İstanbul: Es Yayınları.
- ERKİLİÇ, Gökhan. (1993). **Cinema Paradiso İtalyano**. Ankara: Spot Yayınları.
- ERKMAN, Fatma. (1987). **Göstergebilime Giriş**. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- EYİKAN, Ayhan. (1973). **Film Yapımı Yönetimi Tekniği**. Ankara: Kendi Yayını.
- FAINARU, Dan. (2005). **Theo Angelopoulos**. (Çeviren: Mehmet Harmancı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- FELLINI, Federico. (1993). **8/5- Senaryo**. (Çev. Rekin TEKSOY). İstanbul: Nisan Yayınları.
- FOSS, Bob. (1992). **Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramatürji**. (Çeviren: Mustafa K. Geçeker). Ankara: TRT eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları: 8.
- FRIZOT, Michel. (1991). **Photomontaj**. London: By Thames and Hudson Ltd. Lon.
- GENÇ, Adem., A.SİPAHİOSLU. (1990). **Görsel Algılama**. İzmir: Sergi Yayınları.
- GEVGİLİ, Ali. (1989). **Çağın Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- GODARD, Jean-Luc. (1991). **Godard Godard'ı Anlatıyor**. (Çeviren: Aykut Derman). İstanbul: Metis Yayınları.
- GODARD, Jean-Luc. (1993). **Konvensiyonele Karşı Modernist Sinema**. (Derleyen: Ertan YILMAZ). Ankara: Gece Yayınları.
- GOMBRICH, E.H.. (1986). **Sanatın Öyküsü**. (Çeviren: Bedrettin CÖMERT). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GOMBRICH, E.H.. (1992). **Sanat ve Yanılsama**. (Çeviren: Ahmet CEMAL). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖNEN, Metin. (2008). **Paradoksal Sanat Sinema**. İstanbul: Versus yayınları.
- GRAZZINI, Giovanni. (2006). **Federico Fellini**. (Çeviren: Cüneyt AKALIN). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- GÜLER, Ara. (1989). **Ara Güler'in Sinemacıları**. İstanbul: Hil Yayınları.
- GÖĞÜŞ, Beşir, Ferhan OĞUZKAN, Olcay ÖNERTOY ve Ötekiler. (1998). **Yazın Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Dil Derneği.
- GÖĞÜŞ, Beşir. (1998). **Anlatım Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Dil Derneği.
- GUIRUD, Pierre. (1994). **Göstergebilim**. (Çeviren: Mehmet YALÇIN). Ankara: İmge Kitabevi.
- HOUSER, Arnold. (1992). **Sanatın Toplumsal Tarihi**. (Çeviren: Yıldız GÖLÖNÜ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- IRGAT, Mustafa. (1995). **Duhuldeki Deney**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KAGAN, Moisses. (1952). **Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat**. (Çev.: Aziz ÇALIŞLAR), İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- KAGAN, Moisses. (1993). **Estetik ve Sanat Dersleri**. (Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR). Ankara: İmge Kitabevi.
- KALİÇ, Sabri. (1993). **Deneyisel Sinemanın Kısa Tarihi**. İstanbul: Hil Yayınları.
- KANDINSKI, Vasili. (1993). **Sanatta Zihinsellik Üstüne**. (Çeviren: Tevfik TURAN). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KINAY, Cahid. (1993). **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KUTLAR, Onat. (1991). **Sinema Bir Şenliktir**. İstanbul: Can Yayınları.
- KÜFLÜ, Ahmet. (1995). **Eisenstein "Potemkin Zırhlısı"; Renoir. "Harp Esirleri"; Ford. "Cehennemden Dönüş**. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- LEYAD, Jay. (1963). **Film Form by M. Sergei Eisenstein (Essasin Film Theory Edited and Translated)**. in McMillan by Dennis Dobson Ltd.
- LİVANELİ, Zülfü. (1990). **Sis - Senaryo**. İstanbul: Logos Yayınları.
