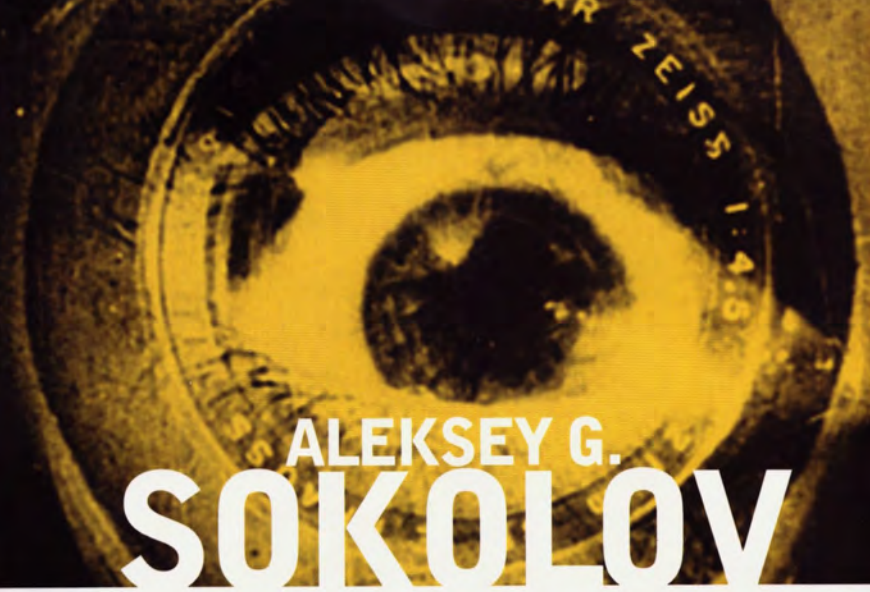


ALEKSEY G.

SOKOLOV

SİNEMA VE TELEVİZYONDA GÖRÜNTÜ KURGUSU

Türkçesi: Semir Aslanyürek

2. BASIM



agorakitaplığı

agorakitaplığı
147

A.G. SOKOLOV

Sovyet dönemi sinemacılarından. Sanat doktorası yaptı, teorik çalışmalar yayınladı, sinema ve televizyon yönetmenliği yaptı.

SEMİR ASLANYÜREK

Antakya doğumlu. Yaptığı bir heykelle burs kazanarak gittiği Sovyetler Birliği'nde sinema okudu ve SSCB Devlet Sinema Enstitüsü, VGİK Film Yönetmenliği Fakültesi'nde lisans ve yüksek lisans öğrenimi gördü. Şimdiye kadar üç uzun metraj film (*Vagon, Şelale* ve *Eve Giden Yol*), üç kısa film ve iki belgesel çekti. Marmara Üniversitesi GSF Sinema-TV Bölümü'nde öğretim üyesi.

Aleksey G. Sokolov

SİNEMA VE TELEVİZYONDA GÖRÜNTÜ KURGUSU

Türkçesi: Semir Aslanyürek

a
agorakitaplığı

Sinema 14

Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu
Aleksey G. Sokolov

Rusça'dan çeviren: Semir Aslanyürek
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2006; bu çevirinin yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Üçüncü Basım: Ocak 2012
İkinci Basım: 2007 (Agora)
Birinci Basım: Antrakt, 1995 (*Sinemada Görüntü Kurgusu* başlığıyla)
ISBN: 9944 - 916 - 61 - 7

Baskı ve Cilt: Can Matbaacılık
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 77

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

"Kendini hissettiren organ hastadır."

(Hüseyin Ebu Ali İbn Sina)

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ



Aleksey Georgiyeviç Sokolov, aslen film yönetmeni olup yirmi yıldan fazla, kendisinin de bir zamanlar öğrencisi olduğu SSCB Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) Film Yönetmenliği Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. VGİK'te çalıştığı sürece sadece kurgu dersleri veren Sokolov, şu an eski SSCB sınırları içerisinde, belki de hayatta olan en önemli kurgu kuramcısıdır.

Sokolov, gerek kendi sinema deneyimi, gerekse Kuleşov, Pudovkin, Eisenstein, Romm ve diğer Sovyet ve yabancı sinema ustalarının filmleri ve kurguyla ilgili kuramları üzerinde uzun yıllar araştırma yapmak suretiyle, kurgu alanında çok önemli sonuçlara varmıştır. Özellikle 1940'lı yıllarda, haberleşme teorisi alanında cereyan eden gelişmeler, insanın algılama mekanizmaları ve bu mekanizmaların

işleyiş özellikleriyle ilgili yeni bilgileri göz önünde bulundurarak, daha önce çoğu Lev Kuleşov tarafından saptanmış olan, art arda birleştirilen iki kadrın kurgulanmasının temel on prensibini yeniden ele almış ve deyim yerindeyse, onları sağlam bir temele oturtmuştur.

Aleksey Georgiyeviç Sokolov'la 1980 yılında, SSCB Devlet Sinema Enstitüsü'nün (VGİK) birinci sınıfındayken, kurgu dersinde tanışmıştım. Dolayısıyla, bu kitabın içeriği dersimizin ana konusunu oluşturuyordu. Yanılmıyorsam, o sırada bu kitapçık üzerinde son rütuşlar yapılmaktaydı. Sokolov, bir ders yılı boyunca genel kurguyu değil, sadece iki komşu kadrın birleştirilmesinin önemini anlatmaya çalışmıştı. Doğal olarak, o zaman açıklamalar daha geniş, örnekler daha zengin, çizimler daha boldu. Ayrıca, bu prensiplerin daha iyi anlaşılabilmesi için, her prensibin doğru ve yanlış bir sürü varyantı çekilirdi. Daha sonraki sınıflarda, sinema kurgusunun iç biçimleriyle görsel işitsel kurgunun sorunlarını, toprağı bol olsun, Eisenstsein'ın bazı filmlerini kurgulamış olan Lev Borisoviç Felonov'dan dinledik. Şimdi bu prensiplerle ilgili, okuyucunun elinde sadece bu kitapçık bulunuyor. Ancak okuyucu bu kitapçığın bilgileriyle yetinmemeli, kendi başına araştırma yapmalı, izlediği filmlerde komşu kadrların birleştirildiği yere dikkat etmeli ve bu kitaptan edindiği bilgilerle karşılaştırmalıdır. Öyle sanıyorum ki, insanın kendi kafasında geliştiremeyeceği hiçbir düşünce yoktur. Bu yüzden hiçbir şey mükemmel değildir ve insanın yaratıcı dehası sayesinde her şey mükemmele doğru yol alacaktır.

Kuşkusuz, bu kitaptan en çok, sinemayı kendiıie meslek edinmiş sinema ve TV yönetmenleri, sinema dramaturgları, görüntü yönetmenleri ve kurgucular yararlanacaklardır. Ayrıca, henüz sinema-televizyon okullarında öğrenim gören, geleceğin sinemacıları açısından bu kitapçık, eşine nadir rastlanan bir kaynak olacaktır. Bunun yanı sıra sinema, TV ve her türlü hareketli görüntünün 'profesyonel' izleyicisi, bu kitaptan büyük ölçüde yararlanacaktır.

Bu kitapta filmin ritmini belirleyen, deyim yerindeyse, film dilinin grameri olan kurgudan veya filmsel olayların sıralanışından, yani dramaturjik bir kurgudan söz edilmektedir. Kadrın uzunluğu, nerede bitmesi gerektiği, kadr içi kurgu, paralel veya art arda gelişen olayların kurgulanması yahut eliptik (bitmemiş hareket) kurgu, sinema kurgusunun başka bir alanına girer. Yani, yazarın kendi önsö-

zünde belirttiği gibi, bu kitap sinema kurgusunun iç biçimi ile görsel-işitsel kurgunun sorunlarına değinmemeye özen göstermiştir. Burada, insanın algılama özellikleri göz önünde bulundurularak, sadece komşu iki kadrın kurgulanması konusu ele alınmaktadır. Bu da kurgunun en önemli yönüdür. Çünkü her kadr kendi başına, izleyiciye görsel bir enformasyon iletir. Lev Kuleşov'un dediği gibi, "Tek başına bir kadrın içeriği, değişik içerikli iki kadrın birleştirilmesi kadar önemli olamaz". Eisenstein'ın deyişiyle de, iki kadrın birleştirilmesi, ikisinin içeriklerinin toplamından daha çok yeni bir içeriğe benzemektedir. Fakat bu yeni içerik izleyicinin beyninde oluşmaktadır ve insan beyni bu durumda bir tür katalizör vazifesini görmektedir. Bu yüzden, filmini yapan yönetmenin, insanın algılama süreçlerinin özelliklerini kavraması, filminin her karesinin taşıdığı enformasyonun, algılamanın hangi kanallarından beyne iletildiğini, beynin hangi bölümlerinde ve nasıl bir sıralamayı takip ederek işleme sokulduklarını bilmesi ve bunları göz önünde bulundurarak filmini çekmesi gereklidir. Ama ne yazık ki, gerek Türkiye'de, gerekse dünyada bu şekilde film çeken yönetmenlerin sayısı çok azdır.

Bu kitabı çevirmeye girişmeden önce, gerek sinema çevrelerinde, gerekse sinema-televizyon okullarında, sinema kurgusunun bu kitapta incelenen yönüyle ele alınmadığını veya çok eksik ele alındığını gördüm. Genel olarak, komşu iki kadrın birleştirilmesiyle ilgili bilinen tek prensip 'aks atlama', veya bu kitaptaki adıyla 'bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu' prensibidir. Bunun dışında, sadece yönetmenin kendi sezgilerine dayanarak kurgunun diğer prensiplerine uyum sağladığını, çoğu yönetmenin bu prensipleri pek önemsemediğini, hatta varlığından haberdar olmadıklarını fark ettim. Öyle ki, hemen her filmde, hatta 'en iyi kurgu' ödülünü almış olan bazı filmlerde bile bu prensiplere uyulmadığı ve bu yönden çok sayıda kurgu hatası yapıldığı kolaylıkla görülebilmektedir.

Burada, kurgunun bu on prensibine mutlaka uyulması gerekiyor gibi bir tutum sergilenmemekte, ancak herhangi bir prensibe uymamanın bilinçli olması gerektiği vurgulanmaktadır. Çünkü bir prensibi bilmeden ona uymamak bir aceminin yapacağı iştir. Buna karşılık, kurgunun prensiplerinden birine bilinçli bir şekilde uymamak, onu kasıtlı olarak deforme etmek, olsa olsa bir çözüm olabilir. Bu olay, kurgunun prensiplerine kasıtlı olarak uyan veya uymayan yö-

netmenin anlatmak istediği, daha doğrusu, elde etmek istediği etkiye bağlı bir şeydir.

Bu nedenle, elinizdeki kitabın gerekli olduğuna karar verdim ve onu sinema literatürüne kazandırmaya çalıştım. Ancak, Türkiye'de henüz kurumlaşmış bir sinema terminolojisinin bulunmamasından dolayı çeviride çok zorluk çektim. Hatta bazı kavramların Türkçe karşılıklarını bulamadım. Ayrıca, bazı açıklamaları daha geniş tutmak zorunda kaldığım gibi, prensiplerden birine kendimden ek yaptım ve onu birkaç çizimle destekledim. Umarım, bu kitabın yazarı -kurgu hocam A.G. Sokolov- bu saygısızlığımı affedecektir.

Semir Aslanyürek

YAZARIN ÖNSÖZÜ

İlk sinema gösterisinin yüzüncü yıldönümü artık hiç de uzak değil. Bütün sinema dünyası bu önemli olayı kutlamak için önceden hazırlıklara başlayacak gibi görünüyor. Fakat bu konuda, ileriyi en iyi görecek olan kesim yine mühendisler olacak ve yine insan hayalini dehşete düşüren yeni bir teknolojiyle karşımıza çıkacaklar. Bundan hiç kimsenin kuşku duymaması gerekir.

İşte böylesine büyük bir olayın beklentisi içindeyken, bugün bizler 'sinemada kurgu' deyiminin anlamını bildiğimizi ve sinema kurgusunu tam anlamıyla kavrayabildiğimizi söyleyebiliyor muyuz? Bu deyim çok fazla mı anlam taşıyor, yoksa öyle okunduğu gibi mi anlaşılmalı?

Bu sorulara tam anlamıyla karşılık verecek herhangi bir yanıt henüz bulunmamaktadır. Üstelik sinema kuramcılarının bile, bu

soruları tam anlamıyla yanıtlayabilecekleri kuşkuludur. Bu deyim o denli çok çehreli ve belirsizdir ki, sinemacıların dahi bu deyimi kullandıkları zaman birbirlerini anlamakta güçlük çektikleri anlar oluyor. Kendine saygı duyan her yönetmenin, dramaturgun ve özellikle her editörün, kurgunun ne olduğunu yeterince anladıklarını söylerken sıkıntı duymamaları olanaksızdır. Oysa bir sinemacının kurgunun ne olduğunu bilmemesinin, günümüzde Moskova'da yaşayan birinin otomobilin ne olduğunu bilmemesine benzediği görüşü yaygındır.

Sinema tarihine bir göz atacak olursak:

Altmış yıldan fazla bir zaman önce, David Griffith *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük* filmlerini yapmıştı. O zamanlar Griffith, diğer yönetmenlere nazaran sahneleri daha doğru, daha doğal parçalara ayırarak filmlerini parçalar halinde çekmeyi, daha sonra da bir bütün içerisinde toparlamayı başarabilmişti. Zamanımızda, Griffith'in oyunculara daha az para ödemek için, sırf ekonomik nedenlerden dolayı filmlerini parçalar halinde çekme yoluna başvurduğu tartışılmaktadır. Bilindiği üzere, o zamanların izleyicileri, oyuncuların ekranda tam boy değil de, orta veya yakın planlarda gösterilmelerine alışkın değillerdi. Hatta bazı izleyicilerin sinema salonlarında ıslık çalarak, makinistlere 'ayakları gösterin' diye hezeyanla bağırdıkları da anlatılır.

Ancak gelin görün ki, özellikle kurgu sineması, sinemanın yüksek düzeyde bir sanat olduğunu kanıtlamıştır.

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

Lev Kuleşov, sinemanın henüz ortaya çıktığı ilk yıllarda, film parçacıklarının, planların ancak kendi aralarında bir araya gelmelerinden sonra, sahnelerin sinema olabileceklerini savunmuştu. Pudovkin de, kadrların birleştirilmesinin öneminden söz ederken bu konuda Kuleşov'u desteklemişti. Diğer taraftan, Sergey Eisenstein, "Kurgu 1938" isimli makalesinde, "İki kurgu planının birleştirilmesi, ikisinin toplamından ziyade, tamamen yeni bir yapıta

benzeyeceği olgusu dün olduğu gibi, bugün de geçerliliğini koruyacaktır," diye yazıyor ve kurgunun önemini vurgularken şuna işaret ediyordu: "Bu olay asla sinematografa özgü bir özellik sayılmamalıdır. Herhangi iki veya daha çok olayın, belirtinin veya maddenin birleştirilmesi sonucunda, kaçınılmaz olarak devamlı karşılaştığımız bir durumdur."

İnsan bir şey izlerken, eğer ayrı elementlerin bir bütünlük içerisinde birleştirilmesi süreci, sadece sinematografa özgü bir özellik sayılmazsa ve Kuleşov'un sözünü ettiği efekt de sinematografik bir efekt değilse, o zaman Kuleşov neyi keşfetmiş oluyor? Sinema kurgusunun özelliği nelerden ibarettir? Sinema kurgusunun kendine özgü bir özelliği var mıdır? Birçok sinema kuramcısı ve uygulayıcısı gibi Sergey Eisenstein da kurgunun temel amacını şöyle tanımlamıştı: "Her sanat yapıtında olduğu gibi kurgunun da ödevi, olayın, konunun veya hareketin art arda anlatımıdır."

Fakat olayın, konunun veya hareketin art arda ve mantıksal bir kurguyla anlatımının da sadece sinemanın kendine özgü bir özelliği olmadığı sonucunu çıkarmak zor olmasa gerektir. Bu daha çok edebiyat sanatının bir niteliğidir. Sergey Eisenstein, Aleksandr Puşkin'in yapıtlarını analiz ettiği sırada bu savı doğrulamıştır.

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

Bu durumda kurgu, bir yandan sinemanın en sinematografik özelliği olurken, diğer yandan sinemanın doğuşundan çok önce var olan sanatların özünü oluşturması nedeniyle, sanki sinematografik özelliklerden yoksunmuş gibi bir durum ortaya çıkıyor.

O halde kurgu nedir, daha doğrusu neyin nesidir? Kurgunun özü ve doğası nasıl açıklanmalıdır? Başka sanatlarda olmayan, sırf sinematografa özgü bir kurgu var mıdır?

Sinemadan daha önce var olan sanatlarda kurgunun köklerini aramaya çalışmak bizi sınırsız arayışlara, sanatın tarihsel okyanusunda gerçeğin arayışına sürükleyecektir. Bundan dolayı, geleneksel arayışlardan prensip yönünden ayrılan başka bir yol izlemek daha doğru olacaktır.

Eğer kurgu, sinema kuramcılarının savundukları gibi dansı, dramı, müziği ve resmi de kapsıyorsa, o zaman söz konusu sanatların

hangi niteliğinde kendini gösteriyor? Birbirinden bu kadar farklı sanatı, birbiriyle birleştiren ortak yönler de ne demek oluyor?

Bütün güzel sanatlar arasında ortak olan, her sanat yapıtının belirli bir adrese yönlendirilmiş olmasıdır. Okuyucu, dinleyici veya izleyici, yani sanat yapıtlarını algılayan bir insanın varlığıdır ki, bu insan, sanat yapıtları arasındaki ortak yönlerin bir başlangıcı, en geneli ve en önemlisidir.

Çoğu kez 'sanatın sonsuz yaşamı' veya 'sanat yapıtının kalıcılığı'ndan söz ediyoruz. Fakat biz bunu bir başka anlamda, sanat yapıtını yaratan sanatçının yüksek düzeydeki ustalığını ifade etmek için söylüyoruz.

Aslında bu tanımlama, alışılagelmiş stereotip abartmalardan başka bir şey olmaktan öteye gitmiyor. Bu durum, kelimenin tam anlamıyla bir yanılgıdır.

Karl Marx, "Sanat yapıtı, sanatı anlayabilen ve güzelden haz duyabilen kendi insan topluluğunu yaratır," diye yazar. Öyle ki, bir sanat yapıtı yüzyıl önce yapılmış diye hayranlık duyuyorsak, bu, yüzyıl boyunca olduğu gibi şimdi de, içinde bulunduğumuz dakikada, söz konusu sanat yapıtının algılama sürecinde okuyucunun veya izleyicinin belleğinde sanatın gözalıcı tasvirleriyle parladığı anlamına gelmektedir.

Ve içimizden biri Puşkin'in "Büyüleyici Bir An Hatırlıyorum" adlı şiirini yüzüncü kez ezbere tekrarlıyorsa, o zaman Puşkin'in 'tasvirler'i hayallerimizi yine hayrete düşürüyor ve ruhumuz yine heyecana kapılıyor demektir.

Eğer sanatın oluşumu algılama eyleminin sürecinde ve bu sürecin sonucunda oluşuyorsa, tiplemelerin doğuşuna göre algılamanın birincil, bu tiplemelerin doğuşununsa ikincil olduğu muhakkaktır. Böyle bir durumda algılama, arayışlarımızda herhangi bir hesaplaşmanın başlangıcı ödevini görebilir. İşte bu noktada, kurgunun 'esrarengiz' doğasına giden yolda ilk adımımızı atmış olacağız.

