

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FOTOĞRAF VE VİDEO ANASANAT DALI
FOTOĞRAF VE VİDEO PROGRAMI**

**SİNEMADA KURGU VE KURGUNUN SİNEMAYA
ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Musa KAYA**

**Danışman
Prof. Dr. Sabri ÖZAYDIN**

İstanbul – 2011

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Fotoğraf ve Video Anasanat Dalı Fotoğraf ve Video Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Musa KAYA** tarafından hazırlanan “**Sinemada Kurgu ve Kurgunun Sinemaya Etkisi**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 25.02.2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

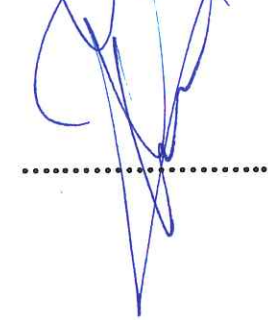
Jüri Üyesi: Prof.Dr.Sabri ÖZAYDIN
Danışman- Marmara Üniv. Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi :Prof.Dr.Esin SARIOĞLU
HAL.Ünv.Teks.ve Mod.Tas.ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi : Prof.Dr.Şebnem R.TEMİR
HAL.Üniv. Teks.ve Moda Tas.ASD Öğr.Üyesi


.....

Jüri Üyesi:Yrd.Doç.Demet KARAPINAR
HAL.Ünv.Grafik Tas.ASD Öğr.Üyesi(Yedek)

.....

Jüri Üyesi :Yrd.Doç.Nuri SEZER
HAL.Ünv.Grafik Tas.ASD Öğr.Üyesi (Yedek)


.....

ÖNSÖZ

Sinema, insanın gereksinimlerini anlatabilme, yaşadıklarını ya da düşlerini paylaşabilmeye olanak sağlamaktadır. O, izleyiciyi anlık olarak sıralı bir heyecanın içine sokar. Görüntülerin kurgulanması, sinemanın teknik ya da estetik tanımıdır. Diğer bir deyişle zamanın kurgulanmasını da denilebilir.

Sanatsal bir yapıt özel bir aktarıma göre tanımlanmış bir biçimde aktarımdır. Böylelikle izleyici sanat yapıtı karşısında duyguların harekete geçmesiyle, yapıtın içine girer. Ricciotto Canudo sinemanın mimari, resim ve heykelden oluşan “mekansal sanatların” ayrıca müzik ve danslardan oluşan “zamansal sanatların” bir sentezi olduğundan söz eder. Hegel ve yapıtlarından etkilenen Canudo, Sinema için ilk kez “Yedinci Sanat” terimini kullanmıştır.

Sinema da Kurgu, teknik anlamda çekilen görüntülerin kesilip biçilmesidir. Kurgu değişim demektir. Kurgu sırasında, olayı, haberi, hikayeyi en iyi anlatacak parçalar kesilerek belli bir tempo içinde sıraya dizilir. Kurgu işlemi, sanılanın aksine bütün çekimlerin bitmesiyle değil, aksine çekimler sırasında hatta çekimler öncesinde planlama aşamasında başlar. Ancak planlı çekimler gerçekleştirildiği takdirde başarılı sonuçlar alınabilir. Kameramanda aynı zamanda iyi bir kurgucu olmak zorundadır.

Hiç kuşkusuz Dede Allen modern kurguyu Hollywood’a kazandıran en önemli isim olmuştur. Allen’in yarattığı, Hollywood ve televizyon sentezinden oluşan, yeni Dalga akımı ana kurgu tekniklerinden biri durumuna gelir. Andrew Saris buna “atlamalı kesme, bir çekimle sonraki çekim arasında filme sivri, tehditkar bir nitelik veren, çılgın ya da aşırı zıtlıklarla oluşturulan bir çeşit kısıtlanmış ritim yaratımıdır”der. Bonnie’nin cinsel düş kırıklığı ve ilgisizliği Bonnie ve Clyde’ın başlangıcında bir dizi Jump – atlamalı kesme ile mükemmel bir şekilde ortaya çıkarılır. 1975 yapımı Dog Day Afternoon’da Al Pacino ve Chris Sarandon’un telefon görüşmelerinde yönetmen Sydney Lumet çift kamera kullanmasına rağmen, Allen her kameranın birçok çekimini Jump cutlar ve bakış açısı kuralını ihlal ederek kullanmış; bu durum oyuncuların performansını yoğunlaştırmıştır.

Pudovkin film için “çevirmek” kelimesini kabul etmiyor onun yerine “kurmak” sözcüğünü kullanıyor. Ona göre bir film çevrilemez, kendisine has hammadde ile yeniden kurulur. Pudovkin’e göre çekilen her görüntü perdede hareket etse de birer ölü nesnedir. Bu nesne ancak diğer nesnelere birlikte düzenlenirse, başka görsel görüntülerin birleşiminin bir parçası olarak filmsel yaşama kavuşur. “Kurgu temel yaratıcı güçtür” diyor Pudovkin ve devam ediyor; “bu gücün yardımıyla ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık biçime sokulur. Ve doğa ancak kurgunun üzerinde çalıştığı hammaddeyi verir. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki de tam budur.” Bazen seyirciye bir olay, hatta bir oyuncu bir bütün olarak değil, sahne ya da insan vücudunun çeşitli parçaları gösterilir. Bir filmin bu yolla meydana getirilişine, yani bütünü parçalarına ayırdıktan sonra bu parçalardan filmsel bir bütün kurulmasını “Kurucu Kurgu” olarak tanımlıyor.

Eisentein’in dediği gibi kurgu, “filmi yaratan en önemli güçtür ve bireysel hücreler olan görüntüler birleşerek yaşanan sinemasal bir bütün olmaktadır”. Artık okur için kurgu, “işlenmiş çekimlere anlam yükleyen bir yaşam ilkesidir”

Tez çalışmamın başından sonuna kadar desteklerini hiç eksik etmeyen, Tezin ana fikrinin oluşturulması ve hazırlanması aşamasında yardımcı olup destek veren danışmanım sevgili hocam Prof. Dr. Sabri ÖZAYDIN’a ilgi ve emekleri için teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2011

Musa KAYA

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
2. SİNEMADA KURGU.....	5
2.1. Kurgu Kavramı.....	5
2.2. Kurgunun Doğuşu.....	7
2.3. Kurgu Öncesi Dönemde Sinema Dili	9
2.4. Kurgunun Sinemada Ortaya Çıkışı.....	10
2.5. Kurgu Nedir?.....	18
2.6. Kurgunun Temel İşlevleri.....	22
2.7. Diyalektik Kurgu ve Eisenstein'e Göre Kurgu Çeşitleri.....	25
2.7.1. Çarpıcı Kurgu	28
2.7.2. Ölçümlü Kurgu	29
2.7.3. Dizimsel Kurgu.....	31
2.7.4. Dizemsel Kurgu.....	31
2.7.5. Klasik Kurgu.....	32
2.7.6. Titremsel Kurgu.....	33
2.7.7. Üsttitremsel Kurgu.....	33
2.7.8. Anlıksal Kurgu.....	35
2.8. Genel Kurgu Çeşitleri.....	36
2.8.1. Hızlı-Yavaş Kurgu.....	37
2.8.2. Karşıt Kurgu.....	38

2.8.3.	Koşut(Paralel yada Almışık) Kurgu.....	38
2.8.4.	Olağan Kurgu.....	39
2.8.5.	Bağlantılı Kurgu.....	40
2.8.6.	Film Karesinde Kurgu.....	41

3. KURGUDA GEÇİŞ YÖNTEMLERİ VE KOMPOZİSYON

OLUŞTURMA.....	43
----------------	----

3.1. Kurguda Geçiş Yöntemleri.....	44
------------------------------------	----

3.1.1. Yaratıcılık.....	45
-------------------------	----

3.1.2. Devinim ve Çekim Sayısı.....	48
-------------------------------------	----

3.1.3. Zaman ve Uzam.....	49
---------------------------	----

3.1.4. Sahne Derinliği.....	52
-----------------------------	----

3.1.5. Ara Çekim (İnsert) ve Anlatılan Çekim (Cut-away)...	53
--	----

3.1.6. Çekim.....	55
-------------------	----

3.1.7. Geçiş.....	56
-------------------	----

3.1.8. Kesme.....	57
-------------------	----

3.1.8.1. Zincirleme.....	60
--------------------------	----

3.1.8.2. Bindirme (İkizleme)	62
------------------------------------	----

3.1.8.3. Kararma-Açılma (Focus-Defocus).....	63
--	----

3.1.9. Silinme.....	64
---------------------	----

3.2. Çekim Teknikleri ve Kurgusal Gereksinimler.....	66
--	----

3.2.1. Çerçeve Kurmak.....	67
----------------------------	----

3.2.2. Nesnel Kamera Açılımları.....	69
--------------------------------------	----

3.2.3. Özne Kamera Açılımları.....	69
------------------------------------	----

3.2.4. Uzak Çekim.....	71
------------------------	----

3.2.5. Boy Çekim.....	71
-----------------------	----

3.2.6.	Yakın Çekim.....	72
3.2.7.	Ayrıntı Çekim.....	74
3.3.	Kompozisyon.....	75
3.3.1.	Kompozisyon Kuralları.....	76
3.3.2.	Kamera Hareketleri.....	78
3.3.3.	Denge.....	81
3.3.4.	Perspektif.....	82
3.3.5.	Alan Derinliği.....	84
4.	TEKNOLOJİK GELİŞİM VE DİJİTAL KURGU.....	87
4.1.	Teknik Görüntülerin Geçmişi.....	87
4.2.	Anologdan Sayısala Geçiş.....	89
4.3.	Dijital Kameranın Yapısal Gelişimi.....	92
4.4.	Dijital Kurgunun Sinemaya Katkısı.....	93
4.5.	Dijital Kurguda Karşılaşılan Sorunlar.....	96
5.	KURGUDA SES, MÜZİK VE RENK ÖĞELERİNİN YERİ.....	98
5.1.	Görüntü – Ses İlişkisi.....	103
5.2.	Görüntü – Müzik İlişkisi.....	105
5.3.	Görüntü – Renk İlişkisi.....	109
6.	KURGUYA SANATÇILARIN KATKISI.....	112
6.1.	Dede Allen ve Kurgu Sanatı.....	112
6.2.	Sergei M.Eisenstein.....	116
6.3.	Diğer Sovyet Yönetmenlerin Kurguya Bakışı.....	120

6.4. Andre Bazin.....	125
6.5. Christian Metz.....	131
6.6. Jean – Luc Godard.....	133
6.7. Charlie Chaplin.....	136
6.8. Orson Welles.....	137
6.9. Alfred Hitchcock.....	139
6.10. Andrei Tarkovsky.....	140
6.11. Akira Kurosawa.....	145
6.12. Quentin Tarantino.....	148
7. ÖRNEK FİLMİN KURGU-DİL ÇÖZÜMLEMESİ.....	152
7.1. Potemkin Zırhlısı.....	152
8. SONUÇ.....	166
9. KAYNAKLAR.....	170
10. ÖZGEÇMİŞ.....	174

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Musa KAYA
Anabilim Dalı : Fotoğraf ve Video
Programı : Fotoğraf ve Video
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Sabri ÖZAYDIN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Şubat 2011

ÖZET

Kurgu, bir filmin çevrilişi sırasında elde edilen film parçacıkları arasında seçim yapma, bunları senaryodaki sıralara göre dizme, bu çekimlerin uzunluklarını saptama, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önünde bulundurma ve bunları belirli bir anlatıma göre düzenleme işidir.

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 Akımını 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.

Sinemada kurgunun doęu, geliřimi, kullanılıřı, eřitleri ve önemini vurgulayan sinema adamlarına karřı geliřtirilen karřıt dūřunceler irdelenmiřtir. Kurgunun, dięer sinema dili öğeleri ıřık, renk, mūzik, replik, ses, silme/mutlak sessizlik, seçilmiř nesne, seçilmiř kostūm, kamera hareketleri, mekān dūzenlemesi, kadraj tercihi, atmosfer vb. arasında özel bir yeri bulunmaktadır. Öyleyse kurgunun görevini tamamladıęının söylenmesi doęru olamaz. Kurgunun görevini tamamladıęı dūřuncesinin yanlıř olduęu aędař sinemanın önemli filmlerinden seçilen örneklerle ortaya konulmuřtur. Çalıřmada, kurgu ögesinin ortaya çıkıřı ve tarihsel geliřimi, sinemanın sanat olmasındaki rolū ve sinemacıların kurgunun geliřimine bakıřı arařtırılmıřtır. Ayrıca, teknolojik geliřimle birlikte mekanik kurgudan, elektronik kurguya geiř sūreci de irdelenmiřtir.

Anahtar Kelimeler: Sinema Sanatı, Kurgu, Yönetmen, Görsel Yapı, Sayısal Teknoloji

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Musa KAYA
Field : Photo and Video
Program : Photo and Video
Supervisor : Prof. Dr. Sabri ÖZAYDIN
Degree Awarded and Date : Master – February 2011

ABSTRACT

Film editing is selecting the shots of a film which are produced while making a movie and ordering them in rows due to the script, maintaining the durations of the shots in relation with the content, and arranging them according to a particular expression.

All kinds of art, unquestionably has a unique language of its own. Cinema, which is much affected of technological developments and going on creating its own technologies, has also developed its unique language through the years. Editing played a very important role in the creation of this language. In this dissertation, editing, the basis of the film language, has been researched within the perspectives of André Bazin in France; David W. Griffith and Edwin Stanton Porter in America and Sergei Mikhailovich Eisenstein, Lev Vladimirovich Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Illarinovich Pudovkin, the directors and creators of Formalist Film in the Union of Soviet Socialist Republics. The task of film editing has not been completed yet and the editing will proceed progressing as long as the cinema exists an art. This is defended with examples extracted from contemporary movies, against some opposing views.

The contrasting ideas which were developed against the film-makers who emphasized the importance of film editing, giving birth to it, helping its development, using various types of editing; have also been explicated. Editing has a special importance among the other elements of film language such as the light, color, music, dialogue, sound, absolute silence, selected object, selected costume, camera movements, art direction, choice of framing, atmosphere, etc. Then, it is surely not correct to say that the editing has completed its task in film making. In this study, the reveal of editing and its historical development, its role of making cinema an art form and the film-makers' point of view for the development of editing have been inquired. Besides the technological development, the process of passing from the mechanical editing to electronic digital editing has also been analysed.

Key Words: Film Art, Editing, Director, Visual Structure, Digital Technology.

1. GİRİŞ

Kurgu, sinemanın en fazla tartışılan konularından biridir. Filmlerinde sanatsal kurguyu kullanan Eisenstein da, sinemanın öncelikle sanatsal kurgu olduğu görüşündedir. Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir senaryonun filme alınmasıyla değil; kurgunun ortaya çıkması sayesinde bir sanat olarak kabul görmüştür. Bu gerçek, kurgunun sinema sanatında görevini tamamladığını savunan yönetmen, eleştirmen ya da kuramcılar karşısında Eisenstein'ın savının kanıtı olarak gösterilebilir.

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

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.

Sinema yaratıcıları olarak kabul gören Lumiere Kardeşler 28 Aralık 1895'te Cappucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de ilk gösterimini yaptıktan sonra sinema sanatı pek çok insan için bir tutku haline gelmiştir.

Kurgunun babası Griffith olarak bilinse de kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov ve diğer Ruslardır. Bu geliştirme çabaları önemli bir gereksinimden doğmuştur. Diğer ulusların (Almanlar-Fransızlar-İngilizler-Amerikalılar) okuma-yazma oranı yüksek olduğundan, batı dünyası hikâyelerini “ara-yazı” ile anlatabilmektedir. Ancak yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için bu yöntem geçersizdir. Her şeyin görüntülerle anlatılması zorunluluğu Rusların bu konuda en yetkin biçimde gelişmelerinin de tetikleyici unsuru olmuştur.

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 tüketemezdi. Kurguyla izler kitlenin 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.

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 çözümlenmemiş 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 seyrederek. Arabasının üzerine dökülen külleri avuçlar, bunların ne olduğunu anlamak için ovuşturur. Çekimin çözümlenmemiş anlamı: "işliğin bacasından fışkıran dumanlardan, etrafı kirletecek küllerin döküldüğüdür." Üç çekimin ardışık getirilmesiyle "insanlar yakıldılar" sonucu yaratılır. Böylece sanatsal kurguyla ortaya yeni bir ileti çıkarılır.

Eisenstein sinemanın her şeyden önce kurgu olduğunu söyler. Eisenstein, Potemkin'de, değişik durumlarda bulunan farklı üç mermer aslanın omuz çekimlerini kükreyen tek bir aslanı oluşturacak ve orijinal sinema anlatımıyla taşlar kükredi eğretilemesi 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.

Bugün geline nokta, kurgunun doğuşunu ve gelişimini dikkate alarak şu söylenebilir: "Kurgu, sinema için her şey değilse bile; en önemli anlatım öğelerinden biridir." Sinemanın gelişimi, kurgunun doğmasını zorunlu hale getirmiştir.

Tez çalışması altı bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, kurgu kavramı, sinemanın doğuşu, kurgu düşüncesinin tarihsel gelişimi, Eisenstein'e göre kurgu çeşitleri, genel kurgu çeşitleri ve kurgunun fonksiyonları incelenmiştir. İkinci bölümde ise kurguda geçiş yöntemleri ve kompozisyon oluşturma üzerine çalışmalar yapılmıştır. Üçüncü bölümde, Teknolojik gelişim, analog kurgudan dijital kurguya geçiş süreci, Dijital kurgunun sinemaya katkısı ve ortaya çıkan sorunlara değinilmiştir. Dördüncü bölümde kurgunun; ses, müzik ve renk ile ilişkisi irdelenmiştir. Beşinci bölümde sanatçı ve yönetmenlerin sinemaya katkısı ve sinemanın gelişimi ele alınmıştır. Altıncı bölümde, çalışmanın filmsel sınırlılığını belirleyen Sergei M.Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı(1925)" adlı filminin kurgu yapısı incelenmiştir.

Eisenstein'ın (Potemkin Zırhlısı-1925) filmi, yaratıcı kurgunun tüm ayrıntısını vermesi açısından yeterli olmasa da, yolumuza ışık tutan ilk yetkin örneklerdir. Bunun nedeni, sanatsal kurgu çalışmasının bu yönetmenin yaşadığı topraklar üzerinde, onun döneminde başlamış olmasıdır. Yönetmenin filmi, sinema tarihi boyunca, sanatsal kurgunun yetkin biçimde kullanıldığı yapıt olarak gösterilmiştir.

2. SİNEMADA KURGU

2.1. Kurgu Kavramı

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.compozition): 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.

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 yerleştircini 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 sanayinden 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. Buradan kurgunun bir öykünün anlatılması amacıyla kısa kısa çekimlerin belli zaman dilimlerine yerleştirilmesi olan ayrımla (sekanssal) eşanlamlı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Fransızcada kurgunun farklı yerlerde farklı anlamlarda (eksiksiz sürecin oluşturulması amacıyla, parçaları bir araya getirme anlamında) kullanıldığı görülmektedir. 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."(Asiltürk, 2008:18-19)

Çeşitli çekimlerin, çeşitli kurallara ve yollara uygun olarak arka arkaya belli bir anlayışa uygun olarak sıralanmasına kurgu denir. Kurgu işleminde aşağıdaki şu üç temel noktadan yararlanılması gerekir:

“Bir çekimden diğerine ne zaman ve nasıl geçilecektir? Çekimlerin sırası ve süresi ne olmalıdır? Olumlu görüntüsel süreklilik nasıl elde edilir?”

Kurgu tekniği ve kurguda başarı elde etmek yalnız bu üç soruyu yanıtlayarak elde dileyemez. Kurgunun incelikleri elbette film sayesinde ortaya konulabilir. (Öngören, 1993:11)

2.2. Kurgunun Doğuşu

‘Kurgu bir dramaturjidir. Kurgu bir ritmdir,’ diye yazıyor Sergey Yutkeviç. Fakat ritm ve dramaturji, sinemadan binlerce yıl önce mevcut olan diğer sanatların da özünü oluşturmuştur.

David Griffith Bir Ulusun Doğuşu ve Hoşgörüsüzlük filminde diğer yönetmelere nazaran sahneleri daha doğru, daha doğal parçalara ayırarak filmlerini parçalar halinde çekmeyi, daha sonrada bir bütün içerisinde toparlamayı başarabilmişti. Zamanımızda, Griffith’in daha az para ödemek için, sırf ekonomik nedenlerden dolayı filmlerini parçalar halinde çekme yoluna başvurduğu tartışılmaktadır. Bilindiği üzere o zamanların izleyicileri, oyuncuların ekranda tam boy değil de, orta veya yakın gösterilmelerine alışkın değillerdi. Hatta bazı izleyicilerin sinema salonlarında ıslık çalarak, makinistlere ‘ayakları gösterin’ diye hezeyanla bağırdukları da anlatılır. Ancak gelin görün ki, özellikle kurgu sineması yüksek düzeyde bir sanat olduğunu kanıtlamıştır.

Bütün bunlara rağmen sinemadaki bütünlük neden parçalardan oluşuyor? Neden kırık parçalardan yapıştırılmış bir vazo artık eski değerini koruyamazken, pelikül parçacıklarından yapıştırılmış bir sahne bütünlük kazanabiliyor? “Kendi başına bir planın içeriği, değişik içeriklere sahip iki planın birbirine eklenmesi, ekleme yöntemi ve art arda sıralanışları kadar önemli olmaz,” diyor Lev Kuleşov.

Lev Kuleşov, sinemanın henüz ortaya çıktığı ilk yıllarda, film parçacıklarının, planların ancak kendi aralarında bir araya gelmelerinden sonra, sahnelerin sinema olabileceklerini savunmuştu.

Pudovkin de, kadrların birleştirilmesinin öneminden söz ederken bu konuda Kuleşov'u desteklemişti. Diğer taraftan, Sergey Eisenstein, "Kurgu 1938" isimli makalesinde, " İki kurgu planının birleştirilmesi, ikisinin toplamından ziyade, tamamen yeni bir yapıya benzeyeceği olgusu dün olduğu gibi, bu gün de geçerliliğini koruyacaktır," diye yazıyor ve kurgunun önemini vurgularken şuna işaret ediyordu: " Bu olay asla sinematografa özgü bir özellik sayılmamalıdır. Herhangi iki veya daha çok olayın, belirtinin veya maddenin birleştirilmesi sonucunda, kaçınılmaz olarak devamlı karşılaştığımız bir durumdur." (Sokolov, 1995:12-13)

Kurguda çekimler, çeşitli uzamlarda kotarılmış olan çekimler arasından seçilir. Kurguda çekimler izleyiciyi, çekimlerin anlamlarının ötesindeki başka anlamlara ulaştıracak sıraya göre eklenir; çekim uzunlukları ruhbilimsel 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 karmacık bir olgudur. Filme özgü uzam ve zaman aratılarak izler kitlenin 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 ruhbilimsel 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 çalınmasından 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. (Özön, 1984:101-103)

2.3. 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 ise “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, tiyatrodaki 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 alabilecek 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 fişkirir ve çocuk kaçar. 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 yapılırdı; ikinci çekimde de, bahçıvanın çocuğu yakalayıp pataklaması gösterilebilirdi. Lumière, kamerayı devingen kullanmadığı ve ekleme anlamında da olsa kurguyu bilmediği için; çocuğu çerçevenin dışında yakalayabilen bahçıvan, onu zorunlu olarak kameranın önüne getirir, orada pataklar. (Asiltürk, 2008:42-43)

2.4. Kurgunun Sinemada 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 büyülü kapasitesi' bulunmuş oldu.

İlkin öyküsel düzlem bağlantısı olan çekimlerin eklenmesinde kullanılan kurgu; bindirme, maskeleyme, karar-maçılma, 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.

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, 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 itfaiye Erinin Yasamı (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 kurtarılışın 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 itfaiyeci 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 vagonun dışına 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... (Asiltürk, 2008:43-44)

Fransız fizyolog Etienne Jules Marey 1882'de kuşların uçuşunu incelemek amacıyla, saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt geliştirmiştir. 1887'de ABD'li Hannibal Goodwin'in fotoğraf çekiminde selüoit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman'ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarılı selüoit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulları hazırlamış olmuştur.

Thomas Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu aygıtla, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 mm'lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabilmekteydi.

Kinetoskopu Paris'te bir sergide gören Auguste ve Louis Lumiere, sinematografi adı verilen aygıtı geliştirmişlerdir. Elle çalıştırılabilen bu aygıt film çekimi ve gösterimi yapabilmekte ve 10 kg dolayındaki ağırlığı sayesinde de, istenen yere taşınabilmekteydi. Lumiere Kardeşler ilk gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'de gerçekleştirmiş ve bu gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir.(Abisel, 1989:5-34)

Yedinci sanat'a, sinemaya hizmet veren kurgu "sanatsal bir etkinlik" değil midir? Hiç kuşkusuz yaratıcılığın söz konusu olduğu bir etkinlik, bir işlemdir. Öyleyse kurgu "gizli bir sanat" mıdır?

Sinemanın doğuşunun yüzüncü yılını anımsatarak; Fransız yönetmen Toscan du Plantier 1995'de şöyle söylemişti: "Sinema, insanların, Lumiere Kardeşler, kaldırım köşelerinde karanlık bir salonda film izleyebilmeleri için para ödemeleriyle doğdu". Sonuç olarak, bu olay yazılı basından sonra, ikinci kitle iletişim aracının doğuşunun göstermektedir.

Ardından birçok keşif bu olayı izlemiştir. Joseph Plateau'nun, 1832'de, fenakistiskop adı verilen ve hareketli izlenimi veren görüntüler aktarılan keşfi; 1839'da Niepce ve Daguerre'in resimlerin, çizimlerin yerini alan fotoğraf makinesini keşifleri; 1882'de Marey'in kameranın atası sayılan fotoğraf fusil'i.

Para karşılığı yapılan ilk sinema gösterimi, 28 Aralık 1895 yılında Paris'te bulunan "Grand Cafe" salonunda gerçekleşmişti. İzleyicilerin heyecanla beklediği filmin adı ise "Sortie de L'usine" bir başka deyişle "Fabrika Çıkışı"dır.

İlk özel efektler George Méliès tarafından yaratılmıştır. Böylelikle bilimkurgu sineması bir başka deyişle şiirsel sinemanın temelleri atılmıştır. Mesleği sihirbaz olan Méliès, 1902 yılında çektiği "Aya Seyahat" adlı filmde ilk özel efektlerini kullanmış ve izleyenlerin izlediklerine inanmalarını sağlamıştır.

1910'lu yıllarda Amerikalı sinemacı David Wark Griffith, kurgu, bakış açıları, uzak sahnelere geniş planların yerleştirilmesi, açı karşı açı gibi sinema dilinin klasik kurallarını derlemeye başlamıştır.(Küçükerdoğan, 2010: 16)

1910-1915 tarihleri arasında, Klasik Hollywood Sineması döneminde, film stüdyolarının önemli bir bölümü, merkez bürolarını New York'da bırakıp California'ya yerleşirler. Bunun nedenlerinin başında, geniş alanlara gereksinimi olan film sanayisi için arsa fiyatlarının çok uygun olması, sendikaların olmamasından iş gücünün New York'a göre çok daha ucuz olması ve kış aylarında bile havaların stüdyo dışı çekimlerle uygun olması gelmekteydi.(Dmytryk ve Edward, 2007:265)

"Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde film kurgusu odası sadece bir geri sarma masası, bir makas, bir büyüteç ve bir insanın kolu açık haldeyken burnundan ellerinin parmak uçuna olan mesafenin yaklaşık üç saniyelik filme eşit olduğu bilgisiyle donanmış sessiz bir yerdi.

İşlerin elle bu mekanik öncesi dönemde (kabaca 1900-1925) kesim odası elbisenin zaman olduğu sakin bir terzi dükkanına benzemektedir.(Murch, 2005: 65)

Kurgunun babası Griffith olarak bilinse de kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov ve diğer Ruslardır. Bu geliştirme çabaları önemli bir gereksinimden doğmuştur. Diğer ulusların (Almanlar-Fransızlar-İngilizler-Amerikalılar) okuma-yazma oranı yüksek olduğundan, batı dünyası hikâyelerini “ara-yazı” ile anlatabilmektedir. Ancak yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için bu yöntem geçersizdir. Her şeyin görüntülerle anlatılması zorunluluğu Rusların bu konuda en yetkin biçimde gelişmelerinin de tetikleyici unsuru olmuştur.

Rus devleti “1917–1919” yılları arasında iç savaşla boğuşurken de sinema eğitimi sürdürülebilmiştir. Lenin, sinemanın devrimi pekiştirici gücüne inanmış ve sinemacıları desteklemiştir. Pek çok genç kameranın büyük bir coşkuyla savaş alanlarında çektiği filmleri, kurgulayan kurgucuların çalışmaları kurguyu geliştirmiştir. Devrimin ilk yıllarında sinemada önemli bir kırıldanma olmamış ancak 1924’e gelindiğinde devlet sanatsal anlatım arayışlarını özgür bırakma kararı alınca sanatçılara yaratıcılıklarını sergileme imkânı vermiştir. Vertov bu tarihe değin kurguyla ilgili bir takım çalışmalar yapmış, Kuleshov işbirliğinde yapılan kurgu denemeleriyle de bu çalışmalar belli bir olgunluğa erişmiştir.

Kuleshov 1923’te gerçekleştirdiği deneylerini yayınlamış, fakat asıl gelişmeler 1924’ten sonra olmuştur.

Kuleshov deneylerinden birinde Moskova’nın değişik yerlerinde dolaşan bir kadın ile erkeğin görüntülerini kurgulamıştır. Bu deneyde kadın ile erkek kurgu ile karşılaştırılmış, bu iki insan gerçekten karşılaşmışlar gibi irkilip gülümsemişlerdir. İzleyiciler de onların aynı zaman ve mekânda karşılaştıklarına inandırılmıştır. Kurgulanan bu görüntülerde oyuncular el sıkışıp çerçeve dışına bakmaktadırlar. Bakılan yer “Beyaz Saray”dır. Sonra sokaklarda yürürken görüntülenirler.

Sonraki çekimde bir katedralin merdivenlerinden çıkmaktadırlar. İzleyiciler onların Beyaz Saray'ın merdivenlerinden çıktığı yanılığısına kapılmışlardır. El sıkışma ve Beyaz Saray ayrıntı çekimleri asıl çekimlerin arasına eklenince oyuncular sanki Beyaz Saray'a giriyor gibi bir izlenim doğmuştur. Bu deney Kuleshov'un "sinema kurgu ile yıkabilir, onarabilir, aynı malzemeyi yeni bir görüntü düzenleme yolunda kullanabilir" Kuleshov 'un ikinci deneyinden yeni bir insan yaratılmıştır. Bu örnekte genç bir kız aynanın önünde oturmakta gözlerini kirpiklerini dudaklarını boyamaktadır. Bu genç kız ayakkabılarının iplerini bağlar. Gerçekte olmayan genç kız yaratıcı kurguyla yaratılmıştır. Dudaklar gözler bacaklar ve ayakkabının iplerini bağlayan eller çok farklı kızlara aittir. Kuleshov bu özel kurgu yöntemine yaratıcı anatomi demiştir. (Macit, 2007 :10-11)

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.

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 (çerçeve 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:

Sinema ilk kez, Méliès'in birleşik görüntüleri en uzak olasılıklara ilksin 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.

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 aşamaya 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 dizilerek 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 başlatan Griffith, kesme (cut) aracılığıyla çarpıcılık yarattı... *Hoşgörüsüzlük* adlı filmi Kuleshov ışığında özenle irdelendi, hakkında düşünceler öne sürüldü. Kesme ve ritim konusunda yepyeni kurallar geliştirilerek, sinemayı sanat yapan kurgunun kapısı aralandı. (Asiltürk, 2008 :42-43)

2.5. Kurgu Nedir?

Çoğu sinemacıya göre bir filmin asıl ortaya çıktığı aşama kurgudur. Çekilmiş yüzlerce, binlerce dakikalık görüntü arasından ayıklamak, yan yana getirmek, kesmek, biçmek, uzatmak, kısaltmak, yavaşlatmak, hızlandırmak, üst üste bindirmek ve daha bir sürü yöntemle kendi amacınıza uygun öyküyü, uygun ritimle ortaya çıkarmaya çalışırsınız.

Sinema tarihinde kurgulanmış filmler olsa da (bunların en bilenenini Alfred Hitchcock'un “*The Rope*” (İp) adlı filmidir) filmler neredeyse her zaman kurgulanırlar.

Kurgu denince Türkiye’de genellikle öykü (senaryo) kurgusu akla geliyor. Tabi ki dramatik kurgu da çok önemlidir ama kurgunun diğer bir yönü de filmin fiziksel olarak oluşturulması aşamasıdır. Sonuçta birisinin bütün o çekimleri izleyip anlamlı bir bütünü ortaya çıkarması gerekir ve o kişi kurgucudur.

Kurgu iki planı birleştirerek ikisinin de ötesinde anlamlar yaratabilir. Filmcilerin kurguya olan aşırı saygıları da buradan doğar. İyi bir kurgu vasat bir filmi iyi bir film haline getirebilir, yönetmenin eksikliklerini örtebilir. Tabi kötü bir kurguda çok iyi çekilmiş bir filmi berbat edebilir. Ama berbat çekilmiş bir filmi hiçbir kurgucu kurtaramaz! (Canikligil, 2007: 155-156)

Kurgu Pdivkin’e göre “rejisör’ün dilidir”. O aynı zamanda “ kurgunun filme özgü orijinal ve yegâne tek sanat formu olduğunu söyler. Filmin vermeye çalıştığı şiirsel bir derstir. Onun, bir Maksim Gorki uyarlaması olan 1926 yapımı Ana filmi de sessiz sinemanın başyapıtlarındandır.

“Kurguya sinema doğasının en önemli özelliği gözüyle bakılmaktadır. Bununla beraber montaj sözcüğünün hiç olmazsa iki anlamı olduğu çoğunlukla anlatılmaktadır. Birincisi, düşüncenin ifade tarzı olarak kurgu; ikincisi, ekranda, görsel algılamamanın ve gerçeklikle ilgili görsel tasavvurların olanaklarına uygun olarak bir zaman birimi içerisinde, filmsel olayın gelişme akışının doğal yansımalarının görsel ve işitsel benzerliklerini yaratma tarzı olarak kurgu.

A.Bazin ise kurgu için “yaşanan zamanı yansıtan fotoğrafların düzenlenmesidir” der. Almandada “schnitt” denilen kurgu, akla ilk önce bir el sanatını getirmektedir. Oysa Fransızların kullandıkları “montage” sözcüğü ise, bir düşüncenin sunumu olarak algılanmaktadır.

