

T.C  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA TELEVİZYON ANA SANAT DALI  
SİNEMA TELEVİZYON SANAT DALI

**ANGELOPOULOS SİNEMASINDA KAMERA REJİSİ VE  
KURGU**  
( Yüksek Lisans Tezi )

Tezi Hazırlayan: **Samim Umut ŞENER**

İstanbul, 2010

T.C  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SİNEMA TELEVİZYON ANA SANAT DALI  
SİNEMA TELEVİZYON SANAT DALI

**ANGELOPOULOS SİNEMASINDA KAMERA REJİSİ VE  
KURGU**  
(Yüksek Lisans Tezi)

Tezi Hazırlayan:  
Samim Umut ŞENER

Öğrenci No:  
070770018

Danışman:  
Yrd. Doç.Dr. Cengis ASILTÜRK

İstanbul, 2010

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Angelopoulos Sinemasında Kamera Rejisi ve Kurgu” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmamın içinde kullandıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım. 06/08/2010

İMZA

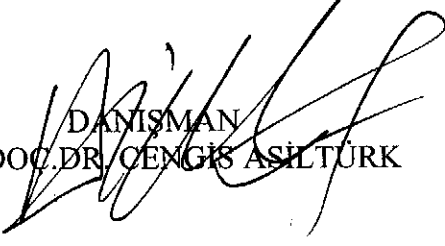
Samim Umut ŞENER

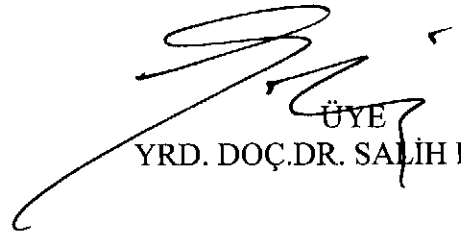
T.C.  
BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

15.07.2010

Enstitümüz *Sinema-Tv* Anasanat Dalı *Sinema-Tv* Sanat Dalı yüksek lisans öğrencilerinden 070770018 numaralı **Samim Umur ŞENER**'in "*Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği*"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**THE ANGELOPOULOS SİNEMASINDA KAMERA REJİSİ VE KURGU**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 28.06.2010 tarih ve 2010/17 sayılı toplantısında seçilen ve Taksim Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin (c) bendi gereğince (50) dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında *oyçokluğu/oybirliği* ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

  
DANIŞMAN  
YRD.DOÇ.DR. CENGİZ ASILTÜRK

  
ÜYE  
YRD. DOÇ.DR. SALİH BOLAT

ÜYE  
YRD. DOÇ.DR. ZEYNEP ÖZARSLAN



# ANGELOPOULOS SİNEMASINDA KAMERA REJİSİ VE KURGU

Tezi Hazırlayan: Samim Umut ŞENER

## ÖZET

Bu çalışmada bir sanat yapıtı olan sinema, sinemada kurgu, kurgunun gelişmesi, Eisenstein kuramının kurgu üzerindeki etkisi, evrensel kurgu, Theo Angelopoulos sineması, kamerada kurgu çeşitleri ve Theo Angelopoulos sinemasında kamera rejisi üzerinde durulmuştur.

Sinemada kurgunun işlendiği ilk bölümde kurgunun gelişimi, Eisenstein kuramının sinema üzerindeki etkisi, yaratıcı kurgunun sinemaya olan etkileri, sanatsal kurgunun sinema üzerindeki etkileri, Eisenstein kurgu çeşitleri, kurgu kuramları ve genel hatları ile kurgu çeşitleri incelenmiştir.

Theo Angelopoulos'un hayatının işlendiği ikinci bölümde yönetmenin yaşadığı zaman ve o günlerindeki siyasal durum, sinemasının dönemleri, sinemaya bakış açısı ve felsefesinin sinemaya olan etkileri incelenmiştir.

Theo Angelopoulos'un filmleri ve tekniğinin işlendiği son bölümde ise, yönetmeni bir çok yönetmenden farklı kılan sekans plan çekim tekniği, yönetmenin kurgu ve müzik seçimi ve son dönem çektiği üç önemli film incelenmiştir.

Bu araştırmanın sonucunda başlangıcından bu güne kadar olan Sanatsal Sinema Kurgusunun gelişimi incelenmiş olup, sinemanın otör (auteur) yönetmen kavramı ile anılan Theo Angelopoulos' un bütün kurgu kuramlarından etkilenip, kendi çekim tekniği olan plan sekans'ı geliştirdiği ve tüm filmleri bu şekilde oluşturduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Kurgu, Kamera Rejisi

# THE PLAN SEQUENCE AND CAMERA EDITING IN ANGELOPOULO'S MOVIES

Presented By: Samim Umut ŞENER

## ABSTRACT

In this thesis following subjects such as Cinema as a work of art, Editing in Cinema, Development of Fiction, The affect of "Einstein's theory" to fiction, Universal Fiction, The Cinema of Angelopoulos , Type of fiction on camera and Camera Editing of Theo Angelopoulos Cinema were studied.

First chapter of the study ,which dealt with fiction, focused on Development of Fiction, the effects of Einstein's Theory ,Creative and Artistic Fiction on Cinema, Einstein's Fiction Types as well as Theories and Types of Fiction in general.

The life of Theo Angelopoulos was studied in the second chapter by explaining the time which the famous director lived, the political situation, different eras of his cinema, his point of view to cinema and the effects of his philosophy to cinema .

Angelopoulos's plan sequence technic which distinguished him from the other directors, his selection of fiction and music and finally his three important movies from his latest era are studied in the last chapter of this study which included the movies and cinema technics of Theo Angelopoulos.

Throughout this study, the development of Artistic Cinema Fiction was studied from its beginning to present day. Furthermore, the study came to a conclusion that Theo Angelopoulos, who remembered as an Auteur Director, created his shooting technic of Plan Sequence by influencing from all theories of fiction. Also, it is observed that he used this technic in all of his movies.

**Key Words:** Editing, Camera Editing

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

<b>ÖZET</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. KURGU</b> .....	3
<b>1.1. Sanatsal Kurgu</b> .....	3
<b>1.2. Sinemada Kurgu</b> .....	3
1.2.1. Kurgunun İlk Örnekleri.....	4
1.2.2. Kurgu Çalışmalarında Eisentein Örnekleri.....	4
1.2.3. Yaratıcı Kurgunun Gelişimi.....	6
1.2.4. Sanatsal Kurgunun Anlatıma Katkısı.....	7
1.2.5. Sanatsal Kurgu Çalışmaları ve İlk Denemeler.....	8
1.2.6. Kurguda Yaratıcılık.....	10
1.2.7. Kurgu Konusuna Yaklaşımlar.....	12
<b>1.3. Eisenstein'in Kurgu Çeşitleri ve Yöntemleri</b> .....	17
1.3.1. Çarpıcı Kurgu (montage of attraction).....	18
1.3.2. Çağrışım Kurgusu (association montage).....	19
1.3.3. Ölçümlü Kurgu (metric montage).....	19
1.3.4. Dizemsel Kurgu (rhythmical montage).....	20
1.3.5. Titremsel Kurgu (tonal montage).....	22
1.3.6. Üsttitremsel Kurgu (overtonal montage).....	22
1.3.7. Anlıksal Kurgu (intellectual montage).....	23
<b>1.4. Genel Kurgu Çeşitleri</b> .....	25
1.4.1. Devinim Bakımından Kurgu.....	25
1.4.2. Anlatım Bakımından Kurgu.....	26
1.4.3. Uyuşum Bakımından Kurgu.....	27
1.4.4. Sayı Bakımından Kurgu.....	29

1.4.5. Hızlı-Yavaş Kurgu.....	30
1.4.6. Karşıt Kurgu.....	30
1.4.7. Koşut (Paralel ya da Almaşık) Kurgu.....	30
1.4.8. Olağan Kurgu.....	31
1.4.9. Bağıntılı Kurgu.....	31
<b>2. THEO ANGELOPOULOS SİNEMASI.....</b>	<b>32</b>
<i>2.1. Hayatı ve Film Biyografisi.....</i>	<i>32</i>
<i>2.2. Angelopoulos Sinemasının Dönemleri.....</i>	<i>35</i>
<i>2.3. Sinema Felsefesi.....</i>	<i>36</i>
<b>3. ANGELOPOULOS SİNEMASINDA TEKNİK VE KAMERA REJİSİ.....</b>	<b>38</b>
<i>3.1. Sekans (Sequence).....</i>	<i>38</i>
<i>3.2. Plan Sekans (Kamera Rejisi).....</i>	<i>39</i>
<b>4. THEO ANGELOPOULOS SON DÖNEM FİMLERİ.....</b>	<b>44</b>
<i>4.1. Ulysses'in Bakışı.....</i>	<i>44</i>
4.1.1.Konu.....	45
4.1.2 Film'in Gelişim Süreci.....	45
4.1.3.Filmin Geçtiği Dönemde Siyasi Durum.....	46
4.1.4. Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi).....	47
<i>4.2. Sonsuzluk ve bir gün.....</i>	<i>48</i>
4.2.1. Konu.....	48
4.2.2. Film'in Gelişim Süreci.....	49
4.2.3.Filmin Geçtiği Dönem ve Şiirin Etkisi.....	50
4.2.4.Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi).....	51
<i>4.3. Ağlayan Çayır.....</i>	<i>52</i>
4.3.1. Konusu.....	53
4.3.2. Film'in Gelişim Süreci.....	53
4.3.3. Filmin Geçtiği Dönem.....	54



4.3.4. Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi).....	55
4.3.5. Önemli Sahneler ve Film Çözümlemesi.....	56
4.3.5.1. Açılış Sahnesi (Göl Kenarı ve Çimenlik arazi).....	56
4.3.5.2. Köy Sahnesi.....	57
4.3.5.3. Alexis'in aşkını itiraf etme sahnesi.....	58
4.3.5.4. Alexis'in işi kabul etme sahnesi.....	58
4.3.5.5. Eleni ve Alexis'in çocukları ile buluşma sahnesi.....	58
4.3.5.6. Spiros'un Cenaze sahnesi.....	59
4.3.5.7. Şehit oğul'a duyulan hüznün sahnesi.....	60
4.3.5.8. İki kardeşin buluşması ve savaş sahnesi.....	60
<b>SONUÇ ve ÖNERİLER.....</b>	<b>62</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>64</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>66</b>

## GİRİŞ

Kurgu, film sanatının temelidir.” diyor Pudovkin. Bazıları bu terimi safça film parçalarının kronolojik olarak birbirine bağlanması olarak algılıyorken, bazıları da yavaş ve hızlı film olmak üzere iki türlü kurgudan bahsederken, Pudovkin kurguyu filmin temel yapı taşı olarak tanımlıyor. Bunu açıklarken de edebiyattan örnekler veriyor. Edebiyatın kurgusundan bahsediyor. Örneğin tek başına çok fazla bir anlam ifade etmeyen bir sözcüğün iyi bir kurguyla daha başka sözcüklerle birlikte bir cümle içinde kullanıldığında nasıl bir etki yarattığından bahsediyor. Film kurgusunda ise çekilmiş her film parçacığı yönetmenin kendi cümlesini oluşturması için gerekli birer kelime oluyor. Bu film parçacıkları tek başına tıpkı sözcükler gibi bir anlam ifade etseler de bu anlam çok dar ve kabadır. Bu film parçacıkları asıl anlamlarını tamamlanmış cümle olan filmin içindeki doğru yerlerini aldıktan sonra kazanacaklardır. “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.

Kurguyu öğrenmek isteyen ve kurguya başlayacak kişiler, sinema filmlerini, televizyon dizilerini, reklam filmlerini ya da klipleri seyirci gözüyle izlemekten kurtulmalıdır. İzleyicinin rahat koltuğundan kalkıp çekilmiş yapıtları derinlemesine inceleyip bir başka deyişle mutfağına geçmesi, onları bir bütün olarak değil de, oluşturulan parçalarıyla birlikte ayrı ayrı algılayabilmesi gerekmektedir. Bir filmi tasarlamak, çekebilmek ya da kurgulamak için filmi oluşturan öğelerin iyice tanınması ve kavranması söz konusudur. Çekilen bir yapıtı oluşturan üç temel öğe bulunmaktadır: Plan, Sahne, Sekans. Bu çalışmada bu üç öğe detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Theo Angelopoulos’un hayatı, filmleri ve hakkındaki kitapları inceleyerek derlemiş olduğum bu projede, esas araştırma noktam kamera rejisidir. Fakat bunu yaparken de kurgu tekniklerini, kuramlarını ve kurgu yaratıcılarının eserlerini araştırmadan geçmek olmazdı. İncelemelerime göre Theo Angelopoulos’un uzun sekans çekim tekniği ve kamera rejisi sıradan bir sinema izleyicisi için kimi zaman sıkıcı ve anlaşılmaz gelebiliyor. Fakat sinema eğitimi almış ve bu sanattan zevk alan kişiler için Angelopoulos’un filmleri, şiirsel bir

festivale dönüşüp, her planda farklı anlamların aranmasına sebebiyet veriyor. Yönetmenin her filminde ironi ve soru işaretleri olan sahnelere rastlamak mümkün. Yönetmenin plan sekans tekniğinde, yapılacak bir hatanın, tüm sahnenin baştan çekilmesi anlamına geleceğinden, Theo Angelopoulos filmlerinin ustaca planlandığını söylemek doğru olacaktır. Zor olan daha güzeldir cümlesinden yola çıkarak, tüm kurguyu kamerada tamamlayıp, aksiyonu tek planda çeken yönetmen Theo Angelopoulos bir araştırmacı için etkileyici bir malzeme oluşturuyor. Bu çalışmamda yeni dönem birçok yönetmenin kendine örnek olarak gördüğü Theo Angelopoulos ve onun plan sekans (Uzun Sahne) tekniği, yönetmenin röportajlarından, filmlerinden ve diğer araştırma kitaplarından faydalanılarak detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu incelemeler sırasında bana her türlü teknik ve manevi desteği veren Yrd. Doç.Dr. Cengiz ASİLTÜRK' e teşekkür ederim.

## 1. KURGU

### 1.1. Sanatsal Kurgu

Tüm sanat yapıtlarının bir iç düzeninin, yani kurgusu yapısının olduğunu gözlemleriz. Kurgu, tüm sanat yapıtları için geçerli olan evrensel bir yasadır. Sanat yapıtı, kendi içerisinde anlamsal bütününe ulaşma yolunda kurguyu kullanır. Zaten tüm sanat yapıtlarının kendi içsel alanıyla ilgili kullandığı kavramları da kurguyu pekiştirir. Sanat yapıtlarının iç düzenlemesiyle ilgili kavramların neredeyse tümü kurmak ve inşa etmeyle özdeş kullanılır; düzen: somut ve soyut nesnelerin bir sıraya, bir amaca göre sıralanması; kompozisyon (Fr. composition): ayrı 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, ritim, dizge, inşa kavramları kullanılmış olsa da, sözü edilenin parçalardan bütüne ulaşma olduğu açıktır. Biçim, ışık, renk, sözcük, nesne, devinim, gösterge, kamera rejisi, kostüm, ses vb. gibi özdeklerin ana tema içine yerleştirilmesini karşılayan ve 'yapıtın iç düzenlemesi' anlamında kullanılan terimler, kurmak terimiyle özdeştir ve kurgu ile yakın anlama sahiptir. Kurgu-montaj kavramları, Türkçe yazılı kaynaklarda anlamdaş kullanılmaktadır. Öyleyse çekimlerin, filmin öykü sırasına göre kabaca eklenmesine kurgu, kuramsal anlamda etkisi önceden tahmin edilerek, birbirinden farklı içeriğe sahip çekimlerin yeni anlamlar yaratılacak biçimde (çekimlerin 'çarpıştırılır' gibi) eklenmesine sanatsal kurgu denilir (*Asiltürk, 2008: 18*).

### 1.2. Sinemada Kurgu

Tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi, sinemada da kurgu sinemanın kendi anlamsal dilini oluşturan temel öğedir. Kurgu, sinemanın anlam yaratma süreci içerisinde kullandığı gramer ya da sözdizimin karşılığı olarak görüntü dizimidir. Kurgu ile tek tek çekimler bir araya getirilir, anlamlı bir bütün haline alır. Kurgu öncesi dönemlerde sinema emeklerken, kurgu ile birlikte sanat dalları arasında hak ettiği yere gelmiştir. Kurgu sinemanın kendi içsel doğasında yatan ve keşfedilmeyi bekleyen bebek gibiydi. Bu yeni doğmuş canlı zamanla tüm sinema sanatçılarının keşifleri ve katkıları ile birlikte büyüyerek olgunlaştı. Sinema sanatında kurgunun gelişmesinde en önemli katkıyı Porter ve Griffith'den sonra Sovyet Sinemacılar yapmıştır.

### 1.2.1. Kurgunun İlk Örnekleri

1917 Ekim devriminin hemen sonrasında Rus sinemacı Kuleshov, sinema atölyesinin yönetimine getirildi. Eisenstein gibi Pudovkin de onun öğrencisidir. Bu sinemacılar, projelerini gerçekleştirmek için yeterli ham film bulamadıkları için, önceden çekilmiş filmleri yeniden kurguladılar ve süreç içinde film kurgusu tekniği üzerine bir dizi gerçeği keşfettiler. Kuleshov, bir deneyinde, farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş çekimleri birleştirdi. Ortaya çıkan filmsel anlatının birleştirilmiş bir parçasıydı. Kuleshov buna “yaratıcı coğrafya” adını verdi. Kuleshov gurubu, belki de en önemli denemelerinden, devrim öncesinin ünlü oyuncusu Moszhukin’in üç özdeş çekimini aldılar ve bunları çorba dolu bir tabak, tabutta yatan bir kadın ve küçük bir kız çocuğu çekimleri arasına yerleştirdiler. Deney sonuçlarını daha sonra tanımlayan Pudovkin’e göre izleyiciler, Moszhukin’in böylesi farklı duyguları (aç, üzgün ve sevgi dolu) aktarmadaki etkili ve ustaca yeteneğini hayretler içerisinde izlediler. Film technique (1926) ve Film acting (1935) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve “bağlantısal kurgu” adı verdiği farklı anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi. Pudovkin’e göre kurgu, izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden yöntemdi. Bu açıdan, onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir (*Monaco, 2001: 379, 380*).

### 1.2.2. Kurgu Çalışmalarında Eisenstein Örnekleri

Kurgunun olgunlaşma sürecine en önemli katkıyı sağlayan isim ise Sergei Eisenstein’dı. Eisenstein sinema alanında kurguyu sinema sanatının olmazsa olmazı haline getirdi. Filmlerinde sanatsal kurguyu kullanan Eisenstein sinemanın sanatsal kurgu olduğu görüşündedir (*Lotman, 1986: 67*).

Sinema, kameranın bir kez çalıştırılarak bir senaryonun filme alınmasıyla değil; kurgunun ortaya çıkması sayesinde bir sanat olarak kabul gördü. Bu gerçek, kurgunun sinema sanatında görevini tamamladığını savunan yönetmen, eleştirmen ya da kuramcılar karşısında Eisenstein’in savının kanıtı olarak gösterilebilir. Sinema, diğer sanatların türevidir ve bileşeni olduğundan, şöyle bir yargıya varılabilir: Sinema olduğu sürece kurgu varlığını koruyacaktır. Bu sanatın doğasında kaynaklanan bir zorunluluktur; gerçek kostümlerin, gerçek uzamların, gerçek oyuncuların, gerçek filmsel olayların bağıntılarının bilgisayar ortamında yaratıldığı herhangi bir film örnek gösterilip: gerçek oyuncularla, gerçek uzamda, gerçek zamanda aylarca

süren çekim çalışmalarına ve teknik açıdan çekimlerin çekimlere eklenmelerine gerek duyulmadığı söylenebilir. Örnek olarak bu tezde anlatılan Theo Angelopoulos ve Sekans Çekimi verilebilir.

Ekleme işlemin yapılmadığının bundan dolayı da kurguya gerek kalmadığının söylenmesi, kurguyu çekimlerin eklenmesi tanımına indirgemek olur. Oyuncu, olay, uzam ilişkileri bilgisayarda hazırlanarak, kamerayla bilgisayar ekranından film şeritleri üzerine aktarılsa da, bir filmin tamamı kameranın bir defa çalıştırılmasıyla ekrandan çekilmiş olsa da, teknik anlamda kurguya gerek kalmasa da, bu film kurgudan bağımsız değildir. Kurgu sanatı her şeyden önce anlamların kaynaştırılmasıyla yeni anlamlar yaratmak için bütünün parçalarını öncelikle zihinde birleştirme; hiç değilse çekimden çekime, sahneden sahneye geçişe estetik nitelik verme işidir.

Yaratıcı kurgu, şiirde dil göstergesi sözcüğe yüklenen görevi, filmde çekime yüklemek olduğundan, sözcük/çekim farklı yerlerde farklı anlamda olabilmektedir. Basit bir televizyon dizisinde bile, göğüs planda "pencereden bakan adam" çekiminin ardından, sokakta oynayan oğlanın (adamın öznelinden) bir orta genel çekimi getirildiğinde, "sokakta oynayan oğlunu izleyen baba" anlamı doğar. "Pencereden bakan adam" çekiminin ardından, onun öznelinden, bu sefer de, "sokakta yürüyen yaşlı adam" orta genel çekimi getirildiğinde, ilk çekimin içeriği değişerek, "yaşlı adama (kendi babasına, bir tanıdığına vb.) bakan adam" anlamı doğar. Bu basit örnek bile, her çekimin anlamını kendi bağlamında bulduğunu göstermeye yeter.

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

Geçmişte A kentinde yaşandığı varsayılan olayın, bir kısmı filmin başlarında, bir kısmı filmin sonlarında yaşanmış olabilir. Öyküsü genel olarak B kentte (burada) geçecek olan bir film, A kentinde (orada) ve kahramanın çocukluğuyla başlar. Böylece, önce A kentini (orayı) görürüz. Kahraman B kentine (buraya) gelir. Film B kentinde (burada) sürer. Bir süre sonra flashback ile kahramanın çocukluğuna A kentine (oraya) dönülür. Yeniden kahraman B'nin kentine (buraya) gelinir. Kahraman filmin sonunda ömrünün geri kalan kısmını doğduğu yerde

yaşamak üzere A kentine (oraya) döner. Film uzamı tekrar A kenti (orası) olur. B uzamdaki olayların, A uzamda yaşananlar gibi sırasal açıdan film içinde dağınık olacağı düşünülürse, kurgunun kaçınılmaz olduğu daha açık bir biçimde görülür.