İki kadrın izlenerek karşılaştırılması ve bu karşılaştırmadan belirli bir sonucun elde edilmesi izleyicinin belleğinde meydana gelmektedir. Filmin dramaturjisi, bütün belirtileriyle izleyicinin belleğinde ilgi görmekte, ritmin duyumu, yani 'kurgu' ve kurgu tanımlamasından ne anlaşılıyorsa hepsi izleyicinin belleğinde oluşmaktadır.

Vsevolod Pudovkin, kurgunun doğası üzerinde düşünce üretirken, 'kurgu' ile 'düşünce üretme' arasında bir eşitlik işaretinin konabileceği sonucuna varmıştı. Pudovkin çalışmalarında bu tezini ayrıntılı bir şekilde kanıtlamamış olmasına rağmen, çağdaş bilimin bakışı açısından bu düşüncenin verimliliği kuşku uyandırmamaktadır.

İnsan beyninin çalışmaya başlayabilmesi için, duyu organlarının ona düşünce besinleri aktarmaları, hükme varmak veya yorum yapabilmek için de ilk materyali veya ilk materyal niteliğini taşıyabilecek enformasyonu iletmeleri gerekmektedir. Böyle basit bir şema, insanın her sinemaya gidişinde gerçekleşmektedir.

Bir izleyicinin sinema salonunda oturmuş ekrana baktığını, işitme organlarının da beyazperdeye odaklanmış olduğunu düşünelim. Ayrıca, bu izleyicinin gözünde film seyretmenin, sinema salonunda yanında oturan herhangi bir arkadaşıyla konuşmaktan daha ilginç olduğunu varsaydığımızda oluşan bu ideal tabloyu araştırmaya çalışalım:

Aslında izleyicinin ister yanında oturan arkadaşı, isterse filmin kahramanlarıyla olsun, kiminle iletişim halinde olduğu bizi ilgilendirmez; ayrıca, ikisi arasında bir fark olduğu da söylenemez. İzleyicinin yanında oturan arkadaşının konuşmasını, peyzajı veya orman seslerini algılama süreci gibi ekranla diyalog kurma da, insanların duyu organlarının sınırlı ve kendilerine özgü olanaklarıyla aynı ölçüde koşulludur. Algılamamızın bu özellikleri ve sınırlılığı bizim özel ilgimizin temelini oluşturur.

1960'lı yıllara kadar, bu sorunun sinemaya uygulanması saçmalık sayılabilirdi, ama kaba deyimiyle 'poli-ekran' diye adlandırılan çoklu görüntü kullanımının yaygınlaşması ve sıklaşması, insanların algılama olanaklarının önemli ölçüde sınırlı olduğunu ortaya koymuştur. İlk poli-ekran filmler ve kadrajı altı veya daha fazla sayıda kareye bölerek, bir de o kadar birbirinden farklı görüntüyü bir kareye sığdıran bazı yeni filmler, görsellikleri itibariyle izleyicideki eski hayranlığı bugün de uyandırabilmektedir. Bununla birlikte, sözünü ettiğimiz bu filmler, tuhaf bir etkinin fark edilmesine yardımcı olmuşlardır. Ekranın bir sürü olayla doldurulmuş olması nedeniyle, izleyicilerin filmin belirli anlarında metni algılayamaz hale geldikleri ve filmde anlatılanların izini kaybettikleri gözlenmiştir. Bazen de tam tersine, sese dikkatini toplayan izleyicinin, bir sürü görüntünün

anlatmaya çalıştığı olayın gelişme mantığının büyük bölümünü kaçırdığı görülmüştür. Sonuçta ya işitsellik ya da görsellik, ama mutlaka bunlardan biri izleyicinin dikkatinden kaçmıştır. Böylece, ekranda polikompozisyon aracılığıyla, yönetmenlerin iletmek istediklerinden bazılarının seyirciler tarafından görülemeyeceği ve işitilemeyeceği anlaşılmıştır.

Sinema kurgusu yalnızca değişik içerikli kadrların art arda birleştirilmesi olayından ibaret değildir. Aynı zamanda, algılama sürecine olduğu kadar, filmin algılanmasına da büyük ölçüde bağlıdır. İzleyicilerin ekranda olup bitenleri değerlendirmeye başlamadan önce, özellikle ne olduğunu görmeleri, işitmeleri ve idrak etmeleri gerekmektedir. Sözünü ettiğimiz ilk algılama sürecinden sonra, idrak olayı izleyicinin beyninde ikinci bir süreç olarak başlayacaktır. Bununla birlikte, ikinci sürecin birincisine etkide bulanacağını da unutmamak gerekir.

Daha da önemlisi, birinci ve ikinci süreçlere ayrılma olayı, bir dereceye kadar sembolik bir karakter taşımaktadır.

Münferit haberleşmenin algılanabilmesi için, özellikle idrak böyle bir sıralamaya sahiptir. Ama birinci haberi, eğer ikinci, üçüncü ve daha birçok haber takip ediyorsa, o zaman insan beyni gelen haberlerin toplamıyla aynı anda her haberin ayrı ayrı anlamlandırılması üzerinde bir değerlendirme yapmak için oldukça zor ve paralel bir çalışma yapmaya başlayacaktır. Bu durumda, insanın dikkatini, ayrı ayrı haberler arasındaki anlam ve ilişkileri meydana çıkarmaya ve teşhis etmeye yardımcı olan konu ve ayrıntılara değil de, kısmen de olsa başka yerlere çeken çok karışık ters bir bağıntı ortaya çıkmaktadır.

Bu yüzdendir ki algılanan konunun dış görünüşü büyük rol oynamaktadır. Sinema filmi açısından bu, hem olayın gelişmesinin anlaşılmasını sağlayan kadrın dinamik kompozisyonu, hem karmaşık veya sade bir şekilde içeriği ileten kompozisyon, hem de kadrın estetik biçimi olduğu, bir o kadar da kadrların birleştirilmesi, yani bir kompozisyondan başka bir kompozisyona geçiş olayıdır. Film içeriğinin izleyici tarafından anlaşılması ve yorumlanması, prensip olarak bunlara bağlı olduğu gibi, aynı zamanda sinema yapıtının bir zaman dilimi içerisinde gelişen dinamik dış şekline, yani kurgusuna da bağlıdır.

Polikompozisyonun kurgu şekli, ekranda alışılagelmiş kompozisyonların kurgusundan o kadar ayrılır ki, bu farklılık yönetmenlerin söz konusu filmleri meydana getirirken hesaba katmadıkları, kendilerine özgü birtakım özelliklerin göz önünde bulundurulmasını gerektirmektedir.

Film kurgusunun biçimsel sorunları öyle küçümsenecek türden sorunlar değildir. Film kurgusunun biçimi, yalnızca mesleki ustalık ve kültürün sorunlarını içermekle kalmaz, bununla birlikte sinema doğasının kendi yorumunun prensipsel sorunlarının bir kısmını da içerir. Sinema kuramcı ve uygulayacılarının tartışmaları önemli ölçüde bu sorunların etrafında dönüp dolaşır, biribirine karşıt görüşler en çok bu alanda boy ölçüşür.

Böyle zor bir çalışma ortamında incelenen problemlerin son derece net ve tutarlı olması gereklidir. Bu çalışma ortamında genel anlamda kurgu değil de, sinemacıların kurgu mefhumuyla ilgili çalışmalarının sadece bir bölümü analiz edilmektedir. Bu durumda kurguyu, sadece sanat yapıtının iç biçimi olarak ele alabiliriz. O zaman kadrların karşılaştırılmasını, yani dramaturjiyi, daha ziyade görünenin iç biçimi ve içeriğin iletimi yönünden inceleyebiliriz. Buna karşılık kurguyu, kadr kompozisyonunun ve bir kompozisyondan diğerine geçişin vs., kadrın içeriğinin iletiminin doğruluğunu, derinliğini ve olayın gelişme akışını filmin yaratıcısından izleyiciye aktarılmasını belirlediği, sinema yapıtının dış biçimi olarak da incelememiz mümkündür. Kurgunun bu yönü, özellikle dış belirtileri, size sunulan bu kitapçığın inceleme ve analiz konusunu oluşturacaktır. Kitabın yazarı, sinema sanatının bu güçlü anlatım aracının iç biçimine sadece kısmen değinecek, görsel-işitsel kurgunun sorunlarınaysa hiç dokunmayacaktır.

Aleksey Georgiyeviç Sokolov
Moskova, 1981

SİNEMA VE TELEVİZYONDA GÖRÜNTÜ KURGUSU

1
KURGUNUN DOĞASINDA ARAYIŞLAR



Alışılagelmiş normal bir filmin, hatta ekranı birden fazla kareye bölünmüş (poliekranlı) bir filmin izlenmesi, insanın gerek doğal çevresi, gerekse başka insanlarla iletişiminin sadece küçük bir ayrıntısını oluşturur. Böyle bir yaklaşım, algılama süreclerinin çözümlenmesine daha genel bir bakış açısıyla bakmamızı sağladığı gibi, bizi burada ilgilendiren film izleme olayında, algılama süreçlerinin gittikçe yaygınlaşan doğal prensiplerinin daha kapsamlı bir şekilde meydana çıkarılmasına olanak verir.

'Genel haberleşme teorisi'nin temel ilkeleri 1940'lı yıllarda, K. Shennon'un çalışmalarında ortaya atılmıştı. Bu teori, haber iletişiminin olduğu gibi, haberleşme kanallarının da her çeşit engellemelere karşı dayanıklı olması ve randımanın yükseltilmesi için ortaya

atılan meselelerden türetilmiştir. Bu teorinin temelinde, haberleşme sürecinin bir katılımcısı olarak, insan ve insan kişiliğinin oynadığı öznel rolün tamamen görmezden gelindiğine dair bir postûla mevcuttur. Haberleşme teorisi, haberleşme teknolojisinin dev adımlar atmasına olanak sağladığı gibi, çağdaş materyalist felsefe dahil olmak üzere birçok bilimi derinden etkilemiş bulunmaktadır. 1958 yılında da, etrafında birçok ateşli tartışmanın ve müzakerenin yapıldığı, A Molia'nın *Haberleşme Teorisi ve Estetik Algılama* adlı kitabı ortaya çıkmıştır.

Gerçekten de sanat yapıtının algılanmasından edinilen estetik izlenim, kişiliklerin subjektif nitelikleri, haberlerin değerlendirilmesi süreci ve ayrı ayrı her insanın kişisel yaşam deneyimi ve dünya görüşü temeline dayanan bilinciyle koşullandırılmıştır. Anlağın çalışması, haberleşme niteliğinin değerlendirilmesi ve bunların bir sonucu olarak insanın duygulanması gibi süreçler, yalnızca haberleşme teorisinin kullanım olasılığının sınırları dışında kalırlar. Fakat daha önce olanların tümü -algılama organlarının, duyu sinyallerini beyne ulaştıran sinir liflerinin ve gelen enformasyonun ilk işlendiği beyin bölümlerinin çalışması gibi fonksiyonlar- haberleşme teorisi bağlamında anlaşılmaya elverişlidir.

Bununla beraber, matematiksel bir teorinin sanatsal algılamaların değerlendirilmesinin bir ölçütü olamayacağına aldırış etmeden, çevremizle aramızda geçen her türlü ilişki süreçlerini rahatlıkla, iletişim süreçleri diye tanımlamamız mümkündür.

Deniz kenarında oturuyor ve hayranlıkla doğayı seyrediyorsunuz – bu bir iletişim sürecidir.

Arkadaşınızla yaşamın anlamı konusunda tanışıyorsunuz – yine bir iletişim süreci.

Müdürünüzle bir telefon görüşmesi yapıyorsunuz – iletişim süreci.

Shakespeare'in bir yapıtını okuyorsunuz – iletişim süreci.

Mozart'ın bir müzik parçasını dinliyorsunuz – iletişim süreci.

Biz insanlar neredeyse kesintisiz bir şekilde bizi çevreleyen dünyayla iletişim halindeyiz. Devamlı olarak, belki de her saniye etrafımızda olup bitenlerin haberini almaya herkesin gereksinimi vardır. Bu insanın doğasında vardır ve doğal bir gereksinimdir.

Gözleriniz bağlı olarak, fıkır fıkır kaynayan bir kentin caddesine çıkarıldığınızı düşünün. Bunu tasavvur etmek bile insana ürperti veriyor. Oysa bu olayı bilimsel yolla açıklayacak olursak, yapacağınız eylemlere dair karar alma konusunda, etrafınızda olup bitenlerle ilgili haber eksikliği hissedeceğiniz ortaya çıkar.

İletişim süreci, sanat yapıtının algılanması sürecine nazaran daha geniş bir kavramdır.

Kuşkusuz ki, bir sanat yapıtını izleme gereksinimi ruhsal bir gereksinimdir. Bu gereksinim, gözleri bağlı bir insanın, her türlü aracın fıkır fıkır kaynadığı bir otobanın üzerinde bırakıldığı zaman hissedeceği haber alma gereksinimi gibi bir korunma güdüsüyle koşullandırılmamıştır, fakat...

Fakat, sanat yapıtıyla ilgili enformasyon, insanın beyninde hangi kanal aracılığıyla iletiliyorsa, tehlikeyle ilgili uyarı haberi de aynı kanal aracılığıyla iletilmektedir. Değişik enformasyonun insan bilinci tarafından işleme konma efekti de değişik olabilir, ama bu enformasyonu beyne taşıyan kanal aynıdır. Bundan da şu ilk değerlendirmeyi yapmak mümkündür: Eğer özne veya başka bir deyişle, kişilik tarafından, anlamın idrak edilmesi anını ve iletilen enformasyonun anlamını bir kenara bırakırsak, insanın duyu organlarının iletişim kanalının bir bölümünü oluşturduğu halde iletişim sürecinin nasıl, hangi yasalara göre ve ne tür özelliklerle aktığını analiz etmek için, haberleşme teorisinin bazı modelleri ve prensiplerinden yararlanmamız mümkündür.

Yukarıda sözü edilen durumlardan yola çıkarak iki insan arasındaki iletişim şemasını inceleyebiliriz.

Birinci insanın beyni, onun anlağı düşünce üretiyor. Beynin diğer bir bölümüyse üretilen düşünceyi, ses tellerinin kelimelere uygun bir şekilde kasılmasını, dilin, çenenin ve dudakların hareket etmesini sağlayan sinyaller halinde şifreliyor. Öyle ki, bu olayda anlağın çalışması bizi pek ilgilendirmiyor. Burada, düşüncenin hangi bölümünü kelimelerle, hangi bölümünüyse jestlerle ifade edeceğimiz konusunda, bütün çabalarımızın sınırları dışında kalan bir karar verme anı bulunmaktadır.

Burada, bir kişilikten diğerine enformasyon aktarma aşamasında, idrakın ve kişiliğin sınırları dışında iletişim kanalını, haberleş-

me teorisinin genel pozisyonları açısından inceleyebileceğimiz bir sınır vardır.

Tıpkı iki dahi arasında olduğu gibi, dedikodu yapan iki geveze kadın arasında da iletişimi sağlayan sistem, beynin, enformasyonu sinyaller halinde kaslara şifreleyen bölümünden başlamaktadır.

Böylece hava titreşiyor. Hareket eden ellerin yaptığı jestlerden ve yüz ayrıntılarından ışık yansıyor. Daha sonra konuşma partnerinin hissetme sistemi devreye giriyor. Ağ tabaka, iki gözün optik sistemi aracılığıyla yansıyan ışık akımının değişimini sabitleştiriyor. Hava titreşiminin etkisiyle kulak zarı sarsılmaya başlıyor. Ağ tabaka ve kulak zarlarından çıkan sinir sinyalleri, beynin haberleri sabitleştiren bölümüne gidiyor. Daha sonra beyin, gelen enformasyonun idrak tarafından daha elverişli bir şekilde algılanabilmesi için onu yeni bir biçime deşifre ediyor. İşte burada, haberlerin deşifre edilişinin bittiği ve idrak olayının meydana geldiği yerde, iletişim sisteminin bizi ilgilendiren bölümü tamamlanmaktadır.

Şimdiki biçimlerini alana ve şimdiki durumlarına gelene kadar, insanların evrimleşme süreci boyunca, doğanın ayrı ayrı kimseler arasında iletişim kolaylığını sağlamak için, haber iletişim sistemini geliştirdiği kadar, her kişide, söz konusu haber iletişiminin algılanma sistemini de aynı ölçüde geliştirmiş olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerektir.

Doğanın kesinlikle aptallık yapma olasılığı yoktur. Bu yüzden, haberleri yeniden üreten cihazın mükemmelleşme oranı, insanlardaki haber algılama mekanizmalarının mükemmelleşme oranına eşittir. Saçmalıklar yalnızca, insan anlağının çalışma sonuçlarından biri olabilir. Fakat anlağın faaliyetlerini şimdilik konumuzun dışında tutacağız.

Özellikle bunun için yirminci yüzyıla kadar, bizim anladığımız kadarıyla, insanlar arasındaki ilişkilerde, yani insanoğlunun iletişim kanalının işleyişinde hiçbir zorluk ortaya çıkmamıştır. İletişim kanalının uzatıldığı ve aradaki enformasyon bankasını sanat yapıtlarının oluşturduğu durumlarda bile, herhangi bir zorluk meydana gelmemektedir. Fakat bu bankanın, mutlaka insanın alışılagelmiş enformasyon algılama sürecinin ihtiyaçlarını karşılayabilen niteliklere sahip olması gerekmektedir. Ressam herhangi bir insanın, ormanın veya denizin resmini, kendisi nasıl görüyorsa öyle çizer. Kompozi-

tör bestelediği müziği, içinden nasıl işitiyorsa, ama mutlaka insana özgü bir işitime göre besteler. Yalnızca yazar, enformasyonun doğal bir şekilde sabitleştirilmesi sisteminden koşullu bir biçim olan şifreleme işlemine, yani alfabeye geçmektedir. Harflerle şifrelenmiş bir düşünce, ancak okuma yazma bilmeyen bir insan açısından anlaşılmaz hale gelir. Böyle bir insan harfleri görür fakat onları deşifre edemez. Bu durumda yazar ile okuyucu arasında, iletişim kanalında bir kopukluk meydana gelir. Veya daha doğru ifade edecek olursak, iletişim kanalının iki bölgesi arasında temas sağlanamaz. Burada kitap ve insan beyni, tek fazlı prize üç fazlı fiş sokmaya kalkışmak gibi bir uyumsuzluk içerisindedirler. Böylece, iletişim kanalları arasında temas sağlanamadığından, enformasyon alıcıya ulaşamamaktadır. Edebi yapıt ile iletişimin sağlanamaması, aynı şekilde o yapıtın yazarıyla da iletişimin sağlanamaması sonucunu verir.

İnsanlar arasındaki ilişkilerde teknik yönden herhangi bir gelişme eksikliği duyulana kadar, doğal iletişim kanalları aracılığıyla ilişkiler mükemmel bir şekilde yürüyordu. Alfabe, düşünen yaratıklar arasındaki iletişim yollarında ortaya çıkan ilk engellerden birisidir.

Başka türlü olsaydı, doğanın doğayla ilişkisi mesaj iletişiminin doruğunu teşkil ederdi. Bugün bizler şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: İnsanın duyu organları, yani insansı iletişim kanalları, insana içinde yaşadığı doğa hakkında hiç deniebilecek kadar az bilgi vermiştir. İnsanların evrenin sonsuzluğuna göz atabilmeleri için önce bir yükselticiye, sonra başkasına, daha sonra da yükselticiler sistemine gereksinimleri vardır: optik teleskop, aynalı teleskop, radyoteleskop vs. vs.

İnsanların mikro dünyaya girebilmeleri de aynı şekilde, öncekinin tersi bir efektle sağlanabilmiştir: optik mikroskop, elektro mikroskop, fizyo-kimyasal analiz, vs.