Kurgu “ bir filmin oluşturulmasında son aşamayı simgelemektedir. Filmin çekimi sırasında elde edilen sahnelerin bir tür sentezidir kurgu. Bu sentez üç işlemden oluşur: Somut işlem olan “ Kesme – cutting”, filme son görünüşünü vermek amacıyla görsel ve işitsel öğeleri düzenleme işlemi “birleştirme – editing” ve estetik ve gösterge bilimsel perspektifle planlar arasında uygun bağı kurmak yani “kurgu – montage”

Bu bağlamda, kurgunun temel işlevlerini ise şu şekilde sıralamak olasıdır:

1. Seçim yapmak,
2. Anlatıyı düzenlemek,
3. Planları en uygun biçimde yerleştirmek,
4. Dramatik, anlatısal, anlatımsal veriler ışığında her planın kesme noktasını belirlemek,
5. Planlar arasındaki birleştirmeleri ve eklemeleri yapmak. Kimi zaman ardı ardına gelen planları titizlikle birleştirmek, kimi zaman da anlatıda ekonomi yapmak amacıyla kısaltma yapmak,
6. Planlar arası geçişi sağlamak,
7. Ritmi yakalamak,
8. Değişik ses bantlarını uygun yerine koymak ve uygulamak,
9. Ses bantlarını karıştırarak (miksleyerek) tek bir bant oluşturmak.(Küçükerdoğan, 2010:46-47)

Kurgu dendiğinde, en basit biçimde, görüntü kaydedilmiş selüoit 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 çözümlenmemiş anlamı "binaya tıklan insanlar" olabilir; onun ardışığı çekimde fabrika bacasından fişkırان ve gökyüzünü griye çeviren dumanların çözümsüz anlamı, "işliğin faaliyette olduğı ve havayı kirlettiğı" 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: "işliğin bacasından fişkırان 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, estetiğı değil tekniğı 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, Kulesov ve diğeri kurgu sineması taraftarlarının "film kurgu masasında doğar" sözü, uzun yıllar yanlış yorumlana geldi. Sanki bu yönetmenler, çalışmalar tamamlandığında ortaya nasıl bir yapıt çıkacağını en başta zihinlerinde oluşturmuyorlar mıydı? Bir başka deyişle filmin diğeri 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. (Asiltürk, 2008 :38-39)

2.6. Kurgunun Temel İşlevleri

Film kurgulamak bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi gibidir. Bir film öyküsü karmaşık bir çekim yığındır, ta ki elmas gibi kesilip parlatılana ve bir araya getirilene kadar. Hem elmas hem de film anlatılan parçalar ile zenginleşir! Geriye kalan parça öyküyü anlatır.

Yalnızca iyi bir kurgu filme hayat verebilir! Çeşitli çekimler, tutarlı bir öyküyü anlatacak biçimde beceriyle bir araya getirilene kadar, yalnızca bir sürü tek tek film parçasıdır. Kurgu, filmin fazlasını alır, bütün gereksiz film şeridini çıkarır. Hatalı başlangıçlar, binmeler, gereksiz girişler ve çıkışlar fazla sahneler, birebir yinelenen devini, kötü çekimler. Perdedeki öyküyü seyircilerin ilgisini çekecek ve bu ilgiyi açış sahnesinden en sondaki kararmaya kadar canlı tutacak tarzda sunmak üzere, geriye kalan çekimler kesintisiz bir anlatım halinde örülmelidir. (Mascelli, 2007: 153)

Kurgunun temel özellikleri kesmeleri yapan kurgu operatörünün duygularına göre değil, filmin tarzına uygun olmasıdır. Macar asıllı ünlü film eleştirmeni ve senarist Bela Balazs'ın dediği gibi; "Filmin epik'i onun temposu ve ritmidir". Bu nedenle sert kurgu yada yumuşak kurgu terimlerini kullanırız. Bu şekilde film akıcı olur. Sakin ve sonuna kadar gösterilen uzun sahneler, izlemeye değer doğa manzaraları, çevre, akıcı, önemli resim malzemeleri... "Gürültülü kulakları çınlatan, kısa kesimli ayrıntı resimler de ardı ardına sıralanabilir".

Kurgunun temposu, görüntü motiflerin hareket temposundan tamamen bağımsızdır. Örneğin arabaya ya da at yarışlarında resim hızlı bir görüntü içerirken kurgu kurallarına uygun olarak minimaldir. Bu kontrast görüntü mükemmele yakın bir resim etkisi yaratır. Yarış sırasında meydana gelen olaylarda objektif olarak bir değişiklik olmadığı durumlarda bile yaşanan anlık gerilimleri yönetmenin yapacağı küçük kesmelerle yükseltmek olasıdır.

Bununla beraber bu işlemin “zaman duyarlılığına” bir etkisi vardır. İzleyici bu sahneleri zaman mikroskobu ile izler ve üç farklı zaman etmenini algılar:

- a) Yaşanan gerçek (reel) zaman,
- b) İllüzyon (sanal) zamanı,
- c) Ard arda kurgulanan ayrıntı görüntülerin gerçek (reel) zamanı.

Filmde dış hareketler iç ifadelerle dönüşmektedir. Filmlerin hareket öğeleri, kullanılan simgeleri (semboller) duygusal anlamda izleyiciyi yukarıya tırmandırır. Bu nedenle usta bir yönetmen duygusal sahnelerin hareketsiz akıp gitmesine hiçbir zaman izin vermemelidir. Sahnenin görsel ritmi, o an gerçekleşen olayın ritmi ile uyum içerisinde olmalıdır.

Bir kurgucunun işi, hiç bitmeyen sürekli tekrar eden karar verme süreçlerine hakim olmaktır. Bir plan ne uzunlukta olursa olmalı? Müzik kullanılmalı mı, kullanılmamalı mı? Planlar nasıl dizilmeli. Sonunda, ironik bir biçimde, seyirci bu kurgu inceliklerini ve kararları büyük olasılıkla fark etmeyecektir. Sandrine Lambert’in hatırlattığı gibi “ en sonunda insanlar bir filmin kurgusu hakkında hiçbir şey söylemeyeceklerdir, bu oldukça iyi kurgu olsa bile”.

Sinema dünyasının Belçika asıllı, önemli yazar ve yönetmenlerinden Marcel Martin’e göre kurgu, planların belirli koşullara ve zamana uyacak biçimde düzenlenmesi, sıraya konulmasıdır. Kurgu, yapma bir etki kazandırmakta ve anlam katmaktadır. Dolayısıyla ham görüntüler kurgulanmazsa, anlamsız kalırlar.

Kurgunun doğasının, “insanın algılama ve düşünme doğasına derin uygunluğu sayesinde, sinematografin yeryüzündeki geniş izleyici kitlelerine en yakın, en anlaşılır sanat türü olduğu kesindir. (Küçükdoğan, 2010: 51-52)

Kurgunun üç temel işlevi vardır:

- 1) Dizimsel işlev (Syntaxique)
- 2) Anlamsal İşlev (Semantique)
- 3) Ritmik İşlev (Rythmique)

Kurgu çalışması “yapısal tasarı ne olursa olsun” temsilin bütün malzemesinin parçalanmışlığını ön varsayar. Çekim, senaryo, kostümler, aktörler, konu olay, örgüsü, bunların tamamı, yapı tuğlası gibi, kurgunun anlık sürekliliğinden çözülmeyi, bütünlüğünden ayrılmayı getirir. Kurgunun ilk işi, kendi tasarısına uyan durumları seçmektir; bu, her şeyden önce, filme çekilmiş bütün malzemenin ve “dolaylı olarak” onun gerçekleştirilmesine izin verilen fiziksel ve maddi bütün dayanaklarının fragmanlara indirgenmesi ve kesilmesi demektir. Kurgu, temsil malzemeleri süresiz fragmanlara ayrıştıran, ilksel ve anlık çağrışımlarından koparan, hatta onun yapısal amacını izleyerek yeni ilişkiler düzenleyen bir tasarı olarak tanımlayabiliriz. Uzamın dile getirilmesi “filmin geçici ritminde olduğu gibi” ön varsayımlarla bağdaşan ve görünür sınırları belirleyen bu amaçtan elde edilir. (Pezzella, 2006: 106)

2.7. Diyalektik Kurgu ve Eisenstein'e Göre Kurgu Çeşitleri

Film kurgusu, sinemanın yarattığı tek sanattır. Sinema öteki unsurlarını başka sanat dallarından ödünç almış ya da uyarlamıştır. (...) Film kurgusunu kabaca üç kategoriye ayırmak mümkündür: Kesme, bağlama ve kurgu. Sessiz film döneminin son yıllarında Ruslar, bu tekniği (hala eşine rastlanmadık) üst düzey bir sanat haline getirdiler. (Dmytryk, 1993:120)

Eisenstein,“Kurgu 1938” isimli makalesinde “iki kurgu planının birleştirilmesi, ikisinin toplamından ziyade, tamamen yeni bir yapıya benzeyeceği olgusu dün olduğu gibi bugün de geçerliliğini koruyacaktır” diye yazmaktadır.(Sokolov, 2007 : 11)

Eisenstein’ın 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, yöntembilimi bakımından her zaman çatışmadır. Sanatın işi; toplumsal işlevi bakımından; varlıkların bu çelişkilerini ortaya koymaktır. İzleyicinin zihnindeki çelişkileri ayaklandıracak nesnel görünümle 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 topografya haritasına; bir San Bebastian tablosu, anatomi resmine dönüşür. Organik doğallığın aşırılaşması, yani organik mantık ise, sanatı biçimden yoksunluğa indirger. Zira doğa, varoluşun edilgin kuralı gereği organik biçimin sınırır. 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 diyalektiğini üretir. İkinin karşılıklı faaliyeti, yalnızca zaman–mekan sürekliliğinde değil, aynı zamanda mutlak düşünce alanında da dinamizmi oluşturup belirler. 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, 1984:57-58)

Eisenstein’ın sinemasının belirleyici gücü onun ideolojik kavramalarının geçiciliğinde varlığını sürdürür ve biçim düzleminde edimselliği de elden bırakmaz. Montaj onun filmlerindeki bütün belirginliğiyle onları çarpıştırarak, birini nerdeyse ötekinin üzerinde patlatarak görüntülerin mekanik ve doğal algısını engeller. Seyirci, artık, gösterinin büyüme ve onun biçimini üstlenen çerçevenin düzensiz ve sürekli akışına kapılmaktan kendisini alamaz.

Eisenstein’ın montajının şiddeti “gerçeklik izleniminin, beslendiği süreklilik eğiliminin her anıyla çelişen bir süreksizlik dizgesine” karşı çıkmak yerine, onu biçiminde düzenler. (Pezzella, 2006 : 22)

Griffith “Hoşgörüsüzlük” adlı filmin son sahnesinde hızlı ve koşut kesmeler yaparak, filmin dört öyküsünün kurmaca yoğunluğunu artırdı. Bu film Sovyet yönetmenlerin ufunda yepyeni denemelere giden yolu açtı.

İzleksel 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 basardı. Dört öykünün ortak göndermesi 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. (Asiltürk, 2008: 46-47)

Eisenstein'in çarpıcı (atraktion), 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. Evrensel kurgu çeşitlerinin kaynağı da Eisenstein'in sınıflandırmasına dayanır.(Eisenstein, 1985: 94-95)

2.7.1. Çarpıcı Kurgu

Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yepyeni anlamlara götürmek için geliştirilmiş ilk kurgu çeşididir. Eisenstein bu kurguyu önce tiyatrodada denedi. Sinemaya geçince de, kuramını bu temele oturttu. Bilimde iyonların, elektronların, nötronların bulunmasına karşılık, sanatta bir arpıcılık olması arzusuyla, bütün haline getirilen izlenim birimlerinin bir yarısını müzikhol sanatından, diğer yarısını endüstriden aldığı çift sözcüklü tek terimle ifade etme düşüncesiyle “arpıcı kurgu” kavramını ortaya attı.(Asiltürk, 2008: 46-47)

Bir çevrime, eğik çekim kaydırma ya da diğer türden hareketli bir çekimin görüntü uzunluğuna, onun kurgusal değerini açısından karar verilmelidir.

Hareketli bir çekimin görüntü uzunluğu kameranın hareket halinde olduğu zaman süresine dayanırken, sabit bir çekimin görüntü uzunluğu konunun devinimine bağlıdır. Kamera hareketi esnasında kesme yapmak zor, hatta neredeyse olanaksız olduğu için, hareketli bir çekim bütün olarak (ya da hareketli bölümü ile) kullanılmalıdır. (Mascelli, 2007: 168)

Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı’nda, en üst noktada, inen hareket ansızın değişir ve çıkan bir hareket olur. Odesa merdivenlerinde kalabalığın çılgınca aşağıya doğru koşusu, ölmüş olgunu taşıyan bir ananın tek başına ağır ağır yukarı hareketi ile karşılanır. Kalabalık, baş döndürücü hız, aşağıya doğru; yalnız bir insan, ağır bir yavaşlama, yukarıya doğru ıkış. Bu sadece bir saniye sürer ve tekrar, ansızın bir aşağıya doğru hızlı bir iniş. Hareket hızlanır, tempo hızlanır. Kalabalığın kaçışı ansızın yerini düşün ocuk arabasına bırakır...(Gülüş, 2006 : 125)

2.7.2. Ölçümlü Kurgu

Bir sahne içinde uygulanan kurgu prensiplerinden her biri, daha çekimlere başlamadan önce yönetmen tarafından iyice bilinmeli ve gerçek mizansenin kurulması, gerekse kameranın yerleştireceği noktaların seçimi esnasında göz önünde bulundurulmalıdır. Ama hareket evrelerine göre kurgu prensibi, özellikle çekim sırasında hesaba katılmalıdır.

Bu kuruluşun temel ölçütü (criterion), parçaların *salt uzunluğu*'dur. Bu parçalar birbirine bir müzik ölçüsüne uygun kalıp içinde, uzunluklarına göre eklenir, Gerçekleştirme, bu «ölçüler»in yinelenmesiyle ortaya çıkar.

Gerilim, bir yandan formülün asıl orantıları korunurken; öte yandan parçaların kısaltılması sonunda ortaya çıkan mekanik ivmenin etkisiyle sağlanır. Yöntemin ilkel biçimi: Kuleşov'un kullandığı çeyrek ölçü, marş ölçüsü, vals ölçüsü; yöntemin yozlaşması: Çapraşık düzensizlikteki bir ölçüyü kullanan ölçümlü kurgu. Böyle bir ölçü «basit sayılar bağıntı yasası»na aykırı olduğundan, fizyolojik bir etkide bulunma durumu ortadan kalkar. Bundan dolayı, en geniş ölçüdeki etkililiği sağlamak için, bir izlenim seçikliği veren basit bağıntı zorunludur.

Yine bundan dolayı bu çeşit ilişkilere her alandaki sağlam klasiklerde rastlanır: Mimarlık; bir resimdeki renk; Skriyabin'in çapraşık bestesi (bölümleri arasındaki bağıntı hep kırılca (kristal) arılığındadır); geometrik. görünçlüklemeler; açık ve seçik devlet planlaması.

Buna benzer bir örnek Vertov'un On Birinci Yılında (Odnadtsati) bulunabilir. Bu filmde ölçümlü ölçü vuruşu matematik yönden öylesine çapraşıktır ki, insan bunu yöneten orantı yasasını ancak «bir cetvelle» bulabilir. Algılanan izlenim'le değil, ölçme'yle.(Sinebilgi, 2010)

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 sıkır. 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 çimlerin üzerinde 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 baksın, 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. (Asiltürk, 2008: 55)

2.7.3. Dizimsel Kurgu

Kurgu, eldeki parçalar bir başka anlatımla görüntüler arasında dizimsel bir ilişki kurar. Bu bağlamda üç tür etki yaratabilir. Bunlardan ilki bağlantı etkisidir. Yani iki plan arasında devamlılık sağlama söz konusudur. Daha sonra sınır belirleme ya da noktalama etkisi devreye girer. Burada olaylar simültane bir başka deyişle anlık bir şekilde gerçekleşebilir. Bunu paralel kurgu ile gösterebiliriz. Marcel Martin bunun amacının iki olay arasındaki simgesel bağlantıyı kurmak ve göstermek olduğunu savunmaktadır. Eisenstein'in "Grev" filminde işçilerin ordu tarafından katledilmeleri ve mezbahada hayvanların boğazlanma görüntülerinin ard arda gösterilmesi bu duruma örnek olarak verilebilir.(Küçükdoğan, 2010: 52)

2.7.4. Dizimsel Kurgu

Eisenstein'e göre örgensel biçimin mantığı, ussal biçimin mantığına karşı çıkınca, bunların çarpışması, sanat biçiminin eytişimine yol açar. Yalnızca mekân-zaman sürekliliği anlamında değil, aynı zamanda salt düşünce alanında da bu böyledir. (...) Aralığın niceliği, gerilimin yeğinliğini belirler. Devimselliğin uzamsal biçimi anlatımdır. Gerilimin evreleriye ritimdir.(Bükler ve Onaran, 1985: 38)

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 karşı sürüm niteliğindedir.

Bu karşı sürüm çok sonra ayrımın anahtar noktalarında ritmik kurguya geçişi sağlar ve askerlerin ayaklarından merdivenlerden kayan bebek arabasının çekimine geçilerek ritm bozular. (Büker ve Onaran 1985: 166-167)

2.7.5. Klasik Kurgu

Klasik kurguda önemli nokta farklı bölümlerin birliğidir. Kadın ve erkek, zengin ve fakir, kent ve kırsal, kuzey ve güney, iç mekan dış mekan. Bu bölümler ikişerli bir şekilde çekilir ki, paralel kurgu yapma olanağı bulunsun. Bunlar belirlenmiş bir ritme göre ard arda dizilir.

Görüntülerin yalnızca birlik oluşturması yetmez; aralarında bir anlamsal bir bağın olması gerekir. Yakın plan salt bir ayrıntının daha çok göze çarpması için yapılmaz, sahneyi arka plana atıp izleticinin belirli bir noktaya odaklanmasını sağlar.

Sahnelerin önce çatışarak sonra yine de bir bütün haline gelecek şekilde birbirlerin üzerine etki yaratması gerekmektedir. Bu durum, Griffith'in 1915 yapımı A Birth Of A Nation filminde sürekli "tehdit" altındadır. Zencilerin Amerika'nın yeni kavuştuğı birliği bozmaya çalışmakla suçlanırlar. Bu çakışan noktalar, paralel kurguyla seyirciye aktarılır. Olaylar yoğunlaştıkça, paralel kurgudaki kesmeler daha da hız kazanır ve olaylar seyirci için daha da merak uyandırıcı ve heyecanlı bir duruma gelir. Bu tür kurguya örnek olarak, Friedrich Wilhelm Murnau'nun 1926 yapımı Faust adlı filmi örnek gösterilebilir. Filmin yapımı sırasında özellikle karşıt ışık oyunlarına bir başka deyişle aydınlık ve karanlık görüntülere oldukça önem verilmiştir. Filmin konusu da, herkesin bildiğı gibi, genç bir adamın şeytana ruhunu satmasıdır. Faust, içeriğı gereğı, ışık oyunlarına oldukça uygun bir yapıya sahiptir. Film, "iyi" ve "kötünün" Faust üzerine bahis tutuşmalarıyla başlar. Bu sahnenin ekrana yansması inanılmaz siyah/beyaz bir ışıklandırma ile gerçekleşmiştir. (Küçükerdoğan, 2010: 58-60)

2.7.6. Titremsel Kurgu

Titremsel kurguda, devinim algısı geniş bir anlamda olur. Bu kurguda devinim kavramı kurgu parçası gözenin tüm duygularını kapsar. Kurgu, bir parçanın anlamlı-coşkusal sesine ve genel titremine oturtulmuştur. Eisenstein niteliği çekimlerdeki egemen öğeye 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 titremlerin (tones), üst titremlerin (overtones) olduğu da görülür. Çekimler, ağır basan egemen öğe referans alınarak kurgulanır. Böylece kurgu, tartıma, çerçevenin temel eğilimine, çekim uzunluğuna göre yapılır. Baskın olan egemen öğeye göre belirlenen bu kurgu, titremsel (aristokratik) kurgu olarak tanımlanır.

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.(Asiltürk,2008: 55)

2.7.7. Üstitremsel Kurgu

Eisenstein, çoksesli kurgu da (polyphonic montage) dediği üsttitremsel kurguyu da yine Doğu ekininden, bu kez Japon Kabuki tiyatrosundan esinlenmiştir. Eisenstein, Kabuki tiyatrosunun Moskova'daki gösterilerini izledikten sonra bu tiyatronun başlıca özelliğinin ortaya “tekçi bütün” (monistic ensemble) koymak olduğunu belirtir. Ona göre bu tiyatroda ses, devinim, uzam, insan sesi birbirine eşlik etmez, hatta bunlar birbirine koştur bile değildir, bunlar eşit önem taşıyan öğeler olarak işlev görür.

Japonlar her tiyatro ögesine, değişik duygulanım çeşitleri arasında ölçülemez bir birim olarak değil, tiyatronun tek birimi diye bakarlar. Japonlar, kendilerini çeşitli duyum örgenlerine yönelterek bunların toplamını, insan beyninin kışkırtılması demek olan bir genel toplama ulaştırırlar, çeşitli yollardan hangisini izlediklerine hiç aldırılmazlar. Böylece Kabuki tiyatrosu ortaya son derece geliştirilmiş yeni bir yetenek çıkarmıştır: Görsel ve işitsel algıları bir «ortak payda»ya indirgeme yeteneği. Eisenstein, Kabuki tiyatrosundaki bu yeteneğe karşın, görsel ve işitsel algılamaların ortak bir paydaya indirgenemeyeceğini, çünkü görüntünün görsel bir algılama, sesin işitsel bir algılama olduğunu, bunların ayrı boyutlarda değerler olduklarını söyler. Buna karşılık, görsel üsttitremler ile sesli üsttitremler, ölçülebilir tözün değerleridir, çünkü bunlar tümüyle fizyolojik duylardır, bundan dolayı da tek ve aynı çeşittendirler.

Müziksel üsttitrem “işitiyorum” sözüne, görsel üsttitrem de “görüyorum” sözüne tıpatıp uymaz, bundan dolayı bu ikisi için ayrı bir terim kullanmak gerekir, bu da “duyuyorum”dur (hissediyorum). Öte yandan, Kabuki tiyatrosunun bu deneyimi sinemaya aktarılırsa, kurgu, çekim içinde yer alan görsel üsttitremleri (sesli filmde hem görsel hem de işitsel üsttitremleri) kullanabilir, bunlar arasında ilişki kurabilir, birini öbürünün yerine geçirebilir. Eisenstein, sessiz çevirdiği Eski ile Yeni'nin kurgusunun bu yöntemle yapıldığını söyler: “Eski ile Yeni'nin kurgusu bu yöntemle yapılmıştır. Bu kurgu, özel egemen öğeler üzerine kurulmamış, kendisine kılavuz olarak bütün uyarılar içinde tüm uyarımı almıştır. Çekimin içindeki özgün kurgu karmaşası budur ve bu karmaşık çekimde bulunan tek tek uyarıların çarpışmasından ve birleşmesinden doğar... Birleştirilmiş parçaların tüm çapraşık, dizemli ve duyumcu ayırtı çizemi hemen hemen bütünüyle her parçanın “ruhsal-fizyolojik” titreşimleri üzerindeki çalışmaya göre yöneltirniştir. Eisenstein Eski ile Yeni'nin “yağmur duası” ayrımını on yıl sonra “Film Duyumu”na aldığı “Düşey Kurgu” yazısında üsttitremsel kurguya örnek olarak gösterirken bu kurgu için çoksesli kurgu terimini kullanır. (Özön, 2010:52)

2.7.8. Anlıksal Kurgu

Bu kurgu, anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin kurgusudur. Eisenstein, anlıksal ses ve titremlerin 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 suçlandığı için, anlıksal kurguyu hayata geçiremedi. Onun, duygularla akıl alanındaki ikiciliğin üstesinden ancak bu tarz bir sinemayla gelineceğine; soyut düşünme sürecini gerçeğin kaynayan kazanına daldırma zorunluluğuna olan inancı hâlâ yol göstericidir.

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...) birçok anlamı yaratır, taşır. Bu sahnede söylenmek istenenler, salt görüntü aracılığıyla söylenir; içten konumsalar görselleştirilir. Filmin baştan beri tercih edilen siyah-beyaz rengi de burada renkliye dönüştürülür; kötü günlerin güzelliğe dönüşümünün şöleni yaratılır. Mermer mezar ölümün ölümsüzlüğe dönüşümünü simgeler. Bu örnek sahne, Eisensteinvari sanatsal kurgunun önemli filmlerin yapı taşlarını oluşturmaya devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir. (Asiltürk,2008: 57)

2.8. Genel Kurgu Çeşitleri

Birçok sinema kuramcısı ve uygulayıcısı gibi S. Eisenstein’de kurgunun temel amacını “Her sanat yapıtında olduğu gibi kurgunun da ödevi, olayın konunun veya hareketin ard arda anlatımıdır” diye tanımlamıştır. Görüntü boyutunda kurgu, estetik bir enerji olarak ortaya çıkar. Kurgu, birçok olguyu içeren karmaşık bir süreçtir.(Kılıç, 2003: 60)

Deneyimli bir film kurgucusu genellikle bir filmde geniş hayal gücü ile öylesine kandırma kesme yapar ki, tamamlanan film kamerada değil de çalışma masasında düşünülüp yaratılmış görüntüsü verir. Ancak kameraman, çekim yaparken kurgucunun becerisinin kendine koltuk değneği olmasına izin vermemelidir. Kurgucunun, kaçınılabilir filme alma hatlarını “iyileştirme” becerisine dayanmamalıdır. Çalışmasının aşamalarında bir film kurgucusunun büyük ölçüde kandırma yapması gerekir. Ama kurgu odasında her bir görüntüyü kurtarması da beklenmemelidir. Yetkin bir kameramanın film kurgucusunu teknik bir noktadan değil de resimsel bir noktadan tam olarak anlaması gerekir. A, B dizilemesini nasıl oluşturacağını ya da hatta bir ek yerinin asıl nasıl oluşturulacağını bilmesi gerekli değildir; ama bir olayı sunulabilir bir sekans biçiminde kurgulanabilecek bir dizi çekime bölümlenmeyi bilmelidir. (Mascelli, 2007: 154)

Bir sinema filmi, herhangi bir öykü anlatma durumuna uyan kendi zamanını ve uzamını yaratabilir. Zaman sıkıştırılmış ya da genişletilmiş, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olabilir, günümüzde kalabilir ya da ileri veya geri gidebilir. Uzam kısaltılabilir ya da genişletilebilir, yakına ya da uzağa taşınabilir, doğru ya da yanlış görüngede sunulabilir, ya da yalnızca bir filmde var olacak biçimde bir dekor halinde yeniden yapılandırılabilir. Hem zaman, hem de uzam seyircilerine kavramasına yardımcı olacak herhangi bir tarzda atılabilir, yeniden yaratılabilir ve sunulabilir. (Mascelli, 2007: 72)

2.8.1. Hızlı-Yavaş Kurgu

Yavaş kurguda uzun çekimler kullanılırken, hızlı kurguda kısa çekimler kullanılmaktadır. Çekimler, kısa olduğunda, zaman ve uzam değişimleri hızlı; çekimler uzun olduğunda ise bu değişimler yavaş olur. (Onaran,1989: 76)

Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" filminde askerin tabak kırdığı sahne ile merdiven sekansı zamanda uzatmaya örnek verilebilir. Özellikle merdivende silahlı askerlerin, gerçek yaşamda 2 ya 3 dakika sürecektir düzenli inişleri, gerilim ve dehşeti arttırmak amacıyla, tekrarlarla ve diğer öğelerle kesmeler yapılarak 10 dakikadan fazla sürer. Kameranın çekim hızını saniyede 24 kareden bir, on, bin ya da daha fazla kareye; birer dakika, birer saat, ya da birer gün arayla çekim yapacak biçimde değiştirmek yönetmene zamanı değiştirmede çeşitli olanaklar sağlar. Kameranın çekim hızını değiştirmek, Lesters'in "The Knoc" filminde gülmece öğesi yaratmak amacıyla kullanılır. Filmin kahramanı banyosunda kendisini sıkıştıran yarı çıplak kızlardan kaçır. Üç kat merdiveni çılgınca bir hızla iner. Gerçekte bu bir tek kat merdivendir. Ancak yönetmen, oyuncudan hareketi üç kez tekrarlamasını isteyerek, her inişi hızlanma etkisi yaratmak için normalden aşağı bir hızla görüntüler. Kameranın bu tür kullanımı çekimin organik yapısının bir parçasıdır. Teknik olarak hızlandırılmış ya da yavaşlatılmış çekim, donmuş görüntü ve zamanda atlama yapılarak yapılan çekim olarak bilinen tüm bu kamera oyunları, dikkat çeken süreleri yavaşlatır, hızlandırır ya da uzatır, hatta hareketini dramatik, gülünç ya bilimsel amaçlar için "dondurur". (Demir, 1994: 38-39)

2.8.2. 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 sahnenin 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)

2.8.3. Koşut (Paralel ya da Almaşık) Kurgu

Paralel kurgunun en belirgin özelliği aynı anda gelişmekte olan iki ya da daha fazla olayı, film örgüsü içerisinde belli bir ilginin en çok yükseldiği noktaya kadar birbirlerine paralel, bir başka deyişle koşut yürütmektir. Bu tür kurguya Hitchcock'un, Stranger On A Train filmi örnek gösterilmektedir. Cinayet şüphelisi bir tenis şampiyonu zamanın akışı içerisinde katilden daha önce cinayet alanına ulaşarak suçun başlıca kanıtı olan bir çakmağı almak ister. Panik içindedir ve sürekli olarak saatine bakmaktadır. Zamanın artan baskısı altında endişeli bir şekilde polisleri düşünmektedir. Bu telaş ve panik yüzünden üç setlik oyunu beş set oynamak zorunda kalır. Bir taraftan tenis maçında yaşanan telaşlı, heyecanlı sahnelere paralel olarak zeka sorunu olan gerçek katilin bir balçık çukuruna düşen çakmağı bulmak için verdiği çaresiz arayışlar gösterilir. Üçüncü kesitte, iki kesitte eş zamanlı olarak polislerin olay yerine bu iki kişiden önce varma çabaları yansıtılır beyaz perdeye. Birbirleri ardından tekrarlanan bu kurgu kesitlerini Hitchcock, gittikçe hızlanan bir atlıkarıncanın dış dinamikleri içinde anlatır. Öyle ki sonunda izleyiciyi kendisini merkezkaç kuvvetiyle resimden dışarı fırlatılmış gibi hisseder.

Alfred Hitchcock, filminde gittikçe gerilimi yükseltmeyi amaçlayan bir yönetmen “Paralel Kurgu” yöntemini kullanmalıdır. Bunun yanında daha başka ilginç biçimlendirme yöntemleri de bu tür kurguya destek sağlamaktadır. Akıllıca seçilip doğru kullanılacak özel efektler sayesinde paralel kurgudaki “zaman” ögesine gerek kalmayabilir. Bu nedenle filmin süresi gerçek süresi ile aynı olmaz. Çünkü burada tek bir kesit gösterilir. Buna karşılık tek bir görünüm, daha geniş bir şekilde zaman gerçeği ile (eğer bu görünüm zaman merceği yada zaman kısıtlaması gibi tekniklerle, zaman faktörü içerisinde değişikliğe uğratılmışsa) aynıdır.

Robert Enrico'nun La Riviere Du Hibou (1961) adlı filmi bu duruma örnek gösterilebilir. Zaman perspektifi mekan perspektifiyle bağımlılık göstermektedir ve zaman perspektifi mekan perspektifini izler ya da tam tersi bir süreç gerçekleşir. Böylelikle “zaman akışının paralelliği mekânla birleşmektedir”.(Küçükerdoğan, 2010: 64-65)

2.8.4. 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 ara yazı bindirilebilir.(Asiltürk, 2008: 59)

Zamanda uzatma, genellikle perdedeki mekânın uzatılmasıyla elde edilir. Eğer bir eylemin değişik çekimleri, değişik açılardan görüntülenirse, kurgudan sonra mekânın her defasında görüntülenen aynı yer olduğu belirgin değildir. Eylem gerçek yaşamdaki normal sürenin ötesine taşınır. Film yönetmeninin saat zamanını işlemedeki özgürlüklerinden biri, zamanda uzatma yapabilmesidir.(Esen, 2000:45)

2.8.5. Bağıntılı Kurgu

Sahnenin başından beri genç erkek, kadının bavulunu hazırlamaktadırlar. Adam, “biraz daha oyalanırsan gemiyi kaçıracaksın” der. Repliklerden, bu kadını Amerika’ya götürecektir 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 sahenin 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. Hapishanede dudaklarını ısırarak düşünen erkek görüntüsünden, evde dudaklarını ısırarak düşünen eşinin görüntüsüne geçilerek bağlantı yaratılır. Burada anlamın estetik biçimde yaratılmış olması önemlidir.

Sinema dilinin zenginliğini sağlayan bağıntılı kurgu, çerçevelenen nesnelere 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. 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. (Asiltürk, 2008: 60)

2.8.6. Film Karesinde Kurgu

Fransız film yapımcılarının “le plan sequence”, Amerikalı yönetmenlerin de “afluid camera style” olarak adlandırdıkları bu terim, bir sahnenin tümünü ya da oldukça büyük bir bölümünü kesintisiz olarak görüntüleyen uzun ana çekim olarak tanımlanmaktadır.

Avrupalı birçok yönetmen bu tekniği kullanmaktadır. Bazı yönetmenlerin bu tekniği kullanarak, daha yavaş bir ritm ve daha akıcı bir anlatım tercih ettikleri söylenilebilir.

Avrupalı yönetmenlerin arasında, bu teknikten faydalanan yönetmenlerin oldukça fazla olmasına rağmen, Amerikalı yönetmenlerin bu teknikten daha az istifade ettikleri görülmektedir. Amerika’da kesmelerle yapılan geleneksel kurgu daha çok belirgindir. Atlantiğin iki yakasındaki bu yönetmenlerin, bu tekniği uygulamalarındaki farklılık, çalışma yöntemlerinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Genellikle Amerika’lı yönetmenler, uygun sahneleri üçgenin üç noktasından yaptıkları değişik “ana çekim”lerle, “iç karşı açı çekim”lerle ve ihtiyaç duyabilecekleri zaman “kurtarıcı çekim”lerle görüntülemeyi tercih ederler.(Arijon, 2005: 198-199)

Zaman, “donmuş kare” olarak bilinen bir yöntemle uzatılabilir ya dondurulabilir. Bu yöntem, çekim içinde tek bir karenin tekrar tekrar basılmasıyla gerçekleştirilir. Böylece fiziksel zaman zaman içinden çıkarılmış aksiyonun dondurulmuş bir anını gösteren donmuş kare, kare çözülene film ilerlemesini sürdürdüğü kadar zaman akışı hem uzatılır, hem de durdurulur.