### 1.2.3. Yaratıcı Kurgunun Gelişimi

Yaratıcı kurguda çekimler, çeşitli uzamlarda kotarılmış olan çekimler arasından seçilir. Bu kurguda çekimler izleyiciyi, çekimlerin anlamlarının ötesindeki başka anlamlara ulaştıracak sıraya göre eklenir; çekim uzunlukları 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 karmaşık bir olgudur. Filme özgü uzam ve zaman yaratılarak 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, katil 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 çalışmasından sonra yeniden düzenlenir. Filmler bu çekimlerin ilişkisine dayanan yapıtlardır, çünkü bir çekim kendinden önceki çekimde sunulan durumun doğal sonucudur; onun sorduğu soruya yanıt verir; izleyiciyi sonraki çekime hazırlama göreviyle yükümlüdür. Öte taraftan, kurgusu yapılan çekimlerden elde edilen sonuç, artık ne birinci çekimin anlamına, ne de ikinci çekimin anlamına özdeştir; ortaya çıkan anlam bu iki çekimin toplam anlamı da değildir; kendini oluşturan bu çekimlerin (gözelerin) anlamlarından tamamen farklı yeni anlamdır (Özön, 1984: 101-103).

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 temel alındı. Bu dönemde Hollywood’lu senaryo yazarları çekimlerin nasıl yapılacağını ve nasıl kurgulanacağını göz önüne almadan çalışmaktaydı; bu Dmytryk’in sözlerinden kolayca çıkarılabilmektedir: "Hollywood senaristleri film yapım ekibinin kendilerini kolaylaştırıcı tarzda çekim programı hazırlayabilmesi için ayrıntılı senaryolarda çekim ölçüklerini, 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 Hollywood’lu senaryo yazarlarının kurguya katkıları olmadı. Kurgu sorumluluğu kurgucuya, yönetmene, yapımcıya düştü (*Dmytryk, 1990: 17-18*)."

#### **1.2.4. Sanatsal Kurgunun Anlatıma Katkısı**

Sanatsal kurgudan beklenen anlatıcılık ve etkileme senaryo aşamasında çekim boyutu (çekim uzunluğu, kompozisyon, çerçeve dinamikmi vb.) göz önüne alınarak gerçekleştirilir. Bir film çevirim sırasında, kurgu odasında yapılan kimi değişikliklerle son halini alır. Kurgu, tasarımda ve uygulamada çekimlerle düşünmeyi gerektirir. Çekimler, doğanın bozulabilir (deforme edilebilir, yeni anlamlara büründürülebilir) en küçük parçalarıdır. Bunların birleştirilmesindeki ustalık kurguyu ortaya çıkarır. Film, diğer sanat yapıtlarında mikroskobik ölçüde olup-biten süreçleri diğer sanatlardan daha çok açığa vurabilmekte, bunu da kurguyla yapabilmektedir. Eline çekimleri alan, yeni anlamlar yaratma becerisini gösterebilecek herkes, tasarlanmış ayrıma ait parçanın başka parçayla birleştiği zaman ne denli yansız kaldığını deneyerek görebilir. Çekim, çevrildiği sırada tasarlanandan birdenbire apayrı anlamlar kazanır; yeni anlam oluşturduğu yerde kavrandıktan sonra, onun yerleştirildiği yerdeki görevi için tasarlanıp çekilmiş olduğu sanılır. Bunun dışındaki olası bir duruma inanılmak bile istenmez (*Eisenstein, 1985: 17*).

Başka bir yönetmenin kotardığı çekimleri kendi filmine, kendine özgü tarzda kurgulayan yönetmen, doğal dil sözlüğünden sözcük seçen bir romancı ya da şair gibi, kendi tasarlamadığı çekimle özgün yapı yaratmış; başkası tarafından planlanmış çekime onun



çekilme amacından çok başka görev yüklemiş olur. Burada, Aşkın Cenaze Töreni filmimizde Özer Kızıltan'ın kendi filmi için tasarladığı 'ölü gömme töreni' çekimini, kendisinden izin alınarak nasıl kullanıldığından söz edebiliriz; Özer Kızıltan, kendi filminde ölünün gömülmesini gösteriyordu. Çekimi, 'biten aşkın sonunda kızı götüren tren' çekimine bindirip iki çekimi üst üste ağır gösterimle verildiği zaman, 'bir aşkın bitişine' (eğretileme yoluyla aşkın cenazesinin kaldırılmasına) dinamizm kattığı; bu anlatım birçok film festivalinde izleyici tarafından coşkuyla karşılandığını görebiliriz. Kurgunun gerçek gücü burada gizli: X filmin gözesi olarak çekilen çekimin Y filmin gözesi olarak kullanılabilmesinde, bir çekimin yüklendiği yeni görevde.

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

### 1.2.5. Sanatsal Kurgu Çalışmaları ve İlk Denemeler

Bu sıralama Eisenstein'ın örneğiyle somutlaştırılabilir; örnekte Sovyetlerin Almanlardan aldığı filmlerin, Sovyet kurgucuların elinde yoğruluşu söz konusu; Sovyet kurgucularının elinden çıkan filmde, film kahramanı Camille Desmoulins giyotin cezasına çarptırılır. Danton, heyecanla Robespierre'e koşar. Robespierre yavaşça döner, gözlerinden dökülen yaşlan siler... Ara yazının içeriği aşağı-yukarı şöyledir: "Özgürlük uğruna arkadaşımı feda ettim..." Oysa filmin orijinalinde yakışıklı bir aylak, bir Don Juan olarak tanıtılan; kötüler arasındaki tek olumlu kişi olan Danton, kötü ruhlu Robespierre'e koşup onun yüzüne tükürür. Bu tükürük yüzden gözyaşı gibi silinir. Bir ara yazıyla da Robespierre'in, Danton'dan nefret ettiği açıklanır. Filmin sonunda, Robespierre'in dinmeyen nefreti Jannings-Danton'u giyotine kadar götürür (*Eisenstein, 1984: 23-24*).

Görüldüğü gibi çekim dizimi yaratıcı bir zekâyla değiştirildiğinde, filmin anlamı tümünden değişmektedir. Örnek, kurgunun gücünü ve yaratıcı anlatıma katkısını somut olarak ortaya koyar. Kurgu yaratıcılığıyla yeni bir uzam ve yeni bir zaman da yaratılabilir. Filmler,

yaratılan bu yeni uzamlar ve yeni zamanlar (sinemasal zaman) üzerine kurulurlar. Bu da, kurguyla gerçekleştirilir.

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

Çekim: Erkek soldan sağa yürür.

Çekim: Kadın sağdan sola yürür.

Çekim: Kadınla erkek karşılaşarak el sıkışır ve erkek ona bir yeri gösterir.

Çekim: Önünde geniş merdivenler olan büyük, beyaz bir yapı görünür.

Çekim: Kadınla erkek oradaki merdivenlerden çıkar.

Bu çekimler ayrı yerlerde, ayrı zamanlarda çekildikten sonra birleştirildi. Gerçekte erkek GUM binasının, kadın Gogol anıtının önündeydi. Tokalaşmaları Bolşoy Tiyatro Salonu civarında çekildi. Ev Beyaz Saray'dı. Merdivenler ise, Saint Saviour Katedrali'nin merdivenleriydi. Doğal olarak izleyici, olayı bütün gibi algılar. Kurgu ustaca kullanıldığı için sessiz sinema dönemi kurgunun altın çağı oldu. Bu çağı denemekten korkmayan araştırmacı ve yetenekli yönetmenler yarattı. Bu yönetmenler, kurgu sanatının ilk kullanım tarzının çabuk tükendiğini fark ederek yeni arayışlara yöneldi. İlgisiz çekimlerin eklenmesiyle yeni anlamlar yaratılabileceği anlaşıldı.

Kurgunun ilk kullanılış biçimi daha estetik betimlemelere ulaşmak için aynı aksiyona ait farklı özellikler taşıyan çekimlerin, olayın akışına bağlı kalınarak eklenmesi biçimindedir. Çekimlerin öykü sırasına göre eklenmesinden ibaret olan bu tarz, kurgunun tüm olanaklarını tüketmezdi. Kurguyla izler kitlenin heyecanlandırılabilceği ve bilimsel düzenlemelerle istenilen düşünceyi yaratma olanağı fark edildi. Genç Sovyet sinemacıların çabasıyla, kurgunun altın çağı başlatıldı ve kurgunun, "çekimlerin eklenmesi" tanımına indirgenemeyecek kadar ciddi bir öge olduğu ortaya konuldu. İçinde diyalektiğin yasasını taşıyan sanatsal (yaratıcı) kurgu, çekimler arasından seçim yapıp, seçilen çekimleri yaratılmak istenen anlam

ekseninde dizmek, çekimlerin uzunluklarını, kısalıklarını izleyicinin heyecanını ve ilgisini yönlendirmek amacıyla ruhbilimsel olarak saptamak, ardışık gelen çekimlerin içeriklerinin bütünleşerek yeni anlamlara götürmesini temel alıp, bunları özgün bir anlatıma göre düzenlemek, böylece kurgunun yasaları doğrultusunda bir filmin uzam ve zamanını yaratıp filmsel bir gerçek evren kurmak, filmin tartımını (ritmini) ve dizemini (temposunu) gerçekleştirip akıcılık sağlamak olarak tanımlanabilir; oysa Andre Bazin, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Flaherty neredeyse bunun tam aksine, kurguyu çekimlerin eklenmesi tanımına indirger. Kurgu yaratıcı sinemacıya dünyayı olduğu gibi yansıtmak yerine, yaratıcılığın doğası gereği yorumlama, değiştirme, sorgulama hakkı, anlamlandırma olanağı verir. Pudovkin bir adım daha ileri giderek, şu düşünceleri öne sürer: "Kurgu film yönetmeninin dilidir. Kullandığımız doğal dilde olduğu gibi, kurguda da şöyle söylenebilir: 'İşte bir sözcük (dolu filmin parçası, görüntü) işte bir tümce (bu parçaların birleşimi).' Bir yönetmenin kişiliği kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir." (*Pudovkin 1966: 103*)

#### **1.2.6. Kurguda Yaratıcılık**

Gerçek sanatçılar, denemekten ve söylemek istediklerini kendi sesiyle söyleme uğrunda serüvene atılmaktan korkmaz. Sanattaki tüm yenilikler, kendine sunulan ortamı olduğu gibi kabul etmeyen yaratıcılar sayesinde ortaya çıkmıştır. Deneysellik ile saçmalamayı ayırt etmek gerekir. Pudovkin, "yönetmenlerin kişiliği, ancak kurgu yöntemleriyle belirlenebilir" diyerek, bu yaratım aracının önemini ortaya koyar; Renoir'ın görüşlerini de, ondan habersiz olarak doğrular: "Babam taparcasına sevdiğim Mozart için şunları söylerdi: Beste yaptı çünkü kendine engel olamıyordu." Sanatçılar, dil olanaklarının sınırlarını sonuna kadar zorlar. Karşı çıkma arzusu ve gücü kuşkusuz onların kendi seslerini bulmalarını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Baba Renoir'ın altını çizdiği gibi; sanatçı, zihninde yükselen arzuyla, var olan anlatım olanaklarının sınırları üzerinde araştırma yaparak kendi orijinal anlatım dilini bulur... Bu, karşı konulamaz arayışların ürünüdür. İçgöçlerinin söylediğini denemek yolunda kural tanımayan yönetmenlerin elindeki sınırsız kurgu dili ya da anlatım olanakları, hem onlar için hem de sinema için şanstır. Sanatçı, yenilik düşünen; düşündüğü yeniliğin olup olmayacağına uygulama yapmadan karar verebilen kişidir. Ötesi 'ben yaptım oldu' sığlığını getirir. Deneysel olan, başka sanatçılara ve izleyicilere orijinal gelmiyorsa onun bir değerinden söz edilemez.

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

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

Dışavurumcu kurgunun kullanıldığı filmlerde gerçeklik ögesi ağır bastığı için sanatsal kurguya fazla başvurulmadı; örneğin dışavurumculuğun sessiz sinema dönemindeki önemli temsilcileri Stroheim, Murnau ve Flaherty, filmlerindeki gerçeklik ögesi yitmesin diye, çekimleri elemeye tabi tutmadı; bu seçmenin sakıncalı olduğunu bildiklerinden (gerçekliğin yitmesi tehlikesi karşısında), zorunlu kalmadıkça kurguya başvurmazdılar. Onların filmleri için, kamerada yapılan kurgudan (kamera rejisinden...) söz edilebilir. (Günümüz sinemasında ise Theo Angelopoulos' un uzun sekans çekimleri buna en iyi örnektir). Kamera aynı anda her şeyi göremese de, çerçeveye alınan kısımdan hiçbir şey kaçırmaz. Flaherty'nin Kuzeyli Nanook filminde Nanook fok balığını avlarken, Nanook ile hayvan arasındaki ilişkide bir bekleme periyodu söz konusudur. Kurgu daha çok zaman farkını koymak için kullanıldığı için, Flaherty gerçek zamandaki bekleme süresini eksiltme yapmaksızın göstermeyi amaçlar; avlamanın uzunluğu izleyiciye de yaşatılmak istendiğinden; kamera bir kez çalıştırılarak sahne çekilir,

yani sahne kurgusuz kotarılır. Murnau, yaratıcı kurgu yerine görüntü kompozisyonlarını tercih eder; kompozisyonlarını resimsel olarak ortaya koyar, gerçekliği bozmamaya özen gösterir. Stroheim ise fotografik dışavurumculuğu ve kurguyu reddeder (*Bazin, 1993: 25-26*).

"Kurgu görevini tamamlamıştır" denmesinin tutarlı bir yanı yoktur.

### 1.2.7. Kurgu Konusuna Yaklaşımlar

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

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

Gerçekten de yapılması gereken kurguya karşı çıkmak değil; Eisensteinci kurgunun düşünce yapısını eksiksiz olarak anlamaya çabalamaktır. Sanatsal kurgu savunulurken, aynı zamanda kurgunun tüm sanat yapıtlarının ortak paydası olduğu savunulmaktadır. Eisenstein,

yönetmenliğinin yanı sıra, ozanları, ressamaları, mimarları kapsayan geniş yelpazenin parçasıdır; o kendine özgü kurgu anlayışını geliştirirken bu zengin kültürel birikiminden faydalandı. Sinema sanatını, sinemanın kendisinin ve film türlerinin tarihsel gelişimi (ses, müzik, efekt, yıldız oyuncuların ortaya çıkarılması) bağlamında değerlendirirken bile, kurgunun önemli olduğu görülebilir. Kurgu, tek perspektifli bir sinema için, fotoğraf ve resim kompozisyonlarının sınırlarını aşmayan kompozisyonudur; çok perspektifli sinema filmleri; kurgusal kompozisyonken, sesli sinemadan yola çıkıldığında müzikal bir kompozisyona dönüşür. Bu gözlemlerle, daha önce Wollen'ın belirttiği gibi kurgunun temel felsefesine ve sanat alanındaki diyalektik zorunluluğuna karşı olan yönetmenlerin, kuramcılarının, yazarların; kurgu sorunu üzerinde, sinema adına yeniden düşünmeleri gerekir (*Lotman, 1986: 68*).

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

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

Kurgu dendiğinde, en basit biçimde, görüntü kaydedilmiş selüloit şeritlerin, bir öykünün beklenen sırasını takip edecek mantığa göre eklenmesi anlaşılır; nesnelerin yepyeni anlamlarına ulaşmak için, çekimlerin yetkin anlamsallıkla bütünleştirilmesi, sanat yapıtı

kurmak için bilinçli yönsemenin yaratılması gerekir. Bilinçli yönseme, anlama çabasını, kodlanan iletinin kodlarının açılmasını, anlam üzerine düşünce geliştirilmesini zorunlu hale getirir; çünkü yeni anlamlara, çekimlerin kurgu yoluyla birleştirilmesiyle ulaşılabilir. Steven Spielberg'in Schindler'in Listesi (*Schindler's List-1993*) filminde yakılmak üzere gaz odalarına ya da fırınlara gönderilen insanları gösteren tek çekimin bağımsız ve çözümlenmemiş anlamı "binaya tıkılan insanlar" olabilir; onun ardışı çekimde fabrika bacasından fişkıran ve gökyüzünü griye çeviren dumanların çözümsüz anlamı, "işliğin faaliyette olduğu ve havayı kirlettiği" olabilir. Sonraki çekimde, Schindler (film kahramanı) arabasının yanında durarak, dumanları kaygıyla seyreder. Arabasının üzerine dökülen külleri avuçlar, bunların ne olduğunu anlamak için ovuşturur. Çekimin çözümlenmemiş anlamı: "işliğin bacasından fişkıran dumanlardan, etrafı kirletecek küllerin döküldüğüdür..." Üç çekimin ardışık getirilmesiyle "insanlar yakıldılar" sonucu yaratılır. Böylece sanatsal kurguyla ortaya yeni bir ileti çıkarılır.

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

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

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

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

Gözeler bölünerek organizmayı ya da dölütü, çekimdeki eytişimsel sıçrama kurguyu oluşturur. Eisenstein, Pudovkin'in baş harfi ile bağlanma sözcüğünün baş harfi (P) Eisenstein'in baş harfiyle çarpışma sözcüğünün baş harfi (E) Rusçada aynı olduğu için kendi kurgu anlayışıyla Pudovkin ve Kuleshov'un kurgu anlayışlarının farkını şöyle formüle eder:

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

Bu formülü, ateşli bir tartışmanın özdeksel izi olarak gösterir. Pudovkin kurgu anlayışını açıklarken, kurguyu çekimlerin eklenmesine indirgemez; bu nedenle de Eisenstein



ile onun kurgu anlayışı arasında net bir fark olduğunu söylemek zordur. Bu durum, Pudovkin'in açıklamalarıyla iyice netleşmektedir: "Kurgu deyiminin her vakit tüm özüyle yorumlanıp anlaşılmadığı akıldan çıkarılmamalıdır. Bazılarına göre kurgu, safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre eklenmesinden başka anlama gelmez (*Eisenstein, 1985: 17-52; Pudovkin, 1966: 15*)."

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

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

Açıklamalar şu sonuca ulaştırır:

Pudovkin yaratıcı kurguyu, başarıyla kullanmıştır.

Kurgu sineması temsilcilerinin iki farklı kavramdan üçüncü bir düşünce oluşturma amaçları sinemanın doğasına aykırı değildir.

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

Bu açıklamalardan çıkarılabileceği gibi yaratıcı kurgunun görevini tamamladığının söylenmesi doğru değildir. 1925-30 döneminde altın çağını yaşayan kurgunun

vazgeçilmezliğini, 1990'ların ortalarında (sinema 100 yaşına girerken) bir kez daha vurgulayan çağdaş yönetmen sayısı hiç de az değildir. Bunlardan Eisenstein'ın düşüncelerini özümseyerek, kurguyu sinemanın en etkin dil ögesi olarak gösteren Nekes, görüntülerin her birinin bilgi içeren birimler olduğunu söyler. Sanatsal kurguyu yeniden sorguladığı kine kuramında, ise onu sahnelerin birleştirilmesi olarak değil; Eisenstein gibi karelerin (çekimlerin) bir çarpışması biçiminde tanımlar (*Gürbüz, 1993: 24-25*). Çağdaş sinemacıların yaklaşımları, yaratıcı kurgunun sinemanın vazgeçilemez bir dil ögesi olduğunu gösterir; çekimlerin eklenmesi (dizilenmesi) kötü bir alışkanlıkla hâlâ "kurgu" diye adlandırılmakta; buna, kurgu - sanatsal kurgu ayrımı yapılmadan kurgu denilmektedir (*Asiltürk, 2008: 32-40*).

### 1.3. Eisenstein'ın Kurgu Çeşitleri ve Yöntemleri

Sergei Eisenstein kendi kurgu kuramını oluştururken filozofların ve sosyologların doğadaki varlıklarla ilişkili görüşlerinden etkilenmiştir. Eisenstein; Goethe, Marks ve Engels'in diyalektik süreç hakkındaki görüşlerini sinema alanına uyarlayarak sinemada diyalektik kurgu kuramını oluşturmuştur. Filmler kaba kurgu dışında matematiksel olarak kurgu kodları ile çözümlenebilmektedir. Matematiksel film kurgu kuramının yaratıcısı Eisenstein'e göre Eisenstein'ın tezi "Goethe'nin doğadaki şeylerin tek başlarına görünemeyeceği" teziyle bir bütünlük içindedir. Bütün varlıklar kendilerine göre diğer varlığın önünde, ardında, altında ve üstündedir. Marks ve Engels'e göre ise diyalektik öğretinin dünyanın dışsal olaylarının diyalektik akışının bilinçli bir yeniden üretimidir. Eisenstein da bu görüşleri kendine yol gösterici olarak kullanır. Şeylerin diyalektik sisteminin izdüşümü beyinde, soyut yaratıcılıkta, düşünce gelişimindedir. Bunlar düşüncenin diyalektik yöntemi, diyalektik maddeciliği felsefeyi üretir. Aynı şeyler, sistemin izdüşümü, somut yaratış sırasında, biçim verme sırasında sanatı üretir. Bu felsefe şeylerin dinamik kavramı üzerine kurulmuştur. Sentez çelişkili iki zıtlığın sürekli evrimi olarak tez-antitez çatışmasından doğar. Şeylerin dinamik kavramı 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 yapının ve her sanat biçiminin temel ilkesidir; çünkü sanat; toplumsal görevi, doğası, yöntem bilimi bakımından her zaman çatışmadır. Sanatın işi; toplumsal işlevi bakımından; varlıkların bu çelişkilerini ortaya koymaktır. İzleyicinin zihnindeki çelişkileri ayaklandıracak nesnel görünüm 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 Sebastian tablosu, anatomi resmine dönüşür. Organik doğallığın aşırılılaşması, yani organik mantık ise, sanatı biçimden yoksunluğa indirger. Zira doğa, varoluşun edilgin kuralı gereği organik biçimin sınırınıdır. Akılcı biçimin sınırı ya da üretimin etkin kuralı ise çatışmadır. Öyleyse sanat, çatışma ile doğanın kesiştiği yerde aranmalıdır. Organik biçim mantığı karşısında akılcı biçim mantığı; çatışmada sanatsal biçimin diyalektiği, üretir. İkisinin karşılıklı faaliyeti, yalnızca zaman-mekân sürekliliğinde değil, aynı zamanda mutlak düşünce alanında da dinamizmi oluşturup belirler (*Eisenstein, 1985: 57-58*). Bu anlayıştan yola çıkan Eisenstein; kurgu kuramını laboratuvar koşullarında ve bilimsel yoldan ele alarak geliştirmiştir. Çalışma prensibinin doğası gereği, kurgu çeşitleri birbirinin devamı niteliğindedir. Bunlar kopuk olarak ele alınamaz; gelişim sırasına göre değerlendirilebilir.