Ne var ki 1895 yılı insanlık adına 'uğursuz' bir yıl olmuştur. Çünkü 1895 yılında, insanlar arasında iletişimi sağlayan iki teknik 'engel' veya 'zorluk' birden icat edilmiştir: radyo ve sinematograf. Tırnak içinde 'engel' diyoruz, çünkü iletişim alanında engel olarak nitelendirdiğimiz alfabe, aynı amaçlarla karşımıza çıkan radyo ve sinemadan prensip yönünden ayrılmaktadır. Kelimeleri meydana getiren harfler, insan gözüyle okunabilmeleri için, teleskop veya mik-

roskop gerektirmeyecek ölçülere sahiptir. Yüksek frekanslı radyo sinyalleriyle şifrelenen aynı konuşmaların, insanların doğal duyu organları aracılığıyla algılanması artık mümkün değildir. Aynı şekilde, izleyicinin gözlerinin, filme kaydedilen görüntüleri doğrudan doğruya filmden algılamaları da söz konusu olamaz.

Çok şükür ki, yeni teknolojinin mucitleri bu durumu hemen fark etmişler ve insanın duyu organlarının alamadıkları sinyalleri deşifre edebilen alıcılar icat etmişlerdir. Bu alıcılar, haberleri duyu organlarımız tarafından alışılagelmiş, doğal bir şekilde, kolayca algılanabilecek bir biçime dönüştürmektedirler. Radyo için; yüksek frekanslı sinyalleri, kulağımızın işitebileceği alçak frekanslı seslere dönüştüren raydo alıcıları. Sinema için; filmi saniyede 24 kare hızla çeviren, optik ışık sistemi aracılığıyla görüntüyü, yani 'hareketli resimler'i izlediğimiz beyazperdeye yansıtan projeksiyon makinesi. Ama...

Sinemanın doğuşu, görüntüyü pelikül üzerine sabitleştirebilen ve o görüntüyü ekrana yansıtabilen teknolojinin icadıyla bağlantılı olmasının yanı sıra, bir de 'persistens' denen kalıcı görüntünün önceden keşfedilmiş olmasıyla ilişkilidir. Kalıcı görüntü, büyük bir olasılıkla ilk kez İsa'dan önce IV. yüzyılda Aristoteles tarafından ortaya atılmıştır. Bu insani eksikliğin giderilmesi, bilinçli ve belli bir amaca yönelik kullanılması için, insanlığın iki bin yıldan fazla bir zamana ihtiyacı olmuştur.

Georges Sadoule'un bu olayla ilgili yaptığı açıklama gibi, Prometey'in sırrını gerçek anlamda çözebilmek, 1832 yılında bugünün modern sinemasını doğuran küçük bir laboratuvar cihazı, deyim yerindeyse bir oyuncak yapmakla Belçikalı bilim adamı Joseph Plato'ya nasip olmuştur. Oysa sinemanın doğuşu Lumière kardeşlere mal edilir. Lumière kardeşler, sinemanın sadece teknik yönünün icatçıları olmuşlardır. Sinemanın bilimsel icadı gerçekte Joseph Plato'ya aittir. Hareketli resim gibi bir efekti elde etmek için görsel algılama özelliklerini kullanıp, fenikistiskop adı verilen aracı yapmayı ilk kez Joseph Plato düşünmüştür. Bu aracın, adını Yunanca 'aldatmak' ve 'bakmak' kelimelerinden almış olması dikkat çekicidir.

Sinema ve televizyon, izleyicinin bilincine sıradan bir haber bülteninin iletilmesinden sanat yapıtının iletilmesine kadar, en değişik amaçlarla insanın görme organlarının 'yetersizliği'ni sömürmekte-

dir. Aynı zamanda, onlar yaratıcı (enformasyon üreticisi) ile izleyici (eseri algılayan kişinin anlağı) arasındaki iletişim kanalını uzattıkları gibi, daha da karmaşık bir hale getirmişlerdir. Film burada, tıpkı kitap gibi bir aracı enformasyon bankası haline gelmiştir.

Enformasyonun sabitleştirilmesi için teknolojinin olanakları kuramsal açıdan sınırsızdır. Bundan ziyade, teknik olarak amaca uygunluk yönünden, aracı bankada en yüksek düzeyde enformasyon yoğunluğu elde etmek aynı şekilde mümkündür. Çok çerçeveliliğin (polikadr) bu eğitimin sinema alanındaki temsilcisi olduğunu da söyleyebiliriz. Teknoloji, enformasyon iletişim hızının olağanüstü boyutlara ulaşmasını sağlayabildiği gibi, böyle bir donatım elektronik hesap makinelerinde başarıyla işlemektedir. Fakat, aracı enformasyon bankası durumunda olan film ve onun deşifreleyicisi olan projeksiyon makinesi öyle düzenlenmelidir, meydana gelen enformasyonun döşeme biçim ve sistemi, insanın görsel ve işitsel algılama kabiliyeti için kabul edilir bir düzeyde olsun. Bu durumda, sadece nelerin erişilir, nelerinse erişilmez, yani anlaşılması güç olduğunu iyi saptamak yeterli olacaktır.

Herhangi bir sistem veya herhangi bir mekanizma gibi insanın da algılama olanakları oldukça sınırlıdır. Bu açıkça görünen bir olgudur. Biz insanlar çok küçük objeleri göremeyiz, gözümüzün görme olanakları buna müsait değildir. Örneğin, görme yeteneğimiz ay yüzeyinin ayrıntılarını görebilecek kapasitede değildir, aynı şekilde gözümüzün billür cisminin netlik ayarını 10-20 metrelik ebatlara yaklaştırmamız olanaksızdır. Kulaklarımız da çok zayıf sesleri yakalayamaz. Buna karşılık, haddinden fazla kuvvetli bir ses, insanı kolayca sağır edebilir. Bunlar herkesin bildiği şeylerdir. Görsel algılamanın bu nitelikleri, daha çok sinema-televizyon mühendislerinin ilgi alanına girer. Fakat sanat çalışanlarının, özellikle de sinema ve televizyon yönetmenlerinin, görsel işitsel enformasyonun birim zamanda algılanmasının sınırlı olanaklarıyla karşılaşmaları artık kaçınılmaz olacaktır.

19. yüzyılda yaşamış olan İskoçyalı filozof William Hamilton, insanın bir anlık algılama yeteneğini kontrol eden ve bununla ilgili ilk deneyleri yapan belki de ilk filozoftur. "Eğer yere bir avuç bilye atarsanız, bir bakışta altı veya maksimum yedi bilyeyi yanılmadan yakalayabileceğinizi fark edersiniz," diye yazar Hamilton. As-

lında bilyeler çok basit objelerdir. Bir de enformasyon taşıyan altı değişik görsel objenin aniden izleyicinin önüne çıktığını varsayalım. O zaman doğal olarak izleyicinin dikkati tamamen dağılacak ve yönetmenin ona iletmek istediği enformasyonun hemen hemen hepsini kaçıracaktır.

O halde ne yapmalı?

Bu sorunun yanıtı son derece açıktır. Görsel algılamanın hassasiyetini bilmek ve altı çerçeveli kompozisyon gibi zor bir görüntüyü buna göre uyarlamak gerekir. Belki de 'uyarlamak' kelimesi kendine saygı duyan bir yönetmen için biraz aşağılayıcı gibi görünebilir, fakat yönetmen çekimlerde olsun, kurgu masasında olsun, yaptığı 'yüksek' sanatın bir uyarlama süreci olarak adlandırılabileceğinden kuşku duymadan, özellikle böyle bir çalışmayı her zaman bilinçaltı sezgileriyle uygulamaktadır. Böyle bir durumda, izleyiciler bu kadar farklıyken, filmin çekim ve kurgusu nasıl olur da izleyicilerin görsel algılama kabiliyetlerine göre uyarlanabilir, şeklinde bir sorunun ortaya çıkması da mümkündür. Bazı insanlar film izlemeye, bazıları da yönetmen olan meslektaşlarının ne kadar kabiliyetsiz bir çalışma yapmış olduğunun onayını almaya gelmişlerdir!.. Film izleyicinin görsel algılama kabiliyetine ne kadar uyarlanmış olursa olsun, kendini başka bir şeye şartlandırmış olan böyle bir izleyici sonuçta bir şey göremez.

Bu türden bir izleyici gerçekten de bir şey göremez, ama kelimenin gerçek anlamıyla değil de, mecazi anlamda bir şey göremez. Çünkü duyu organları (gözleri ve kulakları) her zaman olduğu gibi çalışıyor vaziyette olacak, beynin enformasyonu ilk değerlendiren bölümleri gelen sinyalleri, anlak tarafından rahatça anlaşılabilecek bir şekle sokacak, fakat anlağın kendisi söz konusu izleyicinin film izleme amacı yönünde algılamak için, yalnız onu ilgilendiren enformasyonu seçecektir.

Tabii ki insanın psikolojik durumu, algısına yönlendirici bir etki yapmaktadır. Fakat bizleri, yalnızca ekranda ne olup bittiğini görmek amacıyla film izlemek için sinemaya gelen izleyiciler ilgilendirmektedir. Ve ekranda olup bitenlerin şu veya bu izleyici tarafından önyargılı olsun, samimi olsun nasıl değerlendirileceği de aynı şekilde bizim açımızdan önemli değildir. Bunlar anlağın çalışma aşamasında gerçekleşecek olaylardır. Ne var ki şu an için bizi, psikolojik

durumun normal çalışması ve algılamak için normal bir saptamanın cereyan ettiği, yalnızca ilk algılama süreçleri ilgilendirmektedir. Algı mekanizmaları da her insanda aynı şekilde çalışmakta ve bu anlamda biz insanlar aynı seride üretilen, aynı yapısal eksiklik ve meziyetlere sahip olan, aynı markanın otomobilleri gibi birbirimize benzemekteyiz.

İnsan algısı, bu algının özellik ve olanakları en az iki bin yıldan bu yana incelenmektedir. Fakat bilimin, algı mekanizmaları ve onların çalışma karakterleriyle ilgili çok fazla bilgi elde etmiş olmasına karşın, sinema ve televizyon yönetmenlerinin istisnasız bu bilgilerin hepsini göz önünde bulundurmaları pek gerekmemektedir... Henüz her şey açıklığa kavuşturulmuş değildir. Ancak çağdaş bilimin, sinema kurgusu alanında sağlam bir yargıya varılabilmesi için insanın algılama doğasını anlamış olmaktan daha fazla bilgiye sahip olduğu da bir gerçektir.

2
ÇEVREYİ ALGILAMA VE İNSANIN ÇEVREYLE İLETİŞİMİ



Günlük yaşamımızda, bizi çevreleyen dünyayı nasıl algıladığımızı ve algılama sürecinin nasıl meydana geldiği konusunu pek düşünmeyiz. Eğer bu konuyu dikkatle takip etmeye kalkışırsak, o zaman devamlı surette kendi davranışlarımızın psikolojik analizini yapmış, böylece büyük olasılıkla gerek doğal çevremizle, gerekse arkadaşlarımızla karşılaştığımızda duyduğumuz hayranlığı içine alan, yaşamımızın en zevkli yarısını kaybetmiş oluruz. Kural olarak, insanlar nasıl düşündükleri, nasıl gördükleri ve nasıl işittikleri gibi konular üzerinde pek durmazlar. İnsanın entelektüel enerjisinin tümü değilse bile hemen hemen tümü, beyninin içinde değil de, kendi istemi dışındaki kavrama eylemine yönelmiş bulunmaktadır. Fakat sinema kurgusunun kökenini analiz ederken, bizi çevreleyen dünyayla ileti-

şim kurma sürecinde nasıl düşündüğümüz ve en basit yargılara nasıl vardığımız konusunda, duyu organlarımızın ve onları yöneten beyin zarı bölümlerinin bazı niteliklerinin nasıl belirdiğini anlamaya çalışmamızda yarar vardır.

Günlük yaşamımızda cereyan edebilecek bir sahneyi tasavvur edelim:

Bir ormanda gidiyorsunuz. Orman size doğru hareket ediyormuş gibi geliyor. Eğer başınızı yukarıya kaldırıp ağaç dallarına bakarsanız, üzerinizde yüzen orman efekti daha da kuvvetli olur. Bu durumda hareketin, doğa güzelliğinin, kuş ötüşlerinin keyfini çıkarıyorsunuz.

Tam bu sırada, ormandaki patika yolda bir dönemecin ardından çıkagelen bir adam beliriyor. Siz henüz onu görmüyorsunuz. Başınız hâlâ yukarıya dönük, üzerinizdeki ağaç dallarını seyrediyorsunuz. Birden başınızı indiriyorsunuz ve gözleriniz anında beyninize sinyal gönderiyor: Bir insan figürü...

Beyin de bu sırada, görünen insanın ayaklarına bakması için gözlere sinyal gönderiyor.

Gözler verilen emri hemen yerine getirerek beyne yanıt gönderiyor: "Ayaklar pantolonlu." Bilinç çalışmaya başlıyor.

Muhtemelen erkek...

Bu kez bir yoklama veya doğrulama gerekiyor. Beyin tekrar gözlere sinyal gönderiyor. Yüzüne bak!...

Gözler yine verilen emri yerine getiriyor ve yanıt gönderiyor. Yüzü sakallı... Demek ki kadın olmadığı kesin.

Ellerinde ne var?

Gözler bu kez elleri yokluyor. Herhalde tüfek. Evet, tüfek...

Beynin yeni bölümleri devreye giriyor. Siz yürümeye devam ediyorsunuz. Gözlerse adamın elbisesi, yürüyüşü, tüfeğin durumu, vs. hakkında yeni yeni bilgiler göndermeye devam ediyor,.. Orman görüş alanınızda erimiş gibi yok oluyor, oysa periferik görüntü* çalışmaya devam ediyor.

Beklemediğiniz bir anda, aniden başınızı sola çeviriyor ve ürperiyorsunuz. Sizden dört-beş metre mesafede bulunan bir obje, hız-

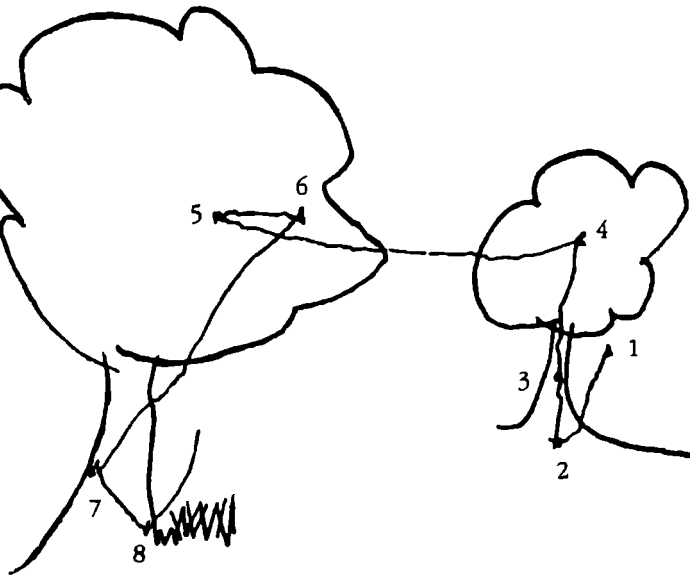
*) Periferik görüntü: İnsan bakışının odaklaştığı noktanın dışında kalan ve merkezden uzaklaştıkça netliği bozulan, insanın zor kontrol ettiği veya hiç edemediği görüntüdür. (ç.n.)

la ayaklarınıza doğru hareket ediyor. Gözler artık verilen komutu yerine getirdikleri gibi, görme cihazı da yanıtını gönderdi bile: Köpek! Tekrar komut, tekrar yanıt: Uzun kulaklı bir av köpeği! Kuyruğunu sallıyor, gözlerinde zararsız bir ifade var. Böylece yüreğinize rahatlık geliyor. Burada anlak bir yargıya varıyor. Demek ki adam, avcı. Bu kez herhangi bir mekanizma daha devreye giriyor ve siz anımsamaya başlıyorsunuz: 'Doğru ya! Dün birileri güz av sezonunun başladığını konuşuyorlardı.' Tehlike yok. Ama bu konuda artık kimseye itirafta bulunmazsınız, yalnız karşılaştığınız avcıya değil, kendi kendinize bile... Tabii ki böyle bir sahne, değişik insanlarla kelimesi kelimesine böyle cereyan etmeyecek. Ancak farklılıklar sadece ayrıntılarda görülecektir.

Yukarıda anlattığımız bu olayda, algımızın birçok özelliği ortaya çıkmış bulunmaktadır. Birçok diyoruz, çünkü ne de olsa hepsi değil tabii. Bu yüzden analiz yapacağımız zaman herhangi bir ayrıntıdan değil de, hareket tarzımızın dünyadaki genel ilkesel niteliklerinden yola çıkmamız gerekmektedir.

Her bakışımız, gözlerimizin herhangi bir noktada her duraklaması, mutlaka minimum miktarda enformasyon almamızla sonuçlanmaktadır. Her seferinde beyin bu enformasyonu hafızasına aktarmakta ve daha sonra gerekli enformasyonu elde etmek için, algılama organlarına sürekli komutlar vermektedir. Olayı açık bir şekilde tasavvur edecek olursak, burada ters bağlantılı, ileri-geri bir sürecin meydana geldiğini görürüz. İşte bu minimum miktardaki enformasyondan, tıpkı kerpiç tuğlalarla duvar örer gibi, bilincimiz bizi çevreleyen dünyanın bir resmini oluşturmaktadır. Öyle ki, bilincimiz yalnız enformasyon biriktirme sürecini yönetmekle kalmamakta, aynı zamanda alınan her minimum enformasyonla etrafımızda neler olup bittiğini de çözüme bağlamaya çalışmaktadır. Etrafımızdaki ayrıntıları görmek, sadece onların farkına varmak değil de, mutlaka çözüme bağlamak!.. (Şekil 1.) Şekil 1'de, gözlerin yaklaşık olarak üç-beş saniye zarfında sabitleştirdiği ve üzerinde deney yapılan kişinin, resimde nelerin anlatılmaya çalışıldığını kendi kendine açıkladığı sekiz an gösterilmiştir. Resimde bakış hattı düz olmayan çizgilerle gösterilmiş olup 1, 2, 3, vs. noktaları da gözün duraklama yerlerini ifade etmektedir.

Algılama sürecimizin birinci ve en önemli niteliği, objeyi bir bütün olarak tasavvur edebilmemiz için devamlı surette ayrıntılar ara-



Şekil 1

sında bir bağlantı arayışımızda ve durumu hayalimizde canlandırabilmemiz için de objeler arasında bir ilişki kurmaya çalışmamızda yatmaktadır. Eğer gözlerimizin önünde iki farklı olay cereyan ediyorsa, mutlaka ikisinin arasında bir bağlantı kurmaya çalışıyoruz. Ancak bu iki olay arasındaki bağlantının karakterini ve öz anlamını çıkardığımız zaman, içinde bulunduğumuz durumu algılamanın sonuçlarından belirli bir memnuniyet veya rahatlık duymaktayız ve bu arada gerginliğimiz yatışmaktadır.

Gerek hafızamızda, gerekse bilincimizde reel dünyanın bir sürü tasavvurunun yanısıra maddelerle olaylar arasındaki bağlantıların stereotipleri saklı bulunmaktadır. Beynimizin algılama eyleminden sorumlu bölümleri, kısa süreli hafıza tarafından tespit edilmiş olay veya maddeleri sanki analiz etmek amacıyla ortaya çıkarmaktadır. Sanki karşılaştırma yoluyla duyu organlarımız tarafından algılanan olayların beynimizdeki stereotiplerle karşılaştırılarak tanınması ve anlaşılması eylemi gerçekleşmektedir.