Donmuş kareye çarpıcı örnek, Truffaut'un The 400 Blows filminin son anlarında görülür. Burada (evden, okuldan, genel toplumdaki kaçan) suçlu çocuk deniz kenarına gelir. Bu anda yönetmen, ansızın çocuğun sinirli ve kederli yüzünün çok yakın çekimini verir ve filmin sonuna kadar görüntüyü dondurur. Etki oldukça çarpıcıdır. Donmuş görüntü, çocuğun kötü durumunun çözümünü ertelerek, seyirciye ve çocuğun durumundan sorumlu kişilere, çocuğun içinde bulunduğu çıkmaza bir yanıt aratır.(Demir,1994: 39-40)

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 Arjon, "film karesinde kurgu (kamerada kurgu)" demiştir.(Asiltürk, 2008: 103)

3. KURGUDA GEÇİŞ YÖNTEMLERİ VE KOMPOZİSYON OLUŞTURMA

Çoğu sinemacıya göre bir filmin asıl ortaya çıktığı şama kurgudur. Çekilmiş yüzlerce, binlerce dakikalık görüntü arasından ayıklamak, yan yana getirmek, kesmek biçmek, uzatmak, kısaltmak, yavaşlatmak, hızlandırmak, üst üste bindirmek ve daha bir sürü yöntemle kendi amacınıza uygun öyküyü, uygun ritimle ortaya çıkarmaya çalışırsınız.

Sinema tarihinde kurgulanmış filmler olsa da (bunların en bilineni Alfred Hitchcock'un "The Rope" (İp) adlı filmidir) filmler neredeyse her zaman kurgulanırlar.

Kurgu denince Türkiye'de genellikle öykü (senaryo) kurgusu akla gelir. Tabiki dramatik kurgu da çok önemlidir. Ama kurgunun diğer bir yönü de filmin fiziksel olarak oluşturulmasıdır. Sonuçta birisinin bütün o çekimleri izleyip anlamlı bir bütünü ortaya çıkarması gerekir ve o kişi kurgucudur.

Genelde profesyoneller arasında filmin yönetmeninin aynı zamanda kurguyu yapan kişi olması ender rastlanan bir durumdur (Stanley Kubrick ve Akira Kurosowa böyle yönetmenlerdi). Yönetmenin filme bakışının tarafsız olmayacağı düşünülür. İlk anadan beridir içinde olduğu ve çekim aşamasındaki bütün zorlukları da bire bir yaşadığı için filmi sade bir seyirci gibi izlemesi gerçekten de zordur.

DV kamerayla film çekiyorsanız çevrenizde çok iyi bir kurgucu bulma şansınızın düşük olduğunu var sayıyorum. Bence profesyonellerin düşünüş şekli bir noktaya kadar doğru olsa da bir insanın kendi filmini kurgulama deneyimini yaşaması çok önemlidir. Böylece kendi yaptığı hataları görebilir ve bunlardan ders çıkarabilir. İki çekimi arka arkaya eklemek büyüü bir uğraştır çünkü o iki çekin bir araya geldiklerinde kendilerinden büyük bir bütünü ortaya çıkarırlar. Bu bütün parçaların toplamından daha fazladır.

İki Rus sinemacı Pudovkin ve Kuleshov bunu yaklaşık yüz yıl önce bulmuşlardı. Yaptıkları deneyle Çarlık dönemi yıldızı Ivan Mozzhuhkin'in yakın plan yüzü üç ayrı çekimle yan yana getiriliyor ve üç küçük filmcilik oluşturuluyordu.

Bu çekimlerden birincisi ölü bir kadın, ikincisi oyun oynayan bir çocuk, sonuncusu ise dumanı tüten bir çorbaydı. Üç farklı izleyiciyi grubuna filmler gösterilip adamın yüz ifadesi hakkında ne düşündükleri sorulduğunda gruplar sırayla üzgün, merhametli ve sevgi dolu ve son olarak da aç bir adam gördüklerini söylediler. Oysa adamın çekimi ilgisiz bir başka filmde alınmış ve bütün filmlerde aynı plan kullanılmıştı.

Kurgu iki planı birleştirerek ikisinin de ötesinde anlamlar yaratabilir. Filmcilerin kurguya olan aşırı saygıları da buradan doğar. İyi bir kurgu vasat bir filmi iyi bir film haline getirebilir, yönetmenin eksikliklerini örtebilir. Tabi kötü bir kurguda çok iyi çekilmiş bir filmi berbat edebilir. Ama berbat çekilmiş bir filmi hiçbir kurgucu kurtaramaz! (Canıklıgil, 2007: 155-156)

3.1. Kurguda Geçiş Yöntemleri

Bir dizi uyumlu sahnede, kompozisyon öğelerini oyuncular, mobilya, eşyalar, arka plan nesnelere çerçevenin aynı alanında kalmalıdır. Çekimler arasında kompozisyon öğelerinin çerçeve içerisinde yer değiştirmesi seyirciyi şaşırtabilir. Örneğin, genel çekimde bir oyuncunun solunda arka planda yer alan bir masal lambası kamera açısındaki büyük bir değişiklikten ötürü birdenbire oyuncunun sağında görünmemelidir. Eğer aksiyon eksenine uyulursa oyuncular ve nesnelere doğru yerde konumlanmış olacaktır; ancak birbirini izleyecek çekimler için açılar değiştirilirken oyuncuların, mobilyanın, eşyaların ve arka plan öğelerinin ilişkisini dikkatle not edilmelidir.

Kimi zaman bir nesnenin konumunu, onun bir dizi çekimde doğru görünmesini sağlamak amacıyla kaldırmak ya da kandırmak gerekebilir. Bir film perdede izlendiğinde, temanın gelişime koşturularak, ilk çekimden son çekime kadar sürekli ileri bir hareketle birbirini izleyen çekimler dizisi olarak görülür. Film kurgu yoluyla bu çekimleri birleştirerek bir olgudan bir diğerine, bir ortamdan bir başka ortama, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine atlayarak gelişir. Filmin gelişimindeki süreklilik de hiçbir kesilme olmadığı halde, kurgu aksiyonun gelişimini ileri götürürken, çekimler arasındaki ilişkiyi kurarken, gerçek zaman sürekliliğinde kesintilere neden olur. Kurgu türlerinden biri olan çapraz kurgu yoluyla, birbirinden uzam ile ayrılan ama aynı anda oluşan olaylar sırasıyla her birinin gelişmesi gösterilerek anlatılabilir. Zaman içinde ayrı ayrı olan olaylar günümüz olaylarının geçmişte gerçekleşmiş ya da gelecekte gerçekleşebilecek benzer olaylarla karşılaştırmasının sunulması için çapraz kurgudan geçirilebilir. Modern savaş gereçleri ve yöntemleri, eyaletler arasındaki iç savaşlarda kullanılanlarla ve ardından da geleceğin uzay savaşındakilerle karşılaştırılabilir.(Mascelli, 2007: 162-163-165)

3.1.1. 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 Luis 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 özü, çatışma düşüncesinde yatar. Kurgunun temel fonksiyonu da bir bu iç çatışmayı yaratır. Kurgunun bu önemli fonksiyonuna dikkat çeken Öngören, 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 ilsem olarak tanımlayarak, tüm bu savları desteklemiştir. (Asiltürk,2008: 62-63)

Turnalar Geçerken” filminde Boris’in ölümcül bir yara aldığı anla, ölümüne kadar geçen zaman içinde, dönen ağaçlar görüntüsüyle çevrelenen düğün günü sahnesi çok ilginç bir örnek oluşturur. Bu sahne özellikle, filmin bu noktasında doğal tempoyu yeniden üreten zamanın akışının dışına çıkar. Gerçeklikteki sonsuz küçük bir zaman biriminin perde üzerindeki karşılığı, bezdirecek kadar uzun süren bir bölüm olarak ortaya çıkmaktadır. Burada karşılaştırmak yapmak için Tolstoy’un “Sivastopol Öyküleri”nden bir bölümü örnek alabiliriz:

“Praskushin’in, ayaklarının dibinde dönen bir bombayı gördüğü anla, göğsüne çarpan şarapnel parçası oracıkta öldürmüştü onu tümcesi arasında, nesnel zaman ölçüsüne göre, yalnızca bir saniyenin bulunduğu bölüm (gözlerinin önünde tüm anılar canlanana kadar bir saniye, tam bir saniye geçmişti); ama öyküde bu bir saniye iki sayfalık bir metindir, yani öykünün başka yerlerinde reel zamanın saatlerine, günlerine ya da aylarına uygun düşen sanatsal zamandır. Sanatsal Zaman’ın meydana geliş koşulunu oluşturan ama tiyatrodan mümkün olmayan düzensizlik, isteğince hızlandırma ve yavaşlatma yetisi, sözcüğün direnme gücü, bu yönden hareketli fotoğrafın direnme gücünden daha az olduğu için, sinemada özellikle önem kazanmaktadır.

Filmin, gerçeklikteki temponun otomatik kayıtçılığından zamanın sanatsal bir modeline dönüşebilmesi için harcanması gereken güç, seyirciler tarafından anlamlar içeren enerji, gerilim ve doygunluk diye duyumsanır. (Lotman, 1999: 123-124)

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 işleminin sanatını ortaya koyar. Böyle bir sahneyi, kurgu yaratıcılığını bilmeden kotaramazdı. (Pudovkin,1966: 19)

3.1.2. 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. Kurgulanan bu çekimler arasındaki içeriksel yakınlığın bile bu devinimin doğusunu engelleyemeyeceğini söyler. Çekimler arası içerik yakınlığı olsa da; bir çekimden ötekine geçitse değişik durumun çıkması engellenemez. İçerik ve çekim ölçeği gibi değişimler bu devinim etkisine ivme kazandırır. Örneğin hapisanedeki kocasını düşünerek dudaklarını ısiran kadının evindeki çekimiyle (aynı çekim ölçeği ve çekim açısıyla) hapisanede, eşinin yüzündeki ifadeyle dudaklarını ısiran adamın çekimlerinin kurgulanması, bir devinim yaratır. İki çekim arasındaki yakın ilişki devinime engel olmaz. Çekimler arasındaki ilişki 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 fonografik 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 çözümlenmeler 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 örülmelerini 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.

Pek çok film kurgucusu hareketler üzerinde kendi kurgularını yapmayı yeğlerler; böylece, bir çekimden diğerine gerçek geçiş devinim tarafından maskelenir ve iki durağan çekimin arasındaki kurgu kadar belirgin olmaz. Örneğin, kapı açmak, içki içmek, sandalyeye oturmak, merdiven inmek ya da çıkmak, eline telefonu almak, ya da yalnızca bir konumdan diğerine yürümek; bütün bunlar bir film kurgucusunun kararına göre devinimde kurgulanabilir. Devinimde kesme kararı kameraman tarafından verilmemeli, film kurgucusunun kararına göre devinimde kurgulanabilir. Devinimde kesme kararı kameraman tarafından verilmemeli, film kurgucusuna bırakılmalıdır. Pek çok yer değiştirme hareketi tek bir çekimde tamamlandıklarında kusursuz gibi görünse de, diğer bazıları iki çekime bölünüp paylaştırıldığında daha etkili olmaktadır. Örneğin, kurgucu bir oyuncu sandalyeye otururken bir boy çekimden yakın çekime kesme yapabilir ama bir oyuncunun içkisini tek bir çekimde bitirmesine de izin verebilir.(Mascelli, 2007:163)

3.1.3.Zaman ve Uzam

Eisenstein, çekimin bir montaj hücresi olduğunu belirtir ve bağlanma yerine çatışma kavramını getirir. Eisenstein'in çatışma ile zaman ve mekansal açıdan iki ayrı devinimsiz görüntünün bindirilmesinden doğan devinimli görüntü elde eder. Buna örnek olarak Potemkin'de Odessa Merdivenlerindeki kıyımı protesto etmek için devinim kazandırılan 3 aslan heykeli verilebilir. Kuramcı, montajın düşünceye yol açtığını belirtir. Montaj ile yaratılan devinim de bir tür düşünme biçimidir.

Eisenstein, sinemada gerçeğin kendisini değil, birleşimini sunar, montaj yoluyla görüngülerin öğelerini yeniden üretir. Bu uzam ve zamanda gerçekleştirilmiş özgül bir düzenlemedir. Öğelerin birleşimi öğelerin basit bir toplamı değil, bu toplamdan fazla bir şeydir, yeni bir üründür. (Büker, 1985: 15)

Arnheim, sinemanın hiç de sanıldığı gibi basitçe bir ‘gerçeklik yeniden üreticisi’ olmadığını altını çizmek için, şunları söyler: “Şimdiye dek, tek bir çekimin bile hiçbir şekilde doğanın basit bir yeniden üretimi olmadığını, doğa ve film görüntüsü arasında çok önemli ayrımların bulunduğunu, sanatsal biçim verme sürecinin çok ciddi ele alınması gerektiğini göstermeye çalıştık. Yine de, montajın neden film sanatına giden en önemli yol olarak düşünüldüğü kolayca anlaşılabilir. Her şeye rağmen bir görüntü, insan tarafından kontrol edilen ama yine de yüzeysel olarak doğayı yeniden üretmekten başka bir şey yapmadığı düşünülen bir kaydetme işleminden doğar. Ama sıra montaja gelince insan işleme müdahale eder: Zaman parçalanır, zaman ve uzam açısından ilişkisiz olan şeyler birbirine bağlanır. Bu daha çok somut bir biçimde yaratıcı ve biçimsel bir işlem gibi görünür.(Arnheim, 2002: 78-79)

Potemkin Zırhlısı filminin Odesa ayrımında 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 koterılan 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 ilixsisi, sıçramalı, bölük pörçük, süreksiz ve alışılmamış bağlantılar kavrandığında anlaşılır hale gelir.

Uzam ve zaman yaratılması kurgunun önemli fonksiyonlarındanr. 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, kuskusuz bu yaşamsal deneyim arayışıydı.

Tüm bunların sonunda ideal bir film çalışması için bir yönetmenin milyonlarca metrelik film şeridinde 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 malzemedenden değişik filmler çıkardığını düşünmek çok daha ilginç olacaktır.(Büker, 1985: 65)

3.1.4. Sahne Derinliği

Zaman ve mekânın drama sanatına özgü grupları, filmde tüm karakter ve işlevini değiştirirler. Mekân, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanır, hem de gözümüzün önünde olup bitiyormuşçasına hareket kazanır. Kendi tarihine, semasına ve gelişim olayına sahip olan akıcı, sınırsız ve bitmemiş öge halini alır. Tek türlü fiziksel mekân, burada çok çeşitli birleşik tarihsel zaman karakteristiklerini de kazanır. Bu ortamda tek tek sahneler artık aynı türden değildir; mekânın ayrı ayrı bölümleri eş bir değer taşımaz. Bu ortamda bazıları gelişimde ve belirli bir öncelik taşıyan, diğerleriyse birikmiş mekânsal deneyimleri belirleyen özellikle nitelenmiş durumlar vardır. Örneğin yakın çekimin (colose-up) kullanılması yalnızca mekânsal bir ölçüte sahip değildir, aynı zamanda filmin dünyasal gelişimi sırasında erişilebilecek ya atlanabilecek evreyi temsil eder. İyi bir filmde bu yakın çekimler rastgele ve iş olsun diye dağıtılmaz. Sahnenin iç gelişiminden bağımsız olarak, herhangi bir yer ya da zamanda kesilmez; yalnız güçlü enerjilerinden yararlanılacağı yerlerde kesilir. (Hauser, 1995: 413-414)

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 Yurttas 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. Yurttas Kane filminde uzun ayırım-çekimleri, Eisenstein'ın hızlı kurgusuna ve film dilinde kurguya verilen değere bir alternatif olarak kullandı. Bu filmin, Ayın Haberleri bölümü kurgunun çarpıcı fonksiyonuyla, geri kalan bölümlerse, derinliğin anlatımı için uygun olduğu gözlenebilecek kadar açık bir geniş sahneyle yaratıldı. Ayın Haberleri ayırımının çarpıcı kurguyla, geri kalan ayırımlarına sahne derinliğiyle yaratılmış olması, kurgunun ve sahne derinliğinin birbirinin yerini tutmadığı ve aynı filmde kullanılabileceği yolunda önemli bir ipucu verir.

Eisenstein'in da geniş sahne içinde mutlak kurgu bulunduğu düşüncesi bu noktada anımsanmalıdır. O bu düşünceyi 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.(Asiltürk, 2008: 63-64)

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

Bir planın tek bir karelik süre içerisinde yerini başka bir plana bırakmasıdır. Sinema ve televizyonda en çok kullanılan geçiş biçimidir. En çok kullanılmasının nedeni hem basit olması hem de istenen etkiyi en hızlı biçimde vermesidir. Bugün ortalama uzun metraj film 1000 – 2000 kesmeden oluşur. Eskiden bu rakam çok daha düşüktü.(Canıklıgil, 2007: 157)

Kesme, noktalamada en çok kullanılan yöntemdir. Bir planın ardından, hemen ikinci planı getiren, en basit, en hızlı geçiştir. Yüksek bir estetik enerjiye sahiptir. Kesme ile geçiş, insanların gözleriyle farklı alanlara bakmalarına benzetilebilir. Göz kadar hızlıdır. Umulmadık bir şeyle karşılaşan kişi, önce kendisini, bunun ardından karşılaştığı şeyi gösteren planın kesim ile birleştirilmesi yoluyla saptandığında, seyircide bu hemen hemen o kişinin uğradığı “şok” etkisine benzer bir etki uyandırır.

Kesmenin kullanıldığı diğer bir yer, karşılıklı iki kişinin konuşmalarını cepheden gösteren planların sıralanışındadır.

Bir plandan diğerine kesme ile geçerken, başka yönlerde ne olup bittiği fark edilmez. Sadece detayın ortaya çıkmasını sağlar. Hareketin sürekliliğini sağladığı gibi, olayı farklı bakış açı ve çekim ölçekleri ile de gösterir.

Kesme, temanın yoğunluğunu etkiler ve temayı, şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamana yönlendirir. Kesmeyle yapılan geçişler, planların, sahnelerin ve ayrımların nesnel (saat) ve öznel (psikolojik) zamanını belirlediğinden, temanın ritmini ortaya çıkartır.(Belkaya, 2001: 96)

Hitchcock, kesme ile sesi birleştirdiği gibi, kesmeyle müziği de birleştirir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide kesmenin müzikle birlikte olduğunda çok etkili olduğunu söyler. Weis Ernst Lubits, Moulian, Rene Clair gibi yönetmenlerden etkilenmiş gibidir. Yalnız bu yönetmenlerin filmlerinde müzik filmle bütünleşir. Hitchcock ise kesmeyi müziğin ritmine uydurur. Müzik ağır olduğunda, kesme de ağırdır, hızlı olduğunda kesme de hızlıdır.(Büker, 1985: 185)

Hareketli fotoğraftan, bir sanat dalı olarak sinemanın gelişmesi iki önemli başarıdan kaynaklanır: Amerikalı Yönetmen D. W. Griffith tarafından bulunduğu ileri sürülen yakın çekim (close-up) ve Ruslar tarafından keşfolunarak kısa-kesme (short cutting) olarak adlandırılan birleştirme yöntemi. Bununla birlikte konunun devamlılığına sık sık ara vermek, Ruslar tarafından bulunmuş bir yöntem değildir; Amerikalılar bunu heyecan yaratmak amacıyla uzun zamandan beri kullanmaktaydılar. Ancak Rusların yönteminde yeni olan nokta, bilgi verici uzun sahnelerin araya sokulmasından vazgeçilerek, bunun yalnızca yakın çekimlerde uygulanmasıdır. Bu montaj tekniğinin devrim yaratıcı niteliği kısa çekimler, ritim hızlanması, çekim noktalarının değişkenliği ve sinemada uygulanabilecek diğer yöntemlerden çok daha fazla; homojen bir eşyalar dünyasını değil, gerçeğin yeterince heterojen öğelerini yansıtması ve bunları yüz yüze getirmesine bağlıdır. Eisenstein, Potyomkin Zırhlısı filminde şu görüntü sırasını kullanmıştır: Çılgınca çalışan insanlar, kruvazörün makine dairesi; çeşitli çarkları çeviren eller, zahmetle gerilmiş yüzler, manometrede en yüksek basınç derecesi; tere bulanmış bir göğüs, akkor haline gelmiş bir kazan; bir kol, bir çark; bir çark, bir kol; makine, insan; makine, insan

Eisenstein'in bu yöntemiyle gerçekleştirdiği anlatımda, biri maddesel, öteki ruhsal iki farklı gerçek bir araya getirilmekte; yalnız bir araya getirilmekle de kalmamakta, birinin diğerine geçtiği gösterilmektedir.(Hauser, 1995: 423-424)

3.1.6. Çekim

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 eksikti (ellipsis) 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, 1999: 38-40-42)

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.

Bu bağlantıya çekim aşamasında dikkat edilmezse, adamın kadını öldürdüğü çekimin arkasına kurgulanan çekimde adamın yüzü öldürdü anlamı taşımayabilir. Bu anlam, filmin inandırıcılığını zedeler. Çekimin kurgu değeri çekim sırasında hesaba katılmalıdır.(Öngören,1993: 132)

3.1.7. Geçiş

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... Kurgu, kesintisizlikle de yakından ilgilidir. Bir film, film yapımcılarının tek tek parçaları bir araya getirdikleri yapbozdur. Filmin ortaya çıkarılma sürecinde yönetmen özellikle kurgudan yararlanır. Kurgunun bu görevi yerine getirmesine katkı sağlayan birçok etmen söz konusudur. (Asiltürk, 2008: 69)

TV ve sinema yapımları, genellikle birden fazla kamerayla, farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda çekilen görüntüler içerir. Aynı ortamda çekim yapan farklı kameraların görüntülerini peş peşe eklerken veya farklı zamanda/mekânda çekilmiş görüntüleri bir kurgu cihazında sıralarken kullandığımız yöntemlere“görüntü geçiş türleri” denir.

Görüntü geçiş türleri“görüntü dilinin noktalama işaretleri” olarak adlandırılırlar. Çünkü dilbilgisinde noktalama işaretlerinin önemi neyse, görüntü dilinde de geçiş türlerinin önemi odur. İçinde hiçbir noktalama işaretinin olmadığı veya noktalama işaretlerinin tümüyle yanlış kullanıldığı bir yazı okuduğumuzu düşünelim. Bu yazıyı büyük ihtimalle yanlış anlayacak ya da okuduğumuzu tam anlayabilmekte zorlanacağız. İşte görüntü geçiş türlerinin önemi de bu kadar büyüktür.

Her tür yapımın kendine has bir dili vardır. Görüntüler arasında geçiş yaparken uygun olmayan geçiş türlerinin kullanılması hem konunun anlaşılmasını zorlaştırır, hem de seyircinin izlediği programdan aldığı zevki azaltır. Görüntü geçişleri, gereksiz görüntü parçalarının kullanımının da önüne geçer.

Filmin bir sahnesi kesintisiz olarak çekildiğinde ve kurguya bu şekilde eklendiğinde, hem filmin temposu ağırlaşacak hem de seyirci gereksiz bazı ayrıntıları da izlemiş olacaktır. İşte geçişler, gereksiz görüntü parçalarının atılması ve peş peşe eklenen görüntülerin uygun bir yöntemle birbirine bağlanmasıdır.(kurguda, yöntemler ve gecisler,2010)

3.1.8. Kesme

Bu durum, hareketin süreklilik gösterdiği durumlarda bir kameradan diğer bir kameraya geçmekte kullanılan en kısa geçiş biçimidir. Bunun yanında bir sahneden diğer bir sahneye geçişi sağlamak içinde kullanılan bir geçiş yöntemi niteliğindedir.(Kafalı, 1993: 200)

Kesme, noktalamada en çok kullanılan yöntemdir. Bir planın ardından, hemen ikinci planı getiren, en basit, en hızlı geçiştir. Yüksek bir estetik enerjiye sahiptir. Kesme ile geçiş, insanların gözleriyle farklı alanlara bakmalarına benzetilebilir. Göz kadar hızlıdır. Umulmadık bir şeyle karşılaşan kişi, önce kendisini, bunun ardından karşılaştığı şeyi gösteren planın kesim ile birleştirilmesi yoluyla saptandığında, seyircide bu hemen hemen o kişinin uğradığı “şok” etkisine benzer bir etki uyandırır. Kesmenin kullanıldığı diğer bir yer, karşılıklı iki kişinin konuşmalarını cepheden gösteren planların sıralanışındadır.

Bir plandan diğetine kesme ile geçerken, başka yönlerde ne olup bittiği fark edilmez. Sadece detayın ortaya çıkmasını sağlar. Hareketin sürekliliğini sağladığı gibi, olayı farklı bakış aı ve çekim ölçekleri ile de gösterir.

Kesme, temanın yoğunluğunu etkiler ve temayı, şimdiki zaman, geçmiş ve gelecek zamana yönlendirir. Kesmeyle yapılan geçişler, planların, sahnelerin ve ayrımların nesnel (saat) ve öznel (psikolojik) zamanını belirlediğinden, temanın ritmini ortaya çıkartır.(Belkaya, 2001:96)

Çarpıcı etki elde etmek için kullanıldığını söylediği kesmeyi, yazıdaki virgle 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 iliksisi 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 ayrımında, 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, evrinen ya da kaydırılan kameranın, gerçekleri doğal akışının içinde yakaladığını, kesme ile yaratılan kurgunun aldaticı olduğunu savundu. Aı-karşı aı biçimindeki kesmelerde replikler, altlık üzerinde devinimli kullanılan kameralarla yapılan çekimlerde devinimler, benzer nesneden benzer nesneye, oyuncuların benzer davranışlarından benzer davranışlarına, karşıt içerikli erveden erveye kesmelerde, kesme içerik belirleyici öğe 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, balgamları 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) Mekân, 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) Eğretileme/metafor yaratmak için,
- 11) Uzaysal zamanı eksilterek-fazlalaştırarak filmsel zaman yaratmak için,
- 12) Uzaysal uzamı/mekânı 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) is görüşmesi için bir gazeteciyle buluşacaktır. Takma adı Laszlo Kovacs olan Michel Poiccard (Jean Paul Belmando), 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 boşluklara 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 sağında 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.(Asiltürk, 2008 :69-70)

3.1.9. Zincirleme

Bir görüntünün bitmeden, diğer görüntünün belirmesine denir. Yapısı gereği, kesme ile kararma-açılmanın ortalama bir durumudur. Aslında bir açılma ve kararmadan meydana gelir, fakat onlar gibi oluşmayıp aydınlıkta meydana gelir. Bir çekimin ya da planın son görüntüleri zayıflarken ondan sonra gelen planın ilk görüntüleri, bu zayıf görüntülerin üzerinde belirmeye başlar. Yani bir an için kaybolan görüntüler ile beliren görüntüler birbirine karışır. Aslında yumuşak bir geçiştir. Süresi az veya çok olabilir. Birbiriyle yakın ilintili planların bağlanmasında kullanılır. Bu tür geçiş, “süreklilik” ve “ritim” düzenlemek için, daha çok da “hareket, mekân, zaman değişiminde köprü olarak kullanılır.(Belkaya, 2001:97-98)

Zincirlemede, ilk çekim yavaşça yitip giderken, ikinci çekim yavaşça belirir ve iki çekim bir noktada üst üste (mix) biner. Dolayısıyla zincirleme yöntemde, geçiş ani ve keskin değil, izleyici her iki çekim arasında kolayca bağlantı kurarken, iki çekim arasındaki zaman-mekân ve içerik farkını kolayca anlayabilir. Zincirleme, yavaş bir geçiş sağladığı için, yalnızca iki görüntü arasında somut iliksi kurmakla kalmaz, aynı zamanda zamanın geçtiğini de gösterir. Birkaç görüntü zincirlemeyle birbirine bağlanırken, hem zamanın geçtiği hem de olayın süreklilik arz ettiği vurgulanır.

Yönetmenler zamanda geri dönmek için de zincirlemeye başvururlar. Balasz, zincirlemenin düşlere geçmede çok uygun bir yöntem olduğunu belirtir. Günümüzde zincirleme geçişe, görüntünün flue'laştırılması ve tekrar netleştirilmesi tekniği de eklenerek, bu yöntem daha yetkin kullanılmaktadır. Örneğin, bir filmde oyuncu, geçmişteki bir olayı düşlerinde canlandırmak istediğinde, gözlerinin bir noktaya takılarak düşüncelere dalması veya uykuya dalıp rüya görmeye başlaması, zincirleme ve flulaşma tekniğiyle sağlanabilir. Uykuya dalan oyuncunun yüzü bulanıklaştırılır ve zincirleme geçişle gördüğü rüyaya açılır.

Bindirme tekniği de kahramanın duygularını, düşüncelerini göstermek için uygundur. Zincirleme gibi bindirme tekniği de zamanın geçtiğini gösterir. Pudovkin, Kaçak'ta, yapılmakta olan bir geminin bir parçası üzerine bitmiş bir gemi görüntüsünü bindirir. (Büker, 1985: 133-136)

3.1.10. Bindirme (İkizleme)

İki çekim üst üste konarak aynı film üzerine basıldığında birbiri ile hiç ilgisi olmayan nesnelere yan yana gelebilir. Ayrıca iki çekim üst üste geldiğinde perspektif yok olur. Bu tür bir görüntüde üçüncü boyut yoktur. Bu durumda bindirmenin nesnelere gerçekliği bozduğu söylenebilir. Bu sebepten bindirme gerçeküstücü eğretilmeler yaratmak için çok uygundur.

Bindirmeyi bir rastlantı sonucu bulan kişi ünlü yönetmen Melies'dir. Paris Opera Alanı'nda film çekerken kamerası tutukluk yapar. Çekilen sahneleri izlerken, şeridin takıldığı noktaya gelince Medeline-Bastille otobüsünün cenaze arabasına, erkeklerin kadına dönüştüğünü görür.

Bindirme kahramanın duygularını, düşüncelerini göstermek için uygundur. Genellikle yönetmenler kahramanın yüzünü yakın çekimle gösterirler ve bu yakın çekimin üzerine onların düşlerini bindirirler.

Zincirleme gibi bindirme de zamanın geçtiğini gösterir. Pudovkin "Kaçak" filminde(1933), yapılmakta olan bir geminin bir parçası üzerine bitmiş bir gemi görüntüsünü bindirerek zamanın geçtiğini anlatır.(Büker, 1985:163-165)

Belirli bir aranın başını ve sonunu belirleyen iki anahtar çekim çok önemlidir. Bir akşam yemeğinde çorbadan kuruyemişe zincirleme yapılabilir. Bir bebeğin sarsak adımları yere sağlam basan yürüyüşüne zincirleme yapılabilir. Minyatür bir uçak modelinden gerçek boyutlarında bir uçağa zincirleme yapılabilir. Dev bir yangın tütmeğe olan küllere zincirleme yapılabilir. Küçük bir alevden, büyük bir orman yangınına geçiş yapılabilir. Klasik bir örnek olabilir belki ancak, parkta sevgilisini bekleyen bir gencin, uzun süre beklediğini göstermek için, yaktığı birkaç sigaradan çektiği nefeslerin ardından, önünde biriken izmaritlere zincirleme yapılabilir.

Asansöre binen birinin, istediği kata ulaşması silinmeyle verilebilir. Bürosundan çıkan birinin, binayı terk edişi zincirlemeyle sağlanabilir ki, böylelikle önemsiz zaman ve mekân aralığı bu şekilde etkili bir biçimde kapatılabilir. Geriye dönüşlerde tarihi olayları anlatan gazete başlıkları zamanı vurgulamak için kullanılabilir. Bir filmde seri katilin, geçmişte işlediği cinayetler, gazete manşetleriyle anlatılabilir.

Mekân ise işaretlerle, kapılar üzerindeki adlara, binaların adlarını gösteren tabelalara, demiryolu ve karayolu üzerindeki levhalara, şehir adlarına, havaalanı ya da terminallerine zincirleme yoluyla bağlanabilir. Uzun yolculuklar araba tekerleklerinin dönmesi, kilometre göstergesinin değişmesi, bir harita üzerinde yanıp sönen çizgi, damgalanan pasaportlar, bavula yapıştırılan otel etiketleri, göz açıp kapayana kadar geçiveren yol çizgileri veya işaretleri, gemiler, uçaklar, tren ya da otobüslerle görüntülenebilir. Bu devinimler tek tek olabileceği gibi, yolcunun yüzüne ya da diğer sahneler üzerine bindirme de yapılabilir. (Mascelli, 2007:147)

3.1.11. Kararma-Açılma (Focus-Defocus)

Çoğu romanda bir bölüm bittiğinde, yeni bölüm yeni bir sayfa ile başlar. Ekranında ise görüntünün giderek kararması ve sonra açılarak ikinci görüntünün belirmesi şeklinde gerçekleşir. Genel olarak, bir filmin bölümleri, bu işlemle birbirinden ayrılır. Kesmenin karşıtı olup hızı düşüktür. Plandan plana, sahneden sahneye geçiş uzun sürer. Bu geçişin uzun veya kısa oluşu, birbirine bağlanan bölümler arasında, olgu bakımından bir yaklaşma varsa, kararma süresi azdır. Tersinde ise kararma süresi uzamaktadır.

Açılma ise kararmanın aksi işlemidir. Sahne karanlık başlar, beyaz perdede hiçbir görüntü göze çarpmaz, sonra yavaş yavaş aydınlanır ve görüntüler belirir. ani bir sahne veya sekansın başlangıcını belirtmek için kullanılır.(Belkaya, 2001:97)

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... ” diyerek, sinema tutkusunu anlatırken; aslında bir açıdan da, amacı o olmadığı halde, kararmayı anlatmış olmaktadır.(Grazzini, 2006:29)

Kararma ve açılma zincirleme gibi kullanılır. Ancak bu geçiş yöntemi daha büyük bir zaman geçişini betimlemektedir. Ayrımların sekansların bitişini göstermek için de kullanılır.”Kararma” görüntünün kararıp ekrandan kaybolup görünmez olmasıdır. Perde karardıktan sonra aktarılmak istenen duyguya ve ihtiyaca göre süre belirlenir ve daha sonra “açılır”. Açılma da, bir çekim veya sahne karanlıkta başlar, giderek aydınlanır ve görüntü belirir. Kararma; bir olayın, bir sahnenin, dramatik oyunun ya da filmin sonunu simgeler. Eğer kararma senaryonun sonunda değil de ard arda bir yerde kullanılıyorsa, geçiş yapıyor demektir. Eğer kararma böyle kullanılırsa sahnenin, sekansın ya da zamanın sonuna gelindiği simgelenmektedir. Böyle kullanılan kararmayı mutlaka bir “açılma”nın takip etmesi gereklidir. (Yılmaz, 2010:15)

3.1.12. Silinme

Silinme geçiş ise, bir sahnenin bir diğer sahneyi çerçeve dışına ittiği görüntüsünü veren hareketli optik etkilerdir. Silme hareketi, dikey, yatay ya da açılabilir. İki sahne arasındaki sınır, silik bir çizgi ya da yumuşak bir kaynaşma olabilir.(Mascelli, 2007:143)

Silinme, kararma açılmaya göre oldukça “sert” bir geçiş sağlar. Çünkü ikinci çekim çerçevenin herhangi bir yerinden belirerek ilk çekimi herhangi bir biçimde siler.