- LOTMAN, Yuriy M.. (1986). **Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotiğine Giriş)**. (Çeviren: Oğuz ÖZÜGÜL). İstanbul: DE Yayınları.
- LUDA., J. Schnitzer., M. MARTİN. (1993). **Devrim Sineması**. (Çeviren: Osman AKINAY). Ankara: Öteki Yayınevi.
- LYNTON, Norbert. (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**. (Çevirenler: Cevat ÇAPAN ve Sadi ÖZİŞ). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MACCANN, Richard Dyer. (1966). **Film A Montage of Theories**. E.P. DUTTON printed in the U.S.A.
- MAKAL, Oğuz. (1996). **Fransız Sineması**. Ankara: Kitle Yayınları.
- MAMET, David. (1997). **Film Yönetmek Üzerine**. (Çeviren: Gülnur GÜVEN). Ankara: Doruk Yayınları.
- MASCELLI, Joseph V.. (2007). **Sinemanın 5 Temel Ögesi**. (Çeviren: Hakan GÜR). Ankara. İmge Kitabevi.
- MAST, Gerald, Marshall COHEN, L. BRAUDY. (1992). **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press.
- MİLLER, William. (1993). **Senaryo Yazımı**. (Çev. Y. BÜYÜKERSEN, Y.DEMİR, N. ESEN). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- MUTLU, Erol. (1991). **Televizyonu Anlamak**. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- MUTLU, Erol. (1994). **İletişim Sözlüğü**. Ankara: Ark Yayınevi.
- NABOKOV, Vladimir. (1988). **Edebiyat Dersleri**. (Çevirenler: Fatih ÖZGÜVEN ve Nihat AKBULUT). İstanbul: Ada Yayınları. Dizgi Baskı: Özal Matbaası.
- NICHOLS, Bill. (1976). **Movies and Methods: An Anthology**. California: Berkeley University of California Press.
- ONARAN, Alim Şerif. (1994). **Sessiz Sinema Tarihi**. Ankara: Kitle Yayınevi.
- ONARAN, Alim Şerif. (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitabevi.

- OSKAY, Ünsal. (1982). **Çağdaş Fantazya**. Ankara: Ayko Yayınevi.
- ÖNGÖREN, M. Tali. (1972). **Televizyona Açılan Pencere**. Ankara: Gazeteciler Cemiyeti Yay.
- ÖNGÖREN, M. Tali. (1976). **Televizyon Film Yapım Yöntemleri**. Ankara: A.Ü. SBF Yayınları.
- ÖNGÖREN, Mahmut Tali. (1988). **Senaryo ve Yapım - II. Kitap**. İstanbul: Alan Yayınları
- ÖNGÖREN, M. Tali. (1993). **Senaryo ve Yapım - III. Kitap**. İstanbul: Alan Yayınları.
- ÖZDOĞRU, Pelin. (2004). **Minimalizm ve Sinema**. İstanbul: Es Yayınları.
- ÖZÖN, Nijat. (1972). **Sinema Sanatı**. Ankara: Gerçek Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat. (1985). **SİNEMA Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**. İstanbul: Hil Yayınevi.
- ÖZÖN, Nijat. (1995). **Orson Welles - Yurttaş Kane**. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- ÖZSEZGİN, Kaya. (2008). **Veysel Günay-Işığın Peşinde**. İstanbul: Sergi Kitapçığı. Alp Ofset.
- PARKAN, Mutlu. (1993). **Brecht Estetiği ve Sinema**. Ankara: Dost Kitabevi.
- PARKAN, Mutlu. (1994). **Sinema Estetiği ve Godard**. İzmir: İleri Kitabevi.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1992). **Hepimiz Tehlikedeyiz**. (Hazırlayan: Hasan AYDIN). İstanbul: Şehir Yayınları.
- PAVIS, Patrice. (2000). **Gösterimlerin Çözümlemesi – Tiyatro, Dans, Mim, Sinema**. (Çeviren: Şehsuvar AKTAŞ). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- PETRIC, Vlada. (2000). **Diziga Vertov Sinemada Konstrüktivizm**. (Çev.: Güzin YAMANER). Ankara: Öteki Yayınları.