Sergey Eisenstein'ın, iki kadr veya iki olayın izleyicinin bilincine yerleşmesi sürecine 'karşılaştırma' adını vermesi, dikkat edilmesi gereken bir husustur. Ayrıca, hafızamızda ilk aşamada, yani gözlerimizin önünde cereyan eden olayların ilk açıklığa kavuşturulması aşamasında, gözlerimizin gördükleri ile uzun süreli hafızamızda bulunanlar arasında aynı şekilde bir 'karşılaştırma' süreci, başka bir deyişle, kurgulama süreci cereyan etmektedir.

İnsan gördüklerini kendi kendine açıklığa kavuşturduğu zaman, gördüğü maddeler veya olaylar arasında bir bağlantının olup olmadığı arayışına başlamaktadır. Bu ikincil ve daha karmaşık olan süreç, yine insanın yaşam deneyimleri sonucu meydana gelen ve kısmen insan hafızasında biriktirilmiş olmanın sonucunda, bilinçte kalan bağlantılarla stereotipler arasındaki karşılaştırmalar aracılığıyla oluşmaktadır. Stereotiplerle karşılaştırma yöntemi, cereyan eden olayların anlamını çözmek ve gerçekleri ortaya çıkarmak açısından son derece ekonomik bir yöntemdir. İşte bu iki süreç esnasında, izlenen olaylardan artık stereotip hafıza tarafından bilinen nitelikli bir farklılığın açığa çıkarılmasıyla, başka bir üçüncü sürecin doğuşu gerçekleştirilmektedir. Böylece insan bilincinde, görülenlerin sabitleştirilmesi ve anlaşılmasının yanı sıra, bir de bilinen ve görünen bağlantıların denetim amacıyla karşılaştırılması esasına göre değerlendirme ve sonuçlar ortaya çıkmaktadır.

Zaten kurgunun temel mahiyeti de bundan ibarettir. Karşılaştırma ve bunun sonucunda, olaylar arasındaki bağlantıları anlamanın daha nitelikli başka bir düzeyin ortaya çıkmasıdır. Bu anlatılanların ışığında varılması mümkün olan yargıya göre, karşılaştırma ilkesi yalnızca sinematografiye veya benzeri sanatlara ait değildir; aynı zamanda, insan bilincinin çalışma mekanizmalarının da temel ilkesidir. İnsanın algılama organlarının önünde bir sanat yapıtının veya doğanın bulunması bu sonucu değiştirmez.

İnsan beyninin çalışma mekanizmalarının analizi, daha doğrusunu söylemek gerekirse, bu mekanizmaların daha basitleştirilmiş modeli, üzerinde ayrıca durulmasını ve derin araştırmalar yapılmasını gerektiren bir konudur. Fakat biz şimdilik, bilincin faaliyetlerine kendi izlenimlerini yükleyen algılamanın ilk süreçlerine döneceğiz.

Doğa ve doğanın evrimleşmesi, dünyanın durumuyla ilgili, devamlı faaliyet halinde olan enformasyon edinme gereksinimini insa-

nın içine yerleştirmiştir. Bu gereksinim insan doğasının derinliklerinden, kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanmaktadır. İnsanlar her saniye, kendilerine yönelik bir tehlikenin olup olmadığını kontrol etmek amacıyla, onları çevreleyen dünyayı kesintisiz bir şekilde takip etmektedirler.

Böylece insan psikolojisinin iki temel özelliğini açıklığa kavuşturmuş bulunuyoruz. Bunlardan birincisi, bütün gördüklerimiz arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmak ve ne türden olduklarını saptamak için, sürekli manik bir arayış, ikincisiyse, enformasyon edinmede kronik açlık duygusudur. İnsanlar çok ayrıntılı ve olayları anlamaya yetecek boyutlarda enformasyon edinmeleri halinde, ancak belirli ölçüde bir rahatlık hissedebilirler. Biz insanlar, genellikle davranışlarımızın bu özelliklerini, algılama ve bilinç mekanizmalarımızın bu faaliyetlerini kontrol edebilecek durumda değiliz.

Yalnız bazı durumlarda, irademizin zorlamasıyla dikkatimizi herhangi bir objeden diğerine çevirebiliriz. Fakat bu, artık doğal bir davranış değil de yapay, ayrıca yeteri kadar uzun sürmesi mümkün olmayan ve önceden tespit edilmiş programa göre, algılama eylemi işlevini gören bir davranış olacaktır.

Bu alanda bizleri, insanın kendisini çevreleyen dünya hakkında bilgi akışının doğal süreci ilgilendirmektedir. O süreç ki, sinema filminin her zaman olduğu gibi, normal bir şekilde algılanışının da karakteristik bir sürecidir.

Zaman ve mekân içerisinde kadrların organizasyonunun kurgusal biçiminin, algılamanın hangi özellikleri tarafından etkilendiğini tasavvur edebilmemiz için, onları maddeler halinde sıralamamızda yarar vardır. Kitabın yazarı olarak benim film yönetmenliği ve pedagoji alanındaki şahsi deneyimlerime dayanarak saptamış olduğum algılamanın bu özellikleri, kuramsal olarak kanıtlanmış ve gerek uygulama yönünden, gerekse izleyici üzerinde yapılan deneylerde defalarca doğruluk kontrolüne tabi tutulmuştur.

1) İnsanların çevreleriyle iletişim ve algılama süreci, aralıklı-kesintili bir karaktere sahiptir. Oysa insanlar, objeleri sanki kesintisiz ve sürekliymiş gibi gördükleri veya işittiklerini sanırlar.

2) Birim zamanda, bilinçli algılamanın ve görsel-işitsel enformasyonunun insan beyninde işleme sokulma olanaklarının en yüksek sınırı 25-40 birim/saniye'dir.

3) İnsan gözü, ağtabakanın diğer bölgelerine nazaran, görme sinirlerinin yoğun olduğu ve ağtabakanın odak noktası diye adlandırılan noktaya yansıyan görüş alanının yalnızca dar bir sahasında net görebilir.

4) İnsan gözü, odaklaşmış görmenin yanı sıra, bir de periferik görme türüne sahiptir. Periferik görme adı verilen bu yan görme devamlı çalışır vaziyettedir. Ağtabaka üzerinde, periferik görme sahasında bulunan objeler merkez odak noktasının etrafında yansıtılırlar. Bundan da anlaşılacağı üzere, odak noktasından uzaklaşıldığı ölçüde görme sinirlerinin yoğunluğu buna paralel olarak azalır ve dolayısıyla görülen objenin netliği düşer.

5) Bilinçli olsun, bilinçsiz olsun, insanlar periferik görme eylemini kontrol etme yeteneğine sahiptirler. Kontrol etme sistemi, farklı insanlarda farklı boyutlarda gelişmiştir. Buna karşılık bazı insanlar periferik görmenin varlığından haberdar olmadıkları gibi, ara sıra onu kullandıklarından bile kuşku duymamaktadırlar. Bakışımızı belli bir noktada odaklaştırdığımız zaman, ağtabakanın periferik bölgelerinde de görüntü mevcut olur. Fakat periferik görme bölgelerinden beyne giden sinyaller, odak noktasından giden sinyallere nazaran biraz veya önemli ölçüde daha zayıftır. Buna paralel olarak insan beyni ilk aşamada, görüntüsü net olan odak merkezinden gelen sinyalleri seçerek işleme tabi tutmakta veya sabitleştirmektedir.

6) İnsan gözü yalnızca, odak noktasının merkezine sığabilen küçüklükte olan veya uzaklaşan objeleri anında yakalayabilmektedir.

7) İnsan gözü devamlı surette hareket halindedir.

8) Göz hareketinin birinci türü, o anda dikkatimizin ana maddesi durumunda olan obje üzerinde bakışımızla, yani odaklaşmış görmeyle bilinçli şekilde, hedefe yönelik 'göz gezdirme'dir. Gözlerimiz, sıçrama-görüntüyü tespit ederek duraklama, sıçrama-bir daha görüntü tespitiyle duraklama, vs. prensibine göre çalışır. Sıçramalarla maddenin dikkatlice gözden geçirilmesi, çoğu kez o maddenin konturuyla (çevre çizgisiyle) gerçekleştirilir. Obje zor olduğu ölçüde, dikkatin duraklama noktaları da o derece artacaktır. Fakat bir madde hakkında tam bir fikir sahibi olabilmemiz için, o maddenin bütün ayrıntılarını gözden geçirmemiz gerekmez. Büyük olasılıkla beyin, hem odaklaşmış hem de periferik görme eylemini kullanarak oldukça zor ve integral (tamamlayıcı) bir çalışma yap-

maktadır. Öyle ki, ancak bu çalışma sayesinde gördüğümüz maddeler hakkında yeterli derecede fikir sahibi olabiliyoruz. Gözün bu sıçramayı andıran hareketine 'sakkada' denmektedir. Gözler genellikle bu tür hareketi saniyede iki veya üç defa gerçekleştirirler. Sıçramalar, insanın objeyi gözden geçirmek için harcadığı zamanın yüzde 10'undan fazlasını işgal etmezler.

9) İnsan beyni periferik görme aracılığıyla almış olduğu enformasyonu kullanarak, gözlerin hangi noktaya dikkatlerini odaklaştırması gerektiğini seçmektedir.

10) Yüksek sesler, algılama sürecinde zayıf sesleri bastırırlar.

11) İnsan, iradesinin gücüyle sanki belirli bir ses dalgasına kendini ayarlıyormuş gibi, çok sesli bir korodan bir veya birden fazla sesi ayırt edebilecek kabiliyete sahiptir. Orkestra şefleri böyle bir olayı, inandırıcı bir şekilde kanıtlamaktadırlar. Orkestra şefleri, yüz kişilik bir orkestranın çaldığı müzik parçası süresince, her müzik aletinin çıkardığı sesi, diğer seslerle karıştırmadan işitebilme yeteneğine sahiptirler.

12) İnsan algısında, bir de frenleme mekanizmaları mevcut bulunmaktadır. Bu frenleme mekanizmaları, işe yaramayan enformasyondan dikkati ayırma gereksinimi doğduğu zaman devreye girerler. Örneğin, kondisyonerli bir mekânda bulunduğumuz zaman, belirli bir süre sonra kondisyonerin gürültüsünü fark etmez duruma geliriz.

13) Buna karşılık insan beyni, olayların monoton gidişatında, aynı türden monoton olan hareketlerde herhangi bir değişikliği anında yakayabilir. Herhangi bir değişikliğe gösterilen tepki, algılama eyleminin çok önemli bir özelliğidir.

14) Görsellik, algılamanın en başta gelen faktörüdür. Eğer görme kanalları gergin bir şekilde çalışıyorsa, eğer görme kanallarına gelen enformasyon miktarı üst sınır aşamasına yaklaşıyorsa, o zaman büyük bir olasılıkla işitme kanalları sanki tıkanıyormuş gibi olur. Böyle bir zamanda beynimize gelen ses sinyalleri beyinde işleme tabi tutulmaz ve o sesleri işitemiyormuşuz gibi bir durum ortaya çıkar. Ekranda birbirinden farklı birkaç görüntüyle birlikte diyalog veya spiker sesi olduğu zaman, sinema izlerken buna benzer bir olay cereyan eder. Fakat irademizin gücüyle, böyle bir durumda bile dikkatimizi görüntüden sese kaydırma olanaklarına sahibizdir. Ama o za-

man görsel enformasyonun büyük bölümünün bilincimizden düşme olasılığı kaçınılmaz hale gelecektir.

15) Bakışımız süredurum özelliğine sahiptir. Eğer insan, hareket halinde olan bir cismi gözleriyle takip ediyorsa, cismin beklenmedik bir anda durması karşısında gözler belirli bir süre, o cismin doğrultusu yönünde hareket etmeye devam edecektir.

16) İnsanlar psikolojik yapıları itibariyle, dünyadaki genel görüntülerden, dikkatlerini ilk aşamada hareket halinde olan objelerde sabitleştirirler. Hareket halinde olan objeler insanların dikkatlerini çekmede hemen hemen büyülü bir güce sahiptir. Bu yüzden, hareket halinde olan objelerden bakışımızı ayırmamız bir hayli güçtür. İşte böyle bir efekt sayesinde, bize durgun biçimiyle sunulan çok önemli bir enformasyonu, onunla aynı zaman dilimi içerisinde ama hareketli biçimde sunulan, daha az önemli başka bir enformasyonla değiştirmemiz mümkündür.

17) İnsan gözü, hareket halinde olan iki objeden daha hızlı hareket edenini veya kendisine yaklaşanını tercih eder.

18) Eğer fon hareket halinde, görüntü noktası da sabitse, o zaman durağan nokta hareket ediyormuş gibi gelecektir. Bu durumda fon, noktaya göre koordinasyon sağlayan hareketsiz bir sistem vazifesi görecektir.

19) İnsanların 'olumlu' bir tanıma eylemi için harcayacakları zaman dilimi, herhangi bir objenin, o obje olmadığına kanaat getirme ye harcadıkları zaman diliminden daha büyüktür.

20) Belirli bir yöne doğru hareket eden herhangi bir objeyi dikkatle takip eden bir insan, bakışını aniden statik bir objeye çevirdiği zaman, durağan olan objenin bir önceki hareketli objeye göre ters yönde hareket ettiğini sanır. Günümüzde bu olay, görme sistemindeki sinirlerin seçme özelliği şeklinde açıklamaktadır.

İnsan algısının özellikleriyle ilgili olarak meydana getirdiğimiz bu liste, şu ana kadar bilimin keşfetmiş olduklarının sadece bir bölümünü oluşturur.

Bu listede, beynin görme ve işitme eylemlerinden sorumlu bölümleriyle, enformasyonun ilk işleme tabi tutulduğu bölümlerinin çalışmalarıyla açıklanan, duygu sisteminin sırf fizyolojik çalışma karakteristiğinin yanı sıra, bu sistemin psikofizyolofık özellikleri de yer alır.

Bu pozisyonlardan yola çıkarak, avcıyla karşılaştığımız orman sahnesinde ortaya çıkan hareket tarzımızı analiz etmemiz mümkündür.

Sonbaharın tadını çıkarmaya başlamadan önce, ortalıkta kimsenin bulunmadığından, etrafta yaşamınızı tehdit eden herhangi bir tehlikenin, hatta ormana duyduğunuz hayranlığı dile getirmenizde sizi rahatsız edebilecek herhangi bir şeyin bulunmadığından emin oldunuz. Buna tamamen kanaat getirdikten sonra, ancak rahatlık duymaya, olağanüstü güzelliğe sahip olan doğaya gülümsemeye ve serpilip gelişen yaşamın erişilmez güzelliğinin tadını çıkarmaya karar verdiniz.

İçinde bulunduğunuz durumda birdenbire yeni gelişmeler cereyan etmeye başlıyor. Orman böylece, bütün güzelliği ve kuş sesleriyle birlikte anında bilincinizden düşüyor. Bu esnada algılama sisteminizin en karmaşık mekanizmaları devreye giriyor. İlk önce gözleriniz, sanki durağanlaşan ormanın fonunda size yaklaşan hareketli bir objeyi saptıyorlar. Daha sonra hem gözleriniz, hem kulaklarınız bir arayışa giriyor ve beyninize, hareket eden objeyle ilgili enformasyon göndermeye başlıyorlar. Beyninizse saptadığı ilk belirtilere göre elde edilen bilgiyi, hafızada bulunan belli kalıplarla karşılaştırarak, biraz ileride hareket eden cismin ne olduğunu tahmin etmeye çalışıyor. Lokomotif mi? Hayır! Ayı mı? Yine hayır! İnsan!!!

Bunlara paralel olarak beyninizde bağlantı kurma arayışları başlıyor. Ormanda bir insan... Niçin? Ormanda ne yapıyor? Pantolonlu, sakallı. Erkek... Tüfek... Tehlikeli olabilir! Bu tüfekle neler yapabilir? Ve...

Ve bir obje üzerinde, bu kadar gerilimli bir dikkat anında bile başınızı çeviriyor ve hareket halinde olan başka bir objeye bakıyorsunuz. Acaba neden? Psikologların dediğine göre, büyük olasılıkla insan beyninde, herhangi bir hareketle ilgili enformasyona daha hassas olan, değişik hızlardaki hareketlere, değişik sinir unsurlarının tepki göstereceği tarzda uzmanlaşmış sinir mekanizmaları vardır.

Burada, yaklaşan köpeğin hareketiyle ilgili olan ve periferik görme tarafından iletilen sinyallerin, odaklaşmış görmeyi belirli bir noktaya yöneltmek amacıyla göz ve boyun kaslarına komut veren, bu türden bir sinir unsurunun tepkisini çektiği açıkça görülmektedir. Çok kısa süreyle yavaşça göz gezdirdikten ve iki-üç ke-

re geriye doğru bir bağlantı kurduktan sonra, beyniniz sallanan kuyruğun, sarkmış uzun kulakların ve dostça bakan gözlerin görüntüsünü sabitleştirerek işleme sokuyor. Periferik görme, yaklaşan objenin konturuyla (çevre çizgisi) ölçülerini iletiyor. Beyin, alınan enformasyonu birleştirerek evrestik bir işlemle seçimini yapıyor: Av köpeği 'spaniel'. Daha sonra, beyin zarının diğer bölümleri aynı işlemi yaparak olaya açıklık getirmeye çalışıyor. Neden bu insan, bu köpekle birlikte ormanda bulunuyor? Ve birden MANTIKSAL BİR BAĞLANTI kurabiliyorsunuz. Bu sayede, GÜVENLİĞİNİZ İÇİN İLK ENFORMASYON GEREKSİNİMİNİZİ karşılamış bulunuyorsunuz. Duyu organlarımızın ve beynimizin bazı bölümlerinin çalışma tablosu, fonksiyonları ve birbirini etkilemeleri bakımından, sözünü ettiğimiz açıklamalar hiçbir karşılaştırmaya gelmemektedir. Fakat ortaya atılan modelin, sadece model olarak işin özünü açıklamaya hakkı vardır. Ayrıca, yukarıda belirtilen mekanizmanın da, yaşamsal faaliyetlerimizin her çeşidinde ve her türünde aynı prensiplere göre çalıştığı bir gerçektir. Ve bir sanat yapıtıyla karşılaşma mutluluğuna eriştiğimiz zaman, söz konusu mekanizma aynı güçte ve aynı şekilde, ormanda avcıyla karşılaşmamızdaki gibi bir fonksiyona sahip olacaktır.

Şimdi de, film izleme sürecinde algılama özelliklerimizin nasıl ortaya çıktığına bakalım...

3
FİLM VE FİLMİN İZLEYİCİ TARAFINDAN ALGILANMASI



Diyelim ki yönetmen, elinde bulunan ve yıkama laboratuvarından yeni çıkmış materyalden işine yarayacak tekrarları seçerek kurgulamaya hazırlanıyor. Bunun için bilimsel-tanıtım sinema türünden bir örnek kullanalım. Ayrıca, yönetmenin *Her Şeyi Bilmek İstiyorum* adlı çocuk dergisi için bir sinema filmi hazırladığını varsayalım.

Hazırlanan bu çocuk filminde yönetmenin, Nil nehrinin bulanık sularında yaşayan ve 'slonik' (küçük fil) diye adlandırılan küçük bir balık türünü anlatması gerekmektedir. Küçük balık, alt dudağından fil hortumunu andıran bir çıkıntının sarkması üzerine bu adı almış bulunmaktadır. Öyle ki, gerçekten de çok ilginç bir balık türüdür... Kuyruğunda bulunan ve elektrik üreten bir 'jeneratör' sayesinde bu küçük balık, etrafında bir elektrik sahası oluşturmaktadır. Bulanık

sulara girdiği sıralarda korunmak amacıyla, bütün derisini kaplayan elektrik sahası aracılığıyla her türlü tehlikeye karşı sinyal almakta ve hiçbir şeyin görülemediği bulanık su ortamında yiyecek maddelerini bulabilmektedir.