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

Evrensel kurgu çeşitlerinin kaynağı da Eisenstein'in sınıflandırmasına dayanır.

### **1.3.1. Çarpıcı Kurgu (montage of attraction)**

Sergey Eisenstein'in geliştirdiği ilk kurgu çeşidi çarpıcı kurgudur. Eisenstein bu kurgu çeşidini tiyatrodan edindiği tecrübe ile oluşturmuştur. Bununla birlikte de bilimsel görüşler Eisenstein'in bu kurgu çeşidini oluşturmasında önemli bir yere sahiptir. Çarpıcı kurgu, izleyiciyi yepyeni anlamlara götürür. Eisenstein bu kurguyu önce tiyatrodan denedi. Sinemaya geçince de, kuramını bu temele oturttu. Bilimde iyonların, elektronların, nötronların bulunmasına karşılık, sanatta bir çarpıcılık olması arzusuyla, bütün haline getirilen izlenim birimlerinin bir yansıma müzikhol sanatından, diğer yansıma endüstriden aldığı çift sözcüklü tek

terimle ifade etme düşüncesiyle "çarpıcı kurgu" kavramını ortaya attı (*Wollen, 1989: 32-39; Eisenstein, 1984: CXXVI-CXXVII; Abisel, 1989: 127*).

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

### **1.3.2. Çağrışım Kurgusu (association montage)**

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

### **1.3.3. Ölçümlü Kurgu (metric montage)**

Eisenstein bu kurguyu, "kurgu çeşitleri içinde en yalını" diye tanımlar. Bu kurgunun temel ölçütü çekimlerin uzunluklarıdır; çekimler birbirine müzik ölçüsü uyumunda uzunluğa göre eklenir. Gerilimin yaratılması için, formülün temel orantısı korunmalı; parçalar mekanik biçimde uzatılıp-kısaltılmalıdır (*Dobson, 1963: 72-73*). Ölçümlü kurgu sinemanın, dahası devinimli görüntülerin özü durumundadır. Sinema perdesinde bir baş çekim ne kadar süre kalırsa algılanır ve artık sıkıcı olmaya başlar, ne kadar süre kalırsa göz doyuma ulaşmadan perdeden çekilmiş olur? İnsan bilincinin algı süresini iyi hesaplayan bir yönetmen, sıkıcılığı ya da gözün doyuma ulaşmamasından kaynaklanabilecek aksaklığı, sinemanın en küçük birimi olan çekim ölçeğinde çözmüş olur. Bu anlamda sinema, doğası gereği matematiksel işlemler gerektiren bir sanattır. Donuk çerçeve içindeki eylemsiz, yüzü yeterince ilginç olmayan bir

insanın baş çekimini gereğinden fazla göstermek izleyiciyi sıkar. Beklenenden az süre gösterilen çekim de, algısını tamamlayamayan gözü rahatsız eder. Kimi yönetmenlerin film yönetmenliği ile fotoğrafçılık arasında sıkışıp kalmasına, bu açıdan bakılabilir. Sinemada çekimler içerik, ışık, renk, düzenleniş ve perspektif açılarından elbette estetik olmalı, ancak onun tablo ya da fotoğraf olmadığı unutulmamalıdır. Çekimlerin, öyküsel düzlemin açı değiştirilerek ya da kamera rejisiyle estetik bir biçimde anlatımını sağlamanın da ötesinde salt resim, salt fotoğraf gibi algılanarak, perdede uzun süre tutulması sinema sanatının doğasına uygun değildir. Sabit bir çerçevede duran nesnelerin işlevsiz oyuncuların çekimleriyle; çerçeve içi devinim ve değişimleri film sanatının doğasına uygun olarak düzenlenmiş çekimler ve kamera rejisiyle kotarılmış çekimler karıştırılmamalıdır.

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

#### **1.3.4. Dizemsel Kurgu (rhythmical montage)**

Dizemselliğin (ritmin) tüm sanat yapıtlarında ulaşılmaya çabalanan (aranan), yapıtların anlatımına (diline) canlılık getiren bir öge olduğu (*Kagan 1993: 445*) sözlerinden çıkartılabilir: "Sanat yapıtında bileşimle ritmin kuruluşu aynı zamanda iççoşkusal-psikolojik eylemi görünür kılar. Dış biçimin tüm öğelerini; dize ile dörtlükleri, hareket ile yerleşimleri, boya ile oylumu; tüm bunları bütün halinde birbirine bağlar, düğümler ve düzenler. Burada sinema kurgusu kastedilmese de; anılan bileşimlerin sinemanın doğal yapısının gereği olduğu ortadadır. İççoşkusal-psikolojik eylemin görünür kılınması için en yetkin sanat kuşkusuz, bileşke sanat olan sinemadır. Kağan, bu alıntının devamında, bileşimle ritmin sanat yapıtında, sanatsal-imgesel dokunun kuruluş temelini oluşturduğunu, bunlar olmadan sanat olamayacağını belirtir. Filmin ritmini yaratan şeyin, bir çekim sürecinde geçen zamana benzeşimi olduğunu savunan Andrei Tarkovsky de ritmi şöyle tanımlamıştır: "Ritim, filmin bölümlerinin metrik düzeni

içinde ardışıklık yaratılması değildir. Ritmi oluşturan şey, planların içindeki zaman baskısıdır." Tarkovsky ritmi, ritmik kurgu kavramından da soyutlar; filmi belirleyen ögenin kurgu değil, ritim olduğunu savunur. İyi seçilmemiş sözcüğün yazında yapıtın gerçek olma özelliğini bozması gibi ritmin de filmlerde aynı olumsuzluğa yol açacağını söyler (*Tarkovsky, 1992: 136, 139, 141*). Ritmi, kurgulanmış planların uzunluklarının değil de salt planların içinde geçen zamanın yarattığı gerilimlerin oluşturduğunun söylenmesi filmsel zamanın ve filmsel uzamın, kurguya dayalı kurgu aracılığıyla yaratılabildiği gerçeğini göz ardı eder. Kurguyla yaratılan zaman uzaysal zamanın ritmin ötesinde filme özgü bir zamandır. Öyleyse yaratılmış bir zaman filmin ritmini de yaratır. Bu, kurgudan bağımsız yaratıcılık değil, tam aksine kurgunun doğasına sınıksız bağlı bir yaratıcılıktır. Eisenstein'ın dizemsel-ritmik kurgusu bu görüş doğrultusunda irdelenebilir. Dizemsel kurgunun ortaya çıkarılabilmesi için, çekim içindeki gereçle bu gerecin gösterilmesi amacıyla kullanılan çekim uzunluğunun çarpımı gerekmektedir. Bu göreceli bir uzunluktur. 1 metrelik omuz çekimi verisinin aynı uzunluktaki genel çekim verisinden farklı uzunlukta algılanacağı açıktır. Çünkü bu kurguda, kurgu devinimini bir görüntüden diğerine taşıyan görüntü içinde süren devinimin kendidir. *Potemkin Zirhlisi* filminin Odessa Merdivenleri ayrımı, bu kurgu biçimine örnek olabilecek niteliklere sahiptir. Bu ayrımında; askerler basamaklardan inerken, ayakları dizemsel devinimlerle tüm ölçümlü gerekleri çığır. Basamaklarda ilerleyen bebek arabasının tekerleklerinin, askerlerin ayaklarını hızlandıran rolü, adım adım inişi yuvarlanarak inişe dönüştürür. Ritim *Potemkin*'de olduğu gibi hem çerçeve içinde hem kurgunun özünü oluşturan çekim uzunluğunda yapılan değişikliklerle yaratılır. Beşer saniyelik çekim dizileri, birer saniyelik seçilmiş çekim dizilerine göre daha yavaş ritim yaratır (Eisenstein, 1984: CXXIX-CXX. Demir, S. 155). İzleyicilerin heyecanlı bekleyişlerini yanıtlayan olup-bitme ayrımı aslında onların evrensel birikimlerini devreye sokarak kendilerini olacağın içinde görerek filme katılmalarıdır. Bu ritmik kurgu ile başarılmıştır. *Potemkin*'de askerlerin ayaklarının doğal hızda ilerleyişinin, onlardan çok daha hızlı devinimli tekerlekle ritmik kurgusu sonucu ayakların devinimi olduğundan hızlı sergilenmiştir. Carroll'a göre Odessa 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 ritim bozulur (*Büker-(Onaran, 1985: 166-167)*).

### 1.3.5. Titremsel Kurgu (tonal montage)

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

### 1.3.6. Üsttitremsel Kurgu (overtonal montage)

Eisenstein titremsel kurguya bir alternatif olarak ortaya attığı üsttitremsel kurgu için, demokratik kavramını kullandı. Nedeni, üsttitremsel kurgunun yapılışında titremsel kurgunun karşıtı bir durumun söz konusu olmasıdır. Burada tek egemen ögeye bağlı kalınması söz konusu değildir. Bu kurgunun temel niteliği kurgu yapılırken parçasal çekiciliklerin hepsinin dikkate alınmasıdır. Bu titremsel kurgunun egemen ögesinin ayrıcalığının sonunu getirerek diğer uyarıların göz önüne alınmasını sağlamıştır. Wollen'a göre; Eisenstein, üsttitremsel kurguda Skriyabin'den etkilenmiştir. Skriyabin'in, "sanatların sentezi" düşünüyü sürdürme isteğiyle, onun Ateş Şiiri'nin (orkestra yapıtında, bölümlerin tümünü içeren nota defteri olan) ses partiyonuna bir ek olarak renk partiyonu yazmıştır. Onun etkileyici gizemini jestler, kokular ve renklerle planlamasını, kendi kurgu kuramını onaylatmak amacıyla referans göstermiştir. (*Wollen, 1989: 59. Eisenstein, 1985: 94-95*)

Bu görüş üsttitremsel kurgu ile titremsel kurgunun farkını belirtmek için ortaya atılmıştır. Titremsel kurgu, çekimde ağır basan egemen ögeye göre belirlenen kurgu

olduğundan, ikisinin farkı şöyle açıklanabilir: Üsttitremsel kurgu, parçanın temel titremi ile üsttitrem arasındaki çatışmadan doğmaktadır.

### 1.3.7. Anlıksal Kurgu (intellectual montage)

Bu kurgu,anlıksal çeşitten seslerin ve üsttitremlerin kurgusudur. Eisenstein,anlıksal ses ve titremlerin kendine uygunanlıksal 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'inianlıksal sinema örneği olarak ortaya koymak olan Eisenstein, bu konuda güncesine, "görüntüyle düşünmenin" henüz çok çapraşık olduğunu, ama bunun da sırasının geleceğini yazmıştır. Ancak neanlıksal sinema ne deanlıksal kurgu gerçekleşti. Aşırı biçimcilikle suçlandığı için,anlıksal kurguyu hayata geçiremedi. Onun, duygularla akıl alanındaki ikiciliğin üstesinden ancak bu tarz bir sinemayla gelineceğine; soyut düşünme sürecim gerçeğin kaynayan kazanına daldırma zorunluluğuna olan inancı hâlâ yol göstericidir (*Eisenstein, 1963: 82-83. Eisenstein, 1984: CXXXIII-CXXXVI*).

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

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

1990'ların ortalarında 7 dalda Oscar kazanan Spielberg'ün, *Schindler's List*(*Schindler'in Listesi*) adlı filminin sonunda sanatsal kurgunun büyük bir beceriyle kullandığı görülmektedir. Bu sahnede soykırımın tüm acılarını yaşamış yaşlı Yahudilerin, yıllar sonra çocuklarıyla birlikte, Bay Schindler'in mezarına taş bırakışı gösterilir. Kalabalık bir insan kitlesi, büyük bir



saygı sezilen sessizlikle taşları mezarın üzerine bırakır: Mezar + Bırakılan Taşlar = Birçok Anlam...

Mezara bırakılan taşlar saygıyı, minneti, Yahudilerin yeniden çoğaldıklarını ve Schindler'i unutmadıklarını, Yahudi toplumunda insanların birbirlerine bağlılıklarını ve soykırımın çözüm olamayacağını (soykırım gelip geçer, geriye anısal acılar kalır; insanlar yeniden çoğalır...) vb. birçok anlamı yaratır, taşır. Bu sahnede söylenmek istenenler, salt görüntü aracılığıyla söylenir; içten konuşmalar görselleştirilir. Filmin baştan beri tercih edilen siyah-beyaz rengi de burada renkliye dönüştürülür; kötü günlerin güzelliğe dönüşümünün şöleni yaratılır. Mermer mezar ölümün ölümsüzlüğe dönüşümünü simgeler. Bu örnek sahne, Eisensteinci sanatsal kurgunun önemli filmlerin yapı taşlarını oluşturmaya devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Kurgusal anlatım dilinin zengin biçimde kullanılması bir yandan ortada yetenekli sanatçı, öte yandan beğeni düzeyi gelişmiş izleyici olması koşuluna bağlıdır. Bu tür izleyiciler yeterli sayıda olmadığı için, ortalama tüketim modeline ve ortalama izleyici beğenisine uygun filmler üretilmektedir. Durumun böyle olması, dilsel (dolayısıyla anlamsal derinlikli) film üretilmesi, tecimsel kaygı taşımayan sanatçılara kalmaktadır. Eisenstein 1930'larda sesli sinemaya geçilmesiyle anlaksal kurgunun uzantısı saydığı içinden konuşma çalışmasını bazı (Bir Amerikan Trajedisi ya da Bejin Bataklığı) filmlerinde uygulamak istedi. Bu filmler aşırı biçimcilik suçlamasıyla karşılaştığı için de, anlaksal kurgu hayata geçirilemedi. İçten konuşma anlaksal kurgunun uzantısıdır. Tüm saldırılara karşın Eisenstein (1940'larda), kurgu kuramı konusundaki çalışmalarını sürdürdü. Düşey kurgu (vertical montage) üzerinde bu dönemlerde çalıştı. Düşey kurguya, müzik sanatından ulaştı. Çekimlerin içindeki öğelerin yatay gelişim gösterdiğini, bu öğelerin giderek kesişir hale gelerek birbirini etkilediğini; bu karşılıklı etkileşimle birbirinin anlamını değiştirdiğini fark etti. Bu aşamadan sonra yatay kurgunun işlerliğini yitirdiğini, hiç değilse ikincil sıraya itildiğini; böylece ortaya karşısürümsel yapının çıktığını belirtti. Bu aşamadan sonra tüm öğelerin bir arada işlediği düşey, yani çok sesli kurgu ortaya çıktı. Eisenstein daha sonra bu görüntüler dizgesinin yanma renk öğesini kattı. Rengi sesle eş tuttuğu için de, sesin görüntüye eşlemesiz katılması gerektiğini savundu; rengin de aynı biçimde kullanılmasının gerektiğini savundu. Yeni kurgu evreninde düşey kurguyu, orkestralanan üç bölümle yarattı:

Renk kuşağı, Ses kuşağı, Görüntü kuşağı.

Değişken olarak sesin renk, rengin ses vermesine çalıştı. Bir slogan haline getirdiği şu sözleri bunu açıkça ortaya koyar: "Sesi göreceksiniz, görüntüyü işiteceksiniz." Bu kurgu ile

gelinmek istenen nokta; ikili ya da farklı duyum örgenlerinin çok farklı alanlardan alınan duyum öbekleriyle birleşimini sağlamaktır. Böylece, görme-işitme destekleşmesinin birbirlerinin yerine geçmesiyle izlek eksiksiz olarak anlaşılacaktı. Sesli filmle ilgili görüşlerim görsel-işitsel kurguya (audio-visual counterpoint montage) dayandırdı. Sesin görüntüye eşlemeli kullanılmasının ise, kurguyu anlamsızlaştıracağı açıktı. Eisenstein'ın söz ettiği, görüntü ve ses dayanışması (görsel- işitsel kurgu) görüntü ile sesteki tüm eşdeğerlerin (parametrelerin) eşit biçimde düzenlenmesi anlayışına dayanır (*Eisenstein, 1984: CXXXVI-CXLV. Leyad, 1963: 76*).

#### **1.4. Genel Kurgu Çeşitleri**

Genel kurgu çeşitleri bir çok kaynaktan farklı şekillerde tanımlanmıştır. Örneğin Prof. Dr. Jur. Alim Şerif ONARAN kurguyu ana hatlarıyla şu şekilde özetlemiştir.

##### **1.4.1. Devinim Bakımından Kurgu**

Görüntünün öğelerini sıralarken en önemli öğe olarak hareket belirlenmişti. Sinemada devinimin karmaşık bir öğe olduğunu ve birkaç kaynaktan doğduğunu söylemiştik. Bunlardan alıcının devinimleriyle varlıkların devinimlerini daha önce de gözden geçirmiş, kurgudan doğan devinimiye kurgu bölümünde ele alacağımızı söylemiştik. Kurgudan doğan bir devinim vardır ama kurguyu yalnız devinim çerçevesinde ele alıp incelemek de yetmez. Kurgunun devinimden başka yönleri de vardır. Sinemada devinimin kurgudan doğan çeşidi de vardır. Bu devinimin çekimlerin sıralanışından bir çekimden öbürüne geçişten doğan devinimdir. İki çekim arasında birbirine ne denli yakınlık benzerlik olursa olsun birbirinden öbürüne geçerken ortaya az çok değişik bir durum çıkar. En yakın iki çekim bile, birinden öbürüne geçerken bir atlama, sıçrama, keskinlik duygusu yaratır. Çekimler arasındaki yakınlık azaldıkça bu duygu daha da pekişir. Doğrudan doğruya fiziksel bir atlamanın, keskinliğin yarattığı bir devinimin yanı sıra, çekimlerin kavramlarının çatışmasından doğan bir devinim duygusu da vardır. Kurgudan doğan bir başka devinim, birinci çekimdeki varlığın onu izleyen çekimdeki durumunun yarattığı devinimdir. Bu genellikle filmsel gerçeğin kullanılmasında, film hilelerinde sık sık kullanılan bir devinimdir. Diyelim ki birinci çekim savrulan mızrağın yol alışını gösteriyor. İkinci çekim ise bu mızrağın bir insana saplanmış olarak veriyor.

Gerçekte iki çekim çevrilişte birbirinden ayrı zaman ve yerlerde çevrilebildiği, üstelik ikincisinde herhangi bir devinim söz konusu olmadığı halde, bu iki çekim birbirini perdede izlendiğinde izleyicide uyanan duygu mızrağın büyük bir hızla gidip adamın sırtına saplandığı ve bunun aralıksız, tek bir devinim içinde gerçekleştiğidir. Üstelik sinemacı, mızrağın yol alışını gösteren çekimi uzun ya da kısa süre göstererek, gerçekte yarı duran olan bu devinimin hızını azaltıp çoğaltılabilir. Kurgu, yalnız yarı devinimli, yarı devinimsiz iki çekimden kesiksiz bir devinimi yaratmakta değil, hepsi devinimsiz olan varlıklardan devinim yaratmakta da kullanılabilir.

Mermerden yontulmuş üç aslan yontusunu ele alalım; biri uyuyan aslanı, biri uyuyan aslanı biri de silkinip ayağa kalkmış aslanı göstermiş olsun. Bu üç aslan heykelinin çekimlerini uygun uzunlukta birbirine kurgu yoluyla eklediğimizde, perdedeki görüntü artık cansız aslan heykelleri değildir. Herhangi bir nedenle uyanıp, silkinip kalkan ve kükreyen bir aslandır.

Nitekim Potemkin Zırhlısı isimli filmde gerçekleştirilen budur. Ayrıca bununla allegorik bir anlatım vurgulanmaktadır. Kurgunun yarattığı devinim çeşidine hemen bütün sanat üzerine filmlerde rastlanır. Genellikle cansız duruk gereci kullanan bütün sanat dallarının sinemada değerlendirilmesine dayanan bu filmlerde, sinemanın çeşitli olanaklarının yanı sıra kurgunun devinim yaratıcı niteliğinden de yararlanır. Örneğin Lautrec'in dans eden kişileri ayak el vücut baş görüntülerinin birbirini hızlı kurguyla izlemesi sayesinde gerçekten dans ediyormuş gibi görünebilirler.

#### **1.4.2. Anlatım Bakımından Kurgu**

Anlatım bakımından kurgu denince, bir filmdeki konunun anlatılışına, konunun zaman içinde gelişmesine, olguların birbirini izlemesine kurgu yardımıyla verilen biçim anlaşılır. Kurguyla sağlanan bu anlatım düzenlemesi filmin tümü için olduğu gibi belli bölümleri için de geçerlidir. Anlatım bakımından kurgu genellikle, kurgunun bütün öbür çeşitlerinden çok daha büyük ölçüde, bir filmin yapısı, anlatılışı da değişir.

Anlatım bakımından kurgunun başlıca beş çeşidi vardır. Bunlar düz anlatım, geriye dönüş, ileriye atılış, koşut gelişim ve zamandaş gelişimdir. Bütün bu kurgu çeşitleri filmin anlatımına değişiklik, çeşni katan, tek düzeliği gideren, izleyicinin dikkatini uyanık tutan, anlatımı varsıllaştıran, filmin yapısına zaman ve uzam boyutunun çok çeşitli görünüşlerle

katkıda bulunmasını sağlayan işlemlerdir. Anlatım bakımından kurgunun en sık rastlanılan, en yalın biçimi düz anlatımdır. Düz anlatımda filmin konusu, başından sonuna dek zaman sırasına sıkı sıkıya uyarak ortaya konur, konuya giriş, sergileme, düğümlene, çözüm, düzgün bir sıra izler. Olaylar, bir neden sonuç ilişkisi içinde, düzgün, mantıklı bağlantıya gelişip ilerlerler. İzleyicinin ilgisini bütün film boyunca bu neden-sonuç ilişkisi içinde ve mantıklı bağlantı yardımıyla ayakta tutmaya çalışılır.