- PEZZELLA, Mario. (2006). **Sinemada Estetik**. (Çeviren: Fisun DEMİR). Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- PFLAUM, Hans Gunther. (1993). **Rainer Uerner Fassbinder - Her Yana Saldırıyorum**. (Çev. Cemal ENER). İstanbul: Hil Yayınları.
- PLAKHOV, Andrei. (1991). **Sovyet Sineması**. (Çeviren: Ergun AKÇA, Ş. EROL). Ankara: Arena Yayınları.
- PUDOVKIN, Vsevolod Illarionoviç. (1966). **Sinemanın Temel İlkeleri**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- REISZ, Karel., Gavin MILLER. (1968). **Film Editing**. London and New York: The British Film Academy Focal Press Limited.
- RIFAT, Mehmet. (1990). **Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları**. İstanbul: Düzlem Yay.
- RIFAT, Mehmet. (1993). **Homo Semioticus**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RIFAT, Mehmet. (1997). **Gösterge Avcıları**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ROTHA, Paul. (1996). **Sinema Tarihi (Ülke Sinemaları)**. (Çeviren: İbrahim ŞENER). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- SAMUELS, Charles Thomas.(1992). **Antonioni, Truffaut, Fellini ve Bergman Sinemasını Anlatıyor**. (Çev. Kadir YERCİ). İstanbul: Düzlem Yayınları.
- SARRIS, Andrew. (1969). **Interview with Film Directors**. New York: Avon Books A division of The Hearst Corporation.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (1985). **Genel Dilbilim Dersleri**. (Çeviren: Berke VARDAR). Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- STEVENSON, Jack. (2002). **Lars Von Trier**. (Çeviren: Begüm KOVULMAZ). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TANSUĞ, Sezer. (1988). **Sanatın Görsel Dili**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TARKOVSKI, Andrey (1992). **Mühürlenmiş Zaman**. (Çev. Füsun ANT). İstanbul: Afa Yayınları.
- TARKOVSKI, Andrey (2008). **Mühürlenmiş Zaman**. (Çev. Füsun ANT). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- TASSONE, Aldo. (1985). **Akira Kurosawa**. (Çeviren: Ahmet T. ŞENSILAY). İstanbul: Afa Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar. (1992). **Gerçekçi Düşünce Gerçekçi Sanat – Denemeler**. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- TUNALI, İsmail. (1992). **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- UYGUR, Nermi. (1996). **Kültür Kuramı**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÜLGÜRAY, Metin. (1975). **XX. Yüzyıl Raporu**. İstanbul: Sander Yayınları.
- VARDAR, Berke. Nüket GÜZ, Ötekiler. (1998). **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: ABC Kitabevi A.Ş.
- VARDAR, Berke. (1998). **Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**. İstanbul: Multilingual.
- VINCENTI, Giorgio. (1993). **Sinemanın Yüz Yılı**. (Çev. Engin AYCA). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- VOLOŞINOV, V.N. (2001). **Marksizm ve Dil Felsefesi**. (Çeviren: Mehmet KÜÇÜK). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- WAJDA, Andrzej. (1993). **Sinema ve Ben.** (Çeviren: Füsün ANT). İstanbul: Afa Yayınları.
- WOLLEN, Peter. (1989). **Sinemada Göstergeler ve Anlam.** (Çeviren: Zafer ARACAGÖK). İstanbul: Metis Yayınları.
- WÖLFFLIN, Heinrich. (1990). **Sanat Tarihinin Temel Kavramları.** (Çeviren: Hayrullah ÖRS). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- YALSIUZÇANLAR, Sadık., Ayşe ŞASA, İlhan KABİL. (1997). **Düş, Gerçeklik ve Sinema.** İstanbul: İz Yayınları.
- YALSIUZÇANLAR, Sadık. (1998). **Rüya Sineması.** İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- YAŞIN, Mehmet. (1995). **Poeturka.** İstanbul: Adam Yayınları.