İki haftalık çok titiz ve yorucu bir çalışma sonucunda filmin çekimleri tamamlanıyor. Bu iki haftanın büyük bölümü akvaryumda yüzerken, çeşitli kurtçuklarla beslenirken, başka bir balıkla kavga ederken veya akvaryumdaki taşların oluşturduğu mağaracıkta saklanırken balığın takip edilmesine harcanıyor. Çalışma saatlerinin ancak çok küçük bir dilimi deneylerin çekimlerine ayrılıyor.

Yönetmen ve görüntü yönetmeninin yorucu bir çalışma sonucunda elde edebildikleri otuza yakın aynı çekimden, izleyicilerin balığın akvaryumdaki doğal davranışlarını ve yaşam tarzını görebilecekleri küçük bir filmin kurgulanması gerekiyor artık.

Birinci plan – akvaryum. Akvaryumun yanında duran insana göre, seyirci çekilen objenin ölçülerini saptayabilecektir.

Akvaryuma göre de balığın ölçülerini. Küçük yaştaki izleyicinin, artık birinci kadrdaki görüntüden ilk ilişkileri kurması ve ilk yargılara varması gerekmektedir.

Akvaryumun dibine sarımsı ve pembe renkli küçük taşlar serpiştirilmiştir, sağ yarısında da bir mağaracık bulunmaktadır. Balık sağdan sola doğru yüzmektedir. Derisinin rengi koyu kahverengidir. Bu plan birinci çekim gününde çekilen ilk plandır.

İkinci planda, seyircinin küçük balığı artık daha yakından tanıması gerekmektedir. Yönetmen, her izleyicinin yeni tanıştığı herhangi bir objenin bütün ayrıntılarını öğrenmeye meraklı olduğunu çok iyi bilmekte ve dolayısıyla izleyicinin istekleriyle uzlaşmaya gitmektedir. Bu nedenle, ikinci plan birincisine nazaran önemli ölçüde daha yakındır. Bu durumda izleyicinin, balığı daha yakından ve net olarak izleme olasılığı doğmuştur. Yönetmen, özellikle balığın sağdan sola doğru yüzdüğü bir planı seçmiş bulunmaktadır. Bu görüntüyle, izleyicinin birçok yeni ilişkiyi saptaması sağlanmış olacaktır böylece...

İzleyici balığın rengi ve biçiminden hâlâ aynı balığı izlediğini anlayacak, taşların rengi ve büyüklüklerinden de olayın aynı akvaryumda cereyan ettiğini belirleyecektir. Balığın mağaradan sol tarafa doğru bir yön izlemesi durumunda, hareketin hiç kesilmeden, aynı zaman dilimi içerisinde devam ettiği izlenimi doğacaktır.

Balık aynı balık, akvaryum da aynı akvaryum olabilir. Fakat birinci planın çekildiği zamanla ikinci planın çekildiği zaman tamamen birbirinden farklıdır. Birinci plan çalışmanın birinci gününde, ikinci plansa dördüncü gününde çekilmiştir. Böyle olmasına karşın ikinci plan, izleyici için birincinin, yani ilk dakikanın devamı olacaktır. Peki, bu işin sırrı nereden kaynaklanıyor?

Bu işin sırrını yalnızca insanın psikolojik yapısında aramak mümkündür. Yalnızca insan psikolojinin işleyiş özelliği, küçük yaştaki izleyicinin yönetmen tarafından neden bu kadar rahat 'aldatılabildiği' sorusuna açıklama getirebilir.

Bilincimizin, bütün gördüklerimiz arasında bağlantılar kurma ve sürekli arayış hevesi bu olayda da ortaya çıkmaktadır Bilincimizin, akvaryumu, balığın ve balığın hareketini bir zaman birliği içerisinde özdeşleştirmesinin en büyük nedeni, birinci plan ile ikinci planda cereyan eden olaylar arasındaki bağlantıların açıklanmasının en kolay akla gelebilecek varyantlar olmasıdır. İnsan beyni, belirtilerde en akla yatkın bağlantıları bulur bulmaz, olayların gelişmesiyle ilgili başka bir açıklama arayışına son vermektedir. Böylece beyin, yaptığı çalışma sonucunda belirli bir memnuniyet, belirli bir rahatlama duymaktadır. Tabii ki biz bu rahatlamanın farkına varmadığımız gibi, bilincimizde de onu sabitleştirmeye gerek duymayız. Fakat duyduğumuz bu rahatlama sayesinde, gördüğümüz ve işittiğimiz dünyanın algılanması konusunda, bir sonraki hareket ve davranışlarımızı sürdürme olanağını buluruz.

Bir insanın yüksek düzeyde gelişmiş anlağının her seferinde harfi harfine böyle davranacağı iddia edilemez. Biz insanlar genellikle her şeyden kuşku duyarız. Tanıdıklarımızın söylediklerine tamamen güvenemeyiz ve başka insanlarla konuşmalarımız sonucunda aldığımız enformasyonun büyük bölümünü tekrar analize tabi tutarız. Fakat, bize doğru bir otomobilin gelmekte olduğunu ve neredeyse bize çarpacağını haber veren kendi gözlerimize güvenmememizin bir anlamı var mıdır acaba? Veya dışarıda musluktan akar gibi yağmur yağdığını beynimize ulaştıran gözlerimize inanmayıp, caddeye çıkarken şemsiye almamamız için kendi kendimizi ikna etmenin nasıl bir anlamı olabilir?

Sırf bu nedenlerden dolayı, herhangi bir sanat yapıtının algılanması sürecinde, olayların analizini ve bağlantı arayışlarını belki de iki düzeyde incelemek gerekmektedir.

Birinci düzey, balık örneğinde olduğu gibi en basit dış bağlantıların anlamlandırılmasını ilgilendirir. Öyle ki bu örnekte balık, akvaryum ve olayın gelişme zamanı aynıdır.

Geriye sadece, izleyicinin gerçek yaşamda bunlara benzer olayların cereyan etme olasılığıyla aralarındaki birliği ve birbirine uygunluğunu saptaması kalır.

İkinci bağlantı düzeyiyse, izleyicinin, ona iletilmeye çalışılan bilimsel enformasyonun doğruluğuna ikna edilmesi gerekliliğidir. Bu yüzden yönetmenin, örneğin balığın gerçekten bir tür 'jeneratör'e sahip olduğunu, bu jeneratörün gerçekten bir elektrik sahası oluşturduğunu ve balığın, kendi üretimi olan elektromanyetik titreşimler aracılığıyla bulunduğu ortamda yerini tayin ederek yaşamını devam ettirebildiğini izleyicilere mutlaka kabul ettirmesi ve onlara aktardığı yeni bilgilerin, benzeri az olan istisnai olaylar olduğuna inandırması gerekmektedir.

Böylelikle birinci düzey zaman, mekân ve hareket birliği içerisinde, enformasyonun iletim biçiminin doğruluğuna bağlıdır. Bağlantı arayışlarının ikinci düzeyi, içeriğin anlaşılmasıyla koşulludur. Tabii ki burada yaptığımız iki düzeye ayırma işi koşullu olduğu gibi, içerik ve biçim de sıkı sıkıya birbirine girmiş durumdadır.

Bu şekilde, çocuk yaştaki izleyicilere yönelik bu filmi irdelerken, sinemanın doğasıyla ilgili temel sorunlardan birinin kaynağına varmış bulunuyoruz. Bu sorun, aynı zamanda sinema kurgusunun özünü ilgilendiren ilkesel sorunlardan birini teşkil etmektedir.

Sigfried Krakauer ve Andre Bazin'in çalışmalarında, sinema kurgusu defalarca kendine özgü bir eleştiriye tabi tutulmaktadır. Bu eleştirilerde, film parçacıklarının biribirine yapıştırılmasının ekrandaki yaşamsal gerçekçiliğin akışını bozduğu ve kurgusal eklemlerin, yönetmenin olayları yorumlamada istediği gibi hareket etmesini mümkün kıldığı iddia edilmektedir. Bu konuda Krakauer ve Bazen'e katılmamak elde değildir. Fakat onların bu görüşlerine katılmak, aynı zamanda bir açıklama gerektirmektedir.

Ayrı kadrlarla çekilmiş çeşitli konuların ayrıntılarından, sanki aynı konunun aynntılarıymış gibi bir izlenim verebilecek organik bir bütünlük elde etmek mümkün müdür acaba? Mümkündür! Lev Kuleşov zamanında buna benzer birçok deney gerçekleştirmiştir. Deneylerden birinde Kuleşov, bir insanın yüzünü, diğerinin ellerini,

üçüncüsünün gövdesini, dördüncü adamın da ayaklarını çekerek onları kurgulamış ve ekranda, caddede sanki sadece bir insan yürüyormuş gibi bir izlenim elde etmiştir.

Peki, Volga Irmağı'nın Karadeniz'e döküldüğünü yazmak mümkün müdür?

Mümkündür! Yalnız bu görüşümüze kim katılabilir? Ne var ki böyle insanlar da bulunabilir. Ancak bunlar ya iyi coğrafya bilgisine sahip olan ve Volga Irmağı ile Don Irmağı'nın bir kanalla birleştirilmiş ve böylece Volga suyunun bir kısmının Karadeniz'e dökülebileceğini bilen insanlar, ya da henüz coğrafya bilmeyen ve büyüklerinin her sözüne inanan küçük çocuklar olacaktır.

Bu duruma örnek teşkil edebilecek bir cümle daha alalım. "Alfa-Sigma Süper Hiperon adlı uzay gemisi, saniyede yüz ışık yılına yakın bir hızla, Beta Omega yıldız topluluğuna doğru yaklaşmaktadır." Bir bilim dergisinde okuduğumuz böyle bir haber hakkında ne diyebilirsiniz? Eğer fizik ve astronomi alanında bir bilginiz yoksa, sizin açımızdan tek bir varyant mevcuttur. O da, astronomi uzmanlarının otoritesine güvenmektir. Fakat böyle bir habere inanmanın da pek anlamı yoktur, çünkü biraz dikkat ederseniz, cümlenin çok bariz bilimsel yanlışlıklar içerdiğini anlayabilirsiniz.

Çağdaş dilbiliminde artık klasikleşmiş bir cümleyi daha örnek gösterelim. *"Glokaya kuzdra şetko buldanula bokra i kudraçit bokrenka."* Bu cümle, dilbilimci Lev Nikolayeviç Şerba tarafından düşünülmüştür. Bu cümle, ilk bakışta insana abrakadabra gibi gelir, fakat üzerinde dikkatle durulursa, cümlenin özne, tümleç, yüklem, vs. içerdiği görülür. Bu cümlenin kelimeleri hiçbir dilde, hiçbir anlama gelmemektedir. Ama biçimsel dilbilgisi kuralları mantığı yönünden doğru kurulmuş bir cümledir.

Birinci habere, henüz bilgi sahibi olmadıkları için çocuklar inanacaktır, ikincisineyse daha olgun olan belirli insanlar. Ne var ki her iki taraf da doğrudan doğruya yanılgı içerisindedir. Yani, cümlelerin gramer mantığı açısından doğru kurulmuş olmaları, ilettikleri enformasyonun inandırıcı olmasına neden teşkil etmektedir. Bu haberlerin sunuş biçimi alışılagelmiştir ve hafızamızda bulunan dilbilgisiyle ilgili tasavvurlarımızın stereotiplerine uygundur. Buna karşılık, içerik bakımından her iki haber de, yalnızca bu konuda bilgi sahibi olanların erişebileceği bir şeydir.

İkinci cümlede yalnız biçim mevcuttur. Fakat birkaç kez okunması halinde, okuyan hiçbir şey anlamasa da 'bu cümlede bir şeyler iletilmeye çalışılıyor' diye düşünecektir.

Peki, bu cümlede ne olabilir?

Öyle ki, bize stereotipi hatırlatan bir şeyler vardır bu cümlede. Belki de, hiçbir anlama gelmeyen bu cümlenin arkasında 'küstah buzağı hışımla çobanı toslayarak onu yere yuvarladı' gibi bir anlam görmek ister Lev Nikolayeviç Şerba...

Bizler genellikle, meydana gelen olayın veya belirtinin özünü açıklayabilmek için, hafızamızda birikmiş olan stereotiplerle algılanan olaylar arasında bağlantılar ararız. İnsanların başka insanlarla ve onları çevreleyen dünyayla iletişim süreçlerinin hepsinde aynı durum cereyan etmektedir.

Sözlü ve yazılı diyalog, iletişim biçimlerinden sadece birisidir. Sinematograf ise iletişim biçimlerinin bir çeşididir. İnsanlar dillerini kullanarak herhangi bir maddeyi veya kavramı, belirli bir ses topluluğu veya harf topluluğuyla adlandırma hususunda anlaşmışlardır.

Yönetmen, sinema iletişiminin herhangi bir türünde, pelikûle yansıtılan dünyanın zaman içerisinde görüntüsü değişen, birbirinden ayrı ve çok zor film parçacıklarını kullanmak zorundadır. Eğer yönetmen, çekim esnasında gerçek dünyanın görüntüsünü çarpıtmak gibi bir vazifeyle karşı karşıya değilse, bu film parçacıklarının içerdiği koşulluluk minimum düzeye indirilmiş olacaktır. Gerçi bu film parçacıklarının içeriği ne olursa olsun, yönetmen onları birbirine ekleyip bir bütün içerisinde toplarken, kurgulamış olduğu sinema filminin enformasyon iletişim biçimi yönünden, izleyicinin hafızasında birikmiş olan stereotiplere mümkün olabildiğince yakın olması ve yarattığı dünyanın gerçek yaşama benzemesi için çabalamaktadır.

Enformasyonun içeriğiyle ilgili her şeyi, sanat yapıtını meydana getiren yaratıcısının daha çok vicdanını ilgilendiren bir iş olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca, iletilen informasyonun biçiminin sinematografik veya edebi olması da pek önem taşımamaktadır. Çünkü herhangi bir araçla izleyiciyi aldatmak mümkündür. Demek oluyor ki, daha önce sözünü ettiğimiz balıkla ilgili filmde, farklı zamanlarda çekilen iki kadrın birleştirilmesi, izleyicinin aldatılması şeklinde yorumlanmamalıdır. Bu olay sinema iletişim biçiminin iz-

leyici tarafından daha kolay algılanabilmesi açısından bir oluşumun başlangıcını teşkil eder.

Öyleyse şimdi de, izleyicinin rahatça algılayabilme biçimine yaklaşmanın ne anlama geldiğine bakalım.

Eğer çocuk yaştaki izleyicimiz doğrudan doğruya akvaryum önünde bulunsaydı, o zaman daha işin başından gözleri objeyi, yani su dolu akvaryumu ve balığı oldukları gibi yakalayacaktı. Daha sonra çocuğun beyni, odaklaşmış görme alanını akvaryumun içinde hareket eden cisme, yani balığa çevirmesi için gözlere sinyal gönderecekti. Yönetmen, çocuk filminin kurgusu esnasında tıpkı yukarda tasavvur ettiğimiz şekilde doğal bir süreci izleyerek film parçacıklarını yapıştırma yoluna gitmiştir. Filmin yönetmeni doğal olarak, daha sonra gelen üçüncü, dördüncü kadrları da aynı prensibi izleyerek kurgulayacaktır.

İkinci planın sonunda, küçük balık taş parçacıklarını eşeleyerek yiyecek arıyor. Çekim takviminin sekizinci gününde çekilen üçüncü kadr da doğal olarak, akvaryumun dibini eşeleyerek suyu bulandıran ve yüzmeye devam eden balıkla başlayacaktı. Yalnız bu kadr daha yakın planda olacak ve 'slonik' denen küçük balığın kafası ekran alanının hemen hemen büyük kısmını işgal edecekti.

Elimizde, farklı zaman dilimlerinde çekilmiş üç kadrın birleştirilmesiyle elde edilen bir sinema filmi var. Balıkla ilgili bu filmi izleyecek olan kız veya erkek çocuk için bu akvaryum dünyası öyle bir bütünlük içerisinde olacaktır ki, hiçbir çocuk aldatılma duygusuna kapılmayacağı gibi, öyle bir olasılığı aklından bile geçirmeyecektir. Diğer taraftan, ayrı parçalardan toparlanmış olan bu akvaryum dünyası, 'slonik' diye adlandırılan küçük balığın yaşamdaki doğal davranışlarını anlatan bu öykünün, çocuklar tarafından algılanma seyrini yeterli derecede tatmin edecektir. Beynimiz, akvaryum dünyasının birçok niteliğinde, alınan enformasyonu algılayıp işleme sokarken, söz konusu akvaryumu filmde değil de sanki gerçek yaşamda izlemiş gibi, yaptığı işlemden haz duyacaktır.

Üç kadrdan meydana gelmiş film parçası böylelikle, izleyicinin obje üzerinden göz gezdirme sürecinin bir kısmını, dikkatini genel görünümden ayrıntılara kaydırmasını, billür cismin netlik ayarını bazı noktalara göre değiştirmesi için göz kaslarına gönderilen birkaç komutu, objenin bilinç tarafından seçilmiş bazı ayrıntılarının ağta-

bakanın odak noktası üzerine düşüp net bir görüntü elde edilmesini ve bir dereceye kadar da gözün görüntülediği ayrı parçaların bir bütün halinde birleştirilmesi sürecini sanki içine almış olmaktadır.

Daha önemlisi, günümüzde yapılmış en modern ve en kaliteli belgesel, bilimsel-tanıtım ve eğitim filmleri genellikle yirmi, hatta elli yıl önce nasıl yapılmışlarsa, şimdi de çok sayıda kısa film parçacıklarından kurgulanmaktadırlar. Bununla birlikte, bu filmlerin çok sayıda parçadan oluşması, izleyicide hiçbir zaman güvensizlik duygusu uyandırmamıştır. Böyle olmasaydı, yönetmenler filmlerini çekerken çoktan beri başka çekim ve kurgu yöntemlerini uyguluyor olacaklardı. Oysa sinema öyküsünün parçalara (kadrlara) ayrılması, daha sonra da parçaların bir bütün içerisinde toplanmasının (kurgu) insanın dünyayı doğal bir şekilde algılaması prensibine ve algılamanın kesintili-aralıklı işleyiş tarzına uygun olduğu gözlemlenmiştir. Sözünü ettiğimiz bu nedenlerden dolayı, izleyicide sinema anlatımının kurgusal yapısıyla ilgili herhangi bir protesto duygusu görülmemektedir.

Verdiğimiz bu basit örnekle, izleyicilere iletilme amacını taşıyan enformasyonun doğuş süreçlerinin birliği sinematografik biçimiyle ortaya çıktığı gibi, bilinç tarafından ilk işlenmiş haliyle algılama süreçleri de açıklığa kavuşmuş bulunmaktadır. Bunun bir sürü sis katmanıyla kaplı bir tabakanın sınırlarından biri olduğunu söylememiz mümkündür. Fakat bu sınır, yegâne sınır değildir.

Örneğin, ormanda avcıyla karşılaşma sahnesinin edebi yazımını, olabilecek sinematografik çözümlemeleriyle karşılaştırabiliriz.

Sabahın erken saatleriydi. Yeni doğan güneşin ışınları ağaçların yüksek dallarını kaplamıştı. Bu sırada yalnızlığımın tadını çıkararak ormanda yol alıyordum. Çeşitli ses tonlarıyla kuş ötüşleri yeni doğan günün güzelliğini övüyor gibiydi. Gülümseyerek başımı yukarıya kaldırdığımda, birbiriyle kaynaşan ağaç dalları bana doğru yüzmeye başladılar. Göğsüm, insanı heyecanlandıran ve yaşam dolu bir duyguyla dolmuştu. İşte, yaşadığının bilincinde olmanın verdiği mutluluk bu olsa gerek, diye düşündüm.