Genellikle filmin kişileri gibi izleyiciler de nasıl bir sonuca varılacağını filmin sonuna dek bilmezler. Belirli bir ruhbilimsel çözümlemenin önem kazandığı, sonucun neye varacağını bir soru biçiminde anlığa takıldığı ruh bilimsel dramalarda çok kez düz anlatımdan yararlanır. Olayların bir neden-sonuç ilişkisi içinde sıralanarak düğümlendiği, gittikçe karanlıklaşan bu düğümün yine mantıklı bir sonuçla çözülmeye çalışıldığı polis filmlerinde de en çok kullanılan anlatım yolu yine budur. Serüven filmlerinin, kovboy filmlerinin, tarihsel filmlerin çoğunda yine bu anlatım biçimiyle karşılaşırız. Düz anlatımın dışında diğer anlatımın biçimleri, geriye dönüş, koşut gelişim ve zamandaş gelişimdir. Bundan dolayı çözümleyici kurguda izleyici fazla güçlük çekmeden, fazla yorum paylı kalmaksızın filmi izler. Birleşimci kurgudaysa bir sahne bir kaç, hatta kimi zaman tek bir çekimden oluşur, sinemacı sahneyi bir bütün olarak genel görünüşüyle ortaya koyar. Genellikle uzun çekimlerden oluşan bu çalışmada sinemacı derinlemesine görüntüye, çapraşık ayırıcı devinimlerine, sahnenin önemli noktalarını bulmak, sahnenin çözümünü yapmak, yorumlamak izleyiciye düşer.

### **1.4.3. Uyuşum Bakımından Kurgu**

Bir film birçok çekimlerden oluşur. Film çevrilmeden önce bu çekimlerin sayıları ve nitelikleri kurgulama (decoupage) işlemiyle belirtilir. Film çevrildikten sonra da bu çekimler kurgu işlemiyle birbirine bağlanır. Dolayısıyla kurgulama ile kurgu, gerçekte aynı işlemin iki yönüdür. Her kurgulama, ilerdeki kurguya göre, her kurgu, önceki kurgulamaya göre gerçekleştirilir. Fakat kurgulama ile kurgu, aynı işlemin iki yönü olmasına, aralarında sınımsız bir bağ bulunmasına karşın, birbirine her vakit denk düşmez. Filmin çekimlerle ayrılmış olması, başka zamanda, uzamda, devinimde olmak üzere bir çok görüntü ögesinde bir kesiklik ortaya çıkarır. Sinemacı kendi yarattığı filmsel uzam, zaman, gerçek ve evreni inandırıcı kılmak kadar, filmin akıcılığını sağlamak yönünden de bu kesiklik duygusunu önlemek zorundadır. Bu da kurguyu büyük bir ustalıklı uygulamayı gerektirir; yani kurgulamanın yol açtığı kesiklik ancak kurguyla önlenir. Sinemacının yarattığı filmsel olgunun inandırıcılığını,

filmin akıcılığını uyuşum sağlar. Uyuşum, iki komşu çekim arasında çeşitli yönlerden sağlanan birlik, bütünlüktür.

Öyle ki kimi zaman kurgulamanın ön gördüğü çekimler bu uyuşum uçun yeterli değildir. Aralardaki boşluğu doldurmak için bağlayıcı çekimler çevirmek, hatta kimi çekimleri yeniden çevirmek gerekebilir. En önemli uyuşumlar devinimde, uzamda, yönde, bakışlarda, çekim ölçeğinde, alıcı açısındaki uyuşumlardır. Bunlarla ışıpta, odak uzunluğunda, eşyada uyuşum da katılabilir. Devinimde uyuşum, iki ya da daha çok çekime bölünmüş bir devinimin kesiksiz, akıcı bir biçimde görünmesini sağlamaktır. Tek bir çekimde tamamlanmış devinim için uyuşum söz konusu olamaz. Fakat bir devinim çekimlere bölünmüşse bu uyuşumu mutlaka sağlamak gerekir. Akla gelebilecek ilk olasılığın tersine, devinimde uyuşum, devinim bir çekimde bırakıldığı noktadan ikinci çekimde sürdürülerek sağlanamaz.

Devinimde uyuşumu sağlamak için, çekimden çekime geçerken devinimin ufak bir parçasını atmak, yani devinimi kısaltmak, bir de alıcı açısını, görüş noktasını değiştirmek gerektirir. Birincisinin nedeni şudur; her çekim değişimi, çekim ölçeğinde bir değişiklik gerektirir. Çekim ölçeğindeki değişiklik ise alıcı açısında bir değişikliği zorunlu kılar. Bu da bizi çekim ölçeğinde ve alıcı açısındaki uyuşum konularına ulaştırır. Çekim ölçeğindeki uyuşum, birbirine çok yakın boydaki çekimlere geçmekten sakınmakla sağlanır. Örneğin bir omuz çekimden diz çekimine geçmekte hiç bir yarar yoktur. Böyle bir geçişi yerinde gösterecek kadar büyük bir görünüş değişikliğinin varlığından söz edilemez. Böyle bir değişiklik izleyicide filmin bir kopmaya uğradığı duygusunu uyandırır. Birbirinden çok uzak boydaki çekimlere geçmekten de çarpıcı bir etki ve özel bir efekt yapılmayacaksa kaçınmak gerekir. Çekim ölçeğindeki bir çekimden diğerine geçilirken, konu ile ilk çekimdeki ekseninden ayrılmadığı takdirde de yine izleyiciye hoş gitmeyen bir duyguya, gereksiz bir atlama, sıçrama duygusuna yol açar. Ancak kamera ile konu arasındaki ilk çekimde kurulan eksenden en az 30° sağa veya sola kameranın yerleştirilmesiyle bunun önüne geçilebilir. Bu kurala 30° kuralı adı verilmiştir. Uzamda uyuşum, bir çekimde yer alan varlıkların, onu izleyen çekimde de çerçevenin sağında görünen varlık, onu izleyen çekimde çerçevenin soluna geçtiği takdirde izleyicide bir atlama, bir tersyüz olma duygusu uyandırır.

Genellikle filmlerde en çok kullanılan açı - karşı açı çekimlerde acemilerin en çok düştükleri yanlış da budur. Çünkü uzamda uyuşumu sağlamak için, kameranın hiç bir vakit, çekim değişirken, kamera ile konu arasından geçtiği varsayılan çizginin bir yanından öbür

yanına atlamaması gerekir. Kamera her vakit, çizginin bir yanındaki 180 derecelik açı içinde kalmalıdır. Bu duruma 180° kuralı denir. Yönde uyuşum bir çekimde çerçeve içinde sağdan sola ya da soldan sağa hareket etmekte olan bir varlığın, geri dönmediği, yoluna devam ettiği anlatılmak isteniyorsa, onu izleyen çekimde ilk çekimdeki hareket ettiği yönde yol alır görünmesidir. Bu da ancak yine 180° kuralı uygulanmasıyla gerçekleştirilir. Işıқта uyuşum, aynı yeri gösteren birbirini izleyen çekimlerdeki ışık şiddeti ve karakterinin birbirine uymasındır. Odak uzaklığının ayrı ayrı olduğu mercekler perspektifi bozduğundan, konunun boyunu ve uzamdaki yakınlık ve uzaklığını değişik gösterdiğinden önemlidir. Eşyada uyuşum, aynı yeri gösteren çeşitli çekimlerde, asıl filme çekilen konunun uzam ve zamandaki yerini belirten nesnelere hep aynı yerde bulunmaları sonucu ortaya çıkar.

#### **1.4.4. Sayı Bakımından Kurgu**

Sayı bakımından kurgu, belli bir filmdeki çekimlerin sayısı ile ortaya çıkar. Filmlerin sürelerinin belirli bir sınırı aşmadığını biliyoruz. Bu belirli süre içinde yer alacak çekimlerin sayısı da ancak bu sınırların elverdiği ölçüde değişebilir. Bu bakımdan, uzunluk bakımından kurgu ile sayı bakımından kurgu arasında sıkı bir ilişki vardır. Çünkü bir filmle ne denli çok uzun çekim kullanılırsa, çekim sayısı da o denli azalır, film az sayıda uzun çekimlerden oluşur, bunun tersine bir filmde ne denli çok kısa çekim kullanılırsa çekim sayısı o denli artar, çünkü film çok sayıda kısa çekimden oluşur. Çekimlerin sayısının az ya da çok oluşu hem film türüne hem de sinema adamının deyişine bağlıdır. Örneğin bir ruh bilimsel çözümlemeye, bir drama da genellikle az sayıda çekim yer alır çünkü bu tür filmlerin yapısı gereği olguların durumların gelişmesi daha sürekli uzun çekimlere gereksinim gösterir. Buna karşılık örneğin güldürülerde çekim sayısı daha çoktur, film genellikle birbirini hızla izleyen tek tek gülütlerin (gag) yer aldığı kısa çekimlerin oluşmuşlarıdır.

Bu filmde çok sayıda kısa kısa çekimler ya da az sayıda uzun çekimler kullanılmamasının aynı zamanda sinemacının tutumuna bağlı olduğunu, sinemacının deyişinden ileri geldiğini biliyoruz. Birinci tutuma çözümleyici tutum, çoğu kez derinlemesine görüntü işlemeyle ilgili olarak başvuru olan ikinci tutuma da birleşimci tutum dendiğini daha önce görmüştük. Kurgu bakımında da birincisine çözümleyici kurgu ikincisine birleşimci kurgu denir. Bunun nedeni, çözümleyici kurguda sinemacının sahneyi çok kısa çekimlere bölmeye, sahnelerin bütün ayrıntılarını vermesi, olgunun en küçük parçalarını ortaya koyması, böylelikle izleyiciye hemen her şeyi önceden hazırlamış, açıklamış, çözümlemiş olarak

sunmasıdır. Bundan dolayı çözümleyici kurguda izleyici fazla güçlük çekmeden, fazla yorum paylı kalmaksızın filmi izler. Birleşimci kurgudaysa bir sahne bir kaç, hatta kimi zaman tek bir çekimden oluşur, sinemacı sahneyi bir bütün olarak genel görünüşüyle ortaya koyar. Genellikle uzun çekimlerden oluşan bu çalışmada sinemacı derinlemesine görüntüye, çapraşık ayırıcı devinimlerine, sahnenin önemli noktalarını bulmak, sahnenin çözümünü yapmak, yorumlamak izleyiciye düşer (*Onaran 1986: 87*).

#### **1.4.5. Hızlı-Yavaş Kurgu**

Hızlı kurgu, kısa çekimlerin sık kullanıldığı kurgu çeşididir (*Onaran, 1986: 76*). Çekimler kısa olduğunda, zaman ve uzam değişimleri de hızlı olur. Hızlı kurgu, güldürü filmlerinde sık kullanılır. Yavaş kurguda, çekim parçalarının uzun tutulacağı açıktır. Bu kurgu, Eisenstein'in metrik kurgusunun versiyonu dur. Hızlı kurguya Tarantino'nun, yavaş kurguya Angelopoulos'un filmleri örnek olabilir.

#### **1.4.6. 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 mahkûmun yoksulluğunu gösteren çekim ile ona iş vermeyen patronun varsıl yaşamını ardışık vererek, bir karşıtlık yarattı (*Pudovkin, 1966: 75*).

#### **1.4.7. Koşut (Paralel ya da Almaşık) Kurgu**

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

- a. Lokantadan çıkan fabrikanın sarhoş patronu saate bakar. Saat, 04.00'dır.
- b. Sanığı hazırlarlar.

- c. Hapishane ranzasından aşağı sarkan koldaki saat beşe ilerlemektedir.
- d. Hapishane arabası güvenlik altında sokaklardan geçer.
- e. Mahkûmun eşi evinin kapısını açınca saldırıya uğrar.
- f. Patron horlayarak uyumaktadır.
- g. Adam asılmak üzeredir.

Bu örnekte, birbiriyle doğrudan bağıntısı olmayan (ama kurgulandıklarında birbirlerinin tamamlayıcısı olan) iki olay, zaman ile infaz koşutluğu, kurgu aracılığıyla yaratıldı.- *Endülüs Köpeği* filminin ilk sahnesinde, kadının gözünün kesildiği çekim ile ayı kesen bulut çekiminin kurgusu da koşut kurguya örnek oluşturur (*Onaran, 1986: 12*).

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

#### **1.4.8. 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.

#### **1.4.9. Bağıntılı Kurgu**

Sahnenin başından beri genç erkek, kadının bavulunu hazırlamaktadırlar. Adam, "Biraz daha oyalanırsan gemiyi kaçıracaksın" der. Repliklerden, bu kadını Amerika'ya götürecek olan geminin kalkmasına kısa bir süre kaldığı anlaşılır. Kadın artık makyajını tamamlamak üzeredir. Elindeki gümüş saplı ve yuvarlak aynada kendine son kez bakar. Yönetmen (kadının mimikleri aracılığıyla) onun aynadaki görüntüsüne kesme yapacağı izlenimi yaratır. Gerçekten bir kesme yapar. Kadının yüzünü aynada göreceğini sanan izleyici, onun yüzünü geminin



(yuvarlak, cam, yolcuların dışarıyı izlediği, kadının aynasına benzer) lomboz deliğinde görür. Kadın, yolculuğa başlamıştır. Bağıntılı kurgu çağrışım gücüne sahip olduğu için; bu iki sahnenin kurgusunda, birbirini çağrıştıran iki biçimden, yani ayna-lomboz (yuvarlak, cam, yansıtıcı) yararlanılarak estetik anlatım ortaya çıkarılabilmektedir.

Bağıntılı kurgu örnekte de görüldüğü gibi sanatsal kurguya en yakın kurgu çeşidi olarak ortaya çıkmıştır. Birleşen iki çekim birbirini andırır. Hapishanede dudaklarını ısırarak düşünen erkek görüntüsünden, evde dudaklarını ısırarak düşünen eşinin görüntüsüne geçirilerek 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 (Onaran, 1994: 77).

Buraya kadar söylenegelen kurgunun bu zengin niteliğiyle anlatım heyecanlı, yaratıcı, ilginç kılınabilir. Bağıntılı kurguya Chaplin'in *Modern Times* (Modern Zamanlar-1936) adlı filminden bir örnek verilebilir. Filmin açılış sahnesi:

Dar bir geçitte birbirlerini ezercesine geçen koyunlar.

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.

## **2. THEO ANGELOPOULOS SİNEMASI**

### **2.1. Hayatı ve Film Biyografisi**

Sinemanın otör (auteur) yönetmenleri arasında yer alan Theo Angelopoulos gerek yaşam öyküsü, gerek film biçimlerine getirdiği yenilikler açısından sinema alanında önemli bir yere sahiptir. Onun yaşamı ve içinde bulunduğu ortam sanatının gelişmesinde önemli etkenlerden birini oluşturur. 1935'te Yunanistan'da doğan Theo Angelopoulos, İkinci Dünya

Savaşı çocuğuydu. Siyasi karışıklıklar, diktatörlükler ve savaştan önce başlayıp, resmen savaştan çok sonra biten iç savaşlarla sürekli sarsılan bir ülkede yetişmişti. Bu anılardan pek çoğu özellikle bir gün sebepsiz yere tutuklanan, sürgüne gönderilen ve öldüğü sanılırken, kaybolduğu gibi aniden ortaya çıkan babası zamanla filmlerine girecekti. Theo Angelopoulos kendi orta sınıf ailesinin beklentilerini yerine getirmek için görev kabilinden Atina Hukuk Fakültesi'ne girmiş, ama dört yıl sonra, mezuniyetinin hemen öncesinde bavulunu toplayıp sinema okumaya, Paris' e gitmişti. Ünlü İDHEC sinema okulunda isyankâr bir yıl geçirdikten sonra, etnografik sinemacı Jean Rouch' la birlikte çalışmak üzere Musée de l'Homme' a geçti ve geçimini sağlamak amacıyla da geceleri Fransız sinematik'inde yer göstericiğine başladı. İdealist altmışlı yılların bir ürünü olarak 1968 öncesi Paris öğrencilerinin asi ruhunu büyük ölçüde özümsemi. O dönemde radikal sol, eski muhafazakâr ruhu yenilgiye uğrattınca daha cesur ve yeni bir dünya geleceği umudunu taşıyordu ve bütün iyi insanların görevi bu zafer uğruna mücadele etmektir. Yurduna döndüğünde Yunanistan' da gördüğü karışıklık onu bu inancında direnmeye ve kendi ülkesine uygulamaya teşvik etti. Rejim tarafından kapatılana kadar bir süre, solcu Demokratik Değişim dergisine film eleştirileri yazdı (*Fainaru, 2001: 09*).

Angelopoulos, 1968'de çektiği "Broadcast" adlı kısa filmle sinemaya geçiş yaptı. 1970 yılında ilk uzun metrajlı filmi "Anaparastassi Reconstruction", Berlin Film Festivali'nde FIPRESCI Jürisi tarafından mansiyonla ödüllendirince, gene aynı yıl yaptığı ve uluslararası arenada yükselmesini sağlayan "36 Günleri", "Kumpanya" ve "Avcılar" da yönetmenin Yunan tarihindeki ilk yolculuklarına çıktığı bir üçlemeydi. "Reconstruction'ı" izleyen üç filmi, "Avcılar", "Kumpanya" ve "36 Günleri" Angelopoulos'un kendine has bir imzası olduğunu gösterdiği gibi, 'Auteur' dönemini geride bıraktığını düşünen dünya sinema çevrelerine de yeni bir 'Auteur'ün gelişini müjdeliyordu. Bu filmlerinde, tutarlı bir biçimde Yunan yakın tarihine eğilen ve bu tarihin kolektif bilinçaltında bıraktığı izleri mercek altına alan Angelopoulos, hem bir bellek çalışması yapıyor, hem de rahatsız edici bir didaktizme kaymadan bu tarihten çıkarılabilecek derslerin ne olması gerektiğine işaret ediyordu. Asıl ilginç olanı, bu tematik özgünlüğün biçimsel alanda da karşılığını buluyordu. İlk üçlemelerinin ardından 1980 yılında çektiği Büyük İskender, 1984' de çektiği "Kitara'ya Yolculuk", 1986' da "Arıcı" ve 1988' de "Puslu Manzaralar" gibi, sinemasını tutarlı bir şekilde sürdürdüğü filmler ve televizyon için yaptığı çeşitli projelerle Angelopoulos Yunanistan'ın en önemli sinemacısı olarak sivrilmisti. Yönetmenin çektiği filmlerin sayısı arttıkça, çok zengin bir kültürel mirasa sahip Yunanistan'ın tarihini ne kadar derinlikli bir biçimde özümsemiği de daha iyi anlaşılıyordu. Angelopoulos, filmlerinde yarattığı karakterlerle bu zengin tarihi yeniden şekillendiren yolculuklara çıkıyor,

seyircisini hem geçmişin hem bugünün gerçekliğine daha da yaklaştırıyordu: “Nedenini bilmiyorum ama kendi ülkemde kendimi içsel bir sürgünde hissediyorum. Bu tamamen kişisel bir duygu. Henüz evimi, yani kendimle ve dünyayla uyum içinde yaşayacağım yeri bulamadım” (Fainaru, 2001:11).

Angelopoulos’un sineması olgunlaşıp, stili belirli bir rafinelik kazandıkça, ülkesinde yaptığı yolculuklar derinleşip sürmekle birlikte, daha geniş bir coğrafyaya da yayılmaya başladı. 1991 yılında, ilk gösterimi Cannes Film Festivali’nde yapılan “Leyleğin Geciken Adımı”, mültecilerle, siyasi nedenlerle sürgün edilmiş insanların bulunduğu bir Yunan sınır köyünde geçiyor ve göç, göçmenlik, sınır olgusu ve milliyetçilik gibi olguları ele alıyordu. Marcello Mastroianni ile Jeanne Moreau gibi iki efsanevi oyuncuyu buluşturan film, yeni yeni canlanan kimlik politikalarına dair sorunları mercek altına alırken, bir yandan da Balkan yarımadasının sorunlarına tarihsel bir bakış getiriyordu. 1995’te, Cannes Film Festivali’nde gösterilen “*Ulis’in Bakışında*” Angelopoulos Balkanlar’daki bitmez tükenmez çekişme ortamını simgesel bir öykü içine sıkıştırıyor ve pek çok sinemasever için başyapıtına imza atıyordu.

Yıllar sonra vatanına dönen Balkan kökenli Amerikalı bir sinemacının, Balkanlar’ın ilk sinemacıları olarak bilinen Manaki Kardeşler’in kayıp ilk filmlerinin peşine düşmesini konu alan bu film, fiziksel bir yolculuk üzerinden temelde bir köken arayışını işliyordu. 1995’te uluslararası arenada belirli bir saygınlığı olan 40 sinemacının, sinematografi icat eden Fransız Lumière Kardeşlerin anısına çektikleri kısa filmlerden oluşan “Lumière ve Ortakları” projesinde yer alan Angelopoulos, 1998’de, ülkemizde de gösterilen ve büyük beğeni toplayan “Sonsuzluk ve Bir Gün”de daha kişisel gözükken, ama yine çeşitli açılımlara sahip bir filmle sinemaseverleri selamladı. Cannes’da Altın Palmiye kazanan bu filmi, yönetmenin önceki filmleriyle karşılaştırıldığında adeta minimal olarak nitelenebilir. Ancak Angelopoulos, yok olup giden bir sinema anlayışının önemli bir temsilcisi olarak, özellikle müzikle beslenen müthiş bir dil kurup; ailesinin, kaleminin ve dünyanın uzağına düşen bir şairi, Alexander’ı anıları içinde yolculuğa çıkarıyor ve yine tüm zamanların aynı potada bulunduğu müthiş bir atmosfer yaratmayı başarıyordu.