Silinme kalıpları kesintisiz olabileceği gibi çerçeve içinde çeşitli şekillere de bölünebilirler. Örneğin, bir seri genişlemekte olan daire birleşerek yeni sahneyi oluşturur. Silinmeler mekanik geçişlerdir. Basit, dikey, yatay ya da açılabilir türler dışında silinmeler dramatik filmlerde ender olarak kullanılırlar. Sesli filmlerin ilk örneklerinde, özellikle de müzikal filmlerde silinmeler sık sık kullanılmıştır. Günümüzde daha çok tanıtma filmlerinde, reklâm filmlerinde kullanılmaktadır.(Büker, 1985:133-136)

Bir görüntünün diğerini iterek veya silerek yerine geçmesidir. Binlerce değişik silme efekti geliştirilmiştir ve bunlara Wipe patterns adı verilir. Görüntüdeki üç boyutluk yanılsamasını kırıp ekranı resimleştirdiği için anlatımcı filmlerde çok kullanılmaz. Geoge Lucas'ın Star Wars filmlerinde sıkça kullanılmış olsa da çağdaş sinemada bu türden kullanımlara ender rastlanır. Wipe sinemayla ilk defa ilgilenenlerde ve amatörlerde genelde heyecan yaratır. Bu da aşırı kullanma hatasına yol açabilir. Bundan kaçınmaya çalışın. Gerçekten çok yaratıcı biçimde öykünüzle bütünleşmiş olarak kullanamıyorsanız silme efektinden vazgeçmenizi öneririm.(Cankligil, 2007 :157-158)

3.2. Çekim Teknikleri ve Kurgusal Gereksinimler

Kurgusal gereksinimler çoğu zaman bir çekim dizisi için tercih edilen kamera açılarını da belirlemektedir.

Ayrıntılı çekim senaryoları genellikle çekim tipini ya da senaryoları genellikle çekim tipini ya da kamera çekim tekniklerini belirtir. Ancak pek çok senaryo ana çekim olarak yazılır ve filmin çekimi sırasında insiyatif yönetmene ve kameramana bırakılır. Örneğin bir belgesel çekiminde konuyu doğaçlama olarak filme almakta olan bir kameraman, kurgusal gereksinimlere göre çekim yapmalıdır. Bir filmdeki birkaç anahtar sahne tek tek ele alınabilse de, bütün sahneler sekans içindeki diğer sahnelerle ilişkili olarak göz önünde bulundurulmalıdır. Kameraman olayı bir bütün olarak planlamalı ve tek tek çekimlere bölünmesine karar vermelidir. Genel çekim oluştururken ortamın ne kadarının alınacağına, devinimin hangi bölümlerinin boy çekimini gerektirdiğini, yakın çekimlerde odağın nelerin üzerinde olacağına karar vermelidir.

Genel çekimlerden yakın çekimlere doğru giden normal gelişmeler güvenli olsa da, bu, her zaman en iyi teknik olarak görülmemelidir. Eğer sekans çeşitli oyuncuların ileri-geri yakın çekimleri biçiminde gelişirse, gelişen kamera açıları yineleme kamera açılarına dönüşmelidir. Söz konusu olan oyuncu hareketi ise, ya da yeni unsurlar sunulmaktaysa, seyirciyi tekrar konuya yönlendirmek için genel çekimlere dönmek gerekebilir. Kameramanın, seyircilerin o anda görmekte en fazla ilgilenecekleri oyuncu, nesne ya da devinimi göstermesi gerektiğini savunan Mascelli, anlatımsal ilginin bölüdüğü durumlarda bunun büyük önem taşıdığını savunmuştur. Bununla birlikte, kamera, iki öykü ögesi arasında daha ilginç olan üzerine odaklanmalı ve film kurgucusu yapım üzerindeki zaman ve bütçe kısıtlamalarına uygun olan her türlü olası çekim tipine sahip olabilmelidir.(Mascelli, 2007:64-65)

Kamerayla elde edilen görüntüler açısından kameranın önündeki ışık, (dış ışık) görüntünün rengini çekim aşamasında etkiler. Işıklı-gölgeli mekânlarda renk, nesnenin içinde bulunduğu ortamın ışığının ve yüzeyinin yansıtma oranlarının renge etkisi, rengin çevresindeki renklerle ilişkisi, hangi teknikte (film veya video) çalışılırsa üzerinde yoğunlaşılması gereken konulardır. (Kılıç, 2003: 38)

3.1.1. Çerçeve Kurmak

Kamera açısı, merceğin kaydettiği alan ve bakış açısı olarak tanımlanır. Kameranın konumu ne kadar alanın içerildiğini ve seyircinin olayı izleyeceği bakış açısını belirler. Kamera açısı ve seyirci arasındaki ilişkiyi hatırlamak önemlidir. Kameramanın her yer değiştirmesinde seyirci de konumunu değiştirir ve olayı yeni bir bakış açısı ile görür. Kamera açısını üç faktör belirler.

Konunun Boyu,
Konunun Açısı,
Kamera yüksekliği,

Birçok kameraman ve yönetmen genel çekim, boy çekimi ve numaralandırılmaya göre sıralanmış yakın çekim türü düşünmektedir. Bu türden temel düzeydeki bir yaklaşım filme alınacak pek çok çekim türü için yetersiz kalmaktadır.

Göreceli terimlerin farklı insanlar için farklı anlamları vardır. Bir kameramanın boy çekimi olarak adlandırdığı bir çekim, bir başkası için yakın çekim olabilir.

Kameramanın konuya olan uzaklığı, ya da mercek odak uzunluğu, filme alınmakta olan çekimin türünü belirlemez. Kamera mesafesi ve filme alınan alan, bir insan yavrusu ile bir fil yavrusunu yakın plandan filme alırken büyük farklar gösterecektir! Çekimin, konu açısından, çekimin görüntü boyu yönünün de görüntülenmekte olan alanın bütünü ile olan ilişki açısından tanımlanması gerekir. Bu nedenle, bir kafa yakın çekimi perdenin tümünü kaplayacak bir kafa görüntüleyecektir, bu kafa ister bir insana, ister bir file ait olsun.(Mascelli, 2007:26-27)

Bir filmde konuşulurken çoğunlukla “kamera açıları çok iyiydi” sözünü duyarız. Bu söz özellikle sinema eğitimi almamış ama hevesliler tarafından çok kullanılır. Ne demek istediklerini gayet iyi anlasam da aslında bu söz tam olarak doğru değil. Tek başına kamera açısı diye bir şey yoktur. Herhangi bir kompozisyonun kamerayla ilgisini belirleyen etkenler şunlardır:

Kullandığımız mercek

Kameranın konudan uzaklığı

Kameranın yüksekliği

Ancak bu üç temel unsur bir araya geldiğinde bir kamera açısından söz edebiliriz. Burada önemli nokta bunların her birinin ayrı ayrı önemli olduğudur. Her çerçeve kurduğunuzda bu üçü konusunda ne yaptığınızın farkında olmanız gerekir, çünkü bunlardan biri bile değişirse görüntü ciddi şekilde etkilenecektir.

Örnek olarak, aşırı tele bir mercekten çok uzaktan çekim yapabilirsiniz. Bu ilk bakışta yakından ve normal bir mercekten çekim yapmaya çok benzese de, görüntü tamamen farklı olacaktır. Tele mercekler hem alan derinliğini hem de perspektif etkisini azaltır.(Canikligil, 2007:106-107)

3.1.2. Nesnel Kamera Açılıarı

Nesnel kamera, olayı tarafsız bir bakış noktasında görüntüler. İzleyiciyi, olayı sahne içinde görünmeyen bir kişinin gözü ile izler. Sanki her şeyi izliyor gibidir. Görüntü yönetmenleri ya da yönetmenler, bazen tarafsız bir kamera uygulamasını, izleyicinin bakış noktası olarak tanımlar. Olay, sahne içindeki herhangi bir kişinin bakış noktasından görüntülenmediğinden, nesnel kamera açılıarı kişisel değildir. Görüntü içerisindeki kişiler, kameranın varlığından habersizdirler ve kamera merceğine doğru hiçbir zaman bakmazlar. Eğer bir oyuncu, sahne düzenlenmesinin gereklerine uygun olmayarak kamera merceğine doğru bakarsa ve çevrim sırasında nesnel açı sürdürülüyorsa sahne yeniden çekilecektir. Bir film çevrimi sırasında nesnel kamera açısı diğer açılara oranla daha yoğun olarak kullanılan kamera açısı konumundadır.(Kafalı, 1993:167)

3.1.3. Öznel Kamera Açılıarı

Öznel kamera, kişisel bir bakış açısından filme alır. İzleyici perde hareketine kişisel bir deneyim olarak katılır. İzleyiciyi film içine yerleştirilir; bu ya izleyicinin etkin bir katılımcı olarak kendi başına olması ile gerçekleşir. Ayrıca, izleyici o sahnedeki kişilerin doğrudan kamera merceğine bakmaları ve böylece de oyuncu-izleyici arasında göz göze gelme ilişkisi sağlanması yolu ile de filme dahil olunur.

Öznel kamera, olayı şu yollardan filme alınabilir: Kamera, filmi izleyen kişiyi sahneye yerleştirerek seyircilerin gözleri biçiminde hareket eder. Seyirciler bir sanat müzesine kameranın çekim yaptığı bir tura katılabilir ve kendisine resimler gösterilebilir. Ya da kamera bir otomobil üretim bandı boyunca ağır ağır ilerleyerek film seyirciye süreç konusunu daha yakından izleme fırsatı sağlayabilir. Filmi izleyen kişi irkildiği ya da şok olduğu zaman katılım en üst noktadadır. Klasik bir öznel kamera örneği Cinerema'da panayırda hız treni ile gidenlerin görüntüsüdür.

Kişisel tepki yalnızca geniş perde uygulaması ve stereo ses sistemi yolu ile sağlanmaktadır; tepkinin asıl nedeni, filmi izleyen kişinin, olayı sanki kendi başından geçiyormuş gibi yaşamasıdır. Buna benzer bir etki, kamera hız yapan bir kızağı, uçağı, tramvayı, teleferiği ya da benzer aracı filme aldığında da elde edilir, özellikle de eğer gösterilmekte olan manzara, kesin dönemeçleri olan bir dağ yolu gibi korkulacak türdense!

Kamera “bir şık kablosuna bağlı olarak” yüksek bir yerden bırakıldığında, düşmekte olan bir insanın neler gördüğünü taklit edilebilir. Kamera bir futbol topunun içine yerleştirilip, onu tutacak kişiye doğru havaya fırlatılabilir.

Kamera inişe geçmiş olan dev bir uçağın pilot koltuğunda uçabilir. Bir kayığın pruvasında sulardaki kayalıklar arasında manevra yapabilir, bir engelli alt koşusunda çitin üzerinden aşabilir, sualtına dalabilir, bir at yarışında jokeyin yerine geçebilir; bir dağdan aşağı düşebilir ya da bir parkta huzur içinde dolaşabilir.

Bütün bu örneklerde kamera, filmi izleyen kişinin gözleri gibi davranır. İzleyicilerin her biri yalnızca olayları görünmeyen bir gözlemci olarak izlemediği, kendisinin sahnenin içinde olduğu izlenimini edinir. Kamera sanki o kızağa binen, o uçağı uçuran ya da engelleri aşan kendiymiş gibi izleyiciyi görüntünün ortasına yerleştirir. Bunlar gibi öznel çekimler öykü anlatımına dramatik etki katarlar.(Mascelli, 2007: 16-17)

3.1.4. Uzak Çekim

Bir uzak çekim geniş bir alanı büyük bir mesafeden görüntüler. Seyircilerin ortamın ya da olayın büyüklüğü ile etkilenmesi gerektiğinde bu çekim kullanılabilir. Çevrinme yapan bir kamera hareketinden ziyade, çok geniş açılı bir çekim uzak çekimlere daha uyumludur. Çevrinme ancak ve ancak ilgiyi artıracacağı zaman ya da ortamın veya gelişmekte olan oyunun daha fazlasını ortaya koyacağı zaman uygulanmalıdır.

Uzak çekimler en iyi biçimde yüksek bir kamera platformu, bir binanın tepesi, bir dağın ya da tepenin zirvesi gibi yüksek ve hakim bir noktadan ya da bir uçak ya da helikopterden filme alınabilir. Bir sekansı sunacak ya da bir filmi başlatacak açılış çekimleri olarak geniş bir hara, bir çiftlik, bir şehrin ufuk çizgisi, askeri bir üs ya da bir sığır sürüsü, bir gemi konvoyu, ya da hareket etmekte olan bir ordu gibi toplu hareketlerin çekimi etkileyici olabilir.(Macselli, 2007:27-28)

3.1.5. Boy Çekim

Boy çekimi genel çekim ile yakın çekim arasında yer aldığı için bir ara çekim olarak tanımlanabilir. Oyuncular dizlerin yukarisından ya da belin hemen aşağısından itibaren filme alınırlar. Bir boy çekiminde birkaç oyuncu gruplandırıldığında, kamera bu kişilerin el hareketlerini, yüz ifadelerini ve hareketlerini kaydedecek kadar yakın olacaktır. Boy çekimlerinin televizyon filmleri için biçilmiş kaftan olmasının nedeni bu çekimlerin tüm filmi sınırlı alan içerisinde büyük boyutlu şekiller biçiminde sunmasıdır. Boy çekimleri genellikle konulu filmlerin büyük bölümünü oluşturur; çünkü genel çekimin film ortamını oluşturmasının ardından gelecek boy çekimleri, seyircileri bir orta mesafeye yerleştirmelerinden ötürü, olayların sunumu için mükemmeldirler. Pek çok anlatımsal kullanımı olduğu için, bir boy çekiminde birçok şey görüntülenebilir.

Bir çevrinme veya kaydırma hareketi ile bir ya da daha fazla oyuncu izlenebilir ve böylece de ortam seyircilerin ilgisini sürekli canlı tutmaya yetecek ölçüde gösterilmiş olur.

Dramatik açıdan en ilginç boy çekimi, iki oyuncunun birbirinin karşısında durup konuştukları ikili çekim durumudur. İkili çekim Hollywood kökenlidir ve Fransa, İtalya ve İspanya'da "Amerikan çekimi" olarak bilinir. Ünlü bir yönetmen şu yorumda bulunmuştur. "Görüntünün boyu önemli olmaksızın 'ister binlerce oyuncu ister alçak gönüllü boyutlarda bir kadroyu sunuyor olsun' film daima bir oğlanla kızın, kahraman ile kötü kişinin ya da kahramanla onun arkadaşının bulunduğu bir ikili çekime gitmektedir".(Mascelli, 2007:29-30)

3.1.6. Yakın Çekim

Kendisinden önceki çekim ölçeği olan omuz çekiminde çerçeveleme oyuncunun bel ve omuzları arasındaki bölümün yaklaşık olarak tam ortasından, başın üstüne kadar olan bölümü kapsayacak bir biçimde yapılırken, yakın çekimde bir başın çekimi yalnızca başı görüntü içine alır. Yüz çekiminde dudakların hemen altından, gözlerin üzerine kadar olan bölüm görüntülenir.

Bir çekimin eskiden olduğu gibi çok yakından yapılması ya da uzun odak uzunluğu bir mercek ile yapılmasına ve bu yolla ulaşılan çekim ölçeğine biz kabaca çekim ölçeği adını vermekteyiz. Bu tür bir çekim ölçeği ile her şeyin çekiminin yapılabilmesi mümkün olmaktadır. Yavaşça ışık düğmesine dokunabilen bir el, bir tabanca, kar üzerinde oluşmuş bir iz... Sürekli olarak yakın çekim aracılığıyla gelişmekte olan bir oyuncu bir bütünden bir parçanın çekilmesi gibi bir anlam anlaşılmaktadır. Elbette bir bütünden alınan bir parçanın bütün ile eylemden doğan bir bağlantı, bir ilişki bulunmaktadır.

Bir kıyaslama yapma yoluna gidildiğinde bir bütünü sergileyen genel çekimse, yakın çekim, bunun organik bir bölümünün hatırı sayılır derecede büyütülmüş bir bölümüne eşit olacaktır.

Yakın çekim onu inceleyen ve izleyen kişiler gösterildiği şeyin kendisine özgü açıklık ve görünürlüğünü verecektir. Bu çekim ölçeği biricikliği yansıtmaktadır, kontrastları ortaya çıkarır, yapı ve bünyelerin niteliklerini belirgin kılar, yakın ilişkilerin duygularını karakterize eder ve çözümler. İzleyici bu çekim aracılığı ile içsel düşünce ve duyguların insansal eylemlerinden doğan özel açıklamaların anlamlarının neler olduğu sorularına yanıtlar bulabilir.

Yakın çekim ölçeği seyrek olarak kullanılması gerekli olan bir çekim ölçeği biçimidir. Yakın çekim sürekli olarak olayın en gerilimli ve yüksek noktasını oluşturmak ve elinde tutmak gibi bir özelliğe sahiptir. İnsan yüzlerinin yakın çekimleri eğer olayın ele alınış biçimi gerektiriyorsa ancak o zaman kullanılmalıdır. Ancak bu kurala sinemacılar tarafından çoğunlukla uyulmamakta ve güzel bir görüntü etkisinin bulunması nedeniyle çok sık kullanılmaktadır. Yıldız kültürü üretmiş olan sinemadan ötürü doğan aksaklıklar, belirli yıldızların etkili yüzlerinin olması ve bu yüzlerini sinemadan çok sık kullanma isteklerinden ötürü bu yıldızlar yaptıkları film sözleşmelerinde belli sayıda yüz çekimlerinin alınmasını koşul olarak öne sürerler. Bu çekim ölçeğini gerekli ya da gereksiz olarak önceden ısmarlarlar.

Yakın çekim ve genel çekim arasında kalan tüm çekimler filmlik duyguların yeterince oluşturulmasında uygunluk göstermektedir. Bu çekim ölçeği her zaman birbirini izleyen çekim dizilerinin ele alınışlarında doruk noktası olan son bölümde bulunmayabilir. Arada sırada seyirciye bu çekim ölçeği olayın doruk noktasına varılmadan da verilebilir.

Sinema tarihi yalnızca yakın çekimlerden oluşan tek bir film tanımaktadır ki bu Carl Dreyer'in Jan d'Arc'ın tutkusu adlı filmidir (1982). Ustaca çekilmiş olan her yakın çekim ve çok yakın çekimler kişilerin hareketlerinin olduğu gibi yaratılmasında çok etkindirler. Bu çekimlerde içsel savaş seyirci tarafından çok iyi algılanmakta, aptallıklar gösterilmekte, cehalet, aşırıya kaçma kötülük seyirciye iletilmektedir. Kamera bu filmde bir kez dahi odayı tüm olarak görmekte, odanın bütün olarak görünmemesinden ötürü de seyircide rahatsızlık duygusu ortaya çıkmaktadır. Ancak bu durum film seyirciyi tam olarak olayın (eylemin) içine sokabilmişse mümkün olabilecek bir durumdur.(Kafalı, 1993:173)

3.1.7. Ayrıntı Çekim

Mektuplara, telgraflara, fotoğraflara, gazetelere, işaretlere, posterlere, ya da diğer yazılı ve basılı malzemeye yapılan tüm görüntüyü kaplayacak yakın çekimler, ayrıntı çekimlerdir. Genellikle, ayrıntı çekimler çerçeveden biraz taşacak ve böylece de arka planı ortadan kaldıracak biçimde filme alınırlar. Devamlılığın sağlanması açısından bir ayrıntı çekimde görülebilecek ellerin ya da parmakların konumunun, bir önceki çekimdeki konuma uygun olması gerekmektedir. Betimsel geniş perde gösterimi, ayrıntı çekimin önemli parçalarını kesebilir ya da diğer yollardan anlaşılabilir duruma getirilebilir. Bu nedenle de geniş perde oranı üzerinden bir 35 mm'lik film çekerken bu konunun dikkate alınması gerekir. Bu türden durumlardan ayrıntı çekim rahat tarzda yapılmalı, yani önem taşıyan hiçbir şey çerçevesinin alt ya da kenarına yakın olmamalıdır. (Mascelli, 2007:34)

3.2. Kompozisyon

Yönetmenin biçimsel olarak kendi materyaline angaje olması için iki temel yol vardır. İlki, nesnelere doğru bir biçimde yaklaşabileceği ya da “sanatsal” fotoğrafçılıyla onu boğabileceği, imge seviyesindedir. İkincisi, imgelerini bir bağlam içerisinde yerleştirdiği ve imgeler için kendi amaçlarını netleştirdiği, yapı seviyesindedir. Çeşitli film türleri bu tarz ikinci seviye oluşumların kullanımının ve hedeflerin tarihini oluşturmaktadır. Kracauer bu süreci “kompozisyon” olarak adlandırır.(Andrew, 2010:202)

Kameraman bir oyuncuyu, bir mobilyayı ya da eşyayı her konumlandırışında kompozisyon oluşturur. Seyircilerden olumlu tepkiler alabilmek için, oyuncuların ortam içindeki yerleri ve hareketleri planlanmalıdır. Bir filmi izlemek duygulara dönük bir eylem olduğundan, sahnelerin düzenlenmesi, ışıklandırılması, filme alınması ve kurgulama tarzı, senaryonun amacına uygun olarak, seyircilerin tepkisini dürtülemelidir. İzleyicinin dikkati, o anda öykü içinde en fazla önem taşıyan oyuncu, nesne ya da devinim üzerinde odaklanmalıdır.

Kompozisyon, kişisel zevki yansıtır. Doğuştan gelme iyi bir zevke, sanatsal bir geçmişe, uzam, çizgi ve ton duygusuna, renk değerlerinin ayrımı duygusuna, dramatik etki duygusuna sahip olan bir kameraman içgüdüsel olarak iyi kompozisyon oluşturabilir.

Bir kameramanın kompozisyona “Bu konu üzerinde öykünün anlatımına yardımcı olacak neler yapabilirim?” sorusunu sorgulayarak yaklaşması gerekir. Oyuncuların hareketleri ve ortam genellikle belirli bir kompozisyon uygulamasını beraberinde getirecektir. Senaryo ve konu, amaçlanan izleyici tepkisini belirlemek amacıyla çözümlenmelidir. İzleyicini üzülmesi, ağlaması ya da kahkahalar atması mı amaçlanmaktadır? Ya da seyircilere belirli bir ürün, işlem ya da teknik mi satılacak?

Senaryonun amacı ne olursa olsun, sahneler uygun görüntüsel yönleri sağlayacak biçimde izleyici üzerinde istenilen psikolojik tepkiyi oluşturacak yönde kompozisyon içermelidir. Kameramanın görsel açıdan düşünmesi ve psikolojik kompozisyon öğelerini anlaması amaçlanan havayı yaratacaktır.(Mascelli, 2007:207-208)

3.2.1. Kompozisyon Kuralları

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...(Asiltürk, 2008:46-47)

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 ilişkisinde bir bekleme periyodu söz konusudur. Kurgu daha çok zaman farkını koymak için kullanıldığında, 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)

Kompozisyon, söz konusu kameramanın kişisel zevkini, duygusal yapısını, deneyimlerini, geçmişini içerdiği için, katı kurallar konulamaz. Sinema filmlerin dekompozisyon oluşturmanın temel zorluğu hem insanların ve nesnelerin şekilleri ile hem de hareketlerin şekli ile ilgilenmek zorunda kalınmasıdır.

En etkili kompozisyon için, gerçek çizgilerin görüntüyü eşit parçalara bölmemesi gerekir. Güçlü dikey ya da dikey çizgiler de ortalanmamalıdır. Bir elektrik direği ya da ufuk çizgisi çerçevenin ortasına yerleştirilmemelidir. Çeşitli kompozisyon çizgilerinin yorumlanması şu şekildedir:

- Düz çizgiler erkeksilik, güç anlatır.
- Yumuşak kavisli çizgiler, dişilik, narin nitelikler anlatır.
- Keskin kavisli çizgiler hareket ve canlılık anlatır.
- Uzun yatay çizgiler sükûnet ve huzur anlatır.

- Koşut diyagonal çizgiler devinim, enerji, şiddet anlatır.
- Zıt diyagonal çizgiler çatışma, zorlama anlatır.
- Düzensiz çizgiler, görsel niteliklerinden ötürü, düzenli çizgilerden daha ilginçtir.(Mascelli, 2007:211)

3.2.2. Kamera Hareketleri

Sinemada montajın egemen olduğu dönemlerde, yönetmenler kamerayı hareket ettirmekten kaçınıyorlardı. Montajdan yana olan yönetmenlere göre kameranın hareketi kameramanın varlığını kanıtladığı için doğal anlamı da bozuyordu. İlk sinemacılarda kamera hareketlerinin olağan olmadığı düşüncesindeydiler. Oysa bugün artık izleyiciler kameranın hareket etmediği filmlerin olağan olmadığı düşünmektedir.

Başlangıçta sinema bir kayıt gereciydi. Dışarıdaki olayı kaydetmek için hazırlanan ya da stüdyoda beyaz çizgileriyle im-sahneye yerleştirilen ayaklar üzerinde bir çeşit görüntü gramofonuydu. Oyuncu ancak çizginin önünde kaldıkça tam boy filme alınabiliyordu. Kamerayı hareket ettirmek ya da çizgiyi geçmek işten kovulmak için yeterli bir nedendi.

Lumiere Kardeşlerin ilk çektikleri filmler, genel olarak açık havada çekilmiş ve belli bir konuyu içermeyip, sinematografik amaçlı hareketin varlığını sinema izleyicisine anlatmayı deneyen, kameranın belli bir noktada durup önünde gelişen olayları görüntülemesidir. Bu filmlerin açık havada çekilmesini zorlayan nedenler aslında belirli bir görüş ya da yönetime dayanmıyor; film duyarkatının teknik açıdan iç mekânlarda saptayacak duyarlılığa sahip olmamasından ileriye gelmektedir. (Kafalı, 1993:178)

Kompozisyona yönelik hareketler film çekmenin önemli yönlerinden biridir. Hareketler, izleyiciye çeşitli görsel ve duygusal çağrışımları yansıtabilecek estetik özelliklere sahiptir.

Görüntülemeyle birlikte fiziksel olarak görüntünün oluşması sonucunda hareket ortaya çıkmaya başlar. Söz konusu hareket, kameranın önündeki nesnelerin hareketi, kameranın hareketi ve çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle oluşan harekettir.(Kılıç, 2003:57)

Yatay hareketler geçiş, ivme, yer değiştirme çağrıştırır. Soldan sağa gerçekleşen hareketi izlemek daha kolaydır. Soldan sağa doğru okumak izleyicileri bu tür hareketi kabul etmeye ve hiçbir çaba göstermeden izlemeye önceden eğitmiştir. Soldan sağa hareket daha az direnç sergilediği için, gezi filmi çevrinme tekniklerinde kullanılabilir. Diğer hareketleri kısaca inceleyecek olursak:

- Yükselen dikey hareketler (örneğin bir ateşten yükselen duman ya da havalanan bir uçak) arzu, zafer, ağırlıktan ve maddeden kurtulma çağrışımlarını yapar.

- Alçalan dikey bir hareket (örneğin çığ, şelale), ağırlık, tehlike, yıkıcı güç çağrışımı yapar. Aşağı dönük bu tür hareketler kader, ölüm tehlikesi, ya da yıkım duyguları uyandırabilir.

- Diyagonal bir hareket en güçlü hareket olduğu için en dramatik harekettir. Diyagonal hareketler zıt güçleri, gerilimi ve baskıyı, gücü çağrıştırırlar. Bir heykel ya da baskın bir oyuncuya diyagonal uygulama ile daha güçlü dramatik etki sağlanabilir.

• Kavisli hareketler (örneğin bir yılanın kavisli bir şekilde sürünmesi gibi) korkuyu çağrıştırır. Dairesel hareketler, neşeyi (lunaparklarda bulunduğu gibi), dönen hareketler ise, dönen tekerlekler gibi mekanik enerjiyi çağrıştırır. Aşamalı hareket (örneğin hopleyan, oyun oynayan çocuklar, zıplayan top gibi), esneklik, hafiflik çağrıştırır. (Mascelli, 2007:202-217)

Kamerayı hareket ettirmenin sayılamayacak kadar yolu vardır. Bu hareketleri yapmayı sağlayan çok özel araçlar geliştirilmiştir. Bununla birlikte temel birkaç çeşit kamera hareketi öne çıkmaktadır. Bu hareketler sinematografi dilinde pan, tilt ve kaydırma olarak adlandırılırlar. Kaydırma hareketi öne-arkaya, sağa-sola veya dairesel hareket şeklinde olabilir.

Pan Hareketi: Panaromik kelimesinin kısaltılmasından türetilmiştir. Bu harekette kameranın yeri değişmez, olduğu yerde zemine paralel olacak şekilde sağa ve sola hareket ettirilir.

Tilt Hareketi: Kamera zemine dik olacak şekilde yukarı-aşağı hareket ettirilmesine denir. Bu harekette de kamera yer değiştirmez, olduğu yerde hareket eder.

Kaydırma: En sade kamera hareketlerindendir. Konuya doğru kaydırmalarda uzam içinde ilerleme, konuya biraz daha dâhil olma algısı yaratır. Konuya paralel kaydırmalarsa daha dinamik bir etki yaratır ve sanatsal anlatımda oldukça fazla kullanılır. Kaydırma kullanılarak kamera konunun etrafında gezinebilir. Fakat mizansene uydurulması gerekir. (Brown, 2008:77)

3.2.3. Denge

Gerçek yaşamdaki denge, fiziksel ağırlık ile ilgilidir. Görüntüsel denge ise psikolojik ağırlık ile ilişkilidir ve psikolojik denge de görüntüdeki çeşitli kompozisyon öğelerinin göreceli göz cezp etme gücü tarafından etkilenir. Her bir öğe büyüklüğüne, ton değerine, rengine, devinimine ve çerçevedeki konumuna göre bakışları üstüne çeker. Denge iki kefeli bir terazi olarak düşünülebilir. Sahnenin bir tarafındaki büyük ve sabit bir nesne karşı taraftaki küçük ve hareketli bir nesne tarafından dengelenebilir, çünkü her ikisi de denk psikolojik ya da görüntüsel ağırlığa sahiptir.

Diğer tüm öğelerin denk olduğunu kabul edersek aşağıdaki kompozisyon ağırlık unsurları göz önünde tutulmalıdır.

- Bir fotoğrafın üst bölümü alt bölümünden daha ağırdır, çünkü yukarılardaki bir nesne aşağılarda olan bir nesneden daha ağır görünür.

- Kameraya doğru hareket eden bir nesne git gide daha büyük gözükeceğinden, uzaklaşmakta olan bir nesneden daha fazla ağırlık taşır.

- Hareketli bir nesne sabit bir nesneden daha fazla ağırlık taşır.

- Düzgün şekilli nesnelere düzensiz şekilli nesnelere göre daha fazla ağırlık taşırlar.

- Parlak bir nesne koyu renk bir nesneden daha fazla ağırlık taşır. Parlak, açık tonda bir nesne izleyiciye yaklaşıyor gibi görünürken daha koyu renkli olanlar arka plana doğru çekilir. Aydınlatma etkisinden dolayı parlak bir yüzey daha karanlık bir yüzeyden daha geniş gözüktür.(Mascelli, 2007:219)

3.2.4. Perspektif

Perspektif sinematografide objektifin yarattığı lineer uzam dâhilinde kurulan bir kompozisyon ile oluşur. Tarihsel olarak bakıldığında perspektif, resim sanatının bir buluşu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Perspektifi plastik sanatlarda gerçekçiliğin ilk evresi sayılabilecek ‘gerçeğe benzeme’ ya da ‘gerçeğe benzetme’ kaygısının sonucu olarak ortaya çıkmış bir buluş olarak değerlendirmek mümkündür. 15. yüzyıla kadar batı resmi daha çok uhrevi ve dinsel duyguları dışa vuran bir anlayışa sahipti. Çağın gereksinimleri ve estetik beğenisi bu yöndeydi. Batı resmi, kendine göre geliştirdiği birtakım araçlarla bunun üstesinden gelebiliyordu. Fakat Rönesans’la birlikte değişen dünya, sanattan beklentileri de değiştirdi. Bu konuda ki en kesin ve belirgin buluş şüphesiz perspektiftir. Gerçeğe benzeme konusundaki bu ilk keşfin önemi ortaçağda pek fark edilmemişti. Daha doğrusu dünyanın somut ve temel anlamını ortaya koymaya çalışan asıl gerçekçilik ile sadece biçimsel olarak onun yanılması ortaya koyan gerçeğe benzeme anlayışının çekişmesi tam olarak hissedilmemişti. Bu çekimse sanat tarihinin ve estetiğin en belirleyici sorunsallarından biri olarak Rönesans’tan itibaren günümüze kadar irdelenecektir. Gerçeğe benzeme kaygısı 19. yüzyıla kadar yanılama öğeleriyle gerçeklik tutkusunu karşılamaya yetiyordu. Fotoğrafın bulunuşuyla yanılama kusursuz bir şekilde uygulama hali aldığından gerçeklik anlayışı da değişerek daha özsel bir hal almaya başladı. Gerçekliği yeniden sunmada insanın aradan çekilmesi resimde yaşanan gerçekçilik konusundaki kuşkuları büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bir mercekler toplamı olarak tanımlanabilecek ‘objektif’ teriminin aynı zamanda nesnellik anlamında kullanılması bu kökene dayanmaktadır.(Bazin, 1995:32-33)

Roy Armes perspektifin video, film ve fotoğraf görüntüsünün şekillenmesini sağlayan temel olgu olduğunu söylemektedir. Ama gerçekliği yansıtırma konusundaki başarısının aynı zamanda gerçekçilik konusunda da sağladığı fikrine katılmamaktadır. Ona göre perspektifin 19. ve 20. yüzyılda kullanımıyla günümüzde kitle iletişim ve görsel sanatlar alanındaki kullanımı arasında büyük farklılıklar oluşmuştur. Çünkü kitle iletişim araçları ve ana akım sinema anlayışı gerçekliği manipüle ederek aktarmaktadırlar. Gerçekçilik anlayışı da bu yüzden yeni bir yapılanma süreci içindedir. Armes, buna bağlı olarak kamera ve objektiflerin nesnel araçlar olarak görülmemesi gerektiğini de ifade etmektedir. Bunun yerine, bu araçları gerçekliğin görüntüsünü oluştururken, insan algısı için kabul edilebilir bir yanılısma ve perspektif sağlama amacıyla olan ve bu amaçla insan eliyle üretilmiş araçlar olarak bakmanın daha uygun olacağını savunmaktadır. Bu açıdan perspektif, düzeltmeyi olanaklı kılan bir teknik sistemdir. Perspektifin bulunuşu aynı zamanda Avrupa'nın Rönesans'la başlayan tarihsel dönüşümünün bir göstergesi olarak da yorumlanmaktadır. Perspektif dünya egemenliğine doğru ilerlemeye başlayan Avrupa akımının teknolojik ve siyasi olarak kendini ilk belli ettiği teknik sıçramalardan biri olarak da değerlendirilmektedir. (Kılıç, 2003:47)

3.2.5. Alan Derinliği

Alan derinliği, sinematografinin, insanın derinlik algısı oluşturmak için kullandığı bir takım zihinsel ve görsel yeteneklerden yararlanarak oluşturduğu yanılısma sisteminin yapısal bir ögesidir. Objektif eşitleri ve kullanımı ile denetimi sağlanmaktadır ve anlatım biçimlerine önemli ölçüde etki etmektedir. Alan derinliği teknik açıdan, perspektifin lineer olarak verdiği grafiksel uzam içindeki kompozisyon öğelerinin ne kadar ve nereye kadar net görünmesi tercihi esasına dayanmaktadır. Sinematografide alan derinliğinin farklı anlatım biçimleri oluşturacak şekilde uygulama biçimleri bütünüyle objektif ve ona dâhil olan teknolojik elemanlarla sağlanmaktadır.