- YAVUZ, Hilmi. (1999). **Yazın, Dil ve Sanat.** İstanbul: Boyut Yayınları.
- YENİSEHİRLİOĞLU, Şahin. (1993). **İmgelerin Sisi.** Ankara: Alkım Yayınları.
- YERES, Artun. (2006). **Bir Michelangelo Antonioni Kitabı.** İstanbul Es Yayınları.
- YERES, Artun. (2007). **Bir Pier Paolo Pasolini Kitabı.** İstanbul. Es Yayınları.
- YETİŞKEN, Hülya. (1991). **Estetiğin ABC.si.** İstanbul: Simavi Yay.
- YILMAZ, Ertan. (1993). **Jean-Luc Godard** (Derleme). Anklara: Gece Yayınları.
- ZELDIN, Theodore. (2000). **İnsanlığın Mahrem Tarihi.** (Çeviren: Elif ÖZSAYAR). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

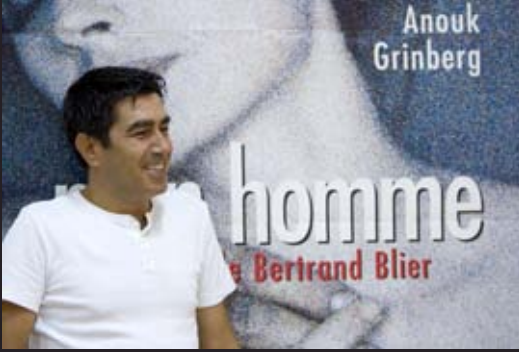
2. Makaleler:

- ABİSEL, Nilgün. (1982). *İngiliz Sineması Üzerine Notlar.* **Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek-
okulu Yıllığı (Ayrı Baskı).** Ankara: S. VII. s. 1-21.
- AÇAR, Mehmet. (1992). *Eleştirinin Gizli Yüzleri.* **Antrakt.** S. 6. s. 54-56.
- ADANIR, Oğuz. (2000). *Cristian Metz ile Sinema Göstergebilimi Üzerine.* **Sinemasal.** İzmir: Bahar Sa-
yısı: 4. s. 10-15.
- ALTINSAY, İbrahim. (1985). *Savaş ve Savaş Sonrası Görünümleri.* **Gelişim Sinema Dergisi.** S. Haziran.
s. 5-17.
- ALTINSAY, İbrahim. (1993). *Benim Seçemedikierim.* **Milliyet Sanat Dergisi.** S. 308. s. 19-20.
- ALTINSAY, İbrahim. *5. Ankara Uluslararası Film Festivali -Ankara'da Bir Şölen Başlıyor.* **Milliyet
Sanat Dergisi.** S. 307., s. 7-10.
- ALTUĞ, Taylan. (1985). *Türk Sinema Estetiği Üstüne Notlar.* **Gelişim Sinema Dergisi.** İstanbul: S. Ha-
ziran. s. 37-40.
- ASİLTÜRK, Cengiz Temuçin. (1995). *Kurgu/Montaj Açısından Sinemanın Kendine Özgü Dili.* **AçıkDe-
niz,** Ankara: S. Mayıs-Ekim, s. 21-23.
- BAKKOTAR, Can (Cengiz T. ASİLTÜRK). (2000). *Sinema-Şiir Notları: I. Budala.* İstanbul: S. 14. s. 4.
- BATUR, Enis. (1986). *Kameranın İçindeki Şair.* **Ve Sinema.** İstanbul: S. Kitap 2. s. 57-62.
- BÜKER, Seçil. (1986). *Auteur Kuram Üzerine.* **Ve Sinema.** İstanbul: S. Nisan Kitap 2. s. 68-73.
- CRAWLEY, Tony. (1985). *Küçük Dev Adam Arthur Penn.* **Ve Sinema.** (Çeviren: Gülenay BÖREKÇİ).
İstanbul: S. 1. s. 57-74.