Yönetmenin 2004 yılında çektiği “Ağlayan Çayır”la tarihsel panoramaları karşımıza çıkardığı sinemasına dönüş yapan Angelopoulos, aynı zamanda kişisel öykülere yoğunlaşma fırsatı da buluyordu. Tüm bu üçlemelerin ne kadar kapsamlı olduğunu Theo Angelopoulos şu

sözlerle açıklar: “Yeni sona eren yüzyılın şiirsel bir özetiyle zamana meydan okuyan bir aşkın içinden geçerek yaşadığımız yeni yüzyılın görsel ilişkisi. (Fainaru 2001:173-179) Öykü 1919’da Odesa’da, Kızıl Ordu’nun kente girişiyle başlar ve günümüz New York’unda sona erer. Sürgün, ayrılık, ideolojilerin son bulması ve tarihin yargılanması. Yirminci yüzyılın pek çok önemli olayını bir aşk öyküsü ekseninde buluşturan “*Ağlayan Çayır*” Angelopoulos’un şu sözlerinde ifade bulan sanatçı kişiliğinin belirginleştiği bir film olarak görmek mümkün: “Kendimi düşünen bir birey olarak görüyorum. Ve insanlığın sorunları dünya yaratıldığından beri aynı, insanların soruları hep cevapsız. Benim filmlerimde tüm bu sorunlar, düşünceler, dünya hakkındaki felsefi görüşler var. Eros, ölüm, doğum, düşler, daha iyi bir dünyanın perspektifi, gençlik, yaşlılık ve aşk... Kısaca insanın kaderi” (Fainaru: 2001).

## 2.2. Angelopoulos Sinemasının Dönemleri

Theo Angelopoulos’ un filmlerini dönemin özelliklerine göre üç döneme ayırılır. Theo Angelopoulos’ un ilk dönemi; Batı avrupada’ki genel ideolojik çalkantı dönemine denk düşen ve Angelopoulos’un siyasi filmler yapma olgusu taşıdığı dönemdir. Theo Angelopoulos Alman film eleştirmeni Florian Hopfla, özellikle Tatbikat filmi için yaptığı röportajda o dönemdeki siyasal çalkantıları şu cümleleriyle özetler; “Bu film benim için sakinlerince terk edilmiş, çürüten ülkeye yakılan bir ağıttır. Her şey 1962’de Batı Alman sübvansiyonlarının, Yunan yurttaşlarının Almanya’da yaşama ve çalışma iznini de kapsamıyla başladı. Bu konu o zaman Yunanistan’da hem sağ hem de sol çizgideki gazete ve yayın organlarında tartışılmıştı. Bazıları göçün felaket olacağını söylerlerken, bazıları bunun olumlu bir gelişme sayılması gerektiğine, çok sayıda işçinin gitmesiyle örgütlü bir işçi sınıfı kalmayacağına, böylece rejime karşı bir direniş olmayacağına inanıyorlardı. Albaylar bütün muhaliflerinin ülkeyi terk etmesinden hoşnuttular. Benim bütün arkadaşlarım yurtdışında yaşıyor... Hapiste olanları saymazsak tabii. Ben Tatbikat’ ı onlar için yaptım” (Fainaru, 2001:10).

Theo Angelopoulos’ un ikinci döneminde, arka planda hep tarih örgüsünü koruyarak kişisel tarihçelere dönmüştür. Theo Angelopoulos bu döneminde daha çok karakter odaklı filmler yapmıştır. Örnek olarak Arıcı (1986) Kitaraya Yolculuk ve Sisli Manzara’yı verebiliriz. Theo Angelopoulos bu dönemini şu cümleleriyle özetler; “ Tarih şimdi suskun. Sessizlik içinde yaşamak çok güç olduğundan hepimiz cevapları kendi içimizde arıyoruz.”( Gabriel Schulttz’ un *Die Zeit* için yaptığı röportaj) (Fainaru 2001:61).

Theo Angelopoulos son ve üçüncü dönem filmleri düşünce olarak var oluşçu ve insan kaderi konularına odaklanmıştır. Bu zamanın öyküleri Yunanistan ve Balkan ülkelerinde; iç ve dış sınırlarla, sürgünlerle ve kayıp merkez arayışıyla geçer ki bu konuların acılı bir temanın parçaları olduğuna tanık oluruz. Örnek olarak; *Leyleğin Adımı*, *Ulises' in Bakışı* ve *Sonsuzluk ve Bir Gün' ü* verebiliriz. Theo Angelopoulos üçüncü dönem filmlerinde göç, yurtlarından kovulan mülteciler, sınırları aşıp sığınak arayan insanlar ve zamanının en yakıcı toplumsal mesellerini ele almıştır. Theo Angelopoulos tüm eserlerinde olduğu gibi yaşadığı dönem ve yunanlı oluşu ile ilgili şu cümleleri söyler. "Kosova'da olanlar gibi çevremde olup bitene kayıtsız kalamam. Tabii ki, kaygılarım bakımından aşırı Yunanlıyım: her sanatçı eserinin bir tür ruhsal otobiyografi olabilmesi için yaşadığı yerden etkilenir. Okuduğumuz kitaplar, rastladığımız insanlar, çocukluğumuz ve ergenliğimiz -ki bence en önemli yıllarımızdır- hepsi filmlerimize girer. Savaş da. Yunan iç Savaşı'nda ailem komünist ve anti-komünist olarak ikiye bölünmekle kalmayıp, babam hapsedildi ve ölüme mahkûm edildi; ben dokuz yaşındayken annem onu teşhis etmek için beni cesetlerle dolu bir odaya soktu. Mutluluk ve hüznün, dil, manzara ve bunun gibi anılarla olduğu kadar neden bu geçmişten de derinden etkilenmiş olmayayım?"

"Böylece, evet, tarihsel ve çağdaş gerçeklere her zaman gönderme vardır benim filmlerimde, ama bunu şiirsel bir açıdan göstermeye çalışırım. Başka sinemacılar daha gerçekçi filmler yaparlar, buna saygı duyarım, yine de benim olaylara bakışım böyle değildir" (*Fainaru 2001:131*).

### 2.3. Sinema Felsefesi

Theo Angelopoulos'un sanat anlayışının gelişmesinde değinildiği gibi kendi ülkesinin toplumsal siyasal bağlamı ve kültürel özellikleri önemli bir yer tutar. O kendi sinemasını oluştururken ülkesinin tarihsel sanat ürünleri ile beslenir. Bunu Dan Fainaru ile yaptığı röportajda şu şekilde açıklar: " Yunan edebiyatı ve özellikle de tiyatro ile ilk karşılaşmamı temsil eden Yunan tragedyasının, benim üzerimde çok büyük etkisi olmuştur. Bütün bu deneyimler arasında bir seçim yapmaya çalışırken sonunda hikâyenin ve yazma sürecinin birbirleri ile eşit önem taşıdığını fark ettim. Sadece anlattığım hikâyeler değil, onları anlatış şeklimde benim açımdan aynı derecede önemlidir. Kendi hayatımdan ve deneyimlerimden kaçmam imkânsızdı. Ben, anlama çabası ile tarihe ya da tarihin yansımalarına dayanan filmler yapıyorum. Bir yerin tarihi içinde kendi hikâyemi belirlerken kendi geçmişime dönmem çok

doğaldır. Yunanistan'daki 1967 - 1974 diktatörlüğü sırasında alt üst edici bir şok yaşadım. Çocukluğumda babamla yaşadığım her şey onun hapse atılması, sonra ölüme mahkûm edilmesi ve daha pek çok şeyi aniden hatırladım; tüm bu olaylar ülkemizin tarihi bağlamında kendi kişisel tarihçemi gözden geçireceğim malzemeyi sağladı” (Fainaru, 2001: 82). Bununla birlikte Theo Angelopoulos, kendi sinemasındaki Brecht etkisini de bu röportajda şu şekilde açıklar : “ Benim sinemam psikolojik değil, epiktir: öyküdeki kişi, psikanalize tabi tutulmadan tarihsel bağlama yerleştirilir. Karakterlerim epik sinemanın unsurlarını benimserler. Homeros'da Odysseus kurnaz bir hilekârdır, Akhillesus yüreklidir, arkadaşlarına sağdıktır ve bu karakteristik özellikleri asla değişmez. Karakterleri hayattakinden daha büyük olan Brecht'te de bu böyledir; onlar tarihin ya da fikirlerin taşıyıcısıdır” (Fainaru, 2001:83).

Theo Angelopoulos, gene başka bir röportajında Avcılar filminin bir karesinde kullandığı plan sekans tekniğini ve tekniğinin oluşmasındaki Brecht etkisini şu şekilde açıklar; “Kamera bir karakterden diğerine geçerken tek bir merkezi durumun ayrı cephelerden herhangi biriyle özdeşleşmesine imkân tanımıyoruz. Böylece, bir durumu ortadan kaldırırken bir diğerini çoğaltırız. Brecht'in yabancılaşma derken kastettiği buydu” (Fainaru, 2001:11).

Theo Angelopoulos çektiği filmler, kültürel, tarihsel ve siyasal temalara duyduğu saplantıyla belirginleşir. Bu karakteristik özellikler onun filmlerini çağdaşlarınkilerden ayırırken, kendisinde öyle hiçten var olmuş değildir. Theo Angelopoulos, sık sık Michelangelo Antonioni' nin sinemasından esinlendiğini dile getirir. Daha da ileri giderek, hepsi kendisi kadar sekans çekimi yöntemini seçen Murnau, Mizoguchi, Welles ve Dreyer' ın adlarını sıralar. Ancak bunların hiçbiri görsel tercihleri ve konu seçimlerinde Theo Angelopoulos kadar ısrarcı davranmamışlardır ve onların hiçbiri, Angelopoulos gibi filmlerinin tümünün aslında tek bir eserin bölümlerini oluşturduğunu iddia etmezler. Angelopoulos bu sebeple, filmlerinin hiçbirinin klasik “The End”le bitmediğini söyler. Film yapmaya devam ettikçe de çektiği her filmin son sözü, bir sonraki filmin ilk sözü olacaktır.

Görüldüğü gibi Theo Angelopoulos kendi sinema anlayışını geliştirmesinde çok çeşitli kaynaklardan beslenerek sinema felsefesini oluşturmuştur.

### 3.) ANGELOPOULOS SİNEMASINDA TEKNİK VE KAMERA REJİSİ

#### 3.1. Sekans (Sequence)

Sekans filmin kendi içerisinde anlam bütünlüğü olan bölümlerine verilen addır. Sekanslar kendi içlerinde anlattıkları bir konuyu alıp bitirirler. Sekanslar filmin içerisinden çıkartılıp kendi başlarına izlenseler de anlamlı, kopukluk yaratmayan bölümlerdir. Bir film, giriş sekansı, final sekansı, gibi bölümlerden oluşur. Örneğin polisiye filmlerde takip sekansları vardır. Her sekansın başlama, gelişme ve bitiş noktaları bulunur. Her sekans kendi içinde bir dramatik yapı içermektedir.

Bir sekans tek bir sahneden oluşabileceği gibi birçok sahneden de oluşabilir. Aynı biçimde sekans tek bir plandan ya da birçok plandan oluşabilir. Film içerisinde sekansları ayırmanın yolu, anlam bütünlüğü olan bölümleri birbirinden ayırmaktır. Sekansın ayırıcı yanı anlam bütünlüğüdür.

Kameranın birbiri ardına kaydettiği görüntüler, planlar, filmin sonunda oldukça fazla sayıda ve dağınık olarak karşımıza çıkar. Tek bir planın 6 kez yineleniği varsayılırsa, 90 dakikalık bir film için 540 dakikalık film harcanmaktadır. Birbirleriyle pek de ilgili olmayan bu film parçaları ancak nitelikli bir kurgudan sonra anlamlı bir bütüne dönüşür. Çeşitli çekimler kurgu sonucu kendi içinde anlamlı bir filme dönüşür. Oyuncu hataları, devamlılık hataları, teknik sorunlar ya da ışığın tutarsızlığı sonucu aynı planlar birçok kez yinelenabilir. Bunun sonucu elde edilen fazlalıklar ancak kurgu aracılığıyla ayıklanabilmektedir.

Çekimlerde planlar öykünün giriş-gelişme-sonucuna göre değil, zaman ve mekân açısından ortak planların sırasıyla çekilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Bir başka deyişle çekimler öykünün akışıyla bire bir örtüşmemektedir. Söz gelimi ayrı ayrı günlerde yapılmış çekimler filmin içinde aynı gün içerisinde çekilmiş ve birbirini izlemiş gibi kurgulanmaktadır. Bu biçimde öyküye göre gerçekte olamayan bir zamanı yaratma işlemine Sinemasal Zaman denir.

Örneğin sokak çocuklarıyla ilgili bir belgesel, birçok çocuğun, farklı kış aylarında görüntülenmesi sonucu tek bir kış ayında geçiyormuş gibi kurgulanarak yaratılabilmektedir.

Örneğin filmin yönetmeni senaryoda geçen hastane sekansını çekeceği hastaneyi şöyle tasarlamaktadır: Yüksek tavanlı, uzun koridoru olan, odaları geniş ve boğaz manzaralı, bahçesi geniş ve ağaçlık. Her mekânı çekilecek sahneler olarak düşünün. Böyle bir hastane bulmak olası değildir. Böyle durumlarda yönetmen planladığı her sahneyi farklı bir yerde çekerek ( Bir hastanede koridor çekimlerini yapıp, oda çekimlerini boğaza bakan bir otelin odasını hastane odası olarak düzenledikten sonra orada bitirip, bahçe olarak geniş bir parkı kullandıktan sonra) ve kurguda ışık ve oyuncu devamlılığına dikkat ederek, tek bir hastanede geçiyormuş gibi kurgulayabilir. Böylece film gerçekte olmayan, uzun koridorlu, odaları boğaza bakan geniş yeşillikli bir bahçeye sahip yeni bir hasta yaratmıştır. Sinemasal Mekân yaratımı biçiminde adlandırılan da budur. Theo Angelopoulos birçok filminde bu gibi uygulamaları kullanmıştır.

Hatta bir röportajında sıfırdan mekan yaratmakla ilgili şu söylemde bulunmuştur.” Ben hep doğal bir manzarayı, hayalimde gördüğüm bir iç manzaraya dönüştürme ihtiyacı hissederim. Evleri yeniden badanalarım, kimi zaman yerlerini bile değiştiririm; daha önce olmayan köprüler inşa ederim” (*Fainaru:2001,68*). Örnek vermek gerekirse “Arıcı”(1986) adlı filminde aktris kızın dans etmesi için otoyol kenarına mekan yaratılmış, çekimler bu şekilde tamamlanmıştır.

### 3.2. Plan Sekans (Kamera Rejisi)

Akıp geçen zamanı hiç kesmeden, tüm aksiyonu tek planda çekmeye “Plan Sekans” (Kamera Rejisi) denir. Plan Sekans (Kamera Rejisi) ile ilgili birçok yönetmen ve filmini örnek gösterebiliriz. Antonioni'nin, *Professione: Reporter* (Yolcu) plan sekans sahnesini filminin sonuna koymuştur. Sebebini ise tüm filmde en etkileyici sahnenin bu olduğu şeklinde açıklamıştır. Diğer bir başka yönetmen Robert Altman'ın *The Player* (Oyuncu) adlı filmi tam 7.45 saniye süren, evin penceresinden sokağa çıkan ve sokaktaki günlük hayatı, ana karakterleri tanıtan uzun plan Sekans çekimi ile başlar. Bu uzun çekim dışında filmde yer alan başka bir Plan sekans bulunmamaktadır. Theo Angelopoulos'u diğer tüm yönetmenlerden ayıran en büyük farkın, tüm planlarının uzun Plan Sekanslardan oluşması ve planlarına, yalın ve sadelikten çok şiirsel anlamlar yüklemesi olduğunu söyleyebiliriz. Angelopoulos'un sinema dili tümüyle sekans çekimi temeline dayanır ve kendisi betimleyeceği eylemden birkaç saniye önce başlayıp, bitiminden sonra birkaç saniye devam eden 'soluk kesme çekimine inananlardandır.



Evrensel kurgu kuramları açısından bakacak olursak ‘Çarpıcı Kurgu’ dediğimizde dünya sinemasının aklına ilk Eisenstein gelir. Sonra yazının en başında detaylı olarak anlatılan Hollywood’un Griffith’ ten geliştirdiği “Paralel kurgu” vardır. Bu kurgu kuramlarının tersine Theo Angelopoulos, sahne içinde montajı kullanmıştır. Daha 1974'te, Gezgin Oyuncuları tartışırken Michael Demopoulos ve Frida Liappas'a şöyle söylemiştir:

"Filme yön veren temel ilke sekans çekimidir, kameranın (çoğu zaman olduğu gibi) hareket halinde mi olduğu, yoksa hareketsiz mi kaldığıdır. Bu suretle sahneler derinlik ve ayrıntı kazanır, kurgu kamera içinde yapılmış olur" (*Fainaru: 2001: 25*). Angelopoulos, sekans çekimlerinin kendisine daha fazla ifade özgürlüğü tanınmasına rağmen, bu sahneleri izlemenin seyirciler bakımından pek kolay olmadığını söyler. Daha sonra Angelopoulos'tan bu konuyu biraz açması istenince, kendisi için gerçek zamanı küçük parçalara ayırmanın, her sahnenin doruğunda, giderek her karenin başında ve sonunda soluk almayı ortadan kaldırmanın biraz da seyircinin ırzına geçmeye benzediğini söylemiştir.

“Adeta ‘Bana bakın!’ diye haykıran o karelerden nefret ederim.” diyerek yakın planlara olan karşıtlığını dile getiren Angelopoulos’un kamerası sanki hep aynı ölçekte ağır ve zarif hareketlerle ilerler; karakterlerini ve onların yaşadıklarını mümkün olduğunca doğru açılardan ve mesafeli bir şekilde takip eder. O, olan her şeyi sunmaya, seyircisi ise çaba sarf ettiği kadarıyla olan biteni kavramaya çalışır. İzleyici, koltuğunda ne kadar çok uyanık kalırsa filmi o kadar iyi çözer. Bunun içindir ki, yönetmene hareket serbestliği tanıyan sekans çekiminin, seyirciye aynı hareket serbestliğini tanıdığını söylemek pek mümkün değildir. Plan sekans çekimleri ile Angelopoulos, montajı direk kameranın içinde yapmış ve kurgu dışarıda bırakılmıştır. Montaj masası, sadece sette planlanan her şeyin yolunda gidip gitmediğinin kontrol edilmesine yarar. Eğer yolunda gitmemişse makasın bir faydası olmayacaktır. Tek çözüm, tümünü yeni baştan çekmektir. Theo Angelopoulos Plan Sekans kullanmasının sebebini şöyle açıklar; “Ben Plan Sekans kullandığımda, bu bir bütün, tamamlanmış sahne yaratmak içindir.” Theo Angelopoulos aynı röportajın devamında salt montajla ve müzikle ilgi şu cümleleri eder; Ben montajın, yararlı bir sinemanın dikte ettiği yapay bir süreç olmasından oldum olası rahatsızlık duyarım.

Örneğin, bir insan girer, durur ve bekler. Faydacı sinemada bu montajla iletilir, oysa benim sinemamda montaj yoktur –sahne fayda hatırına kısaltılmamış bir zaman skalasında mevcuttur. Maddi, somut bir zaman duygusu vardır; gerçek zaman hatırlanan zaman değildir,

Benim filmlerimde ölü zaman senaryolaşmıştır ve bilerek filmin içine yerleştirilmiştir. Müziğin ses ile sessizliğin birleşmesi olması gibi, filmlerindeki ölü zaman da müzikal ve tempodur ama zamanın hep sinemasal zaman olduğu Amerikan filmlerinin temposuna benzemez. Benim filmlerimde seyirci yapay yollarla filme çekilmez, aynı anda filmin hem içinde hem dışında kalır, kendisine bir yargı belirtme fırsatı tanınır. Duraklamalar, ölü zaman ona sadece filmi mantıklı bir şekilde değerlendirme fırsatı vermekle kalmayıp, bir sekansın çeşitli anlamlarını yaratma veya tamamlama şansı tanır. Bir çok teknikten etkilenirim fakat benim için, plan sekans kullanımında Orson Welles, zamanın ve kamera dışı mekanın kullanılması için de Mizoguchi'dir" (*Fainaru, 2001:38,39*).

Angelopoulos filmlerinin bir diğer belirgin özelliği, müzikle kurduğu ilişkidir. Theo Angelopoulos filmlerinde kurgu keserek değil, zaman içeren sürekli çekim ve mekân içeren hareketle yapılır. Hareket veya müzik arasındaki boşluklarda duraklama büyük önem kazanır. Bütün bu öğeler bütünsel bir etki yaratmak için kullanılır. Tüm uzun sahneler birer birimdir. Aralarındaki duraklamalar aslında hepsini birleştirir. The Angelopoulos'un "*Avcılar (1977)*" adlı filminde sahnelerin tempolarını adeta bir müziğin temposu gibi görülebilir. Ayrıca bu film Angelopoulos'un müzikale en yakın filmidir.

*Kitara'ya Yolculuk* filmine kadar, filmin içerisine, filmi manipüle edecek ve filmde görsel olarak verilemeyen duyguyu verecek müzikleri seçen yönetmen, bu filmle birlikte bambaşka bir müzik anlayışına sahip olmuştur. Artık müzikler, filmin görselliği ile ayrılmaz bir bütünlük oluşturacak şekilde adeta onun organik parçalarıdır. Bu filmle birlikte çalışmaya başladığı Eleni Karaindrou, Angelopoulos'un görsel şairliğini, müzikal hale döndürmeyi beceren ve görsel malzeme ile ayrılmaz bir bütün oluşturan film müzikleri yapar. Eleni Karaindrou müzikleri adeta Angelopoulos'un hissettiğinin müzikal halidir. Özellikle son dönem Angelopoulos filmlerinde Eleni Karaindrou'nun müzik örnekleri görülmektedir. *Ağlayan Çayır (Weeping Meadow)*, *Sonsuzluk ve bir Gün (Eternity and a Day)*, *Ulysein Bakışı (Ulysses Gaze)*.

Angelopoulos'un filmlerindeki tek gerçek montaj, görüntü için değil, çok zaman ve dikkat ayırdığı ses içindir. "Ses efektleri asla tesadüfi değildir; birbirleriyle ilişkili olarak belirli bir silsileyi izlerler. İnsan, vuruşları adeta sayabilir. Çoğu zaman Theo Angelopoulos aktörlerine bir replikten diğerine geçerken gerçekten içlerinden saymalarını söylemiştir.