Bu teknolojik öğeler alan derinliğini etkilemeleri açısından bir bütün olarak incelendiğinde şu verilere ulaşılmaktadır.

- 1-) Objektifin odak uzunluğu azaldıkça alan derinliği artar.
- 2-) Diyafram küçüldükçe alan derinliği artar.
- 3-) Nesneye olan mesafe azaldıkça alan derinliği azalır. (Brown, 2008:220)

Orson Welles'in sinemaya kazandırdığı alan derinliği kullanımı, izleyicinin görüntüyle, gerçekle olan ilişkisinden daha güçlü bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Çünkü alan derinliği izleyiciyi görüntünün belli bir kısmına yoğunlaştırarak, onun filme katkıda bulunmasını sağlar; yani izleyici filmi izlerken etkin olmak zorundadır. Bazin, buna göre görüntünün yapısının içerikten daha gerçekçi olduğunu belirtir. Alan derinliği, seyircinin dikkatini yönetmenin vurgulamak istediğine yönlendirir ya da geniş bir netlik alanından izleyicinin kendisi bir seçim yapar. Alan derinliğinin geniş veya dar kullanımı, tıpkı fotoğrafta olduğu gibi sinemada da bir dil oluşturur. Sinema dilini etkilediği için alan derinliği, görüntünün anlamını ve onun algılanışını da değiştirmektedir. Yönetmenin tercihine göre, ona ve oyunculara özgürlük sağlayan alan derinliği aynı zamanda uzamda bütünlüğü de sağlamaktadır.

Bazin, Welles'in alan derinliği kullanımına gönderme yaparak, sinemada gerçekliğin konunun gerçekliğiyle değil, uzamın gerçekliğiyle sağlandığını savunur. Nesnelere gerçekte yer aldıkları uzam içinde verdiği için, sinema gerçekliği bir sanattır. Nesnelere uzamla olan ilişkisi fiziksel gerçekliği vermektedir. Sinemada bu fiziksel gerçekliğ, insan eli değmeden yaratılmaktadır; görüntüler kaydedilirken, tıpkı fotoğraftaki gibi, araya sadece insanın buluğu olan teknoloji girmektedir. Bazin'e göre yetkin bir gerçekliğ yanılması için de ileri bir teknoloji gereklidir. (Büker, 1985:22-23)

Odak uzunluğu sadece perspektife, şekillere veya oranlara etki etmez. Aynı zamanda alan derinliğini de etkiler. Alan derinliği, fotoğraftaki keskin netlik bölgesini ifade eder. Üzerinde odaklama yapılan cismin önünde ve arkasında oluğu net/seçik alandır. Bu alan cismin önünde 1/3, arkasında ise 2/3 oranında oluğu. Uzun odaklı objektiflerde, alan derinliği oldukça kısadır. Tam tersi geniş açılı objektiflerde ise alan derinliği oldukça fazladır. Alan derinliği, objektif aracılığı ile görüntünün hangi planlarının net olacağına karar vermektir.

Alan derinliği, çerçeve içinde görüntülenen sahnenin, dikkatin çekilmek istendiği bölgesine göre yapılan seçici netlik işlemdir.

1940'larda, Hollywood'da, seçici netlik ile yapılan yakın plan çekimleri popülerdi. Öndeki yüzler çok keskin arka plan ise oldukça flu gözüküyordu. Günümüzde objektiflerin gelişimi ile planlar arasında bir seçim yapabilmemiz mümkün olmuştur. Özellikle uzun odak uzaklıklılı objektiflerde, kameramanlar, sınırlı alan derinliğinden faydalanırlar. "Baba" (The Godfather,1972, Yön:Francis Ford Coppola, Gör.Yön:Gordon Willis) filminde görüntü yönetmeni Gordon Willis,vurguyu arttırabilmek için ön ve arka planı netsiz, orta planı da net bırakır. Aynı zamanda tabanca ile ateş etmesi esnasında, vurguyu Michael Corleone karakterini oynayan Al Pacino'nun sıkıntılı yüz mimiklerine kaydırırken, alan derinliğinden faydalanır.

1940'larda, özellikle görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın olağanüstü çalışması “Yurttaş Kane”(Citizen Kane,1941, Yön: Orson Welles, Gör. Yön: Gregg Toland) filminin fotoğrafik yapılanmasından etkilenen Hollywood, alan derinliğini kullanmak için, daha duyarlı filmler, daha kısa odak uzaklıklı objektifler ve daha güçlü ışıklar kullanmaya başladılar. “Yurttaş Kane” filminde anlaşmanın imzalandığı sahnede, Bernstein“ karakterinin objektife yakın duran kafasının başlattığı düzlemler dizilimi, orta planda anlaşmayı imzalayan diğer karakter ve duvar dibinde bir diğer karakterin bulunduğu en son düzleme kadar, devam eder. Böyle bir netliğe sinematografi de “sonsuz netlik” (deep focus) denir. (Uysal, 2007: 120-121)

4. TEKNOLOJİK GELİŞİM VE DİJİTAL KURGU

4.1. Teknik Görüntülerin Geçmişi

Dünyayı görüntülerle “yeniden sunma” isteğinin tarihi, mağara resimleriyle ilk çağlara kadar gidiyor. Yüzyıllar boyu ressamlar gerçeğe en yakın kopyaya ulaşmak için büyük çileler çektiler. “Teknik görüntü” dediğimiz kavramın ortaya çıkması ise 1826’da Joseph Nicephore Niopce’nin ilk fotoğrafı ile oldu.

Hareketli görüntüler üretme konusuna gelince akla gelen en önemli isimlerden biri de Eadweard Muybridge’dir. 1830 – 1904 yılları arasında yaşamış bu İngiliz fotoğrafçı hareketli nesne, hayvan ve insanları bazen çok kısa aralıklarla yerleştirdiği fotoğraf makineleriyle bazen de o günün teknolojisinin el verdiği hızlarda arka arkaya çekerek görüntülemiştir. Bunların en ünlülerinden biri atın koşusunu gösteren seridir. Muybridge’den bu seriyi 12 fotoğraf makinesi kullanarak gerçekleştirmiştir. İlginç olan Muybridge’den neredeyse yüz yıl sonra Hollywood ürünü “The Matrix” (1999) filminde yine birçok fotoğraf makinesi kullanılarak yapılan bir özel efekt herhangi bir anı aşırı yavaşlatıp uzayda o anın etrafında kamerayla yüksek hızla dönmeyi sağlıyordu. Bullet time (mermi zamanı) adıyla da anılan bu efekt insanları şaşırtırken çok az kişi aslında gerçek mucidinin (bir noktada) Muybridge olduğunu biliyordu.

Hareketli görüntülerin mucidi hep Lumiere kardeşler olarak kabul edilir. Aslında o dönemde (1800’lerin sonu) Thomas Edison başta olmak üzere birçok insan bu konuyla ilgileniyordu ancak tarihe Lumiere kardeşlerin yaptığı makine geçmiştir.

Temelde bu sinema makinesinin (cinematographe) yaptığı şey çok hızlı fotoğraf çekmekti. Bu işi saniyede belli bir sayının üzerinde yapmayı başırırsanız hareketleri kaydetmiş oluyordunuz. Sonra aynı fotoğrafları beyaz bir perdeye aynı hızla yansıttığınızda görüntüler canlanıyordu! Lumiere Kardeşler'in yaptığı makine hem çekim hem de gösterim için kullanılıyordu.

Arka arkaya gösterilen resimlerin hareketli gibi algılanmasının nedenleri konusundaki tartışmalar hala sonlanmamıştır. Short-range apparent motion (kısa menzilli sözde hareket) bu teorilerden biri. Buna göre iki kare arasındaki farkın algılanmayacak kadar küçük olması hareketi kesintisizmiş gibi algılamamızı sağlıyor.

Bu noktada karşımıza Frames per Second - FPS (saniyedeki kare sayısı) kavramı çıkıyor. Hareketlerin kesintisiz ve normal hızda algılanması için gereken kare sayısının saniyede en az 12 olmalıdır. İlk film kameraları teknik yetersizlik nedeniyle 12 fps – 18 fps hızları arasında çalışıyordu. Çok eski filmlerde insanların hızlı hareket etmesinin nedeni bu filmlerin düşük kare çekilip daha yüksek hızda oynatılmalarıdır. Modern sinema göstericileri ve kameraları dünyanın her yerinde 24 fps hızında çalışırlar.

Çekim sırasında saniyede kare sayısının değiştirmek yaratıcılık açısından bir çok özel efekt üretmeye olanak veren bir yöntemdir. Martin Scorsese'nin "Raging Bull" (1980) filminde yaptığı gibi herhangi bir çekimin içinde hız değiştirmek veya John Woo filmlerinde hep gördüğümüz "yüksek kare" çekerek elde edilen "slow motion" (Türkçe'de yavaş olmasına rağmen ağır çekim olarak alınır) bunlardan sadece ikisidir. Yüksek kare çekim bize o güne kadar görmediğimiz bir dünyanın kapılarını açmıştır: Nesnelerin kırılmalar, patlamalar, dökülmeler sırasındaki davranışları yüksek kare çekildiğinde gerçekten etkileyicidir. Buna ek olarak yüksek kare dramatik olarak da güçlü bir araçtır. (Canikligil, 2007:3-4)

4.2. Analogdan Sayısala Geçiş

Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde film kurgu odası; bir geri sarma masası, bir makas ve büyüteçle donanmış sessiz bir yerdi. İşlerin elle yapıldığı bu mekanik öncesi dönemde kurgucu, filmi, laboratuardan geldikten sonra seyrederek, bazı kareleri büyüteçle inceler ve makasla doğru olduğunu düşündüğü noktalardan keserek kurgu işini yapmaktaydı.

Daha çok sezgilerine güvenerek ve sabırla film parçalarını bir araya getiren kurgucu, parçaları ataçla tutturarak, yapıştırılmak üzere, başka bir teknisyene yollayarak kurgu işlemi yapılmaktaydı. Sonrasında kurgucu, yönetmen ve yapımcıyla birlikte filmi seyrederek eksiklerini tespit eder ve film istenilen düzeye gelene kadar gerekli olan yerleri, kısaltıp-uzatma şeklinde düzenlemeleri yapardı. (Murch, 2005:65)

1986'da çıkan ilk sayısal video formatı D1'dir. Analog Türkçeye örneksel olarak çevrilebilir ama benzeşme daha iyi bir çeviri çünkü analog kayıt dediğimizde söz ettiğimiz şey kaydedilenle gerçeğin bir birbirlerine benzemesidir.

Bir plağın üzerindeki izler onları yaratan ses dalgalarına benzerler. Bir gitarın sesini plağa kaydettiğinizde yaptığınız şey gitardan çıkan hava titreşimlerini plağın üzerine kazıyarak taklit etmektir. Daha sonra plak çalınırken bu defa iğne aynı titreşimleri elektrik sinyaline dönüştürür. Elektrik sinyalleri amfi aracılığıyla güçlendirilir ve kolonları titreştirirler.

1995 yılında altmış kadar elektronik üreticisi yeni bir video formatı üzerinde anlaşmalarını açıkladılar. Bu formata kısaca DV adını verdiler. Bu sistemin o güne kadar ortaya atılan onlarca formattan önemli farkları vardı:

Öncelikle bütün üreticilerin ortak bir girişimiydi ve açık bir platformdu (yani markaya bağımlı değildi). İkincisi bu sistemde üretilen kameraların ve okuyucuların üzerinde doğrudan sayısal giriş çıkışa izin veren bir aktarım kapısı bulunacaktı.

DV'yi devrim haline getiren neydi? Tarihte ilk defa çektiğimiz görüntüleri sayısal veri olarak kasete kaydeden yarı profesyonel kameralarla karşılaşuyorduk. Türün ilk örneği Sony'nin 1995'te çıkardığı VX1000'di. Bu çıktığı dönem için "harika" kamera 3 CCD'ye sahipti ve bir önceki seri olan Hi8 VX1'dir. DV formatına uyarlanmış üstün bir kopyasıydı. VX1000 ufak tefek sorunlarına rağmen efsane sayılabilecek bir aletti.

DV Kameraların kalitesi sonuç olarak profesyonel bir video kameraninkinden elbette düşüktür. Ancak getirdiği avantajlar çok fazladır. Bu küçük format sinema alanında belki şimdilik çok etkili görünmeyen ama uzun vadede mutlaka çok şeyi değiştirecek bir devrimin de öncüsü olmuştur.

1995'te Lars von Trier ve Thomas Vinterberg "Dogma 95" adlı manifestolarıyla ortaya çıktıklarında belki de ellerindeki en önemli dayanak DV kameralarıydı. Yıllar geçtikçe Dogma hareketi güç kaybettiyse DV Filmmaking (DV kameralarla sinema yapma akımına verilen genel isim) güç kazandı. 1998'de Thomas Vinterberg'ün "The Celebration" adlı filmi Cannes'da özel ödül kazandı ve 40 ülkede dağıtıma girdi. 1999'da Win-Wenders'in "Buena Vista Social Club", 2001'de Richard Linklater'in "Waking Life" ve "The Tape", 2002'de Danny Boyle'un "28 Days Later" (28 Gün Sonra), 2004'te Türkiye'den Uğur Yücel'in "Yazı Tura" ve 2005'te Ulaş İnanç'ın Antalya'da ödül kazanan "Türev" adlı filmleri DV ile üretilmiş filmlerden sadece bir kaçıdır. Son birkaç yılda DV'nin bir üst seviyesi olan HDV gündemde. HDV temel olarak DV'den çok büyük bir farkı yoktur.

DV Kameralar 35 mm filme göre çok düşük bir görüntü kalitesi sunmalarına karşılık ucuz, küçük ve hafif oluşları; küçük bir ekiple çalışmaya izin vermeleri, görece az ışığa ihtiyaç duymaları, daha doğal, samimi ve gerçekçi bir etki yaratmaları açısından birçok sinemacıyı cezp ediyor. Yine de bunun ana akıma dönüşmesi zor görünüyor çünkü bir filmin yapımında kamera aslında en önemli unsur değil, Oyuncu, mekan, ses, kostüm, aksesuar, senaryo, ışık, kurgu efekt, gibi birçok unsurun sadece biri kamera. Bu kadar çok unsuru bir araya getirebilen birinin DV kamera yerine 35 mm veya 16 mm kamerayı seçmesi (eğer özel bir finansal kısıt veya estetik, politik tercih söz konusu değilse) anlaşılabilir görünüyor.

Normal hızda dört dakikalık yapmanızı sağlayan, 122 metrelik, bir kutu 35 mm filmin ham maliyeti yaklaşık 130 dolardır. Yıkama ve diğer masraflarla bu rakam kutu başına 300 dolara kadar çıkabilir. Oysa 60 dakika çekim yapmanızı sağlayan bir DV kaset sadece iki üç dolara alınabilir. Bu aşırı ucuzluğun ciddiyetsizliği de beraberinde getirdiğini iddia eden bir görüş vardır. Bu bir noktaya kadar haklı bir itirazdır ve genelde kısıtlamanın yaratıcılığı artırdığını bilsek de (35 mm film çekerken çok daha dikkatli olmanız gerekir) DV'nin getirdiği ve ileride çıkacak benzer sistemlerin getireceği büyük rahatlığı yadsıyamayız.(Canikligil, 2007:19-29-33-34)

4.3. Dijital Kameranın Yapısal Gelişimi

Her DV kameranın içinde bir codec (compressor – decompressor, sıkıştırıcı – açıcı) işlemcisi bulunur. Bu mikro işlemcinin görevi CCD'den gelen ham (RAW) elektriksel bilgiyi DV içerisine dönüştürmektir.

1993'te Sony'den Digital Betacam: Çok başarılı olan Betacam SP'nin sayısal türevidir. Geriye doğru uyumludur. Yani Digital Betacam VTR'ler eski kasetleri okurlar ama tersi geçerli değildir. Yayın dünyasında büyük başarı kazanmıştır. Bugün hala birçok prestijli TV kanalı Digital Betacam formatını kullanır.

1995'te JVC'den Digital-S: Bu format S-VHS sayısal türevidir.

MiniDV, DVCAM, DCVPro: Aynı yıl Sony'nin başını çektiği konsorsiyumdan yarı profesyonel sayısal formatlar duyuruldu. 6.4 mm genişliğindeki bantlara sayısal kayıt yaparlar ve bu teknolojik bir devrimin başlangıcıdır.

1998'de Sony'den HDCAM: Sony'nin sinema alanına girişi sayılabilir.

Profesyonel seviyede yüksek çözünürlüklü kameralar ve okuyucular HDCAM adıyla anılan formata kayıt yapıyorlardı. George Lucas'ın yeni Star Wars bölümünü çektiği kamera bu formattaydı ama film kasetlere değil sabit disklere çekilmişti. Yine de Lucas bu kamerayı ilk kullanan yönetmen olmadı. Fransa'da çekilen "Vidocq" (2001 Yön: Pitof) bu kameranın ilk kullanıldığı film olmuştur.

1999'da Sony Digital8: Hi8'in sayısal hali olarak çıkarılmış geriye uyumlu ara (hybrid) bir formattır. Hi8, Video8 ve Digital8 olarak çalışabilir. Böylece eldeki eski kasetlerin yeni sistemde okunabilmesi sağlanmıştır. Kayıt kalitesi DVD aynıdır. Sadece kaset boyutu büyük olduğu için kameralar biraz büyüktür.

2003'te Sony, Canon, Sharp ve JVC'den HDV: DV'nin yüksek çözünürlüklü hali. DV kasetlere kayıt yapan ve tamamen DV standartlarını kullanan HDV aslında yine D8 gibi "ara format".

2007'nin yönelimi: Sabit diske veya DVD'ye doğrudan kayıt yapan kameralar. Kaset ve bant teknolojisinin yok olması çok uzun süredir beklenen bir gelişme. (Canikligil, 2007:13-14)

4.4. Dijital Kurgunun Sinemaya Katkısı

Mekanik yöntemlerdeki temel fark "yok edici kurgu" anlayışıdır. Bunun anlamı şudur: mekanik kurguda, görüntüler ve görüntülerin ne şekilde bir araya getirileceği bilgisi aynı şeydir. Çekimlerin arka arkaya nasıl ekleneceği bilgisi, çekimleri belli bir şekilde arka arkaya ekleyerek oluşturulmaktadır. Doğal olanı da budur. Fakat bilgisayar temelli kurguda ise durum bu şekilde değildir. Çekimlerin nasıl sıralanacağı bilgisi, çekimlerin kendisiyle farklı yerlerde durmaktadır.

Bilgisayar temelli kurgu sistemlerinin en önemli özelliklerinin başında, eski mekanik sistemlere göre daha hızlı olması özelliği gelmektedir. Hız; gerek kurgucuların her saatini yaratıcı bir şekilde kullanması bakımından, gerekse de filmleri daha çabuk şekilde çıkarmak isteyen stüdyolar için çekici olmaktadır. Elektronik sistemlerin "hız"ı birçok nedenden ileri gelmektedir. Bunlardan en önemlisi ise malzemeye "anında rastgele erişim" olanağıdır. Eski mekanik sistemlerde kurgucu her aradığı çekimin yerini fiziksel olarak bulmak ve makineye takmak zorundayken, günümüz bilgisayar teknolojisinin sağladığı imkânlarla, elektronik sistemli kurgu makinelerinde herhangi bir çekime bir "klik"le erişilebilmektedir.(Murch, 2005:70)

DV kameraları kalitesi sonuç olarak profesyonel bir video kameraninkinden elbette düşüktür. Ancak getirdiği avantajlar çok fazladır. Bu küçük format sinema alanında belki şimdilik çok etkili görünmeyen ama uzun vadede çok şeyi değiştirecek bir devrimin öncüsü olmuştur.

DV Kameralar 35 mm filme göre çok düşük bir görüntü kalitesi sunmalarına karşılık ucuz, küçük ve hafif oluşları; küçük bir ekiple çalışmaya izin vermeleri, görece az ışığa ihtiyaç duymaları, daha doğal, samimi ve gerçekçi bir etki yaratmaları açısından birçok sinemacıyı cezp ediyor.

DV sistemleri yaklaşık 500 satırlık görüntü yakalayabilirler. Bu özellikleriyle onbinlerce dolara satılan ve yayın standardı sayılan Betacam SP sisteminden az farkla daha iyidirler. Kameralar 2000 – 3000 dolar aralığında başlamışlar ancak çok hızla 1000 dolar sayesinde doğru inmişlerdir. Hele bugünlerde HDV'nin gelişiyse fiyatlar daha aşağı gidiyor.

Yine de bunun ana akıma dönüşmesi zor görünüyor çünkü bir filmin yapımında kamera aslında en önemli unsur değil, Oyuncu, mekan, ses, kostüm, aksesuar, senaryo, ışık, kurgu efekt, gibi birçok unsurun sadece biri kamera.

Bilgisayar temelli kurgu sisteminde negatiften, doğrudan hard diske aktarım yapılabildiği için, maliyet, iş kopyası yapmanın yarı fiyatına düşmektedir. Daha açık bir ifadeyle iş kopyası basma gerekliliğini ortadan kaldırmaktadır. Filmin kurgulanmasının ardından sadece kullanılmış olan çekimlerin kopyasını bastırmak yeterlidir.

Bilgisayarınızdaki bir dokümanı sıkıştırıp arkadaşınıza gönderdiğinizde yaptığımız şey kayıpsız sıkıştırmadır. Her iki bilgisayarda da bulunan bir algoritma (herhangi bir sorunu çözmek için kullanılan matematiksel yöntemler bütününe verilen isim) saniyesinde dosya önce sıkıştırılır (compress), sonra da açılır (decompress).

Belgede herhangi bir değişiklik olmaz. Kayıpsız sıkıştırmanın en basit örneği RLE adı verilen Run Length Encoding yöntemidir.

Saniyede 50 yarım karenin göndermenin avantajı da vardır. Hızlı hareketler (örneğin spor karşılaşmaları) videoda daha iyi görünür. Burada iyi derken söylemek istediğim netliktir. Sinemada ise kamera biraz hızlı bir hareket yaptığında bile görüntüler hareket netsizliği diye çevirebileceğimiz motion blur vermeye başlar.

Daha önceki konuda anlatıldığı üzere mekanik sistemlerde, bir çekim, filmde kullanıldığından, yönetmen artık o çekimin kesilmemiş halini izleyememektedir. Bu bağlamda bilgisayarda yapılan kurgu, mekanik sistemlerdeki gibi “yok edici” bir kurgu olmadığından, her ne kadar filmin kurgusunda kullanılmış olsalar da, yönetmen çekimlerin kesilmemiş halini izleyebilmektedir.

DV kameralarınız sürekli olarak o an yaptığınız çekimleri kaydeder. O an kullandığınız ışık gibi teknik bilgiler video verisinin içine yazılır. Böylece sonradan izleme yaparken display tuşuna basarak çekim bilgileri kontrol edilir.

Elektronik sistemleri kurgu aşamasında özel efektlerle çalışmayı kolaylaştırmaktadır. Filmde noktalama olarak da bilinen görüntüsel geçişler (kararma-açılma-silme) anında denenebilir ve aynı zamanda çerçevenin yeniden düzenlenmesi, hızlandırma, yavaşlatma, hareketin ters çevrilmesi gibi efektler de yapılabilmektedir.

Ses de DV verisiyle birlikte kaydedilir ve firewire kablosuyla aktarılır. DV kameralar 12bit 32Khz veya 16bit 48Khz olmak üzere iki değişik biçimde sıkıştırmasız olarak ses kaydı yapabilirler. Birinci seçenekte 4 kanal ses kaydı, ikinci seçenekte ise iki kanal ses kaydı yapılabilir. İkinci seçenek daha yüksek kalitedir ve özel amaç yoksa tercih edilmelidir.

Mekanik kurgu sistemi odalarında çalışmak çok daha zorlu koşullarda olmaktadır. Kesilmiş çekimleri dosyalamak, listeler yapmak, kodlamalar oluşturmak gibi zahmetli ve uzun süreçlerden geçilmektedir. Tüm bu sayılanlar, bilgisayar temelli kurguda azalmış ya da tamamen ortadan kalkmıştır.

Elektronik kurgu sistemi ile bir sahnenin pek çok değişik halleri kaydedilebilir ve gerektiğinde tekrar çağrılabilmesi için hard-diskte tutabilir. Karşılaştırma yapmak gerekirse mekanik kurguda “geri dönmenin” maliyeti yüksek ve zaman kaybı daha fazladır. Bunun yapılabilmesi için, sahnenin kopyalanması gerekmektedir.(Canikligil, 2007:18-25-31-34-37)

4.5. Dijital Kurguda Karşılaşılan Sorunlar

Bir filmde görüntülerin değişik şekillerde bir araya getirilmesinin yarattığı astronomik olasılık hesaplarını vurgulamıştır. İster mekanik, ister elektronik hangi kurgu yöntemi kullanılırsa kullanılsın bunun her zaman böyle olduğunu iddia etmiştir.

Örneğin bir sahne iki çekimle tamamlanacak olsa, bu çekimlere A ve B dersek, A, B, A+B, B+A olmak üzere dört seçenek bulunmaktadır. Bu bağlamda çekim sayısı arttıkça bu olasılıkların sayısı da astronomik hale gelmektedir.

Bir sahne için elli çekiminiz olduğu düşünülürse, olası kurgularının sayısı bütün çevredeki atom parçacıklarının sayısına eşit olmaktadır. Murch, kurguladığı bazı aksiyon sahnelerinde 250 çekim olduğunu ve bu durumda ortaya çıkan rakamın korkutucu olduğunu (88 ve yanında 91 tane sıfır) belirterek konunun karışıklığına dikkat çekmiştir. (Murch, 2005: 68-69)

Başta çok parlak bir fikir gibi görünen bu sistem sonuçta bu gün bile başımıza bir sürü dert açıyor. Kamera üreticileri, TV üreticileri, filmciler video teknisyenleri yıllardır interlaced videonun yarattığı sorunlarını çözmekle uğraşıp duruyorlar. HD (yüksek çözünürlüklü) videonun yaygınlaşması bile bu sorunu çözmeye yetmeyecek.

Bir mühendislik sorunundan doğan bu sınırlılık aynı zamanda video ve film görüntüleri arasındaki en temel farklardan birini de yaratıyor. Film kareleri bir kerede oluşturulur. Tek bir seferde oluşturulan bu kareler progressive olarak tanımlanır. İnsan gözü TV ekranında sorun görmese de sinema ve video görüntüleri arasındaki farkı bilinçaltında bile olsa algılar.

Sürekli sayısal ortamda kaldığınızda DV harika bir formattır. Fakat bilgisayarınızdaki DV ile çekilip kurgulanmış filminizi bir TV kanalına vermek isterseniz (o kanalda DV okuyucu yoksa) sorun yaşamayacaksınız demektir. Betacam SP veya Digital Betacam gibi yayın standardı üst sistemler firewire giriş çıkışlarını desteklemezler. Bu yüzden ya DV kasetinizi alıp bir post prodüksiyon şirketinde aktarma yaptırmanız ya da DV verisini analog sinyallere dönüştüren bir DA Converter (Sayısal – Analog Çevirici) satın almanız gerekecektir.

Aktarma işleminde önce bilgisayarda saatler süren hesaplamalarla yarım karelerin tam karelere dönüştürülmesi gerekiyordu. Ne yazık ki bazı filmlerde bunun atlandığını gördük. Uğur Yücel'in yönettiği "Yazı Tura" bu açıdan teknik problemi olan bir film. Filmin bazı sahnelerinde field sorunları açıkça görülüyordu.(Canikligil, 2007:18-33-55)

5. KURGUDA SES, MÜZİK VE RENK ÖGELERİNİN YERİ

Sinemayı keşfedenlerin esas hayali olan ses ile görüntünün birliği, teknolojik ve ekonomik sebeplerden ötürü 1920'li yılların sonuna kadar ertelenmiştir. Görüntüler çizgisel ve ara çekim biçiminde, ses ise süreklilik esasına dayanarak ve dolaylı yoldan kaydedilirken, uzun bir süre ses ve görüntü senkronizasyonu çözülememiştir. İlk kez 1906 yılında Lee De Forest'in keşfetmiş olduğu odyon tüpü (vakum tüp-bir levha üzerindeki sinyalin elektronik manipülasyonu için uygun bir ortam sağlayan cam tüp) ses sinyallerini, elektrik sinyallerine çevirmeyi olanaklı kılmıştır. Böylelikle ses ve görüntünün kolaylıkla birleştirilebilme imkânı doğmuştur. Sonuçta ses ve görüntü öğeleri, filmin parçalandığı ve eklemeler yapılmak zorunda kalındığı durumlarda bile, senkronize olabildiler.(Monaco, 2002:123)

Sinema sanatının temel özelliği, gerçeklikteki hareketi ve uzamsal yapıyı sinematografik uzam ve hareket algısı yaratacak şekilde iki boyuta indirgemesidir. Bunun yanında sinema için çoğu zaman görsel-işitsel sanat ifadesi kullanılmaktadır. Bu ifade bütünüyle haklı sebeplere dayanmaktadır. Sesin sinemaya girmesiyle birlikte sinemanın varlıksal yapısında meydana gelen değişiklikler bunu açıkça kanıtlamaktadır. Örnek olarak, sestem önce saniyede 16 kare çekim hızı standart bir uygulama halini almış gibi görünmekteyken görüntü-ses senkronizasyonu için saniyede 24 kare çekim hızına geçilmek durumunda kalınmıştır. Sesin sinematografinin yerleşmiş birçok kuralını alt üst ettiği, sinema tarihinin bariz gerçeklerindedir. Fakat şunu da belirtmek gerekir ki sesin sinemaya dâhil olması, sessiz sinemada hem sinema yapımcıları hem de izleyicileri tarafından hep arzu edilmiştir. Bu amaçla sessiz sinema döneminde sinema salonlarında filmlerin müzik ya da bir takım ses efektleri eşliğinde gösterilmesi uygulamasına gidilmiştir. Ses, bir sanat disiplini olarak sinemanın içsel yetkinleşmesini tamamlamak için başından beri talep ettiği bir yetenek olmuştur.(Sözen, 2003 :1)

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 ara yazının işlevini ortadan kaldırdı. Sesin ortaya çıkmasıyla, sessizliğin önemli bir anlatım ögesi olarak kullanım olanağı da ortaya çıktı; barba (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.

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 nemli filmlerinde yönetmen yardımcısı olan Aleksandrov 5 Ağustos 1928 günü Leningrad’da çıkan bir dergideki yazıda, sesin sinemada kullanılmasına ilişkin bir değerlendirme yaptı:

“Kurgunun gelişmesinde ve kusursuzlaşmasında ses, ancak görsel kurguyla ilintili biçimde karşı sürümsel 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 karşı sürümü yaratarak olumlu sonuç verebilir.

Eisenstein ve arkadaşları, sese sığınılması yerine, bu olanağın, görselliği sağlaması yönünden faydalanılması gerektiğini ve kurgunun sanatsal kullanımının, o günkü kaotik ortamdan korunmasının şart olduğunu savunmuşlardır.

Eisenstein'in savunduğu bir diğer nokta da; sesin ancak görsel kurgu ile bağıntılı kullanıldığında, sinemaya katkı sağlayabileceğidir. Yani, kurgu kuramını, sesin karşısında, çökmekte olan bir sistem olarak görmemiş ve sesi kurgusal bağlamda değerlendirerek, kurgu kuramını görüntü – ses çatışmasının bir amaca hizmet etmesi için düzenlenmesi gerektiğini savunmuştur. Çünkü ses, görüntünün açıklayıcısı gibi kullanıldığında, kurgu ekini yok olacak ve görsel kurgu parçasına sesin eşlenişi, görsel kurgu parçasının bir kurgu gözesi olarak eylemsizliğini artıracaktır. Bu kurgunun zararınadır. Eisenstein, sesin görsel kurguya karşı sürümsel kullanımının, kurgunun “gelişmesini” sağlayacağına inanmıştır.

Sesin sinemaya girmesinin, sinemayı sanat olarak algılayan birçok sanatçıyı telaşlandırmasının haklı nedenleri kısa sürede anlaşılmıştır. Çünkü Dmytryk'in belirttiği gibi ses ögesi, sinema sanatındaki yerini alırken; kurgu ile ortaya çıkartılan coşkuyu, dinamizmi, hareketli fotoğraflar sanatının özü olan “kurgu”nun kendisini, sabitleştirme tehlikesini de beraberinde getirmiştir. Sesi yenmek isteyen Chaplin, “City Lights” (Şehir Işıkları) filminde, ekonomik gelişmenin simgesi olan anıtın açılışını yapan kişiyi konuştururken; sesi kendi sanatsal amacı doğrultusunda kullanarak, sesin tınısını, doğal bir şekilde değil de olağanüstü bir hızda konuşturarak, “vızıltı” sesi oluşturmuştur. (Asiltürk, 2008:93-94)

Fransız yönetmen Rene Clair, sesli sinemayı “konserve haline getirilmiş tiyatro” olarak nitelendirmiştir. Ona göre ses, sinemayı köklerinden uzaklaştırmaktaydı. 1930'lu yıllara asılayan bu yorum o zamanlarda birçok eleştirmen tarafından paylaşılıyordu. Basit düşünceyse sesin sinemayı tiyatrolaştırdığı üzerineydi. Yine aynı yaklaşımı sergileyen Andre Levinson, sinematografik imgenin ses ya da buna benzer hiçbir ögeye ihtiyacı olmadığını ve bu yüzden onun varlıksal yapısına ait olmayan ses gibi öğelerle kirletilmemesi gerektiğini söylüyordu. Bu düşünceleri paylaşanlar, sinematografik imgelemin yeri geldiğinde sesi de görüntüsel olarak iletibilme yeteneğine sahip olduğunu vurguluyorlardı. Hem de bunu şiirsel metaforlar kullanarak yapabiliyordu.

Örneğin Sternberg'in 'The Dock Of New York (1928)' filminde, silah atışı planından hemen sonra dışarıdaki bir ağaçta yuvalanmış kuş sürüsünün havalanmasını göstererek patlama sesi imgesel olarak izleyiciye iletilebilmişti.