Başımı arkaya atmış, ağaç dallarını zevkle seyrederek yürümeye devam ediyordum. Fakat bu sırada ne olduğunu anlayamadığım bir şey beni önüme bakmaya zorladı. Ormandan geçen patika yolun

üzerinde, epey uzakta bir insan figürünün belirsiz çizgilerini gördüm. Bana doğru yaklaştığı kesindi. Birdenbire kendimi huzursuz hissettim ve içimde nedeni belli olmayan bir gerginlik doğdu.

İnsan figürü bir hayli yaklaşmıştı. Bu arada yaklaşanın sakallı olduğunu ve ayaklarında kıvrılmış balıkçı çizmesi giydiğini fark etmiştim. Adam avcı olacak ki elinde, namlusunu ileriye doğru uzattığı bir tüfek taşıyordu. İçimdeki huzursuzluk duygusu gitgide bütün vücudunu kaplıyordu. Tam bu sırada ayaklarımın dibinde bir şey görünür gibi oldu. İrkilerek kaçmaya çalışıyordum ki sarımsı, tüylü kulaklarla, sırtındaki açık benekli lekeleri farkettim.

Av köpeği 'spaniel' diye aklımdan geçirdim. Spaniel, avcı köpeklerinin iyilik sembolü. Bu sırada tanımadığım bu insan hakkında kötü düşündüğüm için vicdanım beni rahatsız etmeye başlamıştı. Avcı artık iyice yaklaşmıştı. Onun yorgun yürüyüşünde bir gevşeklik, bir dermansızlık hissedebiliyordum. Yüzünde gayet yumuşak bir ifade vardı ve beni bu kadar endişelendiren tüfeğini de kayıtsızca elinde taşıyordu.

Avcıyla karşılaşma sahnesinin edebi yazımında, gözlerinizin size doğru yaklaşan objenin görüntüsünü tespit ettiği ve daha ayrıntılı enformasyon alabilmek amacıyla, beyninizin algılama süreçlerini yönetmeye başladığı sırada, daha önce betimlemesi yapılan orman, kuş şakırtıları, üzerinde yürüdüğünüz patika yolun karakteri, niteliği, deyim yerindeyse, periferik görmenin algıladığı bütün görüntüler ve yoğunlaştırılmış dikkatin dışında bulunan her şey, daha sonraki yazım aşamasında ortadan kalkmaktadır.

Edebi betimleme tarzına uygun olarak, olayın gelişmesinin bilincimizde tasavvur edebileceğimiz betimlemesinde de, üzerinde avcının hareket ettiği fon sanki kaybolmakta, avcının kendisiyse gittikçe daha net bir şekilde görünür hale gelmektedir. Ve gözlerimiz avcıyla ilgili ne kadar ayrıntı tespit ederse, avcıyı çevreleyen ortamın görüntüleri de o derece gözden düşecektir.

Aynı sahnenin ekranda algılanması süreciyse haliyle biraz daha değişik olacaktır. Orman sahnesinin edebi yazımının okurda bıraktığı aynı izlenimleri izleyicide uyandırabilecek sinematografik bir çözüm bulmaya çalışalım.

Ormanda yürürken bir genel plan. Kamera ağaç dallarını görecek şekilde aşağıdan yukarıya doğru yönelmiş durumda. Ağaç dal-

ları birbirine girerek yüzüyor gibi görünüyor. Etraftan kuş cıvıltıları işitiliyor.

Yakın plan. Sizin yüzünüz. Sonbahar güzelliğinin verdiği mutlulukla gülümsüyorsunuz. Bu sırada başınızı geriye atmış, yukarıya bakıyorsunuz.

İrdelenen kısmın gerektiğinden fazla uzun olmaması için sahneyi başından beri almıyoruz. Ama artık ikinci kadrda, yüzünüzün yakın planında edebi yazım ile sinematografik anlatım arasındaki farklılık ortaya çıkacaktır. Sahnenin edebi yazımında yüzünüzün somut bir betimlemesi yapılmıyor. Ruh halinizin okuyucuya iletilmesi için yüzünüzün detaylı yazımı gerekli değildir. Sahnenin edebi varyantında, yüzünüzün sadece bir tek ayrıntısından söz ediliyor: gülümseme.

İzleyiciyse ekranda mutlaka yüzünüzü olduğu gibi, bütün somut çizgileriyle görecektir. Yüzünüzün biçimi, başınızın çevre çizgisi, saçınızı tarama şekliniz, saçınızın rengi, gözlerinizin ifadesiyle rengi, gömlek yakanız, burnunuzun ve kaşlarınızın biçimi ve de haliyle, edebi yazımda belirtilen biricik ayrıntı olan gülümsemeniz, mutlaka ekranda yansıtılmış olacaktır. Bununla birlikle, izleyici kaçınılmaz olarak bir de arkanızdaki fonu görecektir. Belki fon netlik alanının dışında olacak, fakat ekranda başınızın arkasında yüzünüzün renginden ve aydınlatma karakterinden farklı, belirli belirsiz bazı lekelerin hareket ettiği görülecektir.

Sinemada bir tek yakın planın, edebi yazımın ilettiği enformasyona nazaran izleyiciye ne kadar daha çok enformasyon ilettiği hususuna dikkat edelim.

Belki de bazılarınız, şimdi de bu sahneye daha değişik bir görsel çözüm arayışına gireceksiniz, ama hiç acele etmenize gerek yok. Çünkü ileride bizi daha bir sürü değişiklik beklemektedir.

Şimdi de, orman yolunda beklenmedik bir şekilde, yeni bir insan figürünün ortaya çıktığını göstermemiz gerekiyor. Hem de hiç beklenmedik bir anda...

Bunun için yakın planda yukarıya bakan insan yüzüne, orman yolunda epey uzakta bir insan figürünün görülebileceği bir plan eklememiz gerekiyor. Aynen öyle yapalım.

Uzak plan. Orman yolunda epek uzaklarda herhangi bir insan figürü hareket ediyor.

Bu beklenmedik olayın üzerine gitmeye devam edelim.

Yakın plan. Bu planda başınızı ve gözlerinizi indiriyorsunuz. Gülümsemeniz yavaş yavaş yüzünüzde kayboluyor. Huzurlu yüz ifadeniz, yerini ilk gerginliğe bırakıyor. Dikkatle uzak bir noktaya bakıyorsunuz.

Sizin görüş noktanızdan bir genel plan. Uzakta, yolunuzun üzerinde küçücük bir insan figürü.

Yakın plan. Sizin yüzünüz. Kaşlarınızı çatıp gözlerinizi kısıyorsunuz ve uzaktaki insan figürünün ayrıntılarını seçebilmeye, bu insanın kim olabileceğini saptamaya gayret ediyorsunuz.

Genel plan, insan figürü biraz daha yakın. Bu planda adamın lastik çizmelerini, şapkasını, sakalını ve elinde ateş etmeye hazır gibi taşıdığı tüfeği fark etmemiz mümkündür artık.

Ayrıca, bütün bunlardan başka izleyici, tekrar ormanı, patika yolu, ön planda yer alan ağaç ve çalılıkları, yukarıda birbiriyle kaynaşmış ağaç dallarını ve bir parçacık gökyüzünü görecektir. İstendiği takdirde kadrajda bulunan ağaç gövdelerini saymamız ve fındık çalılıklarının nerede ve birbirinden ne kadar uzakta bulunduklarını hesaplamamız dahı mümkündür.

Yakın plan. Sizin yüzünüz. Yüzünüzde beliren ifadeden, bu beklenmedik karşılaşmadan tedirginlik duyduğunuz rahatlıkla söylenebilir. Fakat bu esnada izleyici tekrar saçlarınızı, tarama şeklini, burnunuzu, kulaklarınızı ve insan figürüne dikkatle bakarken alnınızın nasıl kırıştığını, bir de başınızın arkasında hareket halinde olan fonu görecektir.

Birdenbire sert bir hareketle yana dönüyor, başınızı ve gözlerinizi başka bir yere yöneltiyorsunuz. Yüzünüzde apaçık bir korku ifadesi beliriyor.

Sizin görüş noktanızdan bir orta plan. Yeşil çimenler üzerinde sıçrayarak, benekli beyaz bir köpek koşuyor. Köpeğin uzun kulakları koşu temposuna uyumlu olarak birer kanat gibi havada çırpınıyor. Spaniel yolu geçiyor. Yeşil çimenli fon toz rengine dönüşüyor, arada bir sarı ve pembe renkli çiçeklerle yol üzerindeki çubuk kırıntıları bir görünüp bir kayboluyor.

Genel plan. Avcı daha da yaklaşıyor. Artık avcının sakin yüzünü, muntazam yürüyüşünü, rükzakının (sırt çantası) sarkan kayışlarını ve sanki tüfeği ateşlemeye hazır biçimde tutan kayıtsız ellerini fark etmek mümkündür.

Tabii ki bu kadrda bütün ayrıntılarıyla orman, patika yol ve mavimsi göğün bir parçası da görünecektir.

Orta plan. Yüzünüzde mahcup bir gülümseme beliriyor ve siz bu gülümsemeyi birdenbire kayıtsız bir yüz ifadesine dönüştürüyorsunuz. Hafif bir gevşemeyle omuzlarınızı indiriyorsunuz. El bileğinizi de sarkıtıp yumruğunuzu sıkıyorsunuz. Aklınızdaki kırışıklıklar yavaşça kayboluyor. Ve bu kadrda, bunlardan başka daha bir sürü ayrıntıyı gözlemlemek mümkündür.

Şayet söz konusu sahnede bulunan kadrların içeriğini son derece ayrıntılı şekilde yazacak olursak, o zaman sinematografik çözümlemelerle edebi yazım arasındaki fark daha da büyük olacaktır.

Buna karşılık, okuyucu ile izleyicinin bu sahneden edinecekleri izlenimi karşılaştırmamız durumunda, ikisinin de yeterince birbirine yakın olacağı da bir gerçektir. O halde işin püf noktası nerede yatıyor? Neden böyle oluyor?

Bu soruların yanıtını bulabilmek için kadrların anlatımını, olayın edebi yazımıyla karşılaştırmaya çalışalım ve bu arada elde edeceğimiz sonuçları analiz edelim.

Birincisi, göze ilk çarpan şey, her iki çözümün de taşıdığı enformasyon miktarında elle tutulur derecedeki farklılık olacaktır. Dikkat ederseniz, sinematografik varyantın edebi yazıma göre enformasyon bakımından onlarca defa üstünlük sağladığını görürsünüz. Edebi ifade tarzında yüz hatlarının yazımı bulunmamaktadır. Oysa ekranda bütün somutluğu ve sayısız ayrıntılarıyla gösterilmiş olacaktır. Avcının kadrajda bulunduğu genel planlarda orman ve patika yol ekran alanının yüzde 99'unu işgal edecek, buna karşılık sözlü anlatımda bu bölümde yer alan orman ve patikanın ayrıntıları yazılmayacağı gibi, belki de orman veya yolun sözü dahi edilmeyecektir. Edebi yazımda yalnızca, elde edilen ilk izlenime göre kötü bir şekilde betimlenen bir insan figürü vardır. Kaba deyimiyle, öykü ile ekran arasında ortak olan şeylerin ancak yüzde 1 gibi bir oranla sınırlanmasına karşın, enformasyon taşıma açısından ilkesel farklılıklara aldırış etmeden, izleyici ile okuyucunun edinecekleri izlenimler sonuçta karşılaştırılabilir düzeydè, hatta biribirine yakın olacaktır.

Burada sinematografinin özelliklerinden biri daha açıklığa kavuşmaktadır.

Yazar genellikle, kendisi tarafından edebi biçimde betimlemesi yapılacak olan olayın akışını kendi bilincinde canlandırırken veya modelize ederken, bir özne niteliğinde kendi faaliyetlerinin ürünü olan görsel, duygusal ve mantıksal hafızasını kullanmak suretiyle, olayın öznel olarak subjektif bir anlatımını yapmaktadır. Bunu başka sözlerle ifade edecek olursak, yazar edebi anlatımında yaptığı betimlemelerdeki bütün fazlalıkları artık bilinçli şekilde öyküsünden atmaktadır. Ayrıca bu betimlemeler, yazarın kendi izlenimlerini veya kahramanının bireysel prensiplerini ne kadar doğru iletebiliyorsa ve yapıları itibariyle okuyucuların kendi yaşam deneyimlerinden edindikleri izlenimlere ne kadar yakın oluyorsa, okuyucu üzerinde yaptıkları etki de o derece güçlü olacaktır.

Edebiyatçının psikofizyolojisi ile beyni bu konuda, enformasyon seçimi alanında çok zor bir işi başarmışlardır. Edebiyatçının beyninin hafızasında söz konusu seçimin sonuçları kazınmış bulunmaktadır. Algının, duyu sistemi ve insan beyninin bu sistemi yöneten bölümleri, alınan enformasyon sanki bir filtreden geçirerek olguların ve duyumların sadece cevherini ayıklamaktadır. Bu filtreleme eyleminin sonuçlarını da yazar artık sözsel biçimde kâğıda aktarmıştır.

Halbuki sinematografta bu olay başka türlü cereyan etmektedir.

Eğer sinema yönetmeni bu konuda, edebiyatla aynı yolu izlemiş olsaydı, o zaman izleyiciler tarafından çok az anlaşılabilen biçimsel-subjektif bir sonuç elde etmiş olacaktı. Sinemada buna benzer bir sürü deney gerçekleştirilmiş ve bu deneyler, deneycilerin yenilgisiyle sonuçlanmıştır.

Bununla birlikte, sinematografın izleyiciler üzerinde, belki de son derece öfke uyandıran bir 'zorlama', deyim yerindeyse, bir 'baskı aracı' olduğunu kabul ediyoruz, fakat aslında her şey bir bakıma daha değişik bir görünüme sahiptir. Yönetmen, izleyici için sahnenin anlamını ve bu sahnenin bırakacağı izlenimi biçimlendiren olgu ve olayların sadece kısmi bir seçimini gerçekleştirmektedir. Ekranda cereyan eden olayların anlaşılabilmesi için gereken enformasyon seçimi işleminin diğer bir bölümü, kendi duyu organlarını kullanmak suretiyle izleyici tarafından gerçekleştirilir. Bu duyu organları da insan beyninin öznel bölümleri tarafından yönetilir ve sinema salonunda olduğu gibi gerçek yaşam ortamında da her zaman aynı pren-

sibe göre çalışır. Dış dünyadan gelen enformasyonu bilincimize aktaran iletişim kanalı her zaman aynı kanaldır.

İzleyicinin seçiminin ikinci bölümünü istediği gibi gerçekleştirebilmesi için yönetmen görüntüsünü öyle seçip kurgulamalıdır ki, izleyicinin psikofizyolojik algılama eylemi, yapılan seçimin tamamen doğru saptanmış bir yönünde hareket edebilsin. İnsanın algılama özelliklerini ne kadar biliyorsak, izleyicinin enformasyon seçiminin ikinci bölümünü istediğimiz gibi gerçekleştirmesini sağlamamız da o oranda mümkün olacaktır.

Orman sahnesinde, yüzünüzde ilk dış belirtinin görünmesinden sonra, yönetmen bir sürü görsel varyant içerisinden yakın plan, orta plan veya genel planı değil de uzak planı seçmiştir. Ayrıca, yönetmen bu planda sizi göstermemiştir. Yanınızdan uçan ve gagasında bir peynir parçası taşıyan bir kargayı da çekmemiştir. Yönetmenin burada izleyiciye sunmuş olduğu plan, durgun bir fon üzerinde, herhangi bir insan (avcı) figürünün hareket ettiği bir plandır. Daha sonraki yakın planda yüz ifadenizin değişmesi, ondan sonra gelecek planda izleyicinin herhangi bir tehlike unsuru aramasına neden olmuştur. İzleyicinin ormanda cereyan eden olaya belirli bir dereceye kadar katıldığını varsayacak olursak, onun psikofizyolojik algılama mekanizmaları doğru bir çalışma yapmış demektir. Yani izleyici, durgun bir fon üzerinde hareket eden bir objeyi seçerek odaklaşmış görmeyi o objede yoğunlaştırmıştır. Ekrandaki görüntüde bundan daha başka birçok enformasyon bulunmasına karşın, izleyici zor ayırt edilebilecek ufaklıkta, fakat hareket halinde olan figürü seçmiş, diğer enformasyon izleyici için, hareket eden figürden çok daha önemsiz olmuştur. Böyle olduğu halde duygusal-enformasyonel sonuç, edebi betimlemenin okunmasından doğan sonuca nazaran algılama işine daha yakın hale gelmiştir.

Böylece edebiyat, sinematografa nazaran gerek enformasyonu, gerekse yazarın izlenimlerini daha kaba ve tek anlamlı bir şekilde kabul ettirmenin bir örneğini teşkil etmektedir.

Edebi sanat yapıtından farklı olarak ekran sanatı, izleyicinin enformasyonu kendi kendine seçiminde ona belirli bir illüzyon sağlamaktadır. Ve izleyici ekranda cereyan eden olayların analizini sanki kendi kendisine yapıyormuş gibi bir inanca veya duyguya kapıldığı

ölçüde, izlediği sahneden edineceği duygusal izlenim o derece derin olacak demektir.

İnsan algısının psikofizyolojik özelliklerini iyi bilen bir yönetmen, hiç zorlanmadan ve büyük bir ustalıkla enformasyonun nihai seçim sürecini yönetebilir. Sinema ve televizyon, ekran dünyasıyla insanların doğal durumlardaki işlevsel süreçlerine çok yakın olan serbest iletişim görünüşünün ortaya çıkması için elverişli koşullar yaratmakta, yahut yaratması gerekmektedir.

İzleyiciyi etkisi altında bırakan duygusal ve sanatsal sonuç, yalnızca yönetmenin edebi-dramaturjik yeteneği, yani enformasyon seçiminin ilk düzeyiyle doğrudan doğruya bağımlı değildir. Aynı zamanda, izleyicide enformasyon seçiminin ikinci bölümünün, yönetmen için gerekli bir düzende yürümesi açısından materyalin nasıl ve hangi biçimde sunulması gerektiğiyle de bağımlıdır. Sinematografik sanat yapıtının özelliklerinden birisi de budur.

Edebiyat hiçbir zaman insanın algılama süreçlerinin karakteri ve özelliklerini göz önünde bulundurmamıştır. Çünkü buna gereksinim duymamıştır. Birkaç yüzyıllık tiyatro kültürü, insanın iletişim kanalının sınırlı ve kendine özgü özelliklerini belirli bir dereceye kadar hesaba katmış bulunmaktadır. Oysa sinema ve televizyon önemli ölçüde, özellikle insanın iletişim kanalının doğal sınırlılığına ve kendi fonksiyonlarının özel karakterine dayanmaktadır.

Bir taraftan olayın doğal seyrinin illüzyonunu sağlayıp izleyicinin enformasyon seçimini sanki kendi kendine yapabiliyormuş gibi olması ve olayın gelişme mantığını ortaya çıkarabilmesi için kendisine olanak sağlama, diğer taraftan da ekranda cereyan eden olayların bir zaman dilimi içerisinde yoğunlaştırılması gerekliliği, sinemanın ortaya çıkışından bu yana geçerli olduğu gibi ileride de hep geçerliliğini koruyacaktır.