Genelde montaj sürecinin yerine getirdiği rollerden biri de, seyircilerin daha kolay kavramasını sağlamak için filmin hikâyesine bir derece düzen vermektir. Ancak Angelopoulos'un gözünde, söylemeyeceği şeyler, söyledikleri kadar önemlidir. "Seyircinin yaratıcı süreçte filmi çekenin ortağı olması için elips, müthiş bir seçenektir." Ona göre, seyircinin ortaklığı, olmazsa olmaz bir şarttır. "Her şey seyirciye ve onun benim filmimi izlerken kendi payına düşeni ne derece yerine getirmeye istekli olduğuna bağlıdır. Film ona belirli bir bilgi verir ama filmde zevk alması ancak onun bu bilgiyi kendi verecekleriyle tamamlamasıyla mümkün olur." Angelopoulos açısından hiçbir ödün kabul edilemez. *Sisli Manzara*'nın temel öğelerini -babalarını yollarda arayan iki çocuk tartışırken, "Farklı bir çekim yöntemiyle ve bu nitelikleri ortaya koyarak, müthiş bir ticari başarı elde edilebilirdi," der ki, kendisinin bu fikirden hiç hoşlanmadığı hemen anlaşılacaktır.

Bu çekimler sırasında kamera altık üzerinde kullanılır. Kamera yükselip, alçalır, nesneye yaklaşır uzaklaşır, nesnenin etrafında gene altık üzerinde döner.

Theo Angelopoulos bu sayede karelere duygusal anlamlar katmayı hedeflemiştir. Öte yandan, bu aynı ölçekten alınmış planların içinde, en usta kurgucuların bile bir araya getiremeyecekleri çeşitlilikte şeyler olmaktadır. Tam bir mizansen ustası olan yönetmen, *Sisli Manzara* filminde izleyicinin gözlerinin önünde, Yunan tarihine kendi bakış açısıyla adeta geçit töreni yaptırmıştır. Yerleşmiş kurgu mantığını yerle bir eden bu sinema, başlangıçta yadırgatıcı olsa da, seyircilerin Angelopoulos filmlerine aşinalığı arttıkça, onun sinemasının erdemlerini de fark etmeye başlarlar. Angelopoulos'un sineması dramatik anlatımı farklı bir kanaldan oluşturmayı başaran, Brecht tiyatrosunun yeni bir yorumu gibi duran tüm yabancılaştırma efektlerine karşı, duru bir anlatım yaratabilen bir sinemadır.

Theo Angelopoulos bir başka röportajında seyircinin sahneyi ve süresini gerçekten görmesine imkân veren 360 derecelik plan sekans stratejisinin geliştirilme sürecini şu sözlerle açıklar; "Benim çalışmalarımın karakteristik özellikleri, her şeyden önce uzun yıllar film izlememden kaynaklanır. Yıllar boyunca çevremdeki her tür filmi izledim, ilginç bulduğum öğeleri özümstedim ve sonra bunları hepsi yüzeye girip benim üslubum, yazılarım haline geldi. Bunu açıklamam gerekirse, benim uzun çekimi, sekans çekimini tercih etmem, genelde paralel montaj dediğim şeyi reddetmemden kaynaklanır. Tarihsel sebeplerle, ben Eisenstein gibi bu tür montajı seçen insanların eserlerini kabul ederim, ama bu benim sinema anlayışıma uymaz.

Benim gözümde, her kare kendi soluğu olan canlı bir şeydir. Tabii, bu da müdahale kabul etmeyen bir süreçtir; bunun doğal bir açılışı ve sonu olmalıdır.

Güntümüz sinemasında, ölü zaman denen şey suskunluklar ve aralar artık gereksizleşmiştir. Bir sahne ile diğeri arasında bu tanımlanamayan zaman ortadan kaybolmuştur. Bence sessizlik bile adeta müzikal olmalıdır, kesimle ya da ölü karelerle yapılmayıp karenin içinde yer almalıdır. Ben törensel bir unsuru yansıtmak için uzun çekimde hızlı ve yavaş iç ritimler kullandım. *Megalexandros* bu törensel unsuru belirli bir zamanlamayla tamamlanması gereken tiyatroya bir jest biçimini içeren bir Bizans ayini yapısındadır. Filmlerim için sık sık koreografi terimi kullanılmıştır. Doğrusu, yüzlerin koreografisi olamayacağından ben bu adı veremem. Mekânı bir akordeon gibi açıp kapatan sürekli hareketle zaman koreografisi yapılabilir ancak. Her sahne çekimi için pek çok açı gerektiren Amerikan modelinin aksine, ben her sahne için sadece ve sadece bir tek açı olduğuna inanırım. Benim gözümde, bu oyunun temel kuralıdır.

Konuşmadığımız bir şey de benim sabit çekimi kullanma şeklimdir. Örneğin, son filmimde (*Sisli Manzara*) tecavüz sahnesi, sesin gördüğümüz görüntüden daha anlamlı olduğu sabit bir karedir. Burada ses, mekâna ritim verecek şekilde tasarlanmıştır, aynı zamanda filmin dışında ikinci bir anlam düzeyi yaratır. Çerçeve içinde bitmeyip dışında da devam eden bir resme benzer. Hayallerim yönetmeninkine ekleyen seyirci pasif olarak değil, dinamik olarak devrededir. Yunan trajedilerinde bütün önemli olayların sahnede yer aldığını, olayların asla sahne gerisinde gelişmediğini bilirsiniz. Benim için, takip eden çekim kameranın hareketiyle bir mekân akordeonu yaratır. Objektifin, filmi çekilen nesnelere yakınlığına bağlı olarak mekân genişler ya da daralır; akan su gibi karenin içine inanılmaz bir esneklik getiren sürekli bir akım söz konusudur. *Gezgin Oyuncuların* çekiminde kamera hep hareket halindeydi, hatta bir akım yaratmak için on santim gitmesi gerekse bile. 360 derecelik çekim zaten filmin içinde bir kavram olarak var olan dairenin anlamını vurgulamakta kullanılır. *Megalexandros*'da dairenin tüm formların parçası olduğu aşıkardır ve bütün aksiyonun geçtiği eski tiyatroyun dairesel sahnesinden çıkar (*Fainaru 2001,87*).

Kameranın 360 derece dönebildiği dairesel çekimlerle alan derinliği ve ayrıntıları sahneye daha fazla katan bu tip bir estetik, seyirciden de daha ciddi bir dikkat ve özveri talep eder. Çünkü seyirci görüntü “seçme” sürecinde adeta bir kurgucu gibi aktif bir hal alır.

360 derece plan sekans tekniğini ustaca kullanan Theo Angelopoulos öykülerini geliştirmede yararlandığı kaynakları da şu şekilde özetler;

“Bakın, bugün biri sinema yapmaya kalktığında başlangıç noktası yine sinemadır. Benim kuşağımsa yola daha farklı koyuldu. Benim gelişmemi edebiyat etkiledi. Şiir ve hikâye yazmaya başladım, ancak ondan sonra film çekmeye geçtim. Bu yüzden eyleminin oyunun hakim kuralı olduğu farklı bir mekanın etkisindeyim. Dolayısıyla, sinemada da aynı şeyi aradım” (*Fainaru, 2001:86,87*).

otör (auteur) yönetmen Theo Angelopoulos sinema tekniği üzerindeki düşünce biçimi ile ilgili şu cümleleri kullanır;

“Geçmiş geçmiş değildir. Zamanın üç boyutu; geçmiş, şimdiki ve gelecek benim için mevcut değildir. Geçmiş sadece zamanda geçmiştir, aslında bilincimizde geçmiş şimdidir. Ve gelecek dediğimiz şey, bugünkü deneyimlerimizle belirlediğimiz yarının düşsel boyutudur,” diye yönetmenin bu sözleri, onun düşünme biçiminde, ilerlemeci zaman anlayışına yer olmadığını açık bir biçimde gösteriyor”(*Fainaru, 2001: 112*).

#### **4. THEO ANGELOPOULOS SON DÖNEM FİLMLERİ**

##### **4.1.Ulysses’in Bakışı (*Ulysses’s Gaze*)**

**Yönetmen:** Theo Angelopoulos

**Yapım Yılı:** 1995

**Senaryo:** Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Homer

**Yapımcı:** Eric Heumann, Phoebe Economopoulos

**Görüntü Yönetmeni:** Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

**Müzik:** Eleni Karaindrou

**Oyuncular:** Harvey Keitel (A) , Erland Josephson (S), Maia Morgenstorn (Ulysses’in Karısı)

#### 4.1.1.Konu

Yunanlı bir film yapımcısı filmdeki ismi ile A. (Keitel) Amerika'da otuz beş yıl geçirdikten sonra eserlerinin retrospektif bir gösterisi için doğduğu kasabaya döner. Ancak dönüşünün gerçek sebebi şahsidir: Balkanlar'da çekilen ilk film olan Manaki Kardeşlerin efsanevi üç kayıp rulosunu bulmak amacıyla Arnavutluk, Makedonya, Bulgaristan ve Romanya'yı dolaşır, Belgrad'a ve sonunda Saraybosna'ya gider. Bu bakımdan film aynı zamanda yirminci yüzyılın Balkanlar ve Avrupa tarihi içinde bir yolculuktur; özgün Manaki filmlerinin kayıp üç rulosu aranmaktadır. Bu arayış seyirciyi sinema tarihinden geçirir ki, buda aynı zamanda yüzyılımızın tarihidir. İki Manaki kardeş, roman kahramanı değillerdir; onlar Auguste ve Louis Lumiere gibi iki kardeştirler ve Balkanlar'da film çeken kişilerdir. Filmdeki subtitle ( alt öykü) ise bir aşk hikayesidir. Yönetmenin sevgi nesnesi dört kere değişir ama yüz hep aynı kalır.(Bir aktris dört ayrı rolü oynar) Hayal edilen ideal kadın portresi, ideal bir tek yüzle farklı rollerde tekrarlanarak anlatılır.

#### 4.1.2 Film'in Gelişim Süreci

Angelopoulos'un bütün iyi eserlerinde olduğu gibi film, mekânın özelliğini aşarak daha evrensel kaygılara yönelir: hem coğrafi hem psikolojik ulusal sınırlar sorunsalı, sevgi ve masumiyet ve kişisel kimlik duygusu için sonsuz bir arayış. Hem destansı hem de çok şahsi olan film, sinemacının bugüne kadar verdiği en erişilebilir eserdir.

Theo Angelopoulos filmin ana fikri ve yapım sürecini şu şekilde açıklar: "Son yıllarda hem iç hem de dış sürgün ve yolculuk fikirleriyle uğraştım. Hayallere yer bırakmayan bu yüzyılın sonu dünyasında hayal kurabilme ihtimaliyle. Şu anda adeta günlük olarak yaşıyoruz ve bir şeye inanmak gerçekten çok güç. Benim gözümde 'yuva' sizin anladığınız anlamda ev değildir, uyum gösterdiğiniz -ki, benim durumumda bu, bir manzara içinde yol alan bir arabanın içidir ve önemli olan varmak değil, yolculuğun kendisidir. Bu filmde de kahramanın yuvaya dönüşü aynı zamanda bir gidiş, yeni bir yolculuğun başıdır.

"The *Odysseye* ile ilişkisi olan bir film istiyordum ve daha önce dört filmde birlikte çalıştığımız senaristim Tonino Guerra'yla bunun nasıl bir yolculuk olabileceğini düşündük. Sonra Balkanlar'daki etnik çatışmayı tartışmaya başladık. O sırada İtalyan heykeltıraşı Giacomo Manzu'nun kızının gönderdiği genç bir kadın, Tonino'ya bir armağan getirdi.

(Armağan Ulysses'in heykelinin başıdır) Paketin yanındaki mektupta Manzu'nun kızı, Tonino'nun seyahatlerinde tüm insanlık serüvenini görmüş olan Ulysses'in bakışı hakkında nasıl bir fikir sahibi olduğunu hatırlatıyordu. Filmimizin adını böyle koyduk" (*Fainaru 2001:108*).

Filmde Yunan Mitolojisindeki birçok öge sık sık kullanılmıştır. Özellikle Odysseus' den bazı cümleler filme dahil edilmiştir. Theo Angelopoulos filmin ortalarında ana kahramanın söylediği " Seni sevemediğim için ağlıyorum" sözünü Yunan Mitolojisi bağlamında şu şekilde açıklar; " O cümle Homeros'un Odysseus'un dan alınmıştır. Ulysses, Kalipso'nun adasında yedi yıl kaldı ama sık sık deniz kıyısına gidip ağlardı. Kalipso'yu sevmiyor, hep Penelope'yi düşünüyordu. Onu sevmek istiyor ama sevmiyordu. Filmimin sonunda kahraman ilk aşkıyla tekrar karşılaşır. Bu, ilkler hakkında bir filmidir; ilk aşk, ilk görüş, insanın hayatında her zaman en çok önem taşıyacak ilk duygular" (*Fainaru 2001:115*).

#### **4.1.3.Filmin Geçtiği Dönemde Siyasi Durum**

Angelopoulos, filminin, anlattığı olaylar açısından bir otobiyografi olduğunu reddetse de (Keitel senaryoda 'A' diye geçiyor), "manevi otobiyografi diyebiliriz," diyor. "Filmlerim Balkanlar, sinema, insanların durumu hakkında sorduğum sorulardır. İç savaşın ne demek olduğunu iyi bilirim örneğin, babam Yunan İç Savaşı'nda ölüme mahkûm edildi ve sonunda idam edilmediyse de, ailem ikiye bölündü ama ben siyasi analist değilim. Şu tarafın iyi, şu tarafın kötü olduğunu söyleyemem; ben sadece hangi tarafta olurlarsa olsunlar savaş çılgınlığının sonuçlarından acı çeken insanlardan söz ederim (*Fainaru 2001:108*).

"Balkanlar'daki durum çok eskilere, çeşidi Slav aşiretlerinin on dördüncü yüzyılda Osmanlı hâkimiyetine girdiği zamana dayandığı için çok karışıktır, İmparatorlukta sınır yoktu ama etnik nitelikte olmamasına rağmen savaşlar yapıyordu: toprak için, yeterli yiyecek bulmak için. Sonra bölgenin bazı kısımları Müslüman Türklerden, Katolik olan Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na geçti ve Fransız Devrimi'nin Ulus-Devlet fikirlerinin yayılmasıyla birlikte bütün bu insanlar -Yunanlılar, Sırlar, Bulgarlar ve diğerleri dini ve etnik çatışmalara koyuldular. Yani, çok eski bir hikaye. Birinci Dünya Savaşı da Saraybosna'da başladı. Pek çok yer ondan daha fazla yıkılmış olsa bile Saraybosna sembolik, adeta efsanevi bir yer oldu" (*Fainaru 2001:109*).

Angelopoulos, kahramanı gibi, 1900'lerde Balkanlarda dolaşıp gördükleri her şeyi filme çeken Manaki Kardeşlerin büyüüne kapılmıştır; Balkan devletleri o dönemde ulusal ve ideolojik farklılıklarını vurgularken Manakiler'in belgesel filmleri kültürel benzerlikleri yansıtmaktadır. Bu yüzden A., kayıp Manaki filmlerini bularak kendi sinema bakışına bir 'masumiyet' getirmeyi ummaktadır.

"Ben ilk önce neyin geldiğini düşünürüm: ilk filmler mi, yoksa insanın ilk film deneyimi mi? Fellini bir keresinde gözünü kameraya dayadığında kesin ve tanıdık olan şeylerin kendisine artık yabancı görüldüğünü söylemişti; bu doğrudur. Sinema hayatımdan hatırladığım ilk görüntü, ilk filmim olan *Tatbikati* ıssız bir dağ köyünde çekime başladığımda, Almanya'da çalışan bir adamın, döndüğünde karısı ve karısının aşığı tarafından öldürülmesiydi. Oraya vardığımda hava kapalı ve yağmurluydu; siyah giysili kadınlar bağların arasında kayboluyorlardı; uzakta bir kafede birinin bir aşk şarkısı söylediğini duydum. O görüntü, o ses, o yağmur... İşte o günden sonra yaptığım bütün filmleri belki de o an etkilemiştir.

#### 4.1.4. Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi)

The Angelopoulos bu filmdeki kullandığı kamera rejisi ile ilgili şu şekilde konuşur; "Uzun çekimlerime gelince, filmlerinden büyük zevk aldığım çok farklı üslubu olan yönetmenler var. Örneğin, Hemingway ile Faulkner arasında bir üslup farkı vardır ama gidip de onlara, 'Neden böyle yazıyorsunuz?' diye sormazsınız. Bu bir tür iç gelişme, iç ritimdir. Ben mekan ile zamanı birleştirip, mekanı zamanın geçişine dönüştürürüm. Örneğin, bu filmde bir odada geçen bir sekans gerçek zamanda değildir: kısa bir vals sırasında beş yıl, bir ailenin tarihçesinde, Romanya'nın ve toplama kamplarından Stalinizm'e kadar Avrupa'nın beş yılı geçer. Sinemada ayrıca 'ölü zaman' korkusu vardır: yeterli hareket olmadığı takdirde kareler kesilir. Uzun sekans çekimlerinin sinemanın daha verimliliğe doğru gidişinde bir gerileme olduğunu kabul ederim ama başka bir yöne giden yönetmenler de vardır: Mizoguci, Ozu, Murnau, Antonioni -çoğunlukla Avrupalılar ve Asyalılar. Ayrıca bazı John Ford filmlerinde de epey uzun çekimler vardır; Amerikan sineması çok değişmiştir".

Angelopoulos Hollywood'a karşı değildir; yine de onun filmleri, üslup ve tema bakımından çağdaş Hollywood normlarına ters düşmektedir. Kahramanının daha 'masum' bakış için nostaljik arayışı göz önüne alındığında, sinemanın artık yüz yaşına gelmiş olmasıyla daha saf, daha ciddi bir sinema umudu var mıdır? "Avrupa'da bir seyirci krizi var; Amerikan filmleri bazı ülkelerde sinemaların yüzde seksenini dolduruyor. Bu bir imparatorluk gibi



olduğundan, hepimiz pek çok bakımdan Amerikan eğitimi alıyoruz. Ben buna karşı değilim ama tekellere karşıyım. İlginç olan bizim farklılıklarımızdır ve bütün dünya aynı olursa, bu hepimizi çok ama çok sıkır" (*Fainaru 2001:110*).

#### 4.2. Sonsuzluk ve bir gün (*Eternity And A Day*)

**Yapım Yılı:** 1998

**Senaryo:** Theo Angelopoulos, Tonino Guerra, Petros Markaris

**Yapımcı:** Amedeo Pagani, Eric Heumann, Giorgio Silvagni

**Görüntü Yönetmeni:** Yorgos Arvanitis, Andreas Sinanos

**Müzik:** Eleni Karaindrou

**Oyuncular:** Brono Ganz (Alexandro), Achileas Skevis (Child)

Angelopoulos'un konu ve üslup olarak eserlerinin anahtarı, zamanı ve mekanı kullanmasıdır. 1975'in Gezgin Oyuncularıyla, uluslararası takdir kazanmasından sonra filmlerinin çoğunu aynı anda fiziksel ve ruhsal, coğrafi ve dünyevi yolculuklar şeklinde inşa etmiştir. Dolayısıyla, üslubunun tanımlayıcı özelliği 'hareket eden çekim'dir. Geçmişten hatırlanan veya özel hayallerden gelen olaylar ve karakterler günün gerçeğini doldururlarken, kahraman tıpkı kamera gibi mekan ve zamandan akıp gider. Sonuç düşümsü, çoğunlukla keyif verici (kayan kamera hareketleri, kusursuz kompozisyonlar ve renklerin şiirsel kullanımı Angelopoulos'un kameramanı Giorgos Arvanitis'i kendi çapında bir dahi yapmaktadır) ve kendinden çok emin bir sinema şairinin imzasıdır. Bu yüzden Sonsuzluk ve Bir Gün'ü ailesinin evinden ayrılırken çok belirsiz ve çok kısa bir gelecekle yüzleşmek üzere giderken küçük bir Arnavutluk mültecisiyle karşılaşan ve mutlu zamanlarını hatırlayan hasta bir yazar hakkındadır. Bu filmi ayrıca kısmen bir otobiyografi olarak görmek mümkündür.

##### 4.2.1. Konu

Filmin kahramanı şair Alexander derin bir kriz içindedir. Bütün ömrünü geçirdiği deniz kıyısındaki evinden ayrılmak zorundadır. Ağır hastadır ve ertesi gün ameliyat olmak üzere gireceği hastaneden sağ çıkamayacağını bilmektedir. Bu durumdayken küçük Arnavut çocuğuna rastlar ve onunla birlikte hayatının önemli anlarında bir yolculuğa çıkar. Filmin tümü

zaman içinde, günümüzde ve geçmişte sürekli bir yolculuktur. Gerçek ile hayal arasında kesin sınırlar yoktur. Çocuğu, çocukları zengin ailelere satan bir çetenin pençesinden kurtarır. Ancak zamanda belli bir noktaya kadar yolculuk, içsel bir yolculuktur. Örneğin, ikisi birlikte Arnavutluk sınırına vardıklarında, tel örgüye asılı insanlar vardır. Kuşkusuz sınır öyle değildir. Bu olaylar ve görüntüler sadece Alexander'ın hayalindedir. Bu bir hayaldir. Tehdit edici dikenli teliyle sınır Alexander'ın içindedir. Çocuk sadece onun iç çatışmasıyla yüz yüze gelmesine yardımcı olur; ona hayatının önemli anlarında yolculuğa çıkması, ölmüş karısı Anna ile mutlu anlarını hatırlaması için bir sebep verir. Film iki günden oluşmaktadır. Alexander'ın kadınlarıyla ilişkisi, geçmişle ilişkisi, trafik ışığındaki küçük çocukla ilişkisi iki gün içinde anlatılmaktadır. Son olarak bir dizi veda görülmektedir.

Theo Angelopoulos filmini birkaç cümle ile açıklamıştır; “Benim gözümde, sınırlar coğrafi kavramlar değildir ve sanatın sınırları olması anlamında sınırlar vardır demek istemiyorum. Sınırlar, burası ile orası, şimdi ile sonra arasında bölünmelerdir. Bu, filmde hayat ile ölüm arasındaki bölünme sorunudur. Bir sınır çizgisi, ölmek üzere olan bir adam ve son günü. Son gününü nasıl geçirirsin? Bize hala ne olabilir? Kalan saatlerle ne yaparız? Yaşadığın hayatı mı düşünürsün? Yoksa kendini başıboş, bütün rastlantılara açık mı bırakırsın, birini mi izlersin, bir pencere mi açarsın, yeni bir kişiyle mi tanışırsın, kendini birbirlerine bağlı olmayanların beklenmedik birleşmelerine mi bırakırsın?” (*Fainaru, 2001:127*).