Eisentein sinema sanatında biçimciliğin kuramcısı ve kurgusal anlatımın en önemli temsilcisi olarak kabul edilmesine rağmen yeni ortaya çıkan bu estetik durum karşısında yenilikçi bir tavır sergilemiştir. Eisenstein, ses olgusunu kostüm, ışık, dekor gibi sinematografik öğelerden biri gibi değerlendirmiş, sesin sinematografinin asal ögesi olan hareketli görüntünün varlıksal yapısına onu dönüştürecek ya da bozacak şekilde etki edemeyeceğini ileri sürmüştür. Ona göre ses de anlam yaratmak amacıyla görüntüye eşlik edebilirdi. Sessiz sinemanın bir diğer usta oyuncu ve yönetmeni olan Charlie Chaplin Eisenstein kadar esnek olmamış, sesli sinemaya karşı olan olumsuz tutumunu her fırsatta dile getirmiştir.

Bunun en önemli sebebi Chaplin sinemasının daha çok pandomim sanatına dayanması olarak gösterilebilir. Sessiz dönem sinemasında üslûpçu filmleriyle öne çıkan Alman yönetmen Murnau ise sinemada müziğin ve efektin kullanımını onaylamasına karşın söz ve diyaloga karşı çıkmıştır. Sinemada sese en sert biçimde karşı çıkanlardan biri de Fransız eleştirmen Rudolf Arheim'dır. Sessiz bir sinematografinin imgelemelerinin daha eşsiz, özgün ve yetkin olduğunu savunmuştur. (Sözen, 2003:143-144-145-146-147)

Vertov, ses–kurgu ilişkisi ile ilgili olarak sesin, görüntüyle uyum içinde ve ancak “sanatsal ses kurgusu” bağlamında kullanılması gerektiğinin altını çizmiştir. Orson Welles, bu düşünceyi filmle belgelemek istercesine, 1941 yılında “Citizen Kane” (Yurttaş Kane) filmini çekmiştir. Bu film, sessiz sinema ile sesli sinemanın tam bir bileşkesidir. “Anamlı konuşan fotoğrafların filmi” olarak tarihe geçen bu filmle Welles adeta sinema sanatının savunmasını yapmıştır. Konuşma olmayan anlamlı görüntüleri, konuşan fotoğraflar (çekimler) izlemekte ve görüntüler müzikle bütünleşmektedir. Alan derinliğini çok iyi yansıtan sahnelerde, net ve küçük görüntüler, o güne kadar tartışılanları yanıtlamıştır:

“Sinema önce görüntüdür”. Çünkü sesin sinemada kullanılmaya başlamasıyla birlikte konuşmalar, diyalogun gerektirdiği yerlerine yerleştirilmemiş ve sahneyi durmaksızın konuşan oyuncular istila etmiştir.

“Schindlers List” (Schindlerin Listesi) ve “The Piano” (Piyano) gibi 1990’ların ortalarında çekilen çok önemli filmlerle; Welles ve Resnais gibi kalıcılıklarını ispat etmiş yönetmenlerin filmleri, Godard’ın: “sesli sinemanın tüm önemli filmleri de sessizdir” sözlerini doğrulayacak kadar “sessiz sinemaya yakın filmler” olarak gözlemlenmiştir. Görüntüdeki etkiyi vurgulamak için; Hitchcock’un sıralanmış kadavra görüntüsünü değil, sıralanmış şişeleri göstererek, seyircinin ödünü patlattığını belirtmiştir.

Onaran, sesin görüntü ile kurgulanması konusunda, Fritz Lang’in “Düsseldorf Vampiri” adlı filmini örnek göstermiştir. Filmin bir sahnesinde yaşanan bir hırsızlık olayı anlatılırken, olayla ilgili görüntü fondaki sesle tamamlanır. Görüntüdeki mahzen, dar geçitler, elleri bağlanmış bekçiler olayı desteklemektedir. Bu şekilde komisere açıklama yapan ses ve hırsızlık olayının görüntüleri birbirini tamamlamaktadır. Bu, sözler ile görüntülerin, salt kurgusal bir kompozisyonudur. Hırsızlıkla ilgili görüntülerin zamanıyla, sözlerin söylendiği zaman birbirinden farklıdır. Ses ve görüntü, aynı anda verilerek uyum sağlanmıştır.(Macit, 2007:32)

5.1. Görüntü – Ses İlişkisi

Film, eşleştirilmiş seslerle çekilecekse, sesler ses bandına, 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 eksiklikler.

Sesin görüntü ile kurgulanması konusunda Fritz Lang’ın Düsseldorf Vampiri filmi örnek gösterilebilir. Bu filmin bir sahnesinde, komisere 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. Komisere 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.(Asiltürk, 2008:96)

Gerçeklikteki şekliyle mekân ve zaman algısı sesle çevrelenmiş bir haldedir. İnsan bedeninin hareketliliğinin ritmi bu genel algıyla biçimlenir. Konuşan kişinin yüzünde oluşan jest ve mimik şeklindeki hareketlilikler, sesin fiziksel hızı ve ritmiyle eş zamanlı bir akıcılığa sahiptir. Kısacası ses, insanın içinde yaşadığı mekânı bir sıvı gibi doldurur. İnsan bedeninin kendi ürettiği sesler onun hareketliliğinin ritmini yapılandırır. Böylece ses, zaman algısını da dolaylı olarak etkiler. Bunun sonucunda insan ve içinde yaşadığı gerçekliğin algısal olarak bütünlüklü bir kaynaşması mümkün olmaktadır.

Ses ve görüntünün yeniden sunumunu karşılaştıran Metz şu önemli tespitte bulunmuştur: Metz, öncelikle sinematografinin görsel yeniden sunumunun gerçekliğin yanılsaması olduğunu hatırlatır. Ses ise yeniden üretildiğinde gerçeklikteki özgün halini korumaktadır. Kaydedilmiş bir ses ile onun gerçeklikteki halini, eğer kayıt yeterince kaliteliyse, kimse ayırt edemez. Oysa sinematografik görüntü sınırlandırılmış bir yüzeye ihtiyaç duymaktadır. Doğal haliyle veya sinematografideki kullanımıyla ses, bütün mekânı doldurmaktadır. Hareketli görüntüler ise görsel alanın içinde ayrı bir pencere olarak soyutlanmış bir şekilde var olabilirler.

Sesin sinematografide doğal halindeki şekliyle algılanması sonucunda görüntüyü sese uydurma zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Bu sorun müzik ve efekt kullanımından ziyade konuşma-diyalog olgusunun sinemada kullanımıyla ortaya çıkmıştır. Konuşma sinemada gerçek zamanlı olmasından dolayı değiştirilememektedir. Hareketli görüntüler ise değişik hızlarda çekimler yapılarak oluşturulabilir. Bu aykırılık sonucunda sinematografik kurgulamanın esasları da değişmiştir. Öncelikle saniyede 16 kare hızındaki çekim standardı ses senkronizasyonunu sağlamak için 24 kareye çıkarılmıştır. Bu durumun sonucu olarak, sinematografinin mikro-kurgusal yapısının değiştirilemeyecek yeni bir standarda kavuşmuştur. Diyalogun yoğun olarak kullanıldığı bir çekimin süresini daha çok konuşmaların uzunluğu belirlemektedir. (Sözen, 2003:155-157)

5.2. Görüntü – Müzik İlişkisi

Film sanatında ses, görüntünün yanına çok sonraları eklenmesine rağmen, filmin görsel estetiğini yeniden düzenledi. Görüntüye yeni ufuklar açtı. Müzik de sessiz sinema döneminde bile, görüntüleri açıklayıcı ve ara konuşma yazılarını birleştirmeye yardımcı olurken görüntünün altında ezilmedi. Çevremizi anlamlandırma açısından ses günlük yaşantımızın en önemli öğelerinden birisidir. Bildiğimiz nesnelere ve olaylar ekranda bir tema içinde görüntü olarak belirlenirken, bunların sesleriyle birlikte ekrana gelmeleri, gerçeği ifade etmesi açısından son derece önemlidir. Öte yandan ses, görüntü boyutunu psikolojik olarak tamamlayıcı bir öğesidir. İzleyici çoğu kez ekrandaki görüntü ile sesi bütün olarak görme eğilimindedir. (Kılıç, 2003:64-65)

Müzik, sinemada çok yönlü kullanılan öğelerden birisi olduğu halde, burada, salt “kurgu-müzik” ilişkisinden bahsedilmektedir. “Aleksandr Nevsky” adlı filmin, özgün müziği incelendiğinde, film müziğinin işitsel bir öğe olarak, görsel düzenle, bazen uyum, bazen de bilinçli olarak yaratılmış uyumsuzluk içinde olduğu görülmektedir. Böylece görsel - işitsel kurguyla olağanüstü bir etki gücüne ulaşmıştır.(Gevgili, 1989:52)

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 örneklerindedir. 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 uyumludur..

Komedi filmlerinde oyuncunun bakma, durma, kořma, dűřme, donma, oturma, kalkma, korkma eylemleri çoęu zaman műzikle yűnlendirilir; ancak aslında yűnlendirilen izleyicidir. Romantik filmlerde izleyicileri duygu yoęunluęuna űykűnűn geliřimi, replikler, bakıřlar, ıřık, çekimin genel atmosferi ve kamera hareketleri sűrűklerken, destekleyici műzikle bu yoęunluk arttırılır. Patlama, arpıřma, darbe sesleri műzikle gűlendirilir. Kudurmuř bir kűpeęin adamı kovaladıęı bir sahne tasarlayalım. Bu sahne műziksiz izlendięinde heyecan, gerilim, tempo dűřűk; műzikle desteklenmiř olarak izlendięindeyse gűlű olacaktır.(Asiltűrk, 2008:97)

Film műzięinin etkisini gűrme bakımından řu filmlere gűz atılabilir. “Star Wars”s (Yıldız Savařları–1977) filmini heyecanlı kılan nedir? “Lawrence Of Arabia”da (Arabistanlı Lawrence) geniř űl kumlarının űzerindeki bir devenin kűcűk lekesi niçin o kadar gűzel gűrűnmekte? Neden “Seven”in (Yedi) sonunda ufukta gűrűnen kamyonet o denli korkutucu? Neden “Gone With The Wind”de (Rűzgűr Gibi Geçti) Scarlett O’Hara’nın gűnbatımındaki silűeti o denli kederli? “Vertigo”da (Yűkseklilik Korkusu) Madeline’in kuleden atlayacaęını ve Scotty’nin onu kurtaramayacaęını nasıl tahmin edebiliyoruz?

Tűm bu soruların cevabı: Műziktir. Hangi yűntemlerle olursa olsun film műzięi, gereksinim duyulan bűtűn duygularla iletiřim kuran, gűrűnmez bir anlatıcıdır. Hisleri çoęaltabilir, onlarla çeliřebilir veya aksiyonu ve diyaloęu űnemsiz kılabilir.

űnlű Alman besteci Hans Zimmer “Gladiator” (Gladyatűr–2000) filmiyle ilgili dűřűncelerini řoyle dile getirir: “Bűtűn Aksiyon sekansları ve savař sahneleri etrafımda gűrdűęűm tarihsel yapılar sayesinde ortaya ıktı. Ridley Scott, Marcus Aurelius’un bu savařı 17 yıl boyunca sűrdűrdűęűnű ve etrafının bu sanat eserleri ve bűstlerle çevrili olduęunu sűylemiřti. Roma İmparatorluęuna ait hořumuza giden řey, mimarinin ve sanatın zaferidir. İřte tűm bunlar benim ayaklarımın altındaydı, ayrıca bir de kanlı savařlar vardı.

Bütün bu güzellikleri yansıtabilecek en uygun ve en güzel müzikal üslubu bulmam gerekiyordu. Ansızın Viyana valsleri geldi aklıma, bu valsler ait oldukları gösterişli kültürle birlikte düşünüldüğünde keyifli görünüyordu. Bu yüzden inanılmaz derecede savaş sahneleri için valsler besteledim”.

Kuşkusuz pek çok endüstriyel faktör, müzik kurgusunu etkilemiştir. Bunlardan en önemlisi film müzikleri için yapılan mix işlemi olarak göze çarpmaktadır. Danny Elfman’a göre mix işlemini doğru şekilde yapmak zor değildir. Ancak bugünkü filmlerin üzerine çalışmanın zor olduğundan, filmlerin akustik olarak fazlasıyla gürültülü olmasından dem vurur. Bunun da sebebini yönetmenlerin müzik ve ses efektlerini aynı biçimlerde kullanmasına bağlar.

Maas’ın belirttiği gibi: “Film müziği hesaplı bir şekilde filmin konsepsiyonuna katılır, çünkü aslında bireyüstü ve aynı tür etkiler seyirci kitlesini bir çerçeveye hapseder. Belli bir sahnenin, bir filmin taslağının ya da filmin pazarlama stratejisinin somutlanması, ancak film müziğinin özgül işlevlerinin inandırıcı bir şekilde belirlenmesiyle mümkündür”(Macit, 2007:35)

Müzik, ses efektlerinden daha yaratıcı olanaklar sunar. Kulağı zayıf bir yönetmen bile müziğin nerede ve ne ölçüde gerekli olduğu konusunda ısrarlı olacaktır. Normal olarak müziğin oranı ya da yeri konusunda çok az görüş ayrılığı olur ve eğer yönetmen (genellikle yapımcıyla işbirliği içinde) daha önceki çalışmalarına dayanarak bir besteci seçmişse, biçem konusunda görüş ayrılığı ortaya çıkmayacaktır. Kısa bir toplantı çalgıların seçimini de kapsayan bu tür konuları çabucak çözecektir. Bir senfoni orkestrası mı istiyorsunuz, yoksa tek bir çalgı mı? Büyük oranda her şey filmin türüne ve içeriğine bağlıdır ve alınması gereken bazı kararlar yaşamsal olabilir. Bir şüphe ve korku içinde bekleme sahnesi ölüm sessizliği mi yoksa esrarengiz bir müzik mi gerektirir? Bir savaş sahnesinde fon müziği bir marş mı olacak yoksa savaşın sert ve dramatik sesleri daha mı etkileyicidir? Pek çok film müzikal temalarının yaygın ünü sayesinde başarıya ulaşmıştır.

Bu müziklerin onlara hayat veren filmlerin daha fazla tecimsel başarı elde ettiği bazı örnekler vardır.(Dmytryk, 1990:133)

Müziğin mekan ve zamansal olarak kullanıma vereceğimiz bir diğer örnek ise Ruttmann'ın çektiği “Berlin: Bir Kentin Senfonisi” adlı filmidir. Filmde Berlin'in bir günlük yaşamı anlatılırken, gün içinde değişen zamansal değişimlerle birlikte müziğin ritmi de değişir Potemkin'den iki yıl sonra Walther Ruttmann Berlin: die Symphonie Grosstadt (Berlin: Bir Kentin Senfonisi, 1927) çeker. Der letzte Mann'ın alıcı yönetmeni Karl Freund, bu filmde de alıcısını kentin sokaklarında kaydırır, rastlantı ile karşısına çıkanı yakalar. Ama filmin montajı Eisenstein'inkine benzer. Film Berlin'in bir günlük yaşamını anlatır. Filmin öyküsü de yoktur, kahramanı da. Daha doğrusu filmin kahramanı Berlin'dir.

Montaj ve ritim kentin özelliklerini vurgular. Müzik de filmin ritmine uyar: film uyuyan kente yaklaşmakta olan bir tren görüntüsüyle başlar, müziğin temposu allegro moderato'dur. İkinci ayırmda kent uyanır, tempo allegro vivace'dir, yemek saatinde andante'dir, kenttekiler yeniden işlerine başladığında allgegro'dur, gece evlerine döndüklerinde andante'dir, gece yaşamına başladıklarında, neon ışıkları yandığında, gece kulüpleri açıldığında, presto finale'dir. (Büker, 1985:117)

5.3. Görüntü – Renk İlişkisi

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 yarıçapında ve silindirik cam kaplara kimyasal boyalar doldurdu. Bunları klavye tuşları gibi yan yana sıraladı. Kapların arkasına küçük, yuvarlak bakır nesnelere 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. Klavikord arka tarafından mumlarla aydınlatılmıştı. Çeşitli renk kurgularının yol açtığı görsel izlenim anlatılacak gibi değildi.

Bir melodramda müzik seslerinin, yazarın sözcükleriyle uyuşması gerektiği gibi, renklerin de, sözcüklerle uyuşması gerektiğini söylemiş olan Eisenstein’ı, ses, müzik ve renk konuları üzerinde, kurgusal bağlamda, düşünce geliştiren en önemli sinema kuramcısı kabul etmek gerekir. Onun geliştirdiği renk, ses ve müzik öğelerinin üçünü birlikte sunan, şu çarpıcı örneği bunu ortaya koymaktadır:

Sözcükler: Kızların en güzeli, üzgünce dolaşır;

Müzik: Flütün yakınan sesleri.

Renk: Pembe ve beyazla karışık zeytin rengi.

Sözcükler :... çiçekli çayırarda...

Müzik: Sevinçli, gittikçe yükselen tonlarda.

Renk : Mor ve papatya sarısıyla karışık yeşil renk.(Eisenstein,1985:84)

Sinematografinin gelişimi, film duyarkatlarının gelişimiyle sürmüştür. Emülsiyon sinemanın ilk dönemlerinde, ışık tayfının mor ve mavi aralığına daha duyarlıydı. Yeşil, sarı, turuncu ve kırmızının duyarlı malzemeyi etkilememesi, bu renklerin bulunduğu bölgelerin sonucunu siyah yapardı.

Zaten hatırlayacağımız üzere ışığa duyarlılığı az olan filmler ve diyafram açıklığı az olan objektifler yüksek kontrast yaratıyordu. Renk duyarlılığının sınırlı olması da eklenince gri ton skalası iyice sıkışıyor, birçok kostüm, yeşil alan, orman görüntüsü ve özellikle dudaklar simsiyah gözükyorlardı. Görüntü yönetmenleri bunları engellemek için ışığı yumuşatıcı bezler kullanırlardı. Ayrıca dekor ve kostümde yumuşak tonlar kullanmaya çalışıyorlardı.

Daha sonra geliştirilen “ortokromatik”⁶⁷ filmler ile pelikül sarı ve yeşil tonlara duyarlı olmaya başladı. Ancak sinema, tüm tayflara özellikle kırmızıya duyarlı pankromatik ”⁶⁸ filmlere 1930'larda kavuştu. Mavi tonları diğerlerine göre daha baskın ve daha açık çıkmaya devam ediyordu. Fakat tüm tayfa duyarlı hale gelen film ile gri tonlar ve yumuşak geçişler elde edilmişti. Kontrast daha düşüktü. Işıklar daha efektif kullanılabiliyor daha dramatik sahne ışıklandırması yapılabiliyordu. Gri tonlarının ve ışığın sertliğinin seyirci üzerinde yarattığı psikolojik etkileri bilen kameramanlar, atmosfer yaratma konusunda uzmanlaşmışlardı. Kameramanların karşılaştığı önemli bir problem de bu yolla çözülmüştü. Sonuç olarak yeniden, mecburiyet, icadı getirmişti.

Görüntü yönetmenlerinin bu problemin çözümünde imdadına yetişen pankromatik film, görüntüye, oradan da sinemanın diline yenilik katmıştır. Film duyarkatının renklenmesi ise daha sonraki tarihlerde, 50'li, 60'lı yıllarda başlamıştır. Renkli film, görüntü yönetiminin tamamen kontrolü dışında bir gelişmeydi. Siyah/beyaz'dan renkli filme daha gerçekçi görüntüler elde etmek amacıyla geçildi. Ancak Rudolph Arnheim'e göre siyah/beyaz film, dış dünyayı, kimyasal yeteneklerine bağlı olarak, insan gözünün gördüğünden farklı olarak gri tonlar halinde kayıt ediyordu. Bu da filme sanatsal bir hava katıyordu. Rengin gelişini işi basitleştirmek, bayağılaştırmak gibi görüyordu.(Uysal, 2007:63)

Renkli filmlerin kurgusunda doğal olarak görüntülerin renk karakterleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Duygusal, lirik bir görüntüde nasıl bir kurgu gereklidir? Yapılan kesme “fark edilmeden” başka bir geçişe olanak tanır mı? Örneğin 1966 yılında Federico Fellini *Giulietta Dei Spiriti* (Ruhların Jülieti) adlı filmin senaryosunda her bir renk bağlantısını kesin olarak belirtmiştir.

Tüm bu öneriler kurguda bir “uzunluk problemi”ni ortaya koymaktadır. Yöre görüntüsü izleyiciye sadece bir “yöre değişikliği” mi ifade etmelidir? Öyleyse normal bir kurgu temposunda uzunluğun bir ya da iki saniye olması yeterlidir. Eğer bu kurguya dramatik anlamda önemli bir işlev yükleniyorsa ya da kesit izleyicinin bir, iki saniye de kavramayacağı bir bilgi içeriyorsa, bu durumda kurgu kesiti iki ya da üç kat daha uzun olabilir. Bu durum aynı zamanda kesitle birlikte uzunluğu haklı gösteren bir olayı aktarmak için meydana geliyorsa yine geçerlidir.

Bununla birlikte sinemacı bir başka deyişle yönetmen için yaşanabilecek en büyük tehlike bütçe ile ilgilidir. Buna verilebilecek en önemli örnek ise, Eisenstein'ın Meksika'da çektiği ama tamamlayamadığı filmi *Que Viva Mexico!* dur. Adeta onun ölü doğmuş başyapıtıdır. Filmin karışık görüntüleri, Meksika yaşantısında geçmişi ve şimdiki zamanı aynı anda yaşıyormuş biçiminde (eşzamanlı) betimlemektedir. Kimilerine göre film, kurgulanabilseydi *Potemkin Zırhlısı*'ndan daha önemli bir film olabilirdi.(Küçükerdoğan, 2010:87)

6. KURGUYA SANATÇILARIN KATKISI

Yönetmen fikir sahibi, kurucu ise bu fikirlere teknik desteği veren kişi olarak görülür; ancak çok farklı yönetmen – kurgucu ilişkileri de vardır. Kurgunun ilk görüldüğü dönemlerde kurgucular işçi olarak nitelendiriliyorlardı ancak günümüzde konumları oldukça değişmiştir yine de az görülen, az tanınan ve değeri toplum tarafından bilinmeyen bir sinema emekçisidir. Sessiz film döneminde kurgucular, genellikle kadınlardan oluşuyordu çünkü kurgu yapmak bir nevi örgü örmek gibi algılanıyordu. Daha sonraları ses işin içine girince daha teknik bir konu olarak görüldü ve erkekler işin içine girmeye başladı.

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. 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.

6.1. Dede Allen ve Kurgu Sanatı

1961 – 1981 tarihleri arasında Amerikan sinemasının en önemli editörü bir başka deyişle kurgucusu olarak gösterilen, İngiliz ve Amerikan Akademi ödüllерinin sahibi Dede Allen, sinema söktörüne kurgucu yazar kavramını getirmiş ve Hollywood'un Arthur Penn, Sidney Lumet, Robert Wise, Robert Rossen, Elia Kazan ve Gerge Roy Hill gibi en ünlü yazarları ile çalışmıştır.

İngiliz okulunun gerçekliği ve Fransız okulunun radikal kurgu anlayışı Allen üzerinde çok güçlü bir etki bırakmıştır. Tonny Gibbas'ın 1958 yapımı Look Back in Anger adlı filmde kullandığı kurgu yöntemini etkili bir biçimde kendi kurguladığı filmlerde uygulamıştır. Örneğin The Hustler filminde benzer bir tarz kullanmıştır. Filmin kurgusunda aşırı uzun iki çekim, beklenmedik açı – karşı açı şablonu ve stratejik olarak yerleştirilen Jump cut'lar bir başka deyişle atlamalı kesmeler dikkat çekicidir. “Jump cutting” kullanımı “Yeni Dalga”nın başlamasına öncü olmuştur. Bu tür kurgu biçimini izleyen ve kesme yöntemiyle bağlanan iki plan arasında zaman, mekân ya da hareket sıçraması olarak tanımlanabilir. Allen, kurguya başlamadan önce, The Hustler'in yönetmeni Robert Rossen ondan Jean Luc Godard'ın Fransız hareketlerinin gelecekteki gelişmelere temel olacak filmi olan 1960 yapımı A Bout De Souffle'u izlemesini istemiştir. Allen, Jump cut'ların (atlamalı kurgu) kısmen başarılı olduğunu hissetmesiyle birlikte; The Hustler'da erime (dissolve) ya da görünmeyen devamlılık kurgusu (continuity) yerine düz kesme (cut) yaparak basit ilkeleri birleştirmiştir. Bu iki okulun birleşimi ve sorunsuz bir anlatı akışı üzerinde karakter üzerinde odaklanma, The Hustler'a, eşi görülmemiş nitelikte gerçekçilik ve modernizm kazandırmıştır.

Ünlü yönetmen Arthur Penn ile çalışacağı 6 filmin ilki olan Bonie And Clde'da Allen, klasik Hollywood kurgusu ve televizyon reklam kurgusunu birleştirerek Jump cut'ın diğer ilkelerini de geliştirdi. Allen, Jump cut'ı modernliği yansıtan bir beceri ya da gösterişli bir tarz olarak kullanmak yerine, Hollywood sinemasındaki mekânsal ve zamansal devamsızlığını, açık bir anlatım ve güçlü bir karakter betimlemeler ve geleneksel olmayan çekim bileşimleri ve televizyon reklamlarındaki gibi kısa süreli çekimlerle birleştirmiştir. Allen'in yarattığı, Hollywood ve televizyon sentezinden oluşan, yeni Dalga akımı ana kurgu tekniklerinden biri durumuna gelir. Andrew Saris buna “atlamalı kesme, bir çekimle sonraki çekim arasında filme sivri, tehditkâr bir nitelik veren, çılgın ya da aşırı zıtlıklarla oluşturulan bir çeşit kısıtlanmış ritim yaratımıdır”.der.

Bonnie'nin cinsel düş kırıklığı ve ilgisizliği Bonnie ve Clyde'in başlangıcında bir dizi Jump – atlamalı kesme ile mükemmel bir şekilde ortaya çıkarılır. Allen'in Eisenstein kurgusuna borçlu olduğu, silahlı kavgaların kaosu ve sonsuz derecede etkili bir son, ekrandaki şiddeti görsel olarak çekici bir düzeye itmektedir.

Allen'in Bonnie And Clyde'daki "atlatmalı kesme"si iki uzun süreli etkinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

1) Amerika halkı kurguyu bir sanat biçimi olarak tanımlamaya ve tartışmaya açmıştır

2) Hızlı kurgular için önceden belirlenmiş standartlar daha sonra çekilen aksiyon filmleri için yeniden düzenlenmiştir. Film sekansları, Sam Peckinpah'tan John Woo'ya kadar, kurgudaki "hız"ın kullanımı ile sürekli olarak kısalarak ya da hızlanarak günümüze gelmiştir. Allen'in etkisi kendini diğer görsel medyalarda da göstermiştir; televizyon reklamları, müzik videoları, animasyon ve çocuk programlarında artık birçok resim çok kısa sekansların içine sıkıştırılmaktadır. Hemen hemen her video klibinin kendine özgü hızı ve geleneksel olmayan kurgu yapısında, Allen'in tarzından esinlenilmiştir.

1975 yapımı Dog Day Afternoon'da Al Pacino ve Chris Sarandon'un telefon görüşmelerinde yönetmen Sydney Lumet çift kamera kullanmasına rağmen, Allen her kameranın birçok çekimini Jump cutlar ve bakış açısı kuralını ihlal ederek kullanmış; bu durum oyuncuların performansını yoğunlaştırmıştır. Warren Beatty'nin Reds adlı filminde ise Allen belgesel kurgusu ile kendi imzası olan anlatı tekniklerini birleştirerek saf karmaşanın tarihsel ve biyografik örtüsünü göz önüne sermiştir. Bu belgesel anlatı karışımı ona Akademi ödülü kazandırmıştır.

Reds'den beri Allen'in işleri sürekli profesyonelce olsa da; özellikle de diyalog sekanslarını gözden geçirdiğimiz zaman; altmış ve yetmişlerdeki gelişimini devam ettirmede başarısız olmuştur. 1980'lerde, yalnızca Hollywood'un daha büyük bir endüstri haline gelmesi ve film sanatçılarının daha az yaratıcı olması, Allen'in tekniklerinin her gün film ve televizyon kurgusuna tamamen entegre olmasını sağlamıştır. İlk görüldüğünde radikal olan artık sıradan haline gelmiştir.

The Adams Family'nin kurgusunu yapması teklif edildiğinde, Allen'in özel efektleri dengelemesi, görünümler ve set tasarımını daha da vurgulaması, yıldızların isteklerini gerçekleştirilmesi, izleyicilerin dikkat aralığının kısalması, daha maliyet-bilinçli bir Hollywood ve 1960'larda yayınlanan bir televizyon şovuna dayalı bir senaryo gibi sorunlarla uğraşması gerekmektedir. Bütün kısıtlamalar ve sorunlar çok parlak bir filmle sonuçlandı, bununla birlikte Allen'in çok küçük bir imzası filmde görülmektedir çünkü bağımsız projelerde çalıştığı zaman, onun yaratıcılığı daha çok ortaya çıkmaktadır. Allen'in sırrı, üzerinde çalıştığı filmi "mükemmelliğe" ulaştırmak için çaba göstermesinde yatmaktadır.

The Breakfast Club ve Let It Ride filmlerinde bir girdap gibi karmaşık olan karakterlerin karşılıklı etkileşimi onun kurguya kattıklarının yerleşmesine dayanmaktadır. Ayrıca Hery And June'da kararma ve parçalı kararmalarla zamanda ve bakış açısında bulanıklıklar yaratmayı denemiştir.

Allen, Reds'ten sonra birçok filmde genç kurgucularla onlara paha biçilmeyen deneyimini ve eğitimini sunarak yardımcı editör olarak çalışmıştır. Onun önderliğinde üst düzey yeni kurgucular nesli oluşturulmuştur. Hollywood'da geçen 40 yıldan sonra, Allen'in tarzı, teknik yetenekleri, referans alınan temel filmleri ve öğrettikleri, ona; Amerikan kurgusunda efsane statüsünü kazandırmıştır.(Küçükdoğan, 2010:92-93-94-95)

6.2. Sergei M.Eisenstein

Film için kullanılan hammadde çekimler içinde kullanılan kesikli (süreksiz-discrete) uyararlarken, Eisenstein'a göre böylesi uyarıları sinemanın kendisine eşdeğer olarak kabul eden sonuca sıçramamak zorundayız. Bunlar daha çok inşa edici bloklardır ya da eğer onun analojisini kullanırsak, "hücrelerdir". Sinema yalnızca bu bağımsız hücreler bir canlandırıcı ilkeyi içlerinde taşırsa, bu canlandırıcı ilkeyi hücre dışarıdan içeri alırsa yaratılabilir. Öyleyse, tam bir film deneyimini mümkün kılan bu uyarılara yaşam veren nedir? Bunun için ünlü ve merkezi bir kavrama, yani montaja yönelmek zorundayız.

Filmin maddesi üzerine Eisenstein'ın iç görüşünde (insight) olduğu gibi, Kabuki tiyatrosunun yarattığı bir şeydir bu, bundan dolayı Eisenstein haiku şiiri üzerine çalışma yapmıştır. Görünen o ki bu çaba da montajın anlaşılması sürecine sürükledi onu. Tam da Japon dilinin alfabesinin içinde Eisenstein sinema için dinamik bir temel olduğunu görüyordu. "Bir ideogram nedir", diye sorar, "eğer iki düşüncenin ya da atraksiyonun çatışması değilse? diye ekler. Bir kuşun resmi ve bir ağız "şarkı söylemek" anlamına gelir, bir çocuğun resmi ve bir ağız ise "ağlamak, çığlık atmak" demektir. Buradaki bir atraksiyondaki değişiklik (kuştan çocuğa) aynı kavramın bir varyantını değil, fakat tamamen yeni bir anlamı üretmektedir. Filmde duyular atraksiyonları algılar, fakat sinemasal anlam yalnızca zihin söz konusu atraksiyonların çatışmasına katılarak bunların kavranmasına sıçradığı zaman üretilebilir.

İdeogramlardan oluşan Haiku şiiri benzeri bir tarzda işleyişe sahiptir. Kısa bir dizi duyu algılarını kaydeder, zihni bunların birleşik anlamını yaratmaya zorlar ve kesin bir psikolojik etki üretir. Eisenstein birkaç örnek arasından aşağıdakini de vermektedir:

Yalnız bir karga

Yapraksız bir dal üzerinde

Bir sonbahar arifesi

Bu şiirin her bir satırı bir atraksiyon olarak görülebilir ve bu buradaki dizelerin bir araya getirilmesine montaj denir. Satırdan satıra atraksiyonların çatışması, haikunun ve montajın karakteristik göstergesi olan birleşik bir psikolojik etkiyi gösterir.(Andrew, 2010:116-117)

Eisenstein, sinemayla ilgilenen herkes tarafından, sinema tarihindeki en önemli isimlerden biri olarak kabul edilir. Gerek yaptığı filmler gerekse de geliştirmiş olduğu film kuramının bunda payı büyüktür.

Potemkin Zırhlısı (1925) hep en iyi filmler listelerinde yer alırken, sürekli olarak, desteklenen ya da karşı çıkılan montaj kuramıyla da sürekli tartışma konusu olmuştur. Eisenstein'in kuramsal fikirleri, derlediği fikirlerden ve filmlerini yaparken kullanmış olduğu yöntemlerden kaynaklandığı için, sistematik olarak geliştireceği tek bir fikre sarılmak yerine, sayısız konuyla ve bu konularla ilgili pek çok kuramla ilgilenmiş olan bir düşünürdür. Bakış açısının tümüyle faydacı, rasyonel ve maddeci olduğu bilinen Eisenstein parti üyesi olmamasına rağmen, Marksist görüşü benimsemiş, filmlerinde ve montaj kuramında diyalektik yöntemi esas almıştır.(Abisel, 1989:5-126)

Eisenstein için kurgu, filmde yeni bir gerçeklik yaratmak anlamına geliyordu. Ünlü Amerikalı yazar film eleştirmeni James Monaco'ya göre, Eisenstein'in kurgu kavramındaki hedefi kurguda dolaysız anlatımlar kullanmak yerine örgüyü yeniden inşa etmek ve bir yandan izleyiciyi bu “düşüncenin” çekebilmeğe öte yandan izleyicinin duygularını önceden tasarlanmış kurgularla coşturmak yerine onu diyalektik bir süreç içine sokabilmektir.

Bu kuramın esin kaynağı, en önemli ögesi seyircisi olan tiyatrodur. Eisenstein'a göre birbirlerinden bağımsız iki ayrı olaydan yeni bir düşünce üretebilmektedir. Ona göre, göz ve su ağlamayı, kapı ve kulak gizlice dinlemeyi çocuk ve ağız açlığı, ağız ve köpek havlamayı, bıçak ve kalp keder ya da tasayı çağrıştırmaktadır.

Eisenstein, 1924'ten yurt dışına geziye çıkmak için Rusya'dan ayrıldığı 1929 yılına kadar meslek yaşamının öteki dönemlerinden çok daha yoğun bir biçimde çalışmış, başta montaj kuramı olmak üzere estetik kuramlarını geliştirmek için büyük çaba harcamıştır. Eisenstein'ın montajı çoğunlukla film dilinin temeli olarak, sözel kodlar yerine kendine göre, kendine özgü bir söz dizimine (sentaks) sahip sinemasal bir kod olarak kavramış olduğuna inanılır.