İkincisi -birinci açıklamayla birlikte ele alınan sade haliyle kurgu- insanın algılama fonksiyonlarının doğal karakteriyle ilgili olan sınırlamaların üzerine bindirildiği kurgudur. Bu kurgu, şu veya bu kombinasyonda, yukarıda yirmi madde halinde belirtmiş olduğumuz insanın algılama mekanizmalarının çalışma özelliklerinin hareketli kompozisyonunu önemli ölçüde etkiledikleri iki kadrın birleştirilmesi esnasında çok bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

4
KADRLARIN ART ARDA BİRLEŞTİRİLMESİNİN İKİ TEMEL İŞLEVİ



Birbiri ardısıra gelen kadrlann nasıl birleştirilip birleştirilemeyeceği konusunda yapılan tartışmalar eskiden olduğu gibi günümüzde de devam etmektedir.

Böyle olduğu halde televizyon, kadrları istediğimiz gibi gelişigüzel kurgulayabileceğimizi ve izleyicilere her şeyi 'yutturabileceğimizi' gözlerimizin önüne sermektedir. Size bu konuyla ilgili birçok örnek göstermeyi garanti edebiliriz, yeter ki parmağınızı televizyonunuzun açma düğmesine dokundurun. Eğer önünüze çıkan ilk programda böyle bir örneğe rastlayamazsanız, başka bir programda mutlaka rastlarsınız.

Televizyonda herhangi bir söyleşiyi dikkatle izleyiniz. Adamın biri sakince oturmuş ve monoton şekilde herhangi bir konudaki

görüşlerini anlatıyor. Bununla birlikte, adamın devamlı olarak sinirsel bir tikle sarsıldığı görülüyor. Bir cümleyi söyler söylemez adamcağız birdenbire sıçrayıveriyor. Ardından başka bir cümle ve adamın yine, daha kuvvetli bir sarsıntıyla çırpındığını görüyorsunuz. Böylece on-on beş dakikalık, monoton diyebileceğimiz bir konuşmayla sinirsel sarsıntılara tanık oluyorsunuz. Televizyonda söyleşenlerin gerçek yaşamda genellikle sakin ve dengeli insanlar olduklarını bildiğimiz halde, her gün televizyon ekranlarında yukarıdaki örneğe benzer sinirsel dengesizliği olan bir sürü insan görüyoruz. Ne var ki televizyon, onları sarsıntılı insan haline sokmuş durumdadır. Bunun birçok nedeni vardır. Bir taraftan, video kayıt teknolojisinin konforlu kurgu koşullarının sağlanmasına olanak vermeyişi, diğer taraftan profesyonel tembellik ve acelecilik, söz konusu nedenlerin başında gelmektedir. Fakat burada daha çok, televizyon yönetmenlerinin yetersiz montaj kültürünün doğurduğu sonuçlar büyük rol oynamaktadır.

Sinema filmine veya video bantına bir söyleşi kaydediliyor. Biriki cümle söyledikten sonra konuşmacının dili sürçüyor. Tabii ki bu arada dil sürçmelerine aldırmaksızın kayıtlara devam ediliyor. On dakika zarfında konuşmacının dili üç defa sürçüyor, iki kez konuşmasını metne göre düzeltiyor ve önceden hazırlanan metinde hesaba katılmayan dört cümleyi, kendiliğinden konuşmasının çeşitli yerlerine ekliyor. Konuşmacı daha söyleşi başlamadan önce, doğaçlama konuşmaların çok yerinde olabileceği, dil sürçmelerinin onu endişelendirmemesi gerektiği ve yönetmenin bütün yanlışlıkları düzeltebileceği gibi konularda uyarılmıştır.

Ve yönetmen, gerçekten de bütün yanlışlıkları 'düzeltiyor'. Büyük bir soğukkanlılıkla dil sürçmelerini, tekrarları ve gereksiz gelen cümleleri makaslayarak hiç kafa yormadan video bantı kurguluyor. Böylece, sakin oturan adamın televizyon ekranında sinirsel bir tikle sarsıldığı görülüyor.

Peki, bu nasıl oldu? Bunun açıklaması hiç de zor değil. On dakikalık video kayıttan geriye sadece beş dakika kaldı, o kadar. Bu beş dakika zarfında da konuşmacı dokuz defa sinirli bir tikle sarsıldı. Profesyonel sinema dilinde bu, şu anlama geliyor. Birinci dil sürçmesi cereyan ettiği zaman konuşmacı baş, omuz ve ellerinin durumunu birazcık değiştirdi. Gereksiz cümleyi söylediği zaman

zarfındaysa, belirli ölçüde diğer tarafa kaydı ve koltuğun kenarına dayamış olduğu sağ elini dizinin üstüne koydu. Bunun sonucunda, televizyon ekranında sakin hareket yerine sinirli bir sarsıntı meydana geldi. Hem de tam dokuz defa. İzleyici hiç kuşkusuz, böylece konuşmacının sinir hastası olduğuna kanaat getiriyor. Fakat, yalnız bu konuda bilgisi olmayanlarda böyle bir izlenim oluşacaktır. Deneyimli bir sinematografist olaya tamamen farklı bir açıklama getirecektir: "Bu olay, televizyon yönetmeninin en basit düzeydeki sinematografi kültüründen yoksun olması sonucu, televizyon izleyicisine karşı saygısızlığının ortaya çıkmasından ve aynı zamanda televizyon çalışanlanna güvenerek söyleşiye katılan saygın insanın üzerinde, açıktan açığa ve gayet kabaca uygulanan baskıdan başka bir şey değildir."

Önceden hazırlanmış metne bağlı kalarak bütün bu yanlışlıklardan kaçınmak mümkün değil midir acaba? Tabii ki mümkündür! Fakat bunun için çekim platosunda tek kamera yerine iki veya üç kameranın bulunması ve aynı anda çekim yapılması gerekmektedir. Bunun yanı sıra, ses ve görüntü kayıtları birbirinden ayrı yapılmalıdır. Daha önce belirttiğimiz gibi, görüntü üç kamera tarafından alınmalıdır. Kameralardan biri devamlı surette konuşmacıyı görüntülemeli, ikinci ve üçüncü kameralar da diğer objeleri, mevcut ortamı, konuşmacının ellerini ve bazen de yakın planda yüzünü görüntülemelidir. Kurgu esnasında, dil sürçmelerinin meydana geldiği yerde kesilen parçalar yerine ikinci ve üçüncü kameranın o esnada çektikleri görüntülerin yerleştirilmesi gerekir. Bu durumda konuşmacının pozisyon değişiklikleri izleyici tarafından fark edilmeyecektir. Böylece sakin, akıllı bir konuşmacı ağırbaşlılığı gibi, daha önce onda mevcut olan insani nitelikler konuşmacıya iade edilmiş olacaktır. Bunları başarmak için de dikkatli bir çalışma yapmak gerekmektedir!...

Son zamanlarda 'izleyiciye her şey yutturulabilir' sloganı sinema alanında da kendini göstermeye başlamıştır. Televizyondan sinemaya aktarılan yöntemler arttıkça artıyor, ama diğer taraftan sinema görüntüsünün inandırıcılık gücü de buna paralel olarak azalıyor.

Bu örnek üzerinde iki komşu kadrın birleştirilmesinin iki türünü incelememiz mümkündür. Birincisi, her iki kadrda da aynı objenin bulunması, ikincisiyse komşu kadrlardaki objenin farklı olması. Da-

ha doğru bir yorum için, bir insanın orta planı ile aynı insanın ayaklarının yakın planı birbirinden farklı objelerdir ve bu iki kadrın temel içeriği aynı değildir.

Farklı içerikler taşıyan iki kadrın birleştirilmesiyle ilgili ikinci olay, "Montaj 1938" ve diğer çalışmalarında S. Eisenstein tarafından yeterince ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Sinemanın birçok araştırmacısı defalarca bu sorunu ele almışlardır. Burada Lev Kuleşov tarafından ortaya atılan insan psikolojisinin fenomenlerinden söz edilmektedir: "Dünyanın bir tek tablosunda kadrların birbirinden farklı içeriklerinin birliğini sağlamak, yani birleştirmek ve kadrların bir araya getirilmesinden bu dünya hakkında tamamlayıcı enformasyon edinmek." Yukarıda verdiğimiz örnekte, bir insanın orta planı ile aynı insanın ayaklarının yakın planının birleştirilmesi, olsa olsa tekil bir olaydır ve betimsellik yönünden de zayıftır. Kuleşov stilinde kadrların bu şekilde birleştirilmesiyle ilgili daha çarpıcı birçok örnek verebiliriz. Konuşmacı eğer bir elini masanın altına gizlemişse ve birdenbire yakın planda, bu elin parmaklarının sıkıca kavradığı bir tabanca görüyorsak, orta planda gülümseyen insanın görüntüsü ile yakın planda bir elin tuttuğu tabanca görüntüsünün birleştirilmesinden doğacak ek enformasyon büyük ölçüde farklı olacaktır elbette.

Fakat incelediğimiz konunun bu aşamasında bizim açımızdan önemli olan başka şeyler de vardır. Kurgu hakkında tartışan taraflar, kadrları art arda birleştirmenin hangi türü üzerinde tartıştıklarını çoğu kez unutmaktadırlar. Tarafların, aynı içerikli iki kadrın birleştirilmesi konusunu mu, yoksa içerikleri farklı olan iki kadrın kurgulanmasını mı tartıştıkları bizim açımızdan çok önemlidir.

Ayrıca, böyle bir tartışma esnasında göz önünde bulundurulması gereken önemli bir husus daha vardır. Bu kadrlar, aralıksız bir şekilde gelişen sahnenin içeriğini mi açığa çıkarıyorlar yahut iki sahnenin birleştiği yerde mi bulunuyorlar?

Sonuncu husus da şudur: Acaba yönetmen iki kadrı birleştirirken önüne nasıl bir görev koyuyor? İzleyicinin dikkatini daha sonraki kadra çekmek mi istiyor, ya da tam tersine, bir kadrdan diğerine geçiş esnasında izleyicide oluşacak izlenimi yumuşatmak mı? Yeni bir olayın başlangıcının beklenmedik bir vaka oluşunu vurgulamak mı, yahut olayın devamının kesintisiz bir bütünlük içerisinde olduğu iz-

lenimini elde etmek mi? Art arda yapıştırılan iki kadr arasında bir kontrastın olduğunu açığa vurmak mı, yoksa iki kadrin birleştiği yerin izleyici tarafından fark edilmemesini sağlamak mı?

Art arda iki kadrın birleştirilmesinin nitelik bakımından değerlendirilmesinin çıkış noktalarının başlıcaları, yukarıda açıklamaya çalıştığımız hususlardan ibarettir.

Sinemanın sorunlarını araştırırken 'kurgunun kanunları' gibi kavramların yorumunda günümüze kadar devam eden, arada bir anlaşmazlıklara rastlanmaktadır. Andrey Tarkovski "Sinema Tiplemeleri Hakkında" başlıklı çalışmasında şu örneği ileri sürmektedir. "Sinema mesleğinin kanunlarını bilmek gerektiği gibi, mutlaka kurgunun da kanunlarını bilmek gereklidir. Fakat asıl yaratıcılık, söz konusu kanunların bozulması ve deforme edilmesi anından itibaren başlar." Öyle ki Andrey Tarkovski kurgunun kanunları terimini yazarken onu tırnak içine almamakta, böylelikle kurgunun KANUNLARI'nın gerçekten mevcut olduklarını vurgulamaktadır.

Biz insanlar 'kanun' denince, bu kanuna riayet etmenin zorunlu olduğunu ve kanunların koyduğu sınırlandırmalara tamamen uygun bir şekilde hareket etmemiz gerektiğini düşünürüz. Örneğin, devletin koyduğu kanunları ihlal eden bir insan, o kanunları koyan toplumun gözünde suçlu duruma düşer. Aynı şekilde, doğadaki ekolojik dengenin kanunlarına riayet etmeyen bireylere, günümüzde yine suçlu gözüyle bakılmaktadır. Toplumun böyle insanları yargılayıp cezalandırmaya hakkı vardır.

Oysa Andrey Tarkovski yaratıcılık konusunda insanları farklı bir şekilde davranmaya çağırır. Tarkovski, sanatçının ancak sanatın 'kanunları'nı 'bozduğu' ve 'deforme ettiği' zaman gerçek sanat üretebildiğini ve asıl yaratıcılığın ancak o zaman başladığı görüşünü savunur. Fakat genel insan mantığıyle hareket edilirse, sanatın 'kanunları'nı ihlal eden bir sanatçının kendi izleyicilerine karşı suçlu duruma düşmesi gerekir. Böyle olduğu halde Tarkovski acaba neden suçlu duruma düşmüyor? Ünlü yönetmenin yaptığı bu değerlendirmenin mantık zincirindeki hangi halka bir yanılgı teşkil ediyor?

Sinema sanatının doğuşunun, kendine özgü bir sinema dilinin ortaya çıkmasıyla doğrudan doğruya bağlantılı olduğu yıllardan beri ileri sürülmektedir. Bunun da ötesi, kurgunun anlamlandırılmaya

çalışıldığı daha ilk denemelerden bu yana ve kısmen günümüzde de devam eden, kadrların bir kurgu cümlesini meydana getiren harfler veya işaretler gibi algılanıp algılanmaması gerektiği konusunda bir tartışma başlatılmıştır. Kadrların içeriğini, bildiğimiz dilbilgisi işaretlerine veya harflere dönüştürme isteği Kuleşov'un kurguyla ilgili ilk kuramsal çalışmalarına dayanmaktadır. Lev Kuleşov henüz 1920'li yıllarda bu konuyla ilgili tutumunu belirtmişti. Kuleşov'a göre, işaret ile kadr arasında, başka bir deyişle hiyeroglif ile kadr arasında bir eşitlik işareti konmamalıdır. Çünkü kadrın içeriği olabildiğince karışık olduğu gibi, her zaman aynı şekilde de yorumlanamaz. Buna karşılık, günümüzün bazı araştırmacıları yaptıkları çalışmalarda 'işaret' kavramını, kendine özgü dilbilimsel bir yapıda 'fonem' kavramıyla değiştirmişlerdir.

Bütün bu denemeleri, sinema yapıtının bazı yapısal prensiplerinin gramatik dil özelliklerini ortaya koyma gayreti şeklinde nitelendirmemiz mümkündür. Ama burada gramerden, işin başlangıcından beri mevcut olan ve insanlar arasında dil yönünden karşılıklı anlaşma koşullarından söz ediliyorsa, o zaman söz konusu dili diğer insanlarla anlaşabilmek amacıyla kullanan herkes açısından, imla ve sentaksın (sözdizimi) genel kurallarının uygulanması tam anlamıyla bir zorunluluktur.

Zamanında bu gramatik zorunluluk kanun derecesine yükseltilmişti. Bu 'kanunlar' daha çok, kesintisiz şekilde gelişen bir sahnenin içinde yer alan iki kadrın birleştirilmesine uygun olarak incelenmiştir. Fakat gerçek yaratıcılıkla, gerçek sanat olaylarıyla ilgili olduğu zaman bu kanunların her türlü değişmezliği gerçek anlamda birer saçmalık gibi görünecektir. Bu kanunlar sanatı ilgilendirdiğinde at gözlüklerinden, dar koridorların kalın demir-beton duvarlarından farksızdırlar. Oysa sanat, yaratıcı insan fantezisinin (hayal gücünün) tamamen özgür faaliyetlerinin bir ürünüdür, evrenin tekrar edilmesi mümkün olmayan sanatsal anlamlandırılmasıdır.

Böylece yaratıcı gençliğin sinema 'kanunları'nı benimsemeye gönüllü olmayışının asıl kaynaklarına gelmiş bulunuyoruz. Her genç yaratıcı kuşak kendi yeni ve tekrar edilemeyen düşüncelerini mutlak bir özgürlükte dünyaya açıklama hevesi içindedir. Bu yüzden, hangi türden olursa olsun herhangi bir sınırlandırma, genç kuşağın gözünde yaratıcı hayal gücünün kelepçelerinden başka bir şey değil-

dir! Ve genç kuşağın, sanatın üzerine kazınmış eski 'kanunlar'ı silme isteğinin, neredeyse yaşamının bir amacı haline gelmiş olması tamamen mantıksal bir durumdur. Eğer genç kuşak, dünyanın benimsenmesi ve anlamının kavranmasına yeni katkılarda bulunmazsa toplumsal ilerlemenin gerçekleşmesi olanaksızdır. Yaşamın diyalektiği böyledir.

Geleceğin sanatçalarımn bazıları, 'sanat' sözcüğünün 'kanun' sözcüğüyle uyum halinde olduğunu duyar duymaz birden hafızalarında protesto duyguları uyanmakta, demirli beton duvarlı sınırları yıkma, at gözlüklerini çıkarıp atma ve kelepçeleri fırlatma isteğiyle tutuşmaktadırlar. Ve bu istekle ilgili olarak, 'kanun' sözcüğünden türetilmiş bir sözcüğün mutlak doğrulukta kullanılması durumunda böyle bir istek, böyle bir öfke kaçınılmaz olacaktır.

Daha önce, Andrey Tarkovski'nin sinema 'kanunları'nı 'deforme etme ve bozma' çağrısında bulunduğunu yazmıştık. Öyle ki bu çağrı, eskimiş her şeyi yıkmak ve yeni olanı sağlama bağlamak açısından genç yaratıcıların amaçlarıyla olağanüstü bir şekilde çakışmaktadır. İşte bu yüzden ünlü yönetmen Tarkovski'nin genç yaratıcılar arasındaki popülerliği çok yaygındır. Aynı nedenle, yeni sinemacılar ortamında Tarkovski'yle 'hemfikir olan kişiler' çoktur.

Andrey Tarkovski'nin filmlerini, her şeyi inceden inceye araştıran birçok güzel sanatlar uzmanı izlemiş ye bunlardan hiçbiri Tarkovski'nin bütün yapıtlarında 'sinema kanunları' diye adlandırılan kuralların prensip yönünden bozulduğuna veya deforme edildiğine rastlamamıştır. Tam tersine, Tarkovski'nin mesleki zanaata hâkimiyeti, sinema konusundaki ustalığı, işinin inceliği, yani yadsımaya çalıştığı 'kanunlar'a riayeti, bazen güzel sanatlar uzmanlarını bile hayrete düşürmüştür. Bir yönetmenin özgünlüğü ancak dünyaya bakış açısında, zanaatını doğru kullanarak, daha doğrusu 'sinema kanunları'nı tam anlamıyla ve yerinde uygulamak suretiyle, olaylara kendi kişisel yorumunu katarak ortaya çıkabilmektedir. O halde Andrey Tarkovski'nin bu konuda beyan ettiği görüşleriyle, yapıtlarını nasıl meydana getirdiği arasındaki çelişkiyi nasıl açıklayabiliriz?

Tarkovski'nin 'sinema kanunları' diye adlandırdığı şeyler, aslında sinema yapıtının izleyici tarafından algılanması olasılığının koşullarından ibarettir. Bu olay, insanın hissetme mekanizmasının özellikleriyle uyum halinde olduğu yerde, sinematografın ona sıkı

sıkıya bağlandığı bir faktördür. Her yönetmen doğal olarak, izleyicisinin onu daha derin, daha doğru anlamasından yanadır. Bu amaçla da görsel-işitsel-kurgusal sinema öyküsünü, izleyicinin algılamasına ve bu algılamanın çalışma mekanizmalarına uygun bir biçime sokmaktadır.

İkincisi... Birinci durumda, kanunlara riayet etme mesleğin onuru sayılırken, ikinci durumda da söz konusu kanunları deforme etme aynı derecede saygınlık görürken, bu prensiplerin genellikle 'kanun' diye adlandırılması doğru bir şey midir acaba?