#### 4.2.2. Film'in Gelişim Süreci

Theo Angelopoulos filmin hikayesi ve ortaya çıkış süreci ile ilgili şu sözleri söyler: "Filmin ilhamını, yaşlanmakta olduğum ve eski dostların bugünlerde birer ikişer göçüp gitmesinden aldığım doğrudur. Fikir aklıma aktör Gian Maria Volonte'nin otel odasında öldüğünü duyduğumda geldi; bir gün önce onu görmüştüm, çok mutluydu, hoşlandığı bir yerde, hoşlandığı insanlar arasında hoşuna giden bir senaryo üzerinde çalışıyordu. Ölümü beni düşündürdü: bir insanın ertesi gün var olmayacağını bilincinde olması nasıl bir şeydir? Nasıl uyanır, kahvesini nasıl içer, nereye gider, ne yapar o sınırla yüz yüze geldiğinde?"

Birkaç ay bunları düşünürken aklıma başka bir şey geldi: *Bakış*'ı çekerken karşılaştığım Balkan Savaşının kurbanları olan terk edilmiş çocukların kırık hayatları. Heidegger'in kimliğimizin ana dilimize bağlı olması fikrini yansıtan dil ve bir şair hakkında da bir şeyler yapmak istiyordum. Sonra Tonino Guerra'yı ziyarete gittiğimde ortada üç değil, bir konu

olduğunu fark ettim. Uzun süre tartışarak hikayeyi bütünleştirdik. Sonrasında ben hikayeyi biraz genişlettim. Hikayeyi senaryoya yazarken bunun şairin gerçek hikayesi olduğunu düşünüyordum. Yani, bilmediği bir sözcüğü getiren herkese para verdiği, bir bakıma sözcükleri satın aldığı söylenen şairin. Yoksulların sık sık kendisine sözcük satmaya geldikleri söylenirdi. Bunun gerçek olduğundan o kadar emindim ki, senaryoya nasıl geçirdiğimi Solomos'un eserleri üzerinde uzman birine anlattım. Dehşete düştü: hikâye doğru değildi. "Bu çılgın fikre nereden kapıldın?" dedi. Nereden duyduğumu hatırlamadım. Halkın dilini topladığı doğrudu ama sözcükleri satın aldığı doğru değildi. Bu benim hayalimde öyle gelişmiş olmalıydı, tabii çok şiirsel geldiği için senaryodan çıkarmadım" (Fainaru,2001: 129).

#### 4.2.3. Filmin Geçtiği Dönem ve Şiirin Etkisi

Filmin bir kısmı epik bir Yunan efsanesine dayanmaktadır. Filmin başkahramanı Alexander, filmde küçük çocuğa Yunanistan'da çok tanınmış bir kişi olan şairin hikayesini anlatıyor. Dyonisios Solomos, Zakhintos'da doğmuş ama İtalya'da yetişmiş ve hayatının çok sonralarında Yunancayı kökenlerine inerek yeniden keşfetmesi gerektiğine inanıyordu. Yirmi iki yaşında İtalya'dan dönünce şiirlerini Yunanca yazmak istediği için insanların kendisine getirdikleri, bilmediği Yunanca sözcükleri satın alıyordu. Bu, 1818'de Yunanlıların Türklere karşı isyana hazırlandıkları zamana denk düşüyor. O da çağının romantizmine uygun olarak şiirleriyle harekette yer almak istiyordu. Yunan dilinin birleştirilmesi gibi Dantevari bir fikri vardı. Onun gözünde, dil özgürlük demektir. Dilin meskenimiz olduğunu söyleyen Heidegger'in aksine, Solomos Yunanca'yı, ondan sonra bütün Yunan şiirlerinin onu izleyeceği bir formda yazmaya çalıştı, Dante'nin İtalyanca'da yaptığı gibi. O dönemde basit insanların diliyle yazmak uygun görülmezdi.

Theo Angelopoulos filmin hikayesini üç adet sözcük üzerine kurar ve filmin giriş gelişme sonuç bölümlerini bu sözcükler bağlamında şu şekilde açıklar; "Küçük çocuk Alexander'ın üzgün olduğunu görünce onu teselli etmek için kendi topladığı sözcükleri getirir. Kalabalığın arasına karışır ve her seferinde yeni bir sözcükle döner. Sözcüğü Alexander'a söyler, o da ona para verir. Zamanla aralarında bir oyuna dönüşür bu. Sözcükler arasında üç tane kalır; filmin sonunda, sanki tüm hayatı o üç sözcükte yansıyormuş gibi. Bunlardan biri *korfulamu*'dur: tam çevirisi 'bir çiçeğin kalbi' ise de Yunanistan'da anasının kolları arasında uyuyan çocuğu ifade etmek için kullanılır. Bir tür büyükanne sözcüğüdür ki bunu ben Selanik'te plajda tesadüfen duydum.

İkincisini yaşlı bir denizciden aldım. Bugün tümüyle unutulmuş bir sözcüktür; yabancılık kökünden gelen *xenitis*. Bir yabancı demektir, ama her yerde yabancı. *Xenos* yabancı demektir ama *xenitis* kendini yabancı bulan biridir ve yabancı olma duygusunu anlatır. Ya da bir sürgünün duygusunu.

Üçüncü sözcük *argathini*'dir, o da 'gece geç vakit' demektir. Alexander çocukla oyununda bu üç sözcüğü bulur ve bunlar her nasılda onun yaşadığı hayatı anlatırlar. Giderken çocuk ona o üç sözcüğü bırakır. Bunlar onun hayatını özetler". (*Fainaru,2001:128,129*)

Sonsuzluk ve Bir Gün kuru bir ideolojik metin değil, çağın kaygılarına lirik bir cevaptır: örneğin, yetim çocuk sadece bir mülteci değil, Alexander'ın kendi gençliğinin bir yansımasıdır; onu geçmişin ve günün karışık labirentlerin den geçiren, mesleğinin sıklıkla ailesini ihmal ettiği gerçeğiyle uzlaşmasını sağlayan bir ölüm meleğidir. Filmin bu yanı Angelopoulos'un yaratıcı hayata karşı çelişkisini yansıtmaktadır.

Onun bütün filmleri gibi Sonsuzluk ve Bir Gün de kişisel olanla siyasal olanı birleştirmektedir: Alexander'ın aile yaşantısı anıları, yakın Yunan tarihinin önemli anlarını hatırlaması ve ulusal marşı yazıp çağdaş Yunan dilini birleştiren şair Solomos'un hayatını düşünmesinin yanı sıra Arnavut yetimle karşılaşması, kendisini Balkanlar'da devam eden karışıklığı düşünmeye de zorlar. Sonuçta ortaya çıkan karışım, ilgi açısından hem tekil hem de evrensel boyut kazanmıştır.

#### **4.2.4.Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi)**

Diğer tüm filmlerinde olduğu gibi Theo Angelopoulos bu filmde de uzun sekans çekimlerine sık sık yer vermiştir. Kesmeden sahnenin akıcılığını sağlayıp sıradan sinema seyircisi için bile akıldan kolay kolay çıkmayacak sahneler tasarlamıştır. Bu filmde yağmurlu gecede Selanik'teki otobüs yolculuğu sahnesi önceden planlanmayan tamamen doğaçlama uzun bir sekanstır. Theo Angelopoulos bu sekans da seyirciye adeta zamanın durduğu etkisini vermeyi başarmıştır.

### 4.3. Ağlayan ayır (*The Weeping Meadow*)

**Yapım Yılı:** 2004

**Senaryo:** Theo Angelopoulos, Tonino Guerra

**Yapımcı:** Theo Angelopoulos

**Görüntü Yönetmeni:** Andreas Sinanos

**Müzik:** Eleni Karaindrou

**Oyuncular:** Alexandra Aidini (Eleni), Nikos Poursadinis (Mihalis), Giorgos Armenis (Nikos)

Theo Angelopoulos, 1970 yılında çektiğı Reconstruction dan sonra ilk defa bir filminin baş karakterini Alexandra Aidini (Eleni) kadın yapmıştır. Theo Angelopoulos oyuncu seçiminde ki amacı ile ilgili şu sözleri söylemiştir; “Bir risk aldığım doğru.

Atina'daki Drama Okulu'nun birinci sınıfındaydı ve hiç deneyimi yoktu. Bu yüzden, onu seçmek bir riskti ama bu kızda özel bir yetenek olduğunu hissediyordum. Bana ve filmdeki karaktere karşı çok samimiydi. Tüm çekimler boyunca konuşarak ona yardımcı olmamı istiyordu. Bazen, duygularını harekete geçirmek amacıyla ona küçük şiirler okuyordum. Bazen de fazla otoriter davranmış olabilirim. Ama bana kalırsa, oyuncularla çalışmanın mantığa uygun bir yöntemi yoktur. Bir kadın ile bir erkek, bir erkek ile bir erkek, bir kadın ile başka bir erkek arasındaki ilişki gibidir. Her türlü ilişkinin karakteristik özelliklerini taşıyan bir insan ilişkisidir, inişli çıkışlı, bazen kendince şiddetli, bütün sevinçleri, zevkleri ve tabii ki trajedileriyle insani bir ilişkidir. Trajik bir yönü de yok değildir tabii. Şiddetli duyguların trajik bir tarafı her zaman bulunur. Genel olarak, bir oyuncuyla yaptığımız çalışma, hayatımızdaki sevdiğimiz biri için harcadığımız emeğe benzer. Onlarla konuşmaya ve onları anlamaya çalışırız. Bütün zamanımızı veririz ve karşılığını alırız. Ne zaman bir oyuncuya emek harcasak, karşılığında bir şeyler kazanırız.” (*Fainaru:2001,183*)

Theo Angelopoulos film çekimlerinde oyuncularının iç dünyaları ve psikolojilerini iyi analiz ederek filmlerinde oynatılan karakterle empati kurmalarını sağlamıştır. Bu şekilde hem oyuncularını rahatlatıp hem de mükemmel bir görsel üslup elde etmiştir. Bu özellik Angelopoulos'u diğer yönetmenlerden farklı kılan bir yönüdür.

### 4.3.1. Konusu

Theo Angelopoulos, bu filmde sürgün, ayrılık, ideolojilerin son bulması ve tarihin yargılanması konularını işlemiştir.

Öykü 1919'da Odesa da, Kızıl Ordunun kente girişiyle başlıyor. Alexis ve Eleni birlikte büyümüş ve birbirine aşık olmuş iki gençtir. İkisinin aşkı, Yunan mültecilerin anavatanlarına döndükleri sırada, Kızıl Ordunun Odessa'yı istilasının ardından başlıyor. Alexis'in babasının bu aşka itiraz etmesi dışında bu iki gencin aşkını sınyayan aslında sosyo-ekonomik güçler ve tarihi değişimidir.

Köylerinden utanç içinde ayrılmak zorunda kalan çift Yunanistan da dolaşır durur. Spiros bu olayı kendine gurur yapar ve onları aramaya koyulur. Ancak Alexis ve Eleni'nin aşklarını ayakta tutma yolundaki tüm çabaları boşunadır. Sonunda Alexis ABD'ye göç eder; Eleni ise rejim karşıtlarını desteklediği için hapse atılır. İkinci dünya savaşı başlar ve Yunanistan Almanlar tarafından işgal edilir. Savaşın ardından ülke bir iç savaşa sürüklenir ve çiftin oğulları karşı taraflarda savaşır.

Tamamı Yunanistan'ın Kerkini Gölünde çekilen filmin yönetmeni Angelopoulos, filmlerinde anlattıkları için şu cümleleri kullanmıştır. Kendimi düşünen bir birey olarak görüyorum ve insanlığın sorunları dünya yaratıldığından beri aynı, insanların soruları hep cevapsız. Benim filmlerimde tüm bu sorunlar, düşünceler, dünya hakkındaki felsefi görüşler var. Eros, ölüm, doğum, düşler, daha iyi bir dünyanın perspektifi, gençlik ve yaşlılık, aşk... Kısacası insanın kaderi benim filmlerimin ortak konusudur (*Fainaru:2001,192*).

Ağlayan Çayır için bir Yunan Trajedisi benzetmesini kullanan Theo Angelopoulos, filmin ana karakteri Eleni yi (Troyalı Helen) bir simge olarak kullanmıştır. Theo Angelopoulos Ağlayan Çayırda; bir kadının çocukluğundan başlayıp gençliğini, aşık oluşunu, sahip olduğu herşeyi kaybedip yeniden yalnız kalışını büyük bir ustalıkla seyirciye sunmuştur.

### 4.3.2. Film'in Gelişim Süreci

Theo Angelopoulos Ağlayan Çayır filminin gelişim sürecini ve hangi temalardan etkilendiğini şu sözleriyle açıklar. " Daha önce de -örneğin Gezgin Oyuncular gibi tarihle ve

siyasetle yakından ilgili filmler çektim. Diğer taraftan, o zamanlar fazlasıyla Bertolt Brecht etkisinde olduğumu belirtmem gerek. Yani, izleyici benim filmlerime 'girip çıkabilmeliydi'. Bunu söylerken, şu ünlü 'yabancılaştırma etkisi'ni kastediyorum. Daha sonra, Aristoteles'in trajedi tanımını tamamen başka biçimde yeniden gözden geçirdim. Ayrıca, bu filmin doğrudan tek bir olayla ilişkili olduğunu söylemek mümkün. Sonsuzluk ve Bir Gün gösterildiği Cannes Festivalinden sonra yurda döndüğümde annemin ağır hasta olduğunu öğrendim. Kısa süre sonra da onu kaybettik. 1998 yılıydı. Annem, yirminci yüzyıl boyunca yaşamıştı. Öldüğünde bu yüzyıl sona ermek üzereydi. Yirminci yüzyılın başında doğmuş, sonunda ölmüştü. Diyebileceğim o ki, bu onun yüzyılıydı. Ama belli bir açıdan benim yüzyılım olduğu da doğrudur. Çünkü ben bu yüzyılda doğmuş, çocukluk ve ergenlik dönemimi bu yüzyılda geçirmiştik; yirminci yüzyıl hayatımın en büyük kısmını kapsıyordu. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın, yani benim yüzyılımın kişisel bir değerlendirmesi de sayılabilecek olan bu filmi çekmeye karar verdim. Burada olayların hepsi, anneme gönderme yapan ama aslında annem olmayan bir kadının bakış açısından anlatılır" (Fainaru:2001,179).

#### 4.3.3. Filmin Geçtiği Dönem

Theo Angelopoulos'un Ağlayan Çayır filmi 1919'ların yükselen devi Kızıl Ordunun Odesa'yı istilası ve sonrasında başlayan II.Dünya Savaşı paralelinde gelişip, o yüzyılın popüler hareketi Amerika ya Göç kavramı doğrultusunda vurgulanmıştır. Theo Angelopoulos filminde var olan bu kavramı kullanmasının sebebinin şu cümleleri kullanarak açıklar. "Yüzyılın başında, iki dünya savaşının arasında bir dönem, Amerika herkesin gözünde vaat edilmiş topraklar gibiydi. İnsanların daha iyi bir geleceğe sahip olmak adına akın ettikleri ülkeydi. Savaşın sonra, bu işlevi Almanya üstlendi. Yaklaşık 1 milyon Yunanlı çalışmak için Almanya'ya göç etti. Sonuç olarak, bu defa Almanya vaat edilmiş topraklara dönüştü. Oysa günümüzde artık ne Almanya ne Amerika aynı umudu ifade ediyor insanlar için. Her şey baştan aşağı değişti. Bana öyle geliyor ki, o zamanlar yaşantılarımız bir tür masumiyet barındırırdı, insanlar Amerika rüyasına gerçekten inanırlardı. Yoksul ülkelerinden göç eden insanlara bu yoksulluktan kurtulma şansı tanınırdı. Tabii şimdi böyle bir şey yok". (Fainaru:2001,180) Diğer tüm filmlerinde olduğu gibi bu filmde de şiirsel ve mitolojik öğeleri kullanmaktan kaçınmayan Theo Angelopoulos bu filmi ve şiirsellik ile olan ilgisi bağlamını şu cümlelerle açıklamıştır." Kişisel olarak ben görsel malzemelerimi mantıklı bir düzen içinde, bir denklem gibi çözümlenmeye çalışmam; o zaman işin içindeki şiirselliği yitirirsiniz. Bazen bir filmi beyninizle değil, teninizle, kalbinizle anlamanız gerekir; büyülü biçimde. Elbette her filmin bu tür bir al-

gılamaya hazır olup olmadığı tartışmalı bir sorudur; ama film şiirsel değilse onu büyüü biçimde algılayamazsınız. Bunun dışında, kendine ve seyircisine saygısı olan bir film farklı okumalara açık olmalıdır” (Fainaru:2001,175).

#### 4.3.4. Filmdeki Sekans Çekimleri (Kamera Rejisi)

Filmin açılış sekansı olan ve 3 dakika 10 saniye süren Odesa’dan göç eden mültecilerin nehir’e kadar yürüme hareketinden, filmin son sekansı olan ve 4 dakika 7 saniye süren Yorgi ölüm sahnesine kadar filmde çok sayıda sekans çekim kullanılmıştır. Her filmde uzun sekans çekimlerine yer veren Theo Angelopoulos duygusal açıdan en yoğun filmlerinden biri olan *Ağlayan Çayır*’ da duygusal atmosferi pekiştirmek için Eleni Karaindrou’nun müziklerine de hemen her sahnede yer vermiştir. Theo Angelopoulos tüm filmlerinde kullanmış olduğu Eleni Karaindrou müzikleri ve onunla oluşturduğu müzikal ve görsel resital için şu cümleleri kullanır.

”Biliyor musunuz, müzikle bugün kurduğum ilişki, yıllar önce film yapmaya başladığımda yoktu. Filmlerimin müziklerinden utanırdım, çünkü o zamanlar müziği yalnızca sahneye eşlik etmesi için kullanırdık. İzleyicinin duygularının açıklaması işlevini görürdü. Aslında müzik belirli duyguları anlatan bir şifreydi ve izleyicinin onu hemen çözmesi gerekirdi. Hüzünlü müzik, kahramanın üzüntülü olduğunu işaret ederdi. Dramatik anlarda rahatsız edici bir müzik kullanırdık. Dolayısıyla, film yapmaya başladığımda, yalnızca canlı müzik kullanırdım. Yani, çok çeşitli ve farklı kaynaklardan müziklere yer verirdim. İster orkestra, ister insan sesi olsun durum böyleydi. Fakat daha sonra müziği farklı biçimlerde de kullanabileceğimi öğrendim. Örneğin, Giovanni Fusco'nun Antonioni'nin *La Notte*'sinde müziği kullanma biçimi çok özeldi ve benim de dikkatimi çekti. Sonuç olarak, müziğin kullanımı konusundaki görüşlerimi yeniden gözden geçirmeye başladım.

Müziği farklı biçimde ilk kez *Büyük İskender*'de kullandım. Bu filmde müzik, Bizans fikrini merkez alarak planlanmış bir film gibi inşa edildi. İnsan sesiyle birlikte solo vokaller ve koro da kullandık. Bizans'a gönderme yapacak, onunla yakından ilişkili bir müzikal evren kurduk. Filmde, dairesel bir hikâye anlayışını, bir daire fikrini esas almıştık. Aynı zamanda, ayrıcalıklı bir yeri anlatıyorduk. Her an her şeyin gerçekleştiği bir yeri. Burası, köyün bulunduğu yer, bir çemberdi.



Sonraki filmim *Kitara'ya Yolculuk* için Eleni Karaindrou'yu aradım. Başka filmlere bestelediği müzikleri az çok biliyordum. Aslında ondan tam olarak istediğim, filmime beste yapması değildi, ama bana yardım edebileceğini hissetmişim. Filmim ve benim için doğru müziği bulmama faydası dokunacağından emindim. Eleni Karaindrou'yla ortaklığım, tanıştığımız dakikadan itibaren başladı. Yine de birlikte çalışma yöntemimiz oldukça farklıydı. Eleni, ona hikâyeyi anlatırken sesimi teybe alıyordu. Hikâye aklımda çok netti, çünkü filmi yeni tamamlamıştım. Filmim çok yakın zamanda doğmuştu. Aklımda her şey taze ve belirgindi.

Nedendir bilmem, çok tuhaf bir duygudur senaryoyu anlatmak. Bir hikaye'yi ilk anlatışınızda, gizli bir sırrınızı ilk kez ifşa ediyormuş duygusuna kapılırsınız. Dolayısıyla, dile getirişiniz farklıdır. Değişik noktaları vurgularsınız. Duygularınızı daha ön planda tutarsınız. Böylece, hikâyeyi ona defalarca anlattım ve Eleni her seferinde benim anlattıklarımı kaydetti ve beni dinledi. Sonra, ses kaydını teybe koyup, bir yandan bana kulak verirken, öbür yandan filmin müziğini besteledi. O, böyle çalışır. Müziğe uygun bir prototip hazırlar. Aslında birçok taslak düşünür. Bazen, buluşmalarımıza hazırlıklı gelir, bu da bir şeyler bestelediğini ve bestelediği müziğin hazır olduğunu gösterir. Bazen müzik hazır olmaz ve onunla tekrar tekrar buluşuruz. Bazen onun evine gider, bestesini piyanoda çalmasını dinlerim. Arada bir durur, bazı değişiklikler yaparız. Bir majör yerine minör koyar, bir oktav yükseltiriz, vs. tiz ve alçak notalar yer değiştirir. Tabii bu her zaman böyle olmaz. Çoğunlukla, hazırlanmış olarak gelir. Bu kadının, müzik aracılığıyla benimle eşsiz bir iletişim kurduğunu düşünüyorum. Onun bestelediği müzikleri hissedebiliyorum. Şimdi, normalde itiraf etmeyeceğim bir şeyi söylemek isterim. Karaindrou, beste yaparken, benim filmimi çekerken konuştuğum dilin aynısını konuşur. Onun besteleri, filmin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun müziği olmasa film de var olmaz. Bir yönetmen açısından bunu itiraf etmek çok zordur, ama işin aslı bu".  
(*Fainaru:2001,186*)

#### **4.3.5. Önemli Sahneler ve Film Çözümlemesi**

##### **4.3.5.1. Açılış Sahnesi (Göl Kenarı ve Çimenlik arazi)**

**Geniş plan – Gündüz – Dış Mekan**

**00.00.26 – 00.03.21**

Bir gurup mülteci bir su birikintisinin ortasındaki patika yoldan yürüyerek, kameraya doğru yaklaşır. Kamera bu sırada altlık üzerinde yavaşça eğilme hareketi yapar. Kamera alt'a

doğru kayma hareketi yaparken, kadraja bir nehir girer. Mülteci gurup nehrin önüne gelerek durur. Bu sırada kamera altlık üzerinde yaklaşma hareketi yaparak gurubun konuşmacısı olan adama ve onun ailesi ve filmin ana karakteri olan Eleni'ye yaklaşır ve adam konuşmaya başlayıp hikayelerini anlatmaya başlar. Gurubun yürümesinden, adamın konuşmaya başlaması süresine kadar olan zamanda, arkada bir başka ses konuşarak mülteci gurubun ve karakterlerin betimlemesini yapar. Kamera kadraj daraltarak, adamı ve yanındaki üç kişiyi içine alacak kadar yaklaştıktan sonra adamın konuşması biter. Kamera mülteci gurubun hemen önündeki nehre ve onların su üstündeki gölgelerine göre alt'a doğru kamera hareketi yapar. Görüntüde olmayan bir başka kadın sesi duyulur ve bir soru sorar. “ Adın ne senin”? Küçük kız cevap verir. “Eleni”. Nehrin üstündeki mülteci gurubun yansımaları ile birlikte müzik başlar. Müzik ve gölün üstündeki yansıma birleştirilerek yoğun ve duygusal bir anlam yaratılır.