- DEMİR, Yalçın. *Filmsel Zamanın Yaratılmasında, Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Roller.*
Kurgu Dergisi. Anadolu Ün. AÖF İletişim Bil. Der., S. 7, Ocak 1990. s. 145-147.
- DENITTO, Dennis. (1985). *Film Form and Feeling.* **City College of New York.** Publishers Harper and
Row. s. 221-245.
- DERMAN, Deniz. (19??). *Godard-Bakış-Özgürlük.* **25. Kare Sinema Dergisi.** Ank.: S. 4. s. 6-8.
- DERMAN, Deniz. *Fassbinder'in Sinemasında Özdeşleşme.* **25. Kare Sinema Dergisi.** S. 3, s. 6-9.
- DE SANTI, Pier Marco. (1990). *Çizgilerin Dünyasından Beyazperdeye.* **Kinema.** (Çeviren: Sibel
YÜCEL). İstanbul: S. Nisan. No: 1. s. 12-19.
- EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1960). *Sinema Üzerine.* **Yeni Sinema.** S. Ekim. No: 1. s. 1.
- EISENTEIN, Sergei. Mihailoviç. (1975). *Sinematografik Biçimin Diyalektiği.* **Çağdaş Sinema.** (Çeviren:
Yunus SALTUK). S. 7. s. 57-73.
- GARNET, Tay. (1985) *Martin Scorsese - Sinemacı Olmasaydım Papaz Olurdum.* (Çev. Riyal SUVAL)
..Ve Sinema. Kitap 1. 1985.
- GÖNEN, Metin. *A Bout de Souffle - Ve Godard'in Anlatıcı Olarak Fonksiyonları.* **25. Kare Sinema
Dergisi.** S. 6. s. 26-29.
- GÜRBÜZ, Gökhan. *Werner Nekes.* **25. Kare Sinema Dergisi.** S. 1, s. 24-25.
- KUBRICK, Stanley. *Sözcükler ve Filmler.* (Çev. Müge 1PL1K-CD, **Kİ NEMA.** S. 1., s. 44-46.

- MARINETTI, F.T., Bruno Corra. (1990).*Sinemasal Metinler - Eller*. (Çev. Sibel YÜCEL), **KİNEMA**. S. 2, 1990. s. 36-37.
- ONARAN, Oğuz. (1990). *Gerçeküstücü Bunuel*. **25. Kare Sinema Dergisi**. S. 1. s. 12-15.
- PASOLINI, Pier Paolo. (1966). *The Cinema of Poetry*. **Cahiers du Cinema in English** 6. s. 35-43.
- ŞAHİN, Haluk. (1985). *Tehlikeler ve Umutlar*. **Gelişim Sinema**. S. Şubat. s. 5-9.
- TAMER, ÜLKÜ. (1986). *Çocuklar Atlara Gülümserdi*. **Ve Sinema**. İstanbul: S. 2. s. 60-62.
- TANSUĞ, Sezer. (1961). *Sinema ve Obje I*. **Yeni Sinema (7. Sanat)**. S. 6-7, s. 2.
- TANSUĞ, Sezer. (1961). *Sinema ve Obje II*. **Yeni Sinema (7. Sanat)**. S. 8-9. 1961. s. 3.

Sinemada Diyalektik Kurgu

Dr. Cengiz T. Asiltürk



Geri döndüğümde, üzerimde bir başkasının giysileri olacak...
Bir başkasının adıyla çağırılacağım... Dönüşüm beklenmedik olacak
ve sen kararsız gözlerle bana bakıp, "Sen o değilsin" diyeceksin...
Sana öyle işaretler göstereceğim ki, bana inanacaksın... Sana,
bahçemdeki limon ağacından söz edeceğim... Sonra ay ışığıyla
aydınlanan küçük pencereden vücudun ve aşkın işaretlerini
göreceksin. Sana tüm insanlığın bitmeyen öyküsünü anlatacağım...

Theo Angelopoulos (Le Regard d'Ulysse-1992)