Eisenstein "Atraksiyon kurgusu" yani çarpıcı kurgu düşüncesini 1925 yapımı ve ilk filmi olan Grev'i çekerken geliştirmiş, aynı zamanda "Filmde Atraksiyon Kurgusu" başlıklı makalesini yazmıştır. Potemkin Zırhlısı'nda en bilinen ve tanınan denemelerinden "hareket yanılması"nı gerçekleştirilmiş ve uyku, uyanma ve kükrete durumunda gösterilen hareketsiz üç aslan heykelinin peş peşe gösterilmesi bu yanılısamayı oluşturmuştur.

Bulgakova 1993 yılında yazdığı kitabında buna "Hareketlerin Anlamına Giriş" demektedir. Sovyet Rusya'da, fotoğraf, film ve görüntülerin toplu dağıtımı gibi yeni teknolojilerin 20. yüzyılda toplumsal ve kültürel alışkanlıkları böldüğü bir gerçektir. Rusya'da sanatsal deneyler büyük toplumsal afetlerle aynı ana denk gelmiştir ve yeni bir anlatım arayışı bazen eşsiz ve benzersiz sonuçlara yol açmıştır.(Küçükdoğan, 2010:99-100)

Bir filmde, devinimsiz görüntüler taşıyan çekimler, peş peşe kurgulandıklarında devingen görüntüler yaratılabilir. Bu resimsel açıdan bakıldığında doğru görünmekte ancak mekaniksel bakış açısından yanlış olduğu iddia edilmektedir. Bunun sebebi, öğelerden birinin ötekine bitişikmiş gibi değil, birinin öbürünün üstündeymiş gibi algılanmasından kaynaklanmaktadır. Sinemanın özü olan devinim, nesnelere ilk izlenimleri üzerine, aynı nesnenin değişik bir görünümünün bindirilmesi ile oluşturulmaktadır.

Böylece, çok daha güçlü bir anlamsal etki ortaya koyulabilmektedir. Bu görüş, Çin-Japon yazısı örneği verilerek somutlaştırılmıştır. İki nesne karşılığı olan iki resim yazı birleştirildiğinde farklı bir kavram oluşmaktadır. Bıçak ve kalp resminin “acı”yı gösterdiği örnek verilebilir.(Kutlar, 1990:38)

Eisenstein filmde, gerçeğin yeniden yapılandırılmasındaki görsel ve işitsel uyarıların, izleyiciyi zihinde eşit derecede rol oynadığını belirtir ve bu konuda Kabuki tiyatrosunu örnek gösterir. Ona göre; set, kostüm, renk ve ses gibi farklı öğeler bir bütünlük içerisinde yapılandırılmazlar (deconstruction). Çünkü her öğe kendi içerisinde bir anlam bütünlüğüne sahiptir.

Eisenstein film kurgusunda semantik (anlambilimsel/anlamsal) ve sentagmatik (sözdizimsel/dizimsel) süreçlerle de ilgilenmiştir. 1925 yılında gerçekleştirdiği “stachka” (Grev) filminde polis karakolunda devrilen bir mükrekkep hokkası işçi yerleşim bölgesine akar, bu durum “çatışmanın” başladığını bildirmektedir.

Entelektüel film, film dilinin önemli bir sorunu olan gerçek nesne ile düşsel görüntü arasındaki bağı çözmeyi dener. Eisenstein çıkış yolu olarak entelektüel kurguyu göstermiştir. Ona göre kurgu, düşünce mekanizmasının yeniden yapılanması olarak kabul edilir.(Küçükdoğan, 2010:104)

6.3. Diğer Sovyet Yönetmenlerin Kurguya Bakışı

Doğanın “kaydedilmiş fotoğrafları” kurgu tekniği ile yoğrularak sanata dönüştürülmektedir. Mekanik yoldan tekrar üretilen (eklenen gerçeklik parçaları) var olanın çoğaltılmasından başka bir şey değildir. Bu da sanat değildir. Kurgu tartışmasının merkezini Eisenstein’in görüşleri oluşturduğundan, yönetmenlerin, kuramcılarının bu konudaki görüşleri aktarılırken, sık sık Eisenstein’in görüşlerine başvurulmuştur. Vertov, Kuleshov, Dovjenko ve Pudovkin gibi yönetmenlerin kurgu almayışları, bu anlayışla kıyaslanarak açıklanabilir.

Vertov, kurgudan çok, insan gözünden daha güçlü olduğunu düşündüğü için sinema merceğinin özellikleriyle ilgilenmiştir. Merceğin cazip tarafı, nesnel olması, dış dünyayı olduğu gibi yansıtmasıdır. Vertov’a göre yönetmenin görevi, dış dünyanın öznel olarak yansıtılabildiği çekimleri, gerçekliğin eksiksiz görüntülerini kurgulamaktır.

Eisenstein böyle bir gerçekliğiyle tamamen karşı çıkmıştır. Dış dünyanın gerçekliğinin yansıtıldığı çekimlerin sanat özelliği taşımadığını belirtmiştir. Vertov ise “dış dünyanın yansıması” olan gerçekçi çekimlerin gücüne inanarak filmlerini bu çekimleri ekleyerek oluşturmuştur. Kurgu anlayışına duyarsız kalmamakla birlikte, bir film onun için, yönetmenlerin beyinleri, kameramanların gözleriyle yaratılmış canlı bir varlıktır. Ancak Eisenstein’a göre, doğada görülenlerin olduğu gibi verilmesinin, gerçekçiliğin önemi yoktur. Vertov’un dış dünyadan bir “kesit” olarak izleyiciye sunmasını, yüzeysel bir gerçekçilik olarak görmüştür.(Eisenstein, 1984:116)

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 karşı savın 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, nesnelere 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.

Vertov'a göre dış dünya her koşulda sanatçı duyarlılığıyla gözlemlenmelidir. Gözlem sırasında kurgu çalışmasına başlanmış, gözlemden 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

Vertov’un Kameralı Adam adlı filmi bugün bile değerinden hiçbir şey kaybetmediyse, bu kalıcı değerın yaratılmasında, kamera konumlarının olağanüstü gözlemle seçilmesi yanında, kurgu yapısının büyük önemi vardır; onun filmleri kurgunun gözle her an her yerde yapılması; görünen dünyanın zihinde örgütlendirilmesi; gözün 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 filmde 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 bütünün doğal parçasıdır. Çerçeve içinin fotoğrafik kurgusunu özenle gerçekleştirerek, “ölü görümlü” canlılar ve yaşamakta olan (doğanın bir üyesi, henüz natürmortlaşmamış) ölüleri aynı çekime yerleştirip zıtlıklar yarattı. Dovjhenko, sanatsallığı çerçeve içi kurguyla çekim içinde kotardı. Onun filmlerinde, 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 sinema dilinin en önemli olanağını ustalıkla kullanabildiğini göstermiştir.

Battle for the Ukraine (Ukrayna için 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 (dilin) henüz gün yüzüne çıkarılmamış olanaklarını aradı. Tiyatroda kullanılan anti natüralist ve anti psikolojik tarzın sinemaya uygulanmasına öncülük etti. Çekimi, sinemanın gereği sayan Kuleshov, kurguyu çekim parçalarının düzenlemesi olarak tanımladı. Parçaların düzenlenişi, anlam yaratmanın bir yöntemi olarak, belli bir mantık silsilesi içinde ardışık dizilenmeyle yapılıyordu.

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, ögelerin birleştirilmesidir.” Eisenstein buna şiddetle karşı çıktı: “Bu onaylanamaz! Bu, en zararlı çözümlerdir.

Çekime öge görevi yükleyen tanımla, çekimi çekime ekleme kurgusu vurgulanmıştır; dolayısıyla kurgunun sanatsal işlevi ve estetik değer yaratma niteliği göz ardı edilmektedir. Kuleshov kurgusunda, bütün parçalara bölünür, farklı bir bütün oluşturulması amacıyla onlar yeniden birleştirilir. Bu kurguya Sovyet Devleti'nin kuruluş biçimi bağlamında bakıldığı zaman; bunun, değişen toplum düzeninin yansıması olduğu görülür.

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 ver erebilir ancak. İşte gerçek ile film arasındaki ilişki tam da burada gizlidir.

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 ” 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 özümlediğini, ama etkilerinden kurtulamadığını; kendisini çok derinden etkileyen Eisenstein’ı ise tam olarak özümseyemediği 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.

Pudovkin’e göre yönetmenin dili kurgudur. Yönetmen, dil aracılığıyla gerçekliği yeniden inşa edebilir. Bunu gerçekleştirebilmesi için de bir bilim adamı titizliğiyle çalışmalıdır.

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'in kuramını tam olarak kavradığı söylenemez. Bunun nedeni Eisenstein'in 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.(Asiltürk, 2008: 104-105-106-107-108-109)

6.4. Andre Bazin

Bazin asla montajı açıkça suçlamadı ve yerin dibine batırmadı. Bununla birlikte sinemasal tekniklerin oluşturduğu hiyerarşi içinde daha mütevazı bir konuma indirgedi. Sinemada görünümün standart tarzı olarak kendi yerini yeniden kazanmasını istiyordu uzun çekimlerin ve estetik olarak hala varlığını bir kez daha sürdürdüğü için özellikle yeni-gerçekçi filmleri övüyordu. Böylesine savaş-sonrası filmleri kendi hikâyelerini gerçek zaman içinde oluşturuyordu, klasik kurgulamanın kaçınılmazlığına ve çabukluğuna açıkça itiraz ediyordu. Bununla birlikte, onların montajın potansiyelini ve değerini reddettikleri anlamına gelmez.

Bazin'in de söylediği gibi, “montajın keşfinin sonuçları üzerinde tepinmen çok uzakta, sadece bu yeniden-doğan gerçekçilik onlara bir referans gövdesi ve anlamı vermektedir. Montajın soyutlamasını destekleyen yalnızca imgenin artan gerçekçiliğidir”. Yurttaş Kane bu bakımdan Bazin'in severek andığı örneklerden biridir. Onun uzun çekimleri ve inatçı bir biçimde kullandığı derin odak filme kendisini güçlendiren bir katılık ve somutluk hissi vermektedir ve gerçekten filmin genç yaratıcısının imgesel uçuşlarını anlamlı kıldığını göstermektedir. Diğer bir deyişle, “deha oğlun” zekice numaraları devasa yorumlayıcı montaj yoluyla başarılan beş yıllık kahvaltılık yoluyla kendi somut örneğini bulmuştur, bu zekice numaralar Kane'in yaşamı üzerinde bir anlam ya da bir açıklama verebilmek için yapılan çabalar olarak soyutlama biçiminde ortaya çıkmıştır. Soyutlama olmadan montaj yoluyla bu uzun süreci anlatmaya çalışan yaklaşımlar başarısızlığa mahkûmdur, diye Bazin iddia ediyordu. Çünkü hikâyenin yapısı gizem ve yoruma açıklık gerektirmektedir ve bu gizem alan derinliğinden dolayı neredeyse her imgede bulunmaktadır.

Derinlik olmasaydı Yurttaş Kane'in çekilmesi düşünülemezdi. Filme bizim giydirmemiz gereken yorumun ruhsal anahtarı olarak içinde kendimizi bulduğumuz belirsizlik imgenin tam da tasarımında inşa edilmektedir.

Belirli olayların doğası plan-sekansa dayanan bir sinemasal biçimi gerektirmektedir. Böylesi olayların örnekleri Bazin'de sayısız kere görülebilir. Bunların en ünlü uzun çekimi özel olarak övdüğü Flaherty'nin Kuzeyli Nanook (1923) adlı belgeseliydi. Burada Nanook buzun üzerinde açılan bir delikte bir fokla mücadele ederken verilmektedir. Dramatik parçalara bu sahneyi kesip bölmek “bu sahneyi gerçek olan bir şeyden hayali bir şeye dönüştürebilirdi”. Bununla Bazin demek istemişti ki, bizim ilgimiz bir olayın aktüalitesi üzerindedir, bu selüloit üzerinde onun izinin sürülmesiyle elde edilir.

Bazin, bir başka Flaherty filmi olan Louisiana Hikâyesi'ndeki (1946) timsah dövüşüne işaret etmektedir, bunu ikinci yaklaşımın yapılmasına bir örnek olarak göstermektedir bu filmi. Sahne çekim/karşı-çekim montajı ile verilmektedir ve yalnızca heyecan verici olarak tanımlanabilecek bir ritim kazanmaktadır. Fakat bu ritim, sahneye eşlik eden müziğin ritmi gibi, gerçekte asla göremeyeceğimiz bir olay üzerine bir yorumdur aslında. Flaherty filmlerin durumlarında, öyle bir olayla uğraşmaktayız ki, onun ana ilgisi olayın aktüalitesidir. Kuzeyi Nanook bizi çok heyecanlandırır, çünkü Nanook gerçekten kuzey Kutuplarında yaşamaktaydı ve kamera onun yaşamından bir şeyleri kurmaca olarak yaklaşmak ya da imgesel bir drama olarak yaklaşmak onun sahip olduğu içkin gücü azaltmak olur. Louisiana Hikâyesi filmi bir hakikatin kaydı olarak nitelenemez artık, hakikatin hissinden uzak ve kurmaca bir dünyada olduğumuzu biliyoruz şimdi.(Andrew, 2010:262-263-264)

Bazin'in yasak kurgu ve alan derinliği kuramını otomatik olarak Eisenstein'in entelektüel ve pratik kurgu kuramının karşısına çıkarmak, çok büyük bir yanılğı yaratır. Eisenstein, hayatının sonuna kadar kurguyu yok etmenin mümkün olmadığını, kurgu devrinin artık sonunun geldiğini sanmanın yanılğı 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-sekanslı 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, Yurttas 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.

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 Firavun'un kendi ölüsünü mumyalatması, kimi kralların portrelerini yaptırması, insanın ölüme tepkisinin ve gerçekliğe bağlı olmasının göstergesidir. Ayrıca resim sanatından seçilen örneklere bakıldığında insanda gerçeğin yetkin kopyasını yaratma tutkusu eskiden beri var olagelmıştır. Bu, ruhbilimsel bir istektir.

The Piano, Schindler's List gibi 1990'ların beğeni toplayan filmleri, sanatsal kurgunun filmdeki yeri açısından çok önemli örneklerdir. Gerçekliğin sınırlarına bağlı kalan, gerçeklik dışındaki olguları dış sayan görüşün Schindler's List filminin siyah-beyaz çekimlerinde, kötü günlerin (eski kötü günlerin) gösterildiği bölümlerde, küçük kızın, kırmızı kabaniyle, siyah beyaz çekimleri kırmasını yadsıması beklenir. Oysa bu filmde, özellikle geçmişin anlatıldığı siyah-beyaz görüntülerin etkisi ve böyle bir olanağın sinema için değeri tartışılmaz.(Asiltürk, 2008:115-116)

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 baksa 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 anlayışında yoğrularak 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 bir araya gelmeleridir. Filme alınmış bir gerçeklik ancak bu bağ ile sanat haline gelir.(Büker ve Onaran, 1985: 114)

Yurttas 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, Yurttas Kane'de kullandığı geniş sahnelerde oyuncu ve olayların çerçeveye girip-çıkmasını kurgudan tümünden 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 uygulamada 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 çekimlerin 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 Yurttas Kane filminde yer yer söz edilen sanatsal kurgunun kullanıldığı görülebilir.(Asiltürk, 2008:121-122)

6.5. Christian Metz

Metz'in sinema / dil analogisine yönelik uzun ve yıkıcı saldırısının içinde, kendini duyurma mücadelesi veren ve nadiren bastırılan bir ton olan bir karşı akım gelişti. Bu ton Metz'in sinemanın gevşek sisteminin kurallarından ne denli etkilendiğini göstermektedir. Metz yıllarca kendini Mitry ve Bazin'in etkisinden yavaş yavaş arındırmaya çalışmış, sinemanın konvansiyonel özellikleri ile konvansiyonel hale getiren özelliklerine yoğunlaşmıştır. Bu yönelimi sorunu bütün açıklığıyla ele aldığı sistematik çalışması Language and Cinema (Dil ve Sinema) ile doruğa yükselir. Metz ilk yıllarını, kendi sinema kavramlarını ve dilini sistematik biçimde kurabilmek için, öncekileri yıkmaya ayırmıştı.

İlk sinema / dil analogilerinin başarısızlığı sinemada fazla dilbilim uygulamasından değil, çok az kullanılmış olmasından gelmektedir. Bu araçlar arasındaki ilişkiler basit değildir. Bu ilişkiler bir kez başlatıldığı zaman, eğer sinemanın bir nasıl bir anlamlandırma sistemi olduğunu tam olarak görmek istiyorsak, sinema üzerine dilbilim araştırması sonuna kadar götürülmek zorundadır. Sinemanın özel dil gibi karmaşık biçimde örülmüş bir hesap olmadığı doğrudur; sinema bir anlamlandırma aracından çok bir anlamlandırma yerine benzerdir.

Metz, genel iletişim kuramına gönderme yaptıkları ölçüde dilbilim kavramlarının tümünü uygulamaktan memnundur. Gördüğümüz gibi, dil anlatımının özel malzemeleri oldukları için fonem veya sözcük gibi kavramları sinemaya uygulamanın tam olarak doğru olmadığı kesindir. Öte yandan, kod, mesaj, sistem, metin, yapı, paradigma gibi kavramlar, bütün iletişim sistemlerine ait olabildikleri için, bugüne kadar en fazla dilbilim tarafından geliştirilmiş olsalar bile, sinema kuramcısının da kullanımına açıktır; hatta Metz'e göre sinema kuramında kullanılmalıdırlar.(Andrew, 2010:331)

Peter Wollen'la birlikte ilk kez göstergebilimi sinemaya uyarlayan sinema kuramcısı olan Metz, aynı zamanda “göstergebilimi” sinemaya ilk uygulayan isimlerin başında gelmektedir. Eisenstein'e karşı çıkanlardan biri olarak, sinema dilinin sözlü dillerden farklı olduğunu vurgulamış ve Rossellini'nin “çağdaş sinemada kurgunun 1925-1930 yıllarındaki önemini koruyamadığı görüşüne katıldığını belirtmiştir. Metz, çekimleri bölmeye, birbirinden ayırmaya yani sözlü dillerin işleyiş yöntemlerini sinemaya uygulamaya, kurguyla her şeyi yeniden kurmaya sinemanın gereksiniminin olmadığı görüşündedir.

İlk zamanlar Bazin'in etkisinde kalan Metz, Umberto Eco ile tanıştıktan sonra, filmlerin ikiye ayrılarak irdelenen kodlara dayandığı yargısına varmıştır. Bunlar kültürel ve özgül kodlardır. Kültürel kodları anlamak için, o toplumda birey olmak yeterlidir. Özgül kodları ise öğrenmek gereklidir. “Bunlardan ikisi aynı anda olamaz. Özgül kodlar “Kurgu, kamera hareketleri ve optik etkilerdir”. Metz'e göre gösterenle gösterilen, göstergeyi oluştururlar ve ağaç göstermenin yolu, ağacın kendisini göstermektir.(Büker, 1991:19)

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, anlaşılma kızılgınlığa, 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, geline 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 zorunluluğundan kullanılmadığını anlayacağını belirtmiştir.(Eisenstein, 1984 :24)

6.6. 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 karşılaşılabilecek olan başka bir bakış görüntüsü arardım. Böylece koşut kurgu yapardım.

Bu söyleşide kurgu işini bir yıl kadar sürdürdüğünü; aynı ekiple aynı dönemlerde çektiği iki filmin çekimlerinden bazılarını öteki filminde 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 dışa vuran Serseri 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 sinemasında 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 onun A boud de souffle filminin ayrımlarını (sekanslarını) oluşturan çoğu çekimin olabildiğince kısalığını ve Godard’ın çekimlerle filmini adeta dokuduğunu vurgulamak için, “Eğer filmi dikkatli izlenmiyorsa ne olup-bittiğinin bile anlaşılması zordur” sözleriyle özetlemiştir.

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 eğretilen 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.

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.

Godard'ın 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 eğretilen yaratma amacıyla neon ışıklarını, sesleri, sözcükleri, posterleri, başka yönetmenlerin çektiği kimi çekimleri kullanması, onun kurgu anlayışının en belirgin özdeliğidir. 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. (Asiltürk, 2008:125-126-127)

6.7. Charlie Chaplin

Sinema tarihinde hakkında en fazla konuşulan, görüş geliştirilen ya da yazı yazılan sanatçıların başında kuskusuz 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 ayırım, 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 yapıtı ortaya çıkarır. A Dog's Life (Bir Köpeğin Hayatı) filminde avare bir adamla bir köpeğin yaşantısı arasındaki ilişkiyi koşut 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 Sarlo'nun nesne ve çevre ilintisini keseceğinden güldürü yaratacak hava bozulur.

The Gold Rush (Altına Hücüm-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 oyunculardan birinin bir kez insan, bir kez tavuk görünmesi, dayanılmaz açlığın kurgu yöntemiyle söylenmesidir. Chaplin Modern Zamanlar'da, koyun sürüsü çekimini, metro istasyonundaki işçilerin çekimiyle kurgular, böylece insanların giderek koyun sürüsü halinde davrandığını eğretilmeli olarak vurgular. (Asiltürk, 2008:111)

6.8. Orson Welles

Bazin'e göre geniş sahne çekimi ustaca kullanan yönetmenleri başında gelmektedir Welles. Ancak Welles, kurgu dışavurumculuğundan faydalandığı yönünde gelişen iddiaları doğrulamıştır. Bu bağlamda, kurgunun altın çağı ile, sonraki dönemin filmlerinin çekimlerini (1910'lu yıllar ve 1930-40'lı yılların çekimleri) karşılaştırmak net bilgiler vermektedir. Bu konuda da Welles'in filmleri irdelenmiştir. Çünkü "Şahane Ambersonlar" filminde, tek çerçeve içinde, bir hareketin, tek çekimli dizisini oluşturmuştur. Amacı, kesme işleminden daha anlamlı bulduğu geniş sahnenin anlatıcı ve gerçekçi yönünü vurgulamaktır. Geniş sahnede obje ve kişilerin sahnenin belirginliği sayesinde izleyicilerin gözünden kaçmayacak olması, kurguya göre, avantaj olarak kabul edilmiştir. Welles'in bu görüşünü destekleyen Bazin'in, aynı sonucun kurgu ile sağlanabilmesinin çok detaylı çekimler dizisine ihtiyaç duyulacağı için zor olacağını söylemiş; ancak: "Kurgunun, film dilinin oluşumuna katkısını inkâr etmek, saçma olacaktır," diyerek kurgunun hakkını vermiştir. Bu filmin bazı sahnelerinde tek çekimlere de yer verilmiştir. (Wollen, 1989:133)

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 düşünülmemeyeceği ortaya konulmuş oldu. Bu filmde, 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.

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 sahneyi yaratırken; kurguyu bir yana bırakmamıştır. Bazin'in söz ettiği gibi sanatsal kurgu için ayrıntı çekimlere gereksinim vardır. Bu nedenle çekim evresinde (henüz dekapaj 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. (Asiltürk, 2008:113)

6.9. Alfred Hitchcock

İngiltere dönemi filmlerin zayıf dengesi ve çarpık mizahı gitmiş ve bunun yerini Hollywood'un lüksü ve Selznick'in melodramatik romantizmi almıştır. Hemen bir uyarı gerekiyor: ciddi bir tanımlama yapmaksızın bu düz bir İngiltere /Hollywood karşıtlığı olarak alınamaz. Selznick'in varlığı gerçekten çok önemlidir: Hitchcock'un daha sonraki başyapıtlarının çoğunun çekim/kurgu uygulamaları aslında Rebecca'nın sahip olduğu lüksten çok İngiltere filmlerinin mütevazılığına yakındır (yine Selznick'in yaratıcılık iddiasında bulunabileceği Celse açılıyor da onaylayıcı bir kanıt olarak değerlendirilebilir). Hitchcock, Rebecca'dan sonra, yalnızca dekor açısından değil, "görünüş" açısından da "İngiliz" olan filmleri Hollywood'da yapabildi (şüphe). Ve Rebecca'nın bir düzeydeki stilistik devamlılığıyla karşılık verilir: Hitchcock bakış-açısı çekimleri kurgusuna ve izleyicinin özdeşleşmesi tekniklerine yönelik ilgisini geliştirebildi. En çarpıcı olan şey, Hitchcock'un sonraki filmlerinden çok iyi bilinen "imzasının" –bakış-açısından ileri doğru kaydırmalı çekimin- sanıyorum ilk kez bu filmde kullanılmasıdır (ilk olarak Michael Walker'ın ortaya attığı bu görüşü çürütecek bir kanıt bulamadım). Bunun Hitchcock'un Amerika'ya gitmesine bağlı bir olgu olarak değil de daha önce ki tekniklerinin geliştirilmesine ve bunların mantıksal devamına dayanan bir olgu olarak görülmesi gerektiğini düşünüyorum. Arka Pencere, Ölüm Korkusu, Sapık gibi filmlerde ustalık ve en üst düzeyine varan bakış-açısı kurgu teknikleri, İngiltere döneminde de zaten hayli gelişkindir.

Hitchcock'un ilk sesli filmi olarak tarih kitaplarında övülür (ve bu ilk İngiliz sesli filmidir): Hitchcock'un bu yeni araç (sinema) konusundaki yenilikçiliğine yönelik (tamamen hak ettiği) övgüleri bir kez daha özetlemek gerekmez. (Bu arada iki versiyonun –sessiz ve sesli versiyonların- bir karşılaştırmasını yapamıyorum, çünkü sessiz versiyon ulaşılamaz durumda.

Ancak okuyucu, Charles Barr'ın, Sightand Soound'da çıkan ve Hitchcock'un bakış-açısı çekimi/kurgu üslubunu sessiz versiyonda tam olarak geliştirdiğini ve bunun sesli filmin ortaya çıkışıyla ertelendiğini öne sürdüğü etkileyici makalesine bakabilirler.)

Suçlunun yatak odasında geçen sekans, onun polis dedektiflerinin zorla içeri girişini ilk fark edişiyile çok güçlü bir biçimde vurgulanır (aynı zamanda bizim onların yüzünü ilk kez net olarak görmemize izin verilir, böylece onları tanırız – biri de Frank'dir). Onların bir aynada yansıyan yüzlerinin çekimi, suçlunun bakış açısı, hareketsiz, soğuk ve ifadesiz yüzler, en kişiliksiz ve acımasız haliyle “polis” bunun cam yüzey üzerindeki bir görüntü olması gerçeği ile altı çizili insanlık dışılık. Bunun, yaklaşık kırk yıl sonraki, Topaz'ın açılış sekansındaki Sovyet büyükelçiliğinin girişindeki aynada (yine karmaşık bir kamera hareketiyle) yansıyan nöbetçi subayın soğuk ve ifadesiz yüzünü haber vermesi çarpıcıdır.

Embriyon halindeki bakış-açısı çekimi tekniği her iki tarafı da dramatize etmek için kullanılır. Hem polisin hem suçlunun silaha yönelik bakışları. Kurgu aslında dedektiflerin silahı gördüklerini ve başta ona yönelmeyip, suçlunun, kendisini suçlu durumuna düşürsün diye onu kapmasını beklediklerini (belki de istediklerini) akla getirir: tehdit duygumuz, eğer varsa suçlu lehine artırılır. Yatak odası sekansı pencere camının kırılması ile doruğa çıkar. (Wood, 2003:271-272-283-285)

6.10. Andrei Tarkovsky

Tarkovsky, Aubier'in bir tek kurgu kesimine ve bir tek dekora ya da bir tek oyunculuk ötesisine 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; yaklaşırken, merakı kamçılayan zaman akışı güçlenir: adam ölüdür. Bir an sonra da adam yalnız ölü de değil, öldürülmüştür. İzleyici belleği bu ölüyü güzel doğanın koinunda 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 yapıştırılmış çekimlerin ideal variantıdır (değişkenidir)." Kurgudan kastı, çekimi çekime eklemektir. 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 üretemez.

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 süreliden 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 (kadraj) 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 Zirhlisi 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, öğretilebilen 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 mekânın 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 Zirhlisi filminin Odesa merdivenleri ayırımının 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: dekapaj 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, bu sözleriyle, kurgunun önceden (senaryo üzerinde dekapaj 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 dekapaj 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) bağışlanamaz 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 bütünleşmiş görüntü dizimi çıktı; malzeme birden canlandı ve filmin tek tek her bölümü karşılıklı ilişkiler içine girerek belirgin ve organik bir sistem içinde birleşti. Mutsuz çabamın sonucuna göz gezdirdiğimde birden filmin gözlerimin önünde şekillendiğini fark ettim. Uzun süre bu mucizeye inanmadım; filmin kesin kurgusu gerçekten de tamamlanmıştı.” (Asiltürk, 2008:130-131)

6.11. Akira Kurosawa

Japon kültürü, sanat felsefesine çok önem veren, eline gelen her türden malzemeyi bir sanat yapıtına dönüştürebilen bir kültürdür. Japonlar normal bir insanın herhangi bir sanat dalıyla uğraşmıyor olmasına anlam veremezler. Dillerindeki ‘‘shumi ga warui’’ hem kötü zevkleri olan, yani zevksiz ama bir yandan da ‘‘shumi’’ kökü sayesinde, hobisi olmayan demektir. Dolayısıyla sanat anlayışı olmayan kimse zevksizdir.

Japonlar sanata olan saygılarını, doğaya gösterdikleri saygı ile birleştirirler. Nerede Japonluğun sembolik değerlerinden biri olan bir ‘geyşa’ resmi görsek, mutlaka arka fonda tüm güzellikleriyle ışıldayan, meyvesi için değil, çiçeği için yetiştirilen, güzelim kiraz ağacını görürüz. Büyük savaş lordları, dağlar ile sembolize edilir. Savaşçıların ruhları, serçeler, kırlangıçlar, güzel kadınların ruhları, melankolik söğüt ağaçlarıyla ya da tilki gibi kadın figürü ile örtüşe gelmiş hayvanlarla betimlenir. Hatta zenginlik, güzellik gibi ideal şeyler bile ağaçlarla sembolize edilebilir. Tüm doğal güçler panteist bir mizaçla içselleştirilmiştir.

Kurosawa bir Japon olarak, folk kültürün ona verdiği bu arka planla beslenip, bunu yönetmenlerden ayrılmak için bir vesile olarak kullandı. En klasik Batı eserini yorumlarken, bu öğelerin varlığıyla, o öyküleri Japonlaştırdı. Sanki kendi kültüründen çıkmış hikâyeler haline getirdi. Bunu yaparken de o kadar başarılıydı ki ortaya orijinalden çok farklı ve bir adım ötede eserler çıkardı.

Kurosawa filmlerinde, doğayla olan ilişki genelde hava elementleriyle kurdu. Atmosferi yoğunlaştırmak için yağmuru, denizi, dalgaları, rüzgârı, karı, sisi, hışırdayan otları kullandı. Yedi Samuray’ın son savaşında ve Rashomon’da, bir baharat nasıl yemeği tatlandırır ve son noktayı koyarsa, yağmur da trajedinin gerçek tadının ortaya çıkmasını sağlayan öğe oldu.

Sisin Örümceğin Şatosu'nda, deniz ve kudurmuş dalgaların Sugata Sanshiro I'de, rüzgârın yine Rashomon'da, Sugata Sanshiro I'de, karın, Sugata Sanshiro II ve İkiru'da belirgin olarak kullanılması, filmin görsel etkisini inanılmayacak derecede arttırmıştır.

Kurosawa sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden biri olarak, Tassone'nin övgü dolu sözlerine filmleriyle destek olmuştur. Tassone, onun dinamizminin gizeminin büyük bir olasılıkla, kurgu aşamasında yattığını belirtmektedir. Çalışma ekibi tarafından dünyanın en büyük kurgucularından biri olarak tanımlanan Kurosawa, kurguyu, “çevrilenin örgütlenmesi olarak tanımlamıştır. Çekimi, kurgunun ön hazırlığı, ön çalışması olarak görmesi; filmlerini kurgu odasında yaratması; kurguya verdiği önemi ortaya koymaktadır. Çekim sırasında kafasının sürekli olarak kurguyla ilgili hazırlıklarla dolu olduğunu söyleyen sanatçı, bu durumu espirili bir şekilde şu sözleriyle ortaya koymaktadır: “Benim için kurgu yapmak, İtalyanların spagetti yemesi kadar kolaydır.

Ekibi tarafından (yaşadığı dönemde), dünyanın yaşayan en büyük kurgucusu olarak da tanımlanan Akira Kurosawa kurguyu, “çevrilen filmin örgütlenmesi” olarak tanımlar. Çekimi kurgunun ön hazırlığı ya da ön çalışması 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 İtalyanların spagetti yemesi kadar kolaydır.” Kurosawa, setteki çekimlerden hemen sonra, çekilen kısımların kurgusunu yaptığı için film ekibi sahneleri izleme olanağı bulabiliyordu. (Aldo, 1985:146-246)

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 kırdan çalışırken bulur.

Buradaki çekimlerin kurgusu, öyküsel düzlemde, yani yaşamın doğal akışı çizgisinde değildir; Eisenstenci kurguyu anımsatır. Van Gogh'un makine devinimlerini anımsatan çalışma temposu vurgulanırken; yüzünün, fırça sallayan ellerinin çekimleri arasına, o uzamda bulunmayan bir tren lokomotifinin hızla devinen tekerleklerinin çekimleri yerleştirilmiştir:

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

Son kertede, kurguyu hesaba katmadan, zihni kurguyla meşgul olmadan bir yönetmen olabilir mi diye de sormak gerekir.(Asiltürk, 2008:129)

6.12. Quentin Tarantino

1992 yılında Reservoir Dogs ile ilk ve sağlam çıkışını yapan Tarantino için Amerikan sinemasının yeni zaman Martin Scorsese’i tanımlaması yapıldı. Kendi tarzını yaratan ve kabul ettiren ender isimlerden biri olan bu uslanmaz adam; işlenmiş konu ve kullanılmış tekniklere getirdiği kişisel yaklaşımla ortaya muazzam bir başkalaşım koydu. Sinemada bir dil oluşturmak gerçek anlamda zor mu zor bir edim; şayet bir film seyrinin sonrasında izleyici: “Tarantino filmlerine benzemiş” gibisinden bir cümle kurulabiliyorsa bu zor bir iş başarılmış demektir, işte Tarantino yarattığı türe kendi adını koyan az sayıda ki isimden biri. Onun işi: kaybetmiş ve görülmeyen kişileri zamane suç tılsımı değneğiyle yaşamda önemli kılmak. Vahşi ve de bol kanlı sekanslarda dahi işinin en önemli noktalarından biri olan ince espriyi asla unutmuyor Tarantino. Bütün bunlarda da doğal olarak onu Amerikan Bağımsız Sineması’nın kimliklerinden biri yapıyor.