#### **4.3.5.2. Köy Sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gündüz – Dış Mekan**

**00.05.48 – 00.08.52**

Bir at arabası ve sürücüsü bir köye doğru yol alır. Kamera gene altlık üzerinde sağdan sola doğru at arabasını geniş açıyla takip eder. At arabası köye girdiğinde köylüler günlük işlerini yapmaktadırlar. At arabası bu planda seyirciyi az sonra göstereceği ana karaktere doğru yol almaktadır. Adeta seyirciyi hazırlamaktadır. Köyün içinde geçen at arabası oynayan çocukların arasından geçerek göle doğru yol alır. Kadraja göl girdikten sonra at arabası kadrajdan çıkar ve kamera göl içinde aşağı doğru hareket eden sandal ve içindeki üç kişiye odaklanır. Kamera gene altlık üzerinde kayığı aşağıya doğru takip eder. O sırada gene bir çocuk sesi duyulur.” Bakın Eleni geri döndü” . Çocuklar sandalın etrafına toplanır ve hep bir ağızdan “Eleni geri dönmüş” diye konuşurlar. Kameranın kadrajının içine iyice giren kayık gölün kenarına yanaşır. Kadrajın içine giren arabacı sandalı tutar ve içinden Eleni ve kadına yardım ederek, at arabalarına binmelerine yardımcı olur. Kamerada sağ'a hareket ederek onları takip eder. Eleni ve kadın at arabasına bindikten sonra kamera Zoom out hareketi ile görüntüden yavaşça uzaklaşır ve hareket eden at arabasını, sağ tarafa doğru takip eder. At arabasının köyün içine doğru yol almasından sonra kamera görüntüden iyice uzaklaşarak çok geniş bir açı oluşturur ve tüm köy kadraja dahil olur. Sıradan günlük seyreden bir köy hayatı Elenin'nin gelmesi ile birlikte hikaye'nin başlangıç yeri olarak gösterilir.

#### **4.3.5.3. Alexis'in aşkını itiraf etme sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gece – Dış Mekan**

**00.14.16 – 00.16.08**

Kadraja iki katlı bir ev girer. Kamera altlık üstünde yukarıdan aşağıya doğru hareket eder. Evin kapısı açılır ve Spironun oğlu evden çıkar. Kamera evden çıkan çocuğu takibe başlar. Çocuk evin dışına çıkıp kafasını yukarı kaldırır, gizli bir iş yapıyormuş gibi tedirgin bir şekilde ikinci kattaki pencereye doğru seslenir. “Eleni” . Yerden bir taş alır ve pencereye fırlatır. Kamera çocuğu tümüyle kadraja alacak şekilde altlık üstünde yaklaşma hareketi yapar. Kadraj dışında yer alan kız konuşmaya başlar.” Seni bekliyordum”. Çocukla aralarında diyalog başlar. Duygusallığı arttırmak ve seyirciyi diyaloga ortak etmek için kamera çocuğa yaklaşmaya devam eder. Çocuk kamerada bel plana geldikten sonra kamera yavaşça yukarı hareket ederek ikinci katta bulunan pencere kadraja sokulur. Pencerede kızın sureti gölgeler içinde yakın planda görülür. Kadraj dışında kalan çocuğun “Ben sana çok değer veriyorum”. cümlesinden sonra kız pencereden kafasını uzatır. Kızın suratı, ay ışığının suratına çarpması gibi birden aydınlanır. Kız fondaki hüznü Yunan şarkısıyla beraber ağlamaya başlar. Kamera omuz planda pencereyi de içine alacak şekilde sabit kalır. Bu planda iki aşğın birbirlerine olan aşkı şiirsel bir şekilde seyirciye aktarılır.

#### **4.3.5.4. Alexis'in işi kabul etme sahnesi**

##### **Boy Plan – Gündüz – İç Mekan**

**00.37.10 – 00.39.54**

Kadraja kapısından ışık giren bir ambar girer. Sonra bir adam ve Alexis kadraja girer. Bu iki kişi mekanı incelerler. Bu iki kişi kamera doğru yürürken, kamera altlık üzerinde geriye gitmektedir. Alexis mekanı incelerken fonda hüznü bir keman sesi duyulur. Alexis sesin geldiği yöne doğru bakar. Kamera iyice gerileyerek boy plandan, geniş plana geçer. Hemen ardından darbuka sesi mekanda duyulur. Onun ardından klarnet sesi duyulur. Diğer çalgı aleti seslerinin de duyulması ile kamera altlık üzerinde yükselir. Kadraja enstrümanları çalan kişiler teker teker girer ve Alexis' in etrafını sararlar. Alexis in ardındaki kapıdan sevgilisi Eleni de gelir.

Burda anlatılmak istenen mekan sahibinin Yunan müziği ve çalgıcılar ile Alexis'in ikna etmeye çalışmasıdır.

#### **4.3.5.5. Eleni ve Alexis'in çocukları ile buluşma sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gündüz – Dış Mekan**

**01.06.00 - 01.08.10**

Geniş Planda deniz kenarında bir küçük kız çocuğu, bebek arabasındaki bir bebek ve annesi kadraja girer. Buradaki anlam aile olabilme kavramıdır.

Bu aile kadrajdan sağa doğru çıkarken kadraja Eleni ve Alexis sola doğru yürüyerek girerler. Kamera altlık üzerinde filmin iki kahramanını takip eder. Eleni ve Alexis siyah bir araba ve önündeki kadına doğru yaklaşırlar. Kamera Eleni ve Alexis'i takip ederken kadrajın en solunda iki küçük çocuk denize bakarken gözükür. Bu iki küçük çocuk Eleni ve Alexis'in çocuklarıdır. Arabanın önündeki kadın, iki küçük çocuğa dönerek “ Çocuklar” diye seslenir. İki çocuk da kadının yanına gelir. Kadın çocuklara dönüp “Yanni Yorgo merhaba demeyecek misiniz”? diye sorar. Çocuklardan Yanni, kadının elini bırakıp tekrar ilk durduğu yere doğru koşar. Kadın Yanni adındaki çocuğun yanına gider ve onu alıp tekrar aynı yere getirir. Aynı soruyu tekrar sorar. Yanni gene merhaba demez ve arabanın yan tarafına doğru hareketlenir. Kamerada onunla beraber çocuğa iyice yaklaşır. Bu planda çocuk boy plan yere çömelmiş olarak görülür. Alexis de kadraja girer ve küçük çocukla aralarında bir diyalog geçer. Bu duygusal baba çocuk sahnesinde kamerada onları kadraja alacak şekilde iyice sokulur. Çocuk “ okuldaki diğer çocukların bir soyadı var bizimki ne peki” ? diye sorar. Aralarındaki küçük diyalogdan sonra çocuklar kızgın bir şekilde kadrajdan çıkar. Alexis' in suratından pişmanlığı ve hüznü okunur.

#### **4.3.5.6. Spiros'un Cenaze sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gündüz – Dış Mekan**

**01.25.16 – 01.27.05**

Bu sahnede mekan nehir'in üstünde bir sal, sal'ın üstünde Spiros'un cenazesi Eleni Alexis ve birkaç kişi cenaze töreninde bulunmaktadır. Arka fonda hüznü bir cenaze marşı akordeon ile çalınmaktadır. Sal yavaşça hareket ederken kamerada onları takip etmektedir. Köylüler ellerinde siyah bayraklar, saygı duruşunda bulunarak bu hüznü cenaze marşına eşlik edip söylemektedirler. Kamera sal'ı takip eder.

#### **4.3.5.7. Şehit oğul'a duyulan hüçün sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gündüz – Dış Mekan**

**02.14.15 – 02.17.47**

Bu sahne bir trenin kadrajın sağından girip kameraya doğru yaklaşması ile başlar. Trenden önce uzun uzun trenin düdüğü sesi kadraja girer. Tren yaklaştıkça kamera altlık üzerinde geri giderek treni takip eder. Tren köyün içine doğru yavaşça gelir. Köyün ortalarına doğru kamera sabit kalır, trende duraklar. Geniş planda trenin yanına gelen iki asker aralarında konuşurlar. Kamera altlık üzerinde sol üst çaprazda tüm arka planı da içine alacak şekilde hareket eder. Tren hareket eder. Kamera yavaşça sol'a doğru hareketine devam eder. Tren gider gitmez, hemen arkasındaki yaşlı kadınları bir gölün önünde geniş planda görürüz. Dere ile kadınların arasında da yerlerde yatmakta olan askerleri görürüz. Asker konuşur." Bayanlar, bu acı haberi verme görevi ne yazık ki bana düştü. Kocalarınız kardeşleriniz ve oğullarınız arkanızdaki bu onur tarlasında yatıyor". Askerin sözleri bittikten sonra kadınlar ağıtlar yakarak cesetlerin yanına koşarlar. Eleni de nehrin karşı kıyısında yatmakta olan oğlu Yanni'yi görür fakat yanına ulaşamadığı için yere çöker ve ağlamaya başlar. Bu planlarda kamera gene geniş planda olup biteni sol'a doğru devinim yaparak, izleyiciye aktarır. Bu plan II. Dünya Savaşının acı anlarını en iyi yansıtan örneklerden biridir.

#### **4.3.5.8. İki kardeşin buluşması ve savaş sahnesi**

##### **Geniş Plan – Gündüz – Dış Mekan**

**02.27.17 – 02.34.05**

Bu plan sazların arasında bir nehir ve nehirden kıyıya yanaşan bir kayık sahnesi ile açılır. Kayığın içinde kayıkçı, bir kadın ve Eleni bulunmaktadır. Kamera geniş planda ve üst açıdan çekim yapmaktadır. Eleni ve kadın kayıktan dışarı çıkıp tümsek alana doğru tırmanmaya başlar. Kamerada onları takip eder. Kadın Eleni'ye " Başımı ey burası yasak bölge" der. Kadın ve Eleni sazların arasından 180 derece yürüterek kamera aksının ters bölgesine doğru yönelirler. Kamera aksiyonu hiç kesmeden onları takip eder. Kadın ve Eleni bir bölgede dururlar fakat kamera hareketi sol a doğru devam eder ve daha önce savaş olan bir tepeye doğru kayar. Ağaçların arasındaki tepeden bir askeri araç yaklaşmaktadır. Kamera sol hareketine devam eder ve aracı ekranın ortasına gelinceye kadar takip eder.

Araç kadrajdan çıkar fakat kamera küçük bir tümsek olan tepecikte sabit kalır. Hemen ardından kadın ve Eleni kadraja girerler ve tümsek olan kısma yüzükoyun yatarlar. Kamera boy çekim oluncaya kadar karakterlere yaklaşmaya devam eder kısa bir duraksamadan sonra kamera daha çok yükselerek dik açığa geçer, kadın ve Eleni kadraj dışında kalırlar. Sadece tepe kısmı gözüktür. Görüntüyü ve sekansı bozmadan, sanki o anı yaşıyorlarmış gibi kadın konuşmasına başlar.“ Başını Ey. Çatışma burada oldu. Ordu bu taraftaydı ve gerillalarda diğer tarafta”. Kamera daha da dik açığa yükselirken Eleni'nin ölen oğlu Yanni'nin sesi duyulur. ”Yüzbaşı Yorgi'yi arıyorum”.

Kamera tepe kısma iyice yaklaşır tam bu sırada Yanni'nin eli ve elinde tuttuğu silahının ucuna bağlı beyaz bayrak yavaşça yukarı doğru kadraja dahil olur. Kamera sabit kalırken Yorgi yukarı doğru yürümeye devam eder ve en sonunda boy plan olacak şekilde tepenin sonuna kadar gelir. Yanni'nin yürüme aksiyonu bitince tepenin diğer ucundan kardeşi Yorgi yürüyerek boy plan olacak şekilde kadraja dahil olur. Sonrasında Yorgi konuşmaya başlar.

”Savaş Yanni savaş bizi değiştirdi”. İki kardeşte önce silahlarını sonra keplerini yere koyarlar. Kamera iki kardeşi kadrajda tutacak şekilde sabit kalır. İki kardeş, annelerinin öldüğü ile ilgili aralarında geçen küçük bir diyalogdan sonra ağlayarak birbirlerine sarılırlar. Bu kısa süreli duygusal sarılmadan sonra önce birbirlerini öperler ve yere çömelirler. Yanni, Yorgi'nin elini tutar kamera gene sabit kalır. İkisi de hiçbir şey olmamış gibi yerdeki silah ve keplerini alırlar ve birbirlerini selamlarlar. Yanni silahının ucundaki beyaz bayrağı çıkarır. Kardeş dahi olsalar savaş devam etmektedir. Geldikleri tepeden aşağıya ayrı bir şekilde kendi yollarına giderek geri dönerler ve kadrajdan çıkarlar.

Bu sırada kameranın netliği bozulur ve Yanni ile birlikte aşağı devinim yaparak alçalır. Bir süre sonra Yanni de kadrajdan çıkar ve müzik başlar. Kamera alt devinimini sürdürürken kadının sesi duyulur ve hemen ardında Eleni ve kadın şimdiki zamana döner şekilde, kadraja dahil olurlar. “ Ayrıldılar ve çatışma devam etti. Kaçmayı başaran tüm gerillalar sınırın ötesinde kayboldu; ve senin diğer oğlun Yorgi oradaki büyük evin kalıntıları arasında yatıyor”. Eleni ağlayarak tümseğin tepesinden yukarı doğru koşmaya başlar. Kadın ona engel olmaya çalışsa da başarılı olamaz. Kamera kadını diz plan içine alacak şekilde kalırken tepe kısımdan askeri araç konvoyu sağa doğru hareket eder. Kamera sabittir.

Araçların geçmesinden sonra Eleniyi tepeye koşarken görürüz ve bu planda, bu son aksiyonla kesilir.

## SONUÇ ve ÖNERİLER

Yapılan araştırmalar ve analizler sonucunda sanatsal kurgu, film parçalarının eklenmesi anlamındaki kaba kurgudan farklıdır. Sanatsal kurgu yaratıcılık ve estetik gerektirirken, kaba kurgu öğrenebilen bir iştir.

Geniş sahne çekimlerle yaratılan anlatım, bu çekimin doğasına özgüdür. Kurgu ile anlatım geniş sahnenin (Plan Sekans) yerini tutamayacağı gibi, geniş sahnede (Plan Sekans) kurgunun yerini tutamaz. Bir film içinde bu öğelerin kullanım yerleri farklıdır. Geniş sahne içine birçok ironi ve şiirsel öge eklenebileceği gibi, aynı işlem sanatsal kurgu şeklinde kotarılabılır. Önemli olan yönetmenin ustalığını hangi yolla izleyiciye aktaracağıdır. Pudovkin, Eisentein ve Griffith'in aksine yeni dönem yönetmenleri Antonioni, Robert Altman, Krzysztof Kieslowski, Jim Jarmusch, Theo Angelopoulos geniş sahne (Plan Sekans) yöntemini seçmişlerdir.

Kurgunun görevini tamamladığı yönünde yaygınlık kazanan görüşün neredeyse doğru sayılacağı dönemlerde ortaya çıkartılan filmler ve bazı çağdaş filmler, kurgunun vazgeçilmezliğini ortaya koymaktadır. Geniş sahne (Plan Sekans) yöntemini filmlerinde kullanan yönetmenlerden biri olan Alfred Hitchcock'un, Arka Pencere adlı filminin son sahnesi Eisenstein vari kurgu kullanılarak yapılmış olması, bu savı desteklemektedir.

Kullanım amaçları farklı olsa kurgunun sinemada görevini tamamladığı biçimindeki yargı doğru sayılamaz. Sinemanın kurgu tekniğinden doğduğu göz önüne alınarak, kurgu irdelendiğinde, sinemaya önemli yaratıcı katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Theo Angelopoulos'un otör (auteur) yönetmen olarak anılmasındaki asıl sebep geniş sahne tekniğini ustaca kullanması ve filmlerindeki şiirsel anlamı müzikleri ile olağanüstü bir şekilde birleştirmesidir. Yapılan araştırmalarda yönetmenin röportajlarında ve hakkında yazılan kitaplarda Theo Angelopoulos'un film öncesi sahne çalışmalarına çok önem verdiği, buna rağmen filmlerinin bazı planlarında doğaçlama yöntemini de tercih ettiği görülmüştür.

Bu çekimlerde yapılan bir oyuncu veya reji hatasının, tüm planı baştan çekme riskini ortaya çıkaracağından yönetmen hemen hemen tüm filmlerinde aynı ekip ve oyuncu kadrosu ile çalışma yoluna başvurmuştur. Müziği ve şiirselliği filmlerinde ustalıkla birleştiren Theo Angelopoulos'un eserlerinde, kendi dilini yarattığı ve bu sebeple, uzun plan (plan sekans) çekimini benimseyen diğer yönetmenlerden de farklı bir tekniği olduğu yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkmıştır.



## KAYNAKÇA

### 1. Kitaplar

ABİSEL, Nilgün. (1989). **Sessiz Sinema**. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

ASILTÜRK, Cengiz. (2008). **Sinemada Diyalektik Kurgu**: Beykent Üniversitesi Yayınları.

BAZIN, Andre. (1966). **Çağdaş Sinemanın Sorunları**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). Ankara: Bilgi Yayınevi.

BAZIN, Andre. (1993). **Sinema Nedir?** (Çeviren: İbrahim ŞENER). İstanbul: Sistem Yayıncılık.

BENJAMIN, WALTER. (1993). **Son Bakışta Aşk**. (Çeviren: Nurdan GÜRBİLEK). İstanbul: Metsi Yayınları.

BERGER, John. (1993). **Görme Biçimleri**. (Çeviren: Yurdanur SALMAN). İstanbul: Metis Yayınları.

BÜKER, Seçil., Oğuz ONARAN. (1985). **Sinema Kuramları**. Ankara. Dost Kitabevi.

DMYTRYK, Edward. (1990). **Sinemada Yönetmenlik**. (Çev. Ülkü UZUN). İstanbul: Afa Yayınları.

EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1984). **Film Duyumu**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). İstanbul: Payel Yayınları.

EISENSTEIN, Sergey Mihailoviç. (1985). **Film Biçimi**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). İst.: Payel Yayınları.

FAINARU, Dan. (2001). **Theo Angelopoulos**. (Çeviren: Mehmet Harmancı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

GODARD, Jean-Luc. (1991). **Godard Godard'ı Anlatıyor**. (Çeviren: Aykut Derman). İstanbul: Metis Yayınları.

KAĞAN, Moisses. (1993). **Estetik ve Sanat Dersleri**. (Çeviren: Aziz ÇALIŞLAR). Ankara: İmge Kitabevi.

LEYAD, Jay. (1963). **Film Form by M. Sergei Eisenstein (Essasin Film Theory Edited and Transleted)**. in McMılı by Dennis Dobsen Ltd.

LOTMAN, Yuriy M.. (1986). **Sinema Estetiğinin Sorunları (Filmin Semiyotiğine Giriş)**. (Çeviren:Oğuz ÖZÜGÜL). İstanbul: DE Yayınlan.

MONACO, James. (2002). **Bir Film Nasıl Okunur?** (Çeviren: Ertan YILMAZ)  
Oğlak Yayınevi

ONARAN, Alim Şerif. (1994). **Sessiz Sinema Tarihi**. Ankara: Kitle Yayınevi.

ONARAN, Alim Şerif. (1986). **Sinemaya Giriş**. İstanbul: Filiz Kitapevi

ÖZÖN, Nijat. (1984). **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

PUDOVKIN, Vsevolod Illarionoviç. (1966). **Sinemannın Temel İlkeleri**. (Çeviren: Nijat ÖZÖN). Ankara: Bilgi Yayınevi.

TARKOVSKI, Andrey (1992). **Mühürlenmiş Zaman**. (Çev. Füsun ANT). İstanbul: Afa Yayınları.

WOLLEN, Peter. (1989). **Sinemada Göstergeler ve Anlam**. (Çeviren: Zafer ARACAGÖK). İstanbul: Metis Yayınlan.

## 2. Makaleler:

BÜKER, Seçil. (1986). *Auteur Kuram Üzerine. Ve Sinema*. İstanbul: S. Nisan Kitap 2. s. 68-73.

GÜRBÜZ, Gökhan. (1993) *Werner Nekes*. **25. Kare Sinema Dergisi**. S. 1, s. 24-25.

## ÖZGEÇMİŞ

10 Ocak 1979 tarihi, İstanbul ili Bakırköy ilçesi doğumluyum. İlk, Orta ve Liseyi aynı ilçede tamamladıktan sonra, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Sinema Televizyon bölümüne kaydoldum. Bu bölümden 2004 senesinde mezun olduktan sonra, askerlik görevimi, Çankırı Jandarma Komutanlığı'nda tamamladım. 2006 yılından beri özel bir şirkette çalışmaktayım. 2008 yılında da, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Sinema Televizyon Anabilim dalında yüksek lisans eğitimine başladım.

Özel ilgi alanlarım, fotoğrafçılık ve dalış sporudur.

Yabancı dilim İngilizce olup, bekarım.

Samim Umut Şener