Tarantino’nun yapıtları “popkültür”ün en önemli başlıklarından sayılmışlardır. Tarantino bir anlamda -aslında- bir kolaycı kurgu hatta bir diğer -yan- anlamda “kes-yapıştırıcı” bir kimliktir; onun ortaya çıkardığı oluşum kesinlikle suç filmleri, şiddet sineması, B filmler ile Çin Kung-fu yapımlarının yönetmenin usunda yer etmiş olan büyük pelikül biriktirişinden oluşurken buna eklediği ve onu ortaya çıkaran yeganelik olan yaratıcılığını da işin içine kattığında artık filmleri ortaya çıkmış demektir. (Erdoğan, 2004:9-15)

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 büyüdü evreninde aklına gelen yaratıcılığı heyecanla denerken Godard'ın serbest anlatım ruhuyla buluşmuştur. Pulp Fiction (Ucuz Roman-1994) adlı filminde tüm bu yönlerini sergiler. 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 dükkânda açar. Zaman içi geçişleri ve öykü örgüsünü ustaca kuran Tarantino, bu yapıyı neredeyse tüm filmlerinde kullanmıştır. Öyküsel düzlemdeki bu kurgu yapısı, onun filmlerinin kısa çekimlerinin çarpıcı kurgusunun da önüne geçmektedir. (Asiltürk, 2008:132)

Rezervuar Köpekleri Filmin konusu sekiz adamın bir kahvaltılık masasının etrafında toplaşıp, bahşış verme usulleri üzerine sohbet etmesi ile başlar. Popüler kültürün gündelik yaşamın kaçınılmaz bir sonucu olan bahşış, Tarantino dünyasında üzerinde düşünölmeye değer konulardı. Amerikan kültür ürünlerinin parlak yüzeylelerinin altında yatan anlamlar üzerine anlamsız sohbetleri Madonna şarkısı ile süsler.

Tarantino filmin konusu olarak kirli mekân içerikli konuları ele aldığı görölmekte. Hammadde olarak da filmde tuvaleti mekân olarak işlemiştir. Filmin ismi bile bizi tuvalete gönderiyor. Filmin Final sahnesi de tuvalette geçiyor.

Tarantino “Rezervuar Köpekleri”ni çektikten sonra anlaşıldığı üzere, bağımsız film severler ve sinemada farklılığı, özgünlüğü arayanlar için bulunmaz bir nimetti. Soygun türünün en önemli örneklerinde birini bize sunduğu filmin, dramatik yapısı, akılcı diyalogları, kara mizahı ve karakterleri gerçekten incelikle işlenmişti. Üstüne üstlük şimdiye dek izlediğimiz türdeşleri içerisinde değişik yapısı hemen göze çarpıyordu. Ele aldığı konunun özgünlüğünden çok anlatımdaki sivrilikler önemlidir Tarantino için konu Özünde basit bir soygun filmi görünen ama farklı anlatımı ile başyapıtı dönüşen upuzun bir cümledir aslında Tarantino'nun aktardığı. Dahasında da oyuncu performansının doruğa çıkışı gözümüze çarpar. Ve filmin bir ayrıcalığı da Tarantino'nun karakterlerine renk isimleri vermesidir ki kendi de Bay Kahverengi'dir. Bu filmi anlatırken konusundan bahsetmemek olmaz tabi. Joe Cabot (Lawrence Tierney) soygun için bir ekip oluşturur. Ve kimsenin birbirinin kimliğini bilmemesi için herkese bir renk ismi verir. Ama tahmin edildiği üzere işler ters gider. Ve aralarında bir polisin olduğunu fark ederler.

Reservoir Dogs’ ta Tarantino hikâyeyi kronolojiye uymadan anlatmaktadır. Aslında hikâyeye son derece basittir. Filmi ilginç kılan birçok karakter etrafında gelişen bütün küçük hikâyeleri sıralanma biçimidir. Filmde karakterler çok ön plana çıkmıştır. Tarantino’nun Kronolojik olarak son olması gereken sahne filmin başında yer alması, Filmde olayların kaç günde geçtiği seyircinin zaman kavramında yanılma duygusunu yaratmaktadır. Ayrıca sahnelerin kendi içinde yarattıkları olaylar o kadar keyif verici ki kurgulanma zamanını düşündürmüyor. Uzun sahnelerden oluşan filmin bölümlerinin hiçbirinde düğümün çözülmemesi filmin heyecanını hiç yitirmemektedir. Filmde tüm konu hikâyesi ile birbirine karıştırarak sunulması, her sahnenin kendi içindekiler ön plana çıkmasını sağlamış ve film sahneleri, ayrı izlenimi yaratsa bir bütünlüğünü korumaktadır. Böylesi bir kurgu formunun aslında senaryoyu ön plana çıkardığı, Tarantino özene bezene yarattığı bütün karakterleri herkese keyifle izletmeyi başarmıştır.

Tarantino'nun filminde Güçlü kurguları... Gayet sıradan bir senaryonun karakterler ve oldukça iyi bir kurguyla nasıl akıcı, mükemmel bir film haline getirilebileceğinin kanıtı olan filmde Tarantino filmin bir köşesinde yer alıyor (ve karakterleri tek tek tanıtarak, kurgunun alışlagelenin dışına çıkmasını sağlıyor. Filmde de amaç sonucu öğrenmek değil, filmin genelini izlemek ve bundan zevk almaktır.

Biz filmlerini izlerken bir sonraki sahnenin nasıl olacağı merakından çok, bir önceki sahnenin nasıl olmuşluğuyla ilgileniriz. Atmosfere dahil olma bu noktada zor gibi durur, yinede tam tersine filme daha kolay adapte olduğumuz bir gerçektir.

Çok karakterli yapısı karmaşık kurgusuyla birleşince ortaya yine Tarantinovari bir bakış çıkar sinemaya. O sonuçla değil, sonuca nasıl gidildiği fikrinden dolayı, karakterler arasındaki diyalogları çok iyi işlemiştir. Filmi izlerken, daha doğrusu söylenen her lafı kaçırmamak için pür dikkatle dinlerken epey zorlanılsa da, filmin sonunda anlaşır hale geliyor ve parçalar tamamlanıyor. Final çok gerçekçi ve olması gerektiği gibi tıpkı filmin kendisi gibi ve içindeki her karakter, her cümle gibi.

Tarantino filminde şiddeti işlemiş ve Elimizde üç adam var, üç de dolu tabanca. Bu adamlar bu tabancalarla birbirlerini vururlar. Filmlerinin en önemli unsuru şiddettir. Tarantino bize bu şiddeti sunarken, dehşet vericiliği değil de onu büyük adamların eğlencesi olarak gösterir. Yönetmene göre şiddet her yerdedir. Ailede, sokakta, okulda... İşte bu nedenle filmlerinin şiddet dozu yüksektir. Tarantino filminde şiddeti işlerken kahramanlarının ölümü ile ilgili kurşunlardan çok, salaklıklarından öldüğünü görebiliriz. Filmde gizli polis filmin başında hiç beklenmedik bir nedenle yara alır ve filmin sonuna kadar can çekişir. Bu da filmin kahramanının aptalca bir yara yüzünden, filmin içinde gizlenmiş şiddet içeriğinin ne kadar iyi işlendiğidir. Film işlerin yolunda gitmeyeceği organize bir soygunu konu alıyor. Soygundan sonra suçluların başına gelen olayların anlatıldığı film her yönden şiddet içeriği işlendiği acımasızca bir filmidir.

7. ÖRNEK FİLMİN KURGU-DİL ÇÖZÜMLEMESİ

Bu bölümde; Eisenstein’ın Bronenosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı-1925) filminde kurgu yapıları irdelenip diyalektik ya da sanatsal kurgunun örnek analizleri yapılmıştır. Bu film, diyalektik (sanatsal) kurguyu her yönüyle ortaya koyma konusunda yeterli değildir. Kurgu sanatının bu filmde bulunmayan özellikleri daha önce örnek verilen kimi filmlerde ortaya konulduğu için; kurgu tüm yönleriyle açıklanmış olmaktadır.

7.1. Potemkin Zırhlısı

“Eisenstein’ın sinemasının belirleyici gücü, onun ideolojik kavramlarının geçiciliğinde varlığını sürdürür ve biçim düzleminde edimselliği de elden bırakmaz. Montaj – onun filmlerindeki bütün belirginliğiyle – onları çarpıştırarak, birini neredeyse ötekinin üzerinde patlatarak görüntülerin mekanik ve doğal algısını engeller. Seyirci, artık, gösterinin büyüüne ve onun biçimini üstlenen çerçevenin düzensiz ve sürekli akışına kapılmaktan kendisini alamaz. Eisenstein’ın montajın şiddeti “gerçeklik izleminin ... beslendiği süreklilik eğiliminin her anıyla çelişen bir süreksizlik dizgesine” karşı çıkmak yerine, onun bu biçimde düzenler”.

Ünlü yönetmen Griffith’in kurgunun öncülerin olduğu söylene de, kurguyu bir sanat biçimi ya da görsel bir retorik, estetik bir biçem olarak geliştirenler ve kurgu alanında kuramsal çalışmalar ortaya çıkaranlar ve sonuçta film dilinde gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürenler, hiç kuşkusuz, Rus yönetmenler Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov ve Kuleshov’dur. Onlar, yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkına, okuma yazma oranı çok yüksek olan Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar gibi, dramatik öyküleri, “ara-yazı” ile anlatmadıklarından bir yöntem bulmaları gerekmektedir.

“Her şey görüntülerle anlatılmıydı ve bunu da en yetkin biçimde gerçekleştirdiler. Pek çok uzmana göre Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı tüm zamanlarda yapılmış en iyi filmidir.

Griffith’le birlikte çağdaş sinemanın öncüsü sayılan Sergei Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı (1925), ilk dönem Rus sinemasının en güzel örneklerinden biridir. Kalabalık kitleleri kullanmadaki başarısı, epik yaklaşımı ve kurguyu zirveye taşıyan özgün görsel anlatımıyla Potemkin Zırhlısı, sinema tarihinin bir “başyapıtı” olmuştur.

Rusya’daki Devrim’in gerçekleşmesinin ardından ülkede değişik yerlerde isyanlar görülmeye başlanmıştır. “Potemkin Zırhlısı”nda da denizcilerin yedikleri etin kurtlu olmadığını komutan ve gemi doktoruna göstermeleri ve onların ikna olmamalarının ardından denizciler öfkelenmişler ve isyan etmişlerdir. Komutan isyancıları güvertede toplayarak diğer denizcilere onları kurşuna dizmelerini emrettiğinde asıl isyan ortaya çıkar. “Kardeşler siz kime ateş ediyorsunuz? diyerek bağırarak denizci sayesinde (Vakoulintchouk) isyan başlar ve denizciler gemiye sahip olur. Ancak isyan sırasında Vakoulintchouk öldürülür. Ertesi gün Odessa limanına ulaşan Potemkin’i neredeyse her kesimden Odessalılar karşılar ve Vakoulintchouk’un ölü bedeni karşısında saygılarını sunarlar. Öğleden sonra, isyanı bastırmak isteyen Devrim askerleri ünlü Odessa Merdivenlerinde gösteri yapan halkı yakalar ve halkın üzerine kadın, çocuk, yaşlı, genç, fakir, zengin demeksizin kurşun yağdırır. Potemkin yeniden denize açılır ve bu arada taş aslan heykelinin yanarak kızardığını görürüz.

Film beş bölümden oluşmaktadır ve filmde toplam olarak 1346 plan ve 25 sekans bulunmaktadır.

1. “Potemkin Zırhlısı”ndaki Adamlar ve Kurtlar”: 7 sekans
2. “Gemide dram”: 5 sekans
3. “Ölüm Adalet İster”: 3 sekans
4. “Odessa Merdivenleri”: 6 sekans

5. “Filoyla karşılaşma”: 4 sekans.(Küçükdoğan, 2010: 111-112-136-137)

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 oynanmasını gösteren bu tek çekim, “çekim içinde kurgu” olarak açıklanabilir.

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 kaynarak isyan çıkarmaya hazırlanan askerleri gösteren sahnelerin içine (cut-away çekim olarak) yerleştirilerek “isyanın gelişimi” 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 arttırılmış ve birkaç saniye süren olayın daha uzun süre görünmesi sağlanmıştır.

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 seklindedir. Haç üzerinde, asılarak idam edilmiş iki asker silüeti 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 düşmanın 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 yaratığı, 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 ardışı 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. (Asiltürk, 2008:134-135)

Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı filminde aynı anda birçok öge bir arada bulunmaktadır. Seyircide çekimlerdeki geçişler ve efektlerle etki gücü oluşturmuştur. Örneğin soylu bir kadının Merdivenlerde yalvaran bakışları, halka seslenerek, “askerlere yalvaralım belki bizi bırakırlar” biçimindeki görseli ile acımasız ve durmaksızın inen askerlerin ona tepkileri seyircide belli bir “etki” yaratmaktadır.

Eisenstein temelde “bir sanat yapıtını izleyicide duygusal etkilenimlere yol açan bir sanat yapıtını izleyicide duygusal etkilenimlere yol açan bir duygulanım yapısı olarak algılamıştır. Sorun maksimum etkiyi yaratabilmektir.(Küçükdoğan, 2010:128)

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 iliştirilmiş 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.
- Ölüne 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 hırpalayan 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 ustalıklı belirlenmesiyle etkileyici bir anlatım sağlanmıştır.(Asiltürk, 2008:136)

Potemkin Zırhlısı filminde, estetik yaratımı yakın plan aracılığıyla da sağlanmaktadır. Yakın plan, devamlılığın arasına sokulunca, yani onu çerçeveleyen planlara göre kurgulandığında iki özellik aktarmaktadır:

Estetik olarak dikkati belli bir noktada toplar, izleyicinin bakışını sabitleştirir. Entelektüel anlamda ise, aksine görüntüyle aktarılan anlamı vurgular. Çünkü görselin yakın plan sayesinde çekiciliği artar; yakın plan hilesiyle görsel biçiminden saparak, görselin içeriği değişmektedir. Yakın planda görülen yalnızca bir parça olduğundan, gerçekteki biçiminden farklı algılanmakta ve algılanan içeriğiyle farklı çağrışımlar yaratmaktadır ve izleyiciye olduğundan daha “güzel”, “etkileyici” ve “çekici” gelmektedir. (Küçükerdoğan, 2010:159)

Dördüncü Bölümde; Sergei Eisenstein’in Potemkin Zırhlısı filminin Odessa Merdivenleri sekansı usta bir kurgu ile bir araya getirilmiştir ve günümüzün filmlerinde bu sekansa göndermeler yapıldığı gözlemlenmektedir.

Bu sekansta çarlık rejimi askerlerinin mükemmel bir şekilde sıralanışı ve mekanik adımlarla merdivenlerden inerek, insanlara ateş açmaları ve Odessa merdivenlerinden inmeye çalışan ve her yöne kaçışan insanların düzensiz biçimde dağılmalarının görüntüleri vardır.

Söz konusu sekans, değişik açılardan verilen kısa planlarla, çoğunlukla yakın plan ağırlıklı ölçeklerle aktarılmıştır. Filmin önemli mekanlarından olan merdivenlerde “görüntünün kompozisyonunu vurgulayan paralel çizgiler biçiminde görünen geniş ve görkemli merdivenler” askerlerin düzenli ve bitmez inişi, halkın hareketli kaçışları, planların nefes nefese birbirini izlemesinin yarattığı ritim ve kanlı bir sonuca varan askerlerin mükemmel dizilişleri ve düzenli hareketleriyle halkın kargaşası arasındaki “güçlü karşıtlık” hepsi bir araya gelerek seyircide güçlü ve şiddetli duygular, heyecanlar uyandırmaktadır. Bu “karşıtlık” ayrıca güçlü imparatorluk askerlerin “düzenli hareketleri ve amaçlı” ile halkın “düzensizliği” ile de karşıtlık oluşturmaktadır. Sonuç olarak da halkın düzensizliği “kan” ve “gözyaşını” getirmiştir.(Küçükdoğan, 2010: 116-117-112-113)

Eisenstein 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 diz altı çekimlerinin verildiği bu görüntüde, adımların mekanik ilerleyişi belli bir ritim yaratmıştır. Görüntüdeki çizmeler önüne çıkan her şeyi çiğneyip geçecek kararlılıkta ilerlerken, ardışığı çekimde insanlar panik halinde kaçmaktadır. Sıralama şu çekimlerle sürer:

Sonrasında merdivende sarsılarak ilerleyen arabadaki bebeğin yüzünün yakın plan çekimi, hızla ilerleyen tekerleklerin çekimi, yere düşenlere ateş eden askerlerin çizmelerinin çekimi devrilen bebek arabasının çekimi ve bu kıyıma dur demek için ateş açan zırhlının çekimi kurgulanmıştır. Bu vahşet, izleyicilerin nefesini tutarak izleyecekleri ve görüntülerin büyüüne kapılmaktan kendilerini alamayacakları bir yapıda, kurguyla başarılmıştır.

Şok kurguyla yaratılan “katliam” sahnesinin ardından taştan yapılmış üç bebek heykelinin kısa kısa çekimleri peş peşe getirilmiştir. Heykeller büyüklük ve görünüm olarak aynı bebeğin üç farklı görüntüsüdür. Birinci heykeldeki kanatlı bebek cepheden görünmektedir. İkinci heykelde bebek geriye doğru dönme hamlesi yapmıştır. Son heykelin sırtı, kameraya dönüktür ve bebek kanat açmış haldedir. Bebek heykellerine hareket verilerek yaratılan bu sahne, taş aslanları kükreten sahne ile birlikte kurgu başyapıtı olan Potemkin’in önemli kurgusal sahnesi olarak gösterilebilir.

Bebek heykellerini canlandırıp uçuran bu bütün; “sisli savaş havası” çekimi aracılığı ile “kükreyen aslan heykeli” bütüne bağlanmıştır.

- 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 hareketlileri.
- 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 çabalayan 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 kaçıışı.
- Kadının tamamen düşüşü.
- 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 inişi.
- Panik halinde kaçışan yığınlar arasında ilerleyen bebek arabası.
- Annenin yere serilmiş bedeni.
- Merdivenlerden aşağı giden bebek arabası.
- Bağırarak isteyen ve bağırılmayan kelebek gözlüklü kadının çaresiz yüzü.
- Gözlüklü erkeğin arabanın arkasından bakan acı ve panik içindeki yüzü.
- Yığınların panik halinde kaçması.
- Sarsılarak ilerleyen bebek arabası.
- Gözlüklü bir erkek 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 başyapıtı 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.(Asiltürk, 2008:137)

Kollarında askerlerin ateşi sonucu ölmüş olan oğluyla merdivenleri çıkan annenin görüntüsü filmin en etkileyici ve duygusal görselidir;

Odessa Merdivenleri'nde, Eisenstein üstten görüş ve Altan görüş yöntemlerini kullanmıştır;

Aşağı kaydırma ile dramatik bir etki yaratmıştır. Örneğin annenin merdivenlerden inerken oğlunun yanında olmadığını fark etmesi ve dönmesi sonra kaçışan halkın görüntülerine kaydırma ile geçiş, Yukarı kaydırma ile annenin merdivenleri çıkarak oğluna ulaşması ve kolunda oğluyla askerlere doğru yürümesi.

Potemkin Zırhlısı'nda Odessa Merdivenleri bölümünde asker ve halk hiçbir zaman aynı çerçevede bulunmaz. Sahne tam bir karşıtlık içermektedir ve askerler tıpkı bir makine gibi hareket etmektedir ve duygudan yoksunlardır sanki.

Odessa Merdivenleri'nde anne askerlere doğru çıkarken üstten açı ile görüntüyü verir. Böylelikle kişi daha “ezilmiş” görünür ancak sahneye bakıldığında anne seyircinin gözünde daha “büyüktür”, “onurludur” ve “guruludur”. Hemen arkasından gelen geri kaydırma ile kadın daha da yüceleşir.

Askerler hiçbir zaman yakın plan çekilmemiştir. Anne merdivenleri çıkarken askerleri göremeyiz. Onlar Eisenstein tarafından çerçeve dışında kalmıştır.

Açı – Karşı açı kullanımı, yalnızca annenin ve daha sonra vurulan yaşlı kadının yüzünün görüntülerinde karşımıza çıkar.

Filmde “Odessa Merdivenleri” bölümünün son sahnelerinde Potemkin Zırhlısı'ndan Opera Meydanına ateş açılır. Bu görselin ardından, gerçekte Opera Meydanında yer almayan Aslan heykelinin “uyanarak ayağa dikildiğini” görürüz. Bu durum tümüyle Eisenstein'ın kurgu tekniğini kullanarak yarattığı görsel bir metafordur, görsel bir retoriktir. Potemkin'deki denizcilerin ve özgürlük isteyen halkın “uyanışını” hem de “aslan gibi güçlü biçimde uyanışının” simgesel aktarımıdır. (Küçükerdoğan, 2010:146-147)

Besinci 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 kullanılmaksızın 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.

İnsanlar makineleşmiş gibi çalışarak savaşa hazırlanmaktadır. Zırhlının makine dairesindeki çarklar devinmektedir. İnsanların ellerli makinenin bir parçası gibi mekanik işlemektedir. Bir el, bir çark; bir el, bir çark çekimleri sıralanmıştır.

Bundan sonra çalışıp güç harcayan, yıpranan insanların yüzleri ve makineleşmiş gibi işleyen insan bedenleri ardı sıra getirilerek insanın makineleşmesi vurgulanmıştır.

Yüksek ısılı kazanlar, işleyen el, işleyen çark, insan görüntüsünün makine görüntüsü ile örtüşmesi, askerlerin sabırsız ve telaşlı bekleyişinin çekimi, topların namlularının düşman saflarına doğru yönelmesini içeren çekim kurgulanmıştır. İnsanlar merakla beklemektedir. Bütün bu çekimlerin ustaca kurgulanması ile son bölüm yaratılmıştır.

Montajın bu kadar ustaca kullanıldığı ikinci bir film, ortaya çıkarılmadığı için “Potemkin Zırhlısı” sinema tarihindeki özel yerini korumaktadır. Onaran, Potemkin’in, Odesa sahnesinin kurgusunu “bütün dünyada kurgunun en iyi örneği” olarak göstermiştir.(Onaran, 1989:74)

Beşinci Bölümün görüntü dizilenmesi şöyledir:

- Makineleşmiş gibi çalışan ve savaşa hazırlanan insanlar.
- Zırhlının makine dairesindeki işleyen çarklar.
- Makinenin parçası gibi mekanik işleyişleşen insan davranışları.
- Çarklar.
- Eller.
- Çalışıp güç harcayan ve yıpranan insanların yüzleri.
- Monometrenin üst limite vuran göstergesi.
- Makineleşen insanların bedeni.
- Yüksek ısılı 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 çıkarılmadığı için Potemkin Zırhlısı sinema tarihindeki özel yerini korumaktadır. Potemkin Zırhlısı'nın Odesa sahnesinin kurgusunu bütün dünyada kurgunun en iyi örneği olarak gösterilebilir. (Cengiz, 2008: 139)

8. SONUÇ

Kurgu yalnızca bir araya koymak değildir; aynı zamanda filmin yolunu çizmektir. Eskiden sinemacılar kameralarını alır ve hoşlarına gideni, onları güldüreni çekerlerdi. Sıradan şeyleri izleyen insanlar, sokakta görebilecekleri bir olaya para vermenin anlamsız ve gereksiz olduğunu düşünüp, tiyatro ve opera gibi sanat dallarına yönelmişlerdir. Hatta Lumieres kardeşler “sinema geleceği olmayan bir icattır” bile demişlerdir. Ancak kurgu sanatı sinemada kullanılmaya başlanıldığında, işler değişti ve gelecekte olmayan “kesintili çekim” kavramı ortaya çıktı.

Edwin S. Porter’ın 1903 yapımı The Great Train Robbery (Büyük Tren Soygunu) tarihte kurgunun ilk görüldüğü film olarak geçmektedir. Filmde Porter, klasik Amerikan Western öyküsünü sinemaya uyarlamıştır. 12 dakikalık ve 20 farklı plandan oluşan “Büyük Tren Soygunu” filmi, “Parelel Kurgu” denilen kurgu tarzının kullanıldığı bir filmi.

Sinemaya bir senarist olarak başlayan Griffith’in ise, sinema tarihinde çok önemli bir yeri vardır. 1915 yılında The Birth Of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu) adlı filmi çeken Griffith, söz konusu filmde sinema tarihine adını yazdırmıştır. “Bir ulusun doğuşu”, 190 dakikalık ilk uzun metraj filmidir ve en çok gişe rekoru kıran filmidir.

Sovyet sinemasında ilk sinema enstitüsünü kuran ve “kurgu-montaj” sözcüğünün ilk kez kullanan sinema kuramcısı Lev Kuleshov, Sovyet montaj kurgusunun önderidir. Kuleshov’a göre kurgu, “filmin temelidir” ve bir plan ile diğer bir planın yan yana getirilmesinden doğan çatışma, ortaya yepyeni ve daha önce olmayan bir düşüncüyü, anlamı ortaya çıkarmayı hedefleyen “Kuleshov Etkisi” adını verdiği kurgu tekniği ile de sinema sanatında adını duyurmuştur.

Eisenstein'in 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.

Sinema, tekniğin deneyimin ve onun algı üzerindeki etkilerini tamı tamına ifade etme gücüne sahip tek sanattır. Walter Benjamin, 19. Yüzyılın Başkenti Paris'in bir fragmanında, sinemayı, "o. modern aygıtlarla temsil edilen zamanın ve ritmin bütün görselleştirme biçimlerinin ifadesidir, öyle ki, çağdaş sanatın bütün sorunları, temel çözümünü sadece sinema alanında bulur", diyerek tanımladı. Sinema, teknik ve üretken doğasıyla "modern aygıtların" gündelik yaşamın her alanında getirdiği süreksizlik deneyimini ifade eder.

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.

Sinemada kurgunun doğuşu, kullanılışı, çeşitleri ve bu konuda geliştirilen çeşitli düşünceler bağlamında, yaratıcı kurgu ile ekleme anlamındaki kurgunun farkı üzerinde durulmuş, sanatsal denilen "yaratıcı kurgu"nun ne olduğu ortaya konulmuştur. Bununla birlikte mekanik kurgudan, elektronik kurguya geçiş süreci de ele alınmıştır.

Bilgisayar temelli kurgunun daha hızlı olması, maliyetinin düşük olması, yönetmene avantaj sağlaması, görüntüleri muhafaza edebilmesi, malzemeye erişimin kolay olması gibi avantajlar sağlamasıyla birlikte, kurgunun imkânlarını çok daha fazla genişlettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sinema görsel ve işitsel özelliklerle olay örgüsünün birleşimi sonucu ortaya çıkmış bir sanat dalıdır. Bir filmin, anlatmak istediği konuyu daha çok öyküsüne bağlı özellikleri aracılığıyla seyirciye yansıttığı görüşü yaygındır. Oysa görsel özellikler, filmin ana fikrini ve gerçeğe yakın olduğu duygusunu vermekte öykü kadar – zaman zaman öyküden de fazla – etkilidir. Eisenstein’ın “Potemkin Zırhlısı”daki Odesa Merdivenleri sekansında; “7 dakika içerisinde 150 plan kullanılmış ve aslında 10 planda anlatılabilecek olan yüzeysel bir öyküyü görüntüleri birbirine zıt bir biçimde karşılaştırarak anlatması buna örnektir.

Sanatsal kurgunun ekleme kurgudan farkı, anlatım gücünden kaynaklanır. Kurgunun serüveni, romandan uyarılma senaryoda yazarın amacı görüntü yaratmak olmasa da; onun, görüntüsel 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 Hollywood’lu senaryo yazarları çekimlerin nasıl yapılacağını ve nasıl kurgulanacağını göz önüne almadan çalışmaktaydı.

“Hollywood senaristleri film yapım ekibinin kendi işlerini kolaylaştırıcı tarzda çekim programı 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 kurgucuya, yönetmene, yapımcıya düştü.

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 öğesi sayılması gereken kurgu bağı) görmezlikten gelinmiş olur. Çağdaş filmlerde (imge, metafor ve çağrışım aracılığıyla anlam yaratmak için) sanatsal kurgunun kullanılması sinemanın kurgu öğesinden yoksun olamayacağını gösterdiğine göre; kurgunun, sinema filmleri için önemi onaylanmış olmaktadır.

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 fotoğrafik dışavurumculuğu ve kurguyu reddeder.

“Kurgu görevini tamamlamıştır” denmesinin tutarlı bir yanı yoktur. Kurgusuz bir sanat yapıtı olamayacağına göre; tartışıması gereken, kurgunun sinemada her şey olup olmadığıdır. Kuzeyli Nanook gibi filmlerde iç kurgu aranmalıdır. Karşıt kuramcıların dilbilim ilkelerinden yola çıkarak kurgusal yaratıcılığı tartışımaları; bunu yaparken de, diğer sanatları tümüyle bir kenara bırakmaları büyük bir yanılığdır. 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.

“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, dekapaj yapılırken düşünülür. Yine de çekimler bittiğinde, kurgunun sınırı tam olarak belirlenmiş olmaz; yönetmen en iyiye ulaşmaya çabalarken kurgu masasında çekimlerin yerlerini sınırlar. Zira yaratıcı kurgu çalışması kurgu masasında başlamadığı gibi, çekim çalışmasının bittiği yerde de sona ermez.

9. KAYNAKLAR

Kitaplar

- Abisel, N.(1989).Sessiz Sinema, Ankara: BYYO Yayınları.
- Abisel, N. (1994).Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: İmge Kitabevi.
- Aldo, T. (1985).Akira Kurosowa, Ahmet. T. Şensılay (Çev.), İstanbul: Afa Yayınları.
- Andrew, J.D.(2010). Büyük Sinema Kuramları, Zahit Atam (Çev) İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Arnheim, R.(2002).Sanat Olarak Sinema, Rabia Ünal (Çev), Ankara: Öteki Yayınevi.
- Arijon, D.(2005). Film Dilinin Grameri 3, İstanbul: Es Yayınları.
- Asiltürk, C.T. (2008). Sinemada Diyalektik Kurgu. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Bazin, A. (1993). Sinema Nedir? İbrahim Şener (Çev), İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Bazin, A.(1995). Çağdaş Sinemanın Sorunları, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Belkaya, Gül.(2001). Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar. İstanbul: Der Yayınları.
- Büker, S. ve Onaran O.(1985). Sinema Kuramları. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S.(1985) Sinema Dili Üzerine Yazıları. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. Ve Onaran O.(1985) imine Eytisimsel Bir Yaklaşım: Ankara: Dost Kitabevi.
- Büker, S.(1991). Sinemada Anlam Yaratma, Ankara: İmge Kitabevi.
- Brown, B.(2008). Sinematografi: Kuram ve Uygulama, S. Taylaner (Çev), İstanbul: Hil Yayınları.
- Canıklıgil, İ.(2007). Dijital Video ile Sinema. İstanbul: Pusula Yayınları.
- Demir, Y.(1994) Filmde Zaman ve Mekan .Eskişehir: Turkuaz Yayınları.
- Dmytryk, E. (1990).Sinemada Yönetmenlik. Ülkü Uzun (çev), İstanbul: Afa Yayınları.

- Dmytryk, E.(1993) Sinemada Kurgu, İstanbul: Afa Sinema Yayınları.
- Dmytryk, E. ve Edward, J. P.(2007). Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu. İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Eisenstein, S.M.(1984). Film Duyumu, Nijat Özön (Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, S.M. (1985).Film Biçimi. Nijat ÖZÖN(çev), İstanbul: Payel Yayınları.
- Erdoğan, Ş. (2004).Quentin Bir Tarantino Kitabı. İstanbul:Es Yayınları.
- Esen, H. (2000).Anayurt Otelinde Zaman ve Mekan. Konya: Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Cilt:1, Sayı: 3, Temmuz.
- Gevgili, A.(1989).Çağın Sorgulayan Sinema, İstanbul :Bağlam Yayınları.
- Grazzini, G. (2006).Federico Fellini. Cüneyt Akalın(çev), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Hauser, A. (1995).Sanatın Toplumsal Tarihi. Yıldız Gölönü (çev) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kafalı, N. (1993).Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Kılıç, L. (2003).Görüntü Estetigi. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kutlar, O. (1990).Sinema Bir Şenliktir, İstanbul: Can Yayınları.
- Küçükdoğan, B. (2010).Kurgu ve Eisenstein. İstanbul: Hayalbaz Kitap Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2007).Sinemanın Beş Temel Ögesi. Hakan Gür (çev), Ankara: İmge Yayınları.
- Monaco, J.(2002). Bir Film Nasıl Okunur. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Murch, W. (2005).Göz Kırparken. İlker Canıklıgil (çev), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lotman, Y. M. (1999).Sinema Estetiginin Sorunları. Oğuz Özügül (çev) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Onaran, A. Ş.(1989). Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Öngören, M. T. (1993).Senaryo ve Yapım. İstanbul: III. Kitap, Alan Yayınları.
- Özön, N. (1984).100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Pezzella, M.(2006).Sinemada Estetik. Fisun Demir (çev), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Pudovkin, V. I.(1966).Sinemanın Temel İlkeleri. Nijat ÖZÖN (çev), Ankara:Bilgi Yayınevi.

- Sokolov A.G. (1995).Sinemada Görüntü Kurgusu. Semir Arslanyürek (çev), İstanbul: Antrakt Sinema Kitapları.
- Sokolov A.G.(2007).Sinemada Görüntü Kurgusu. Semir Arslanyürek (çev), İstanbul: Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Sözen, M.(2003). Sinemada Ses Kullanımı. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Wollen P. (1989).Sinemada Göstergeler ve Anlam. Zafer Aracagök(Çev) İstanbul Metis Yayınları.
- Wood, R.(2003). Hitchcock Sineması. Ertan Yılmaz (çev) İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.

Yüksek Lisans Tezleri

- Gülüş, İ.(2006).Sinemada Görsel Zaman Mekan Kurgusu. Konya: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Macit, K.(2007).Sinemada Kurgu ve Görüntü Estetiği. Kayseri: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uysal T. (2007).Fotoğrafi ve Sinematografinin Görsellik İlişkisi. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Kaynakları

- http://www.kurgu.tv/index.php?option=com_content&view=article&id=180:uestitremsel-kurgu&catid=34:birlestir-1&Itemid=56(23.11.2010)
- <http://www.realdivx.net/sinema-genel-tartisma/6300-kurguda-yontemler-ve-gecisler-1-a.html> (24.11.2010)
- <http://www.sinematek.org/s/sinebilgi/sinebilgi-kurgu/81-kurgu3.html> (23.11.2010)
- http://www.yyilmaz.com/index.php?option=com_content&view=article&id=47&Itemid=63 (24.11.2010)

10. ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında Mersin İlinin Mut ilçesinde doğdum. İlk ve orta öğrenimimi Mut'da tamamladıktan sonra 1997 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümüne girmeyi hak kazanandım. Bu bölümden 2002 yılında mezun oldum. 2009 yılında da, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Fotoğraf ve Video bölümünde, Yüksek Lisansa başladım. 2001 yılından beri SGK Kurumunda çalışmaktayım.

Adres: Beşiktaş SGM Beyoğlu / İSTANBUL

E-mail: camerassk@mynet.com

Telefon: 0212 252 31 04 Dahili: 225