Bunun açıklaması son derece basittir. Burada Andrey Tarkovski'nin absürde kadar götürmüş olduğu bir kavram karmaşası meydana gelmiştir. İleriye sürülen sanatsal düşünceye bağlı olarak yönetmen, iki kadrı birleştirirken rahat (az fark edilebilen) yahut rahatsız edici (çok kontrastlı) bir kurgu gerçekleştirebilir. Tarkovski'nin yapıtlarında kadrların birleştirildiği yerlerin ezici çoğunluğu, insanın algılama mekanizmalarının çalışma koşulları göz önünde bulundurularak kurgulanmıştır. Bunların sadece küçük bir bölümü, filmin taşıdığı sanatsal düşünceye bağımlı olarak, algılama koşullarına ters düşecek şekilde birleştirilmiştir. Ayrıca Tarkovski, bu özel durumlarda bile 'sinema kanunları'nı bozmamakta, aksine onları büyük bir ustalıkla kullanarak filmlerindeki olayların gelişmesinde kendisi için gerekli olan efektleri elde etmekledir. Tarkovski buna karşılık, kentli 'kuramsal' düşünceleriyle, deneyimsiz olan genç yönetmenlerin henüz tam şekillenmemiş sinematografik bilinçlerinde yalnızca bir karışıklığın doğmasına neden olmaktadır. Çekim esnasında saptanan, daha sonra da kurgu masasında tespit edilen veya düzeltilen kadrların birleştirilme varyantları büyük sorumluluk gerektiren profesyonel bir uğraştır. Yönetmen yanılgıya kapılıp, ileri sürülen sanatsal düşünceye ters düşen bir kurgu varyantı seçebilir. O zaman izleyici, yönetmenin önceden kestiremediği veya olayların akışına ters düşen, hatta sanat yapıtının yaratıcısının düşünceleriyle bağdaşmayan bir bağlantı kurabilir. Bundan daha kötü bir varyant da, bir kadrdan başka bir kadra geçişin, algılama koşullarıyla ciddi şekilde çelişmesidir; böyle bir durumda izleyici iki kadr arasında bir bağlantı kuramaz hale geleceği gibi, filmsel öykünün akış çizgisini kaybettiği için filme de ilgi duymamaya başlayacaktır.

Andrey Tarkovski'nin mantıksal yanılgısını açığa vurarak şu hususu tekrar vurgulamak yerinde bir davranış olsa gerektir. İki veya

daha fazla kadrın birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan kendine özgü sinematografik bir efekt elde eden Lev Kuleşov, kesinlikle sinema kanunlarını değil de, insan psikolojisinin ve bizi çevreleyen dünyanın insan tarafından algılanmasının özgül niteliklerini ortaya çıkarmış bulunmaktadır.

'Sinema kanunları' ve 'kurgu tekniğinin kanunları' gibi deyimlere N.D. Anoşçenko'nun hazırlamış olduğu *Genel Sinema Dersleri* adlı kitabında rastlanmaktadır. Fakat söz konusu kitabı hiç eline almayan insanlara şu hatırlatmayı yapmak gerekiyor. Bu kitap 1930 yılında yazılmıştır. Sinema kuramı ve sinema doğası alanında yapılan buluşların o altın döneminde, sinematografi ortamında bu deyimler gerçekten de mevcut bulunuyordu. Sanatçıların duygu ve düşüncelerini açığa vurmak ve başkalarına iletebilmek için gerek kurgu efektlerini, gerekse kurgu yöntemlerini yeterli derecede ifade etmek için ayrıntılı açıklamaların bulunmayışının, sinemacıların 'sinema kanunları' gibi deyimler kullanmalarına neden olduğu söylenebilir. Öyle ki, madem 'kanun' diye bir şey vardır, o halde herhangi bir açıklama da gereksiz kalmaktadır. Ancak mümkün olan biricik açıklama, enformasyonun insan tarafından algılanması ve işleme sokulması mekanizmalarında ve bu mekanizmaların çalışma özelliklerinde var olabilir ve sadece bundan ibarettir.

1930'lu yılların sonlarına doğru Sergey Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, daha sonraları da Lev Kuleşov'un ve diğer sinema kuramcılarının çalışmalarında 'sinema kanunları' gibi deyimler artık tamamen yok olmuştur. Fakat Michail Romm öğrencilerine verdiği derslerde, bu tür deyimleri kullanmaya devam etmiştir. Ancak Romm'un 1950'li yıllarda verdiği derslerde 'sinema kanunları' deyimi artık mecazi anlamda kullanılmaktadır.

Günümüzde insanların algılama süreçlerinin özelliklerine ne ad verileceği hususunu, bırakalım psikologlar düşünsünler. Çevrenin ayrıntılı bir görünümünün insan tarafından algılanma karakter ve prensiplerini, insanın psikofizyolojik işlevlerinin kanunları şeklinde veya başka bir şekilde adlandırmak mümkün müdür, değil midir, bu bizi pek ilgilendirmez. Bizim açımızdan önemli olan, sanatçının duygu ve düşüncelerinin sinematografik ifade biçimi, algılamanın görme cihazının psikofizyolojik özelliklerine göre uygun hale getirilmesi ve bunu yaparken de bu özellikleri bilme esasına dayanmaktır.

Fakat bu uydurma işlemini, kendi yapıları itibariyle birbirine ters düşen iki farklı amacın izlemesi mümkündür. Birinci amaç, kadrlar arasında, izleyici tarafından mümkün olabildiğince az fark edilip hissedilebilen bir birleştirme yapmaktır. İkinci amaçsa, kadrların birleştirilmesi sayesinde, özellikle böyle bir birleştirmenin izleyicide kendine özgü bir yorum izlenimini bırakacağını iyi bilerek, sinemasal ifade biçiminde bir şeyi vurgulamak, yani kadrları çok hissedilir bir şekilde birleştirmektir.

Neden birinci amaç, film yönetmeni tarafından öyle çözümlenmiş haliyle, Tarkovski'nin terminolojisine göre 'sinema kanunları'na riayet etme, ikinci amaç da onları yadsıma veya sinemada kanunsuzluk şeklinde adlandırılıyor? Bu soruyu ancak, söz konusu terminolojiyi ortaya atan Tarkovski yanıtlayabilir. Çünkü kendisi, bir kadrdan diğerine geçişte birinci varyantı başarıyla kullanabildiği gibi, ikinci varyantı da aynı başarıyla kullanabilmektedir. Üstelik her iki varyantı da derin anlamlı ve sanatsal bir orijinallikle uygulamaktadır.

Yaratıcılık ise, zaten sanatçının iletmeyi amaçladığı efektin alınabilmesi için sanat yapıtının içeriğinin, algılamanın görme cihazının fonksiyonel özelliklerine ve izleyici psikolojisine orijinal bir şekilde uygun hale getirilmiş biçimiyle izleyiciye sunulma sürecinden başka bir şey değildir.

Binlerce yıllık bir zaman sürecinde insan algısının psikofizyolojisi çok az değişmiştir ve tasavvur edilebilen bir gelecekte de aynı derecede önemsiz bir değişme görüleceği düşünülebilir.

İçeriğin ifade biçiminin değişkenliğe maruz kalan bölümü, bir taraftan algılama kültürüyle, diğer taraftansa, bütün tutucu yönleriyle mutlaka insansı algılama sürecinin özelliklerinin göz önünde bulundurulduğu sinematografide, televizyonda; şu veya bu, yeni veya eski sanatsal ifade yöntemlerindeki modayla doğrudan bağlılığı olan bölümdür. Bunlar da birbirinden tamamen farklı şeylerdir.

Fakat görüntünün kurgulanması yöntemleriyle ilgili somut bir konuşmaya başlamadan önce doğru bir terminoloji saptamak gerekmektedir. Çünkü ne yazık ki, bu konuda hâlâ bir kavram karmaşası yaşanmaktadır.

5
SİNEMADA KULLANILAN PROFESYONEL TERMİNOLOJİ



Genel anlamda dil, sadece sembolik bir kavram değildir. Bu kavram sinematografistler için, büyük bir olasılıkla politikacılara nazaran daha ince bir anlam taşımaktadır. Yönetmenin görüntü yönetmenini, sanat yönetmeninin senaristi, oyuncuların da yönetmeni anlamaları gereklidir. Bir sinema yapıtının meydana gelmesinde yaratıcı sürecin en önemli örgütleyicisi olan yönetmeninse, sinematografik terminolojiyi mükemmel derecede bilmesi bir zorunluluktur.

Ayrıca yönetmen, profesyonel bir sinema diliyle düşünebilmeli, bu düşüncelerini de açıkça ve tek anlamlı bir şekilde açıklayabilmelidir. Yönetmen, verdiği direktiflerin, planların ve düşüncelerin anlatmak istediğinden başka, ikinci veya üçüncü anlamda yorumlanmasına izin vermemekle yükümlüdür.

Bir İngilizin kendi diliyle bir Moğolistanlıya, empresyonist resimdeki atmosferin inceliğine nasıl hayran kaldığını açıkladığını, Moğolun ise İngilizce'nin tek kelimesini bile bilmediğini tasavvur edin. Böyle bir durumda her iki tarafın karşılıklı anlaşabilme isteği ne kadar güçlü olursa olsun, çabaları hiçbir işe yaramayacaktır. Her şeyden önce, dil yönünden bir bağlantının sağlanması gereklidir. Kısacası, ne nedir?

Örneğin, mesleğine yeni başlayan bir sinematografist için, yakın plan nedir sorusuna cevap vermek oldukça zor bir ödevdir. Buna hemen inanmak bile insana zor geliyor. Acaba aşağıda sıralanan beş plandan hangisinin yakın plan olarak adlandırılabilmesi mümkündür? Bu soruyu kendiniz çözmeye çalışın:

1) Karıncanın başı,
2) Bir insanın gözü,
3) Bir uçağın pilot kabini,
4) Ormanda bir çayırın köşesi,
5) Bir yolcu gemisinin locası ile gemi demiri.

Tahmin edemediniz. Önerilen örnekler arasında hiçbir yakın plan yoktur. Ama neden? Bunu ileride açıklamaya çalışacağız...

Kadr yahut plan ne demektir?

Bu kavramların iki anlamı vardır.

Her iki kavramın da birinci anlamı birbiriyle çakışmaktadır. Sinema alıcısına motor komutu verildiği andan itibaren stop komutu verilene kadar geçen süre zarfında, yani bir startın sonucunda çekilen negatif veya pozitif pelikül parçasına 'kadr' veya 'plan' adı verilmektedir.

Kameraya start verildi, plan başladı. Kamera çalışma halinde, planın uzunluğu gittikçe artıyor. Kameraya stop komutu verildi, plan bitti. Çeşitli türlerde kombinasyonlu kadrlar, bazan pelikülün ikinci kez kameradan geçirilmesi metoduyla (iki kez pozlanarak) çekilmektedirler. Bu durumda 'bir plan' mefhumu suya düşmüş oluyor. Bu yüzden, buradakiyle aynı anlamda olan 'kadr' sözcüğünü kullanmak daha doğru olacaktır.

'Plan' sözcüğü ikinci versiyonda, başka bir anlamla, yani çekim ölçeği kavramıyla ilişkilidir. Çekimlerde genellikle şu sözleri kullanırız: yakın plan, genel plan, vs. Bazen de bu terimlerin değişik bir

şekilde söylenmesine rastlamak mümkündür. 'Kadr çok yakın çekilmiş' veya 'kadr yeteri kadar yakın değil' gibi... Fakat hiçbir şekilde bunları 'yakın kadr' veya 'genel kadr' şeklinde ifade etmek mümkün değildir.

Bir planın ölçeği, izleyicinin ekranda gördüğü görüntüye göre saptanmaktadır. Acaba nasıl bir görüntü ekran çerçevesiyle sınırlandırılmakta, kameranın görüntülediği objenin veya alanın hangi bölümü, yakınlık derecesinin birim ölçeğiyle orantılı olarak filme sabitleştirilmiş bulunmaktadır? Lev Kuleşov, yakınlık derecesine göre altı temel planın saptanmasını önermişti. Bu olay Lev Kuleşov'un, kadrların değişimi esnasında, kadr ölçeklerinin yakınlık derecesine bağımlı olarak sinema görüntüsünün bazı temel prensiplerini ortadan kaldırmasına yardımcı olmuştur.

'Kadr' sözcüğünün ikinci anlamıysa betimsellikle ilgilidir. Kompozisyon, aydınlatma veya renk çözümlemesi gibi konulardan söz edildiği zaman, genel olarak özellikle 'kadr' sözcüğü kullanılır. Bazen 'görüntü yönetmeni, kadrın kompozisyonuna çok orijinal bir çözüm buldu' şeklinde konuşmaların cereyan ettiği işitilir.

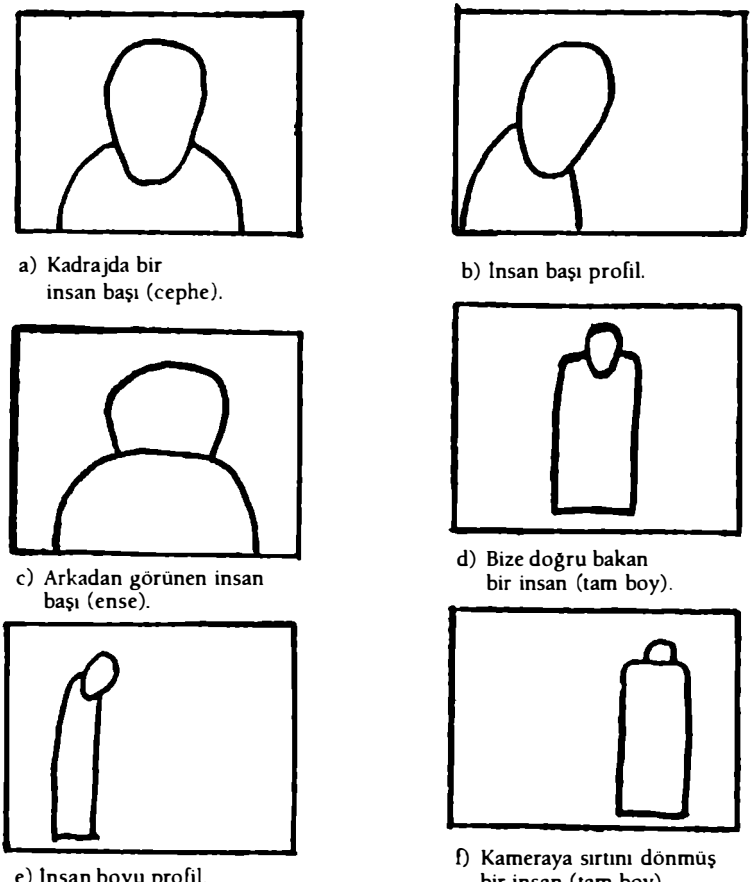
35 mm.'lik filmlerde dört, 16 mm.'lik fimlerdeyse iki perforasyonun sınırları çerçevesinde yer alan dikdörtgene 'film karesi' veya 'çerçeve' demek yerinde olur.

Profesyonel sinematografi diline özgü bazı grafiksel belirlemeler mevcuttur. Sinema filminin çekim tasarımının oluşturulduğu, çekim için herhangi bir hazırlık çalışmasının yapıldığı ve özellikle filmin episod veya sahnelerinin betimsel çözümlemelerini daha önceden saptamak gerektiği zaman bu grafik belirlemelerden vazgeçilemez. S.M. Eisenstein söz konusu belirlemelerin çok basit, sembolik çizimlerini önermiştir. Bu yüzden, onları çizebilmek için ressam olmak gerekmemektedir.

Filmin çekim akışının ve gelecekteki sahnelerin sonucunun önemli ölçüde doğru tasavvur edilebilmesi için sahnelerin mutlaka iki türlü çizimler belirlenmesi öngörülür. Birincisi, kadrajın çerçevesi içinde, kameranın bakış açısından görüntülenecek olan objeyi göreceli bir şekilde resmetmektir. İkincisiyse, kamera ile görüntülenecek obje arasındaki ilişkiyi belirten çekim alanının kuşbakışı planının çizilmesidir. Göreceli bir şekilde resmedilen çerçeve serisine, si-

nema dilinde genellikle 'çerçeve resmi' *(storyboard)* adı verilir. Kuşbakışı çizilen çekim alanının planı da 'mizansen plan' veya sadece 'mizansen' diye adlandırılır.

Bakış yönüne göre, görüntülenen insanın çerçeve içinde göreceli olarak resmedilmesi aşağıdaki şekillerle gösterilmiştir:



a) Kadrajda bir insan başı (cephe).

b) İnsan başı profil.

c) Arkadan görünen insan başı (ense).

d) Bize doğru bakan bir insan (tam boy).

e) İnsan boyu profil.

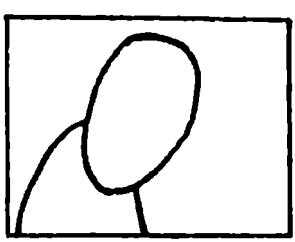
f) Kameraya sırtını dönmüş bir insan (tam boy).

Şekil 2

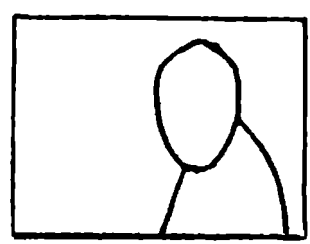
İnsan yüzünün veya figürünün kamerayla ilişkili olarak durumunun belirlenmesindeki incelik, başın oval şekli ile cisim hatları arasındaki karşılıklı durum ilişkisinde yatmaktadır. Birinci kadrajda sırt çizgisi, başın oval çizgisi tarafından kesilmektedir. İkinci kadrajda sırt çizgisi, başın oval çizgisinin başlangıcından biraz daha yuka-

rıda başlamakta ve hafifçe bir kambur oluşturmaktadır. Üçüncüsünde, sırt çizgisi başın oval çizgisinin alt tarafını kapatmakta ve böylece ense gibi bir şekil ortaya çıkmaktadır. İnsan figürünü tam boy çizdiğimiz zaman, başın oval çizgisinin durumu, o insanın kadrajdaki duruşu ve bakış yönü için belirleyici rol oynamaktadır. Böyle bir resim sayesinde kadrajda yer alan insanın nereye baktığını rahatlıkla saptayabiliriz. Bu durumsa, mizansenin en önemli niteliği sayılabileceği gibi, görüntü montajıyla ilgili bütün söylediklerimizin ana prensibini de oluşturur.

Kameranın yarı profilde veya dörtte bir profilde görüntülediği bir insanın bakış yönünün grafik yoluyla ifade edilebilmesi için, yine göreceli bir çizim şekli mevcuttur. Böyle bir durumda bedenin her iki çizgisi de profil çiziminden farklı olarak hafif bir tümsek oluşturmaktadır. Fakat çizgilerden biri diğerine nazaran, başın alt kısmından farklı ölçüde yüksek bir noktadan başlamaktadır (Şekil 3).



Sağa bakış



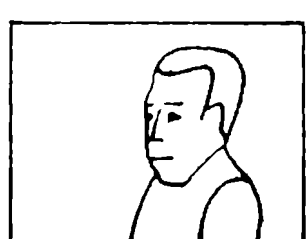
Sola bakış

Şekil 3

İnsanın bakış yönünün tamamen doğru gösterilebilmesi için, doğal olarak burun ve gözlerin de çizimde yer alması gerekir (Şekil 4).



Sağa bakış



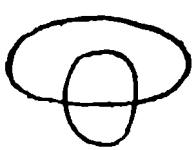
Sola bakış

Şekil 4

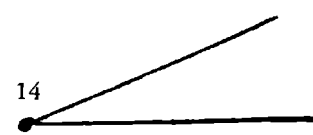
MİZANSEN PLANDA İNSAN ÇİZİMİ

Sergey Mihayloviç Eisenstein mizansen plan çizimlerinde insanın gayet rahat ve kolay bir çizim şeklini önermiştir. Eğer herhangi bir insana yukarıdan kuşbakışı bakacak olursak, şematik olarak birbiriyle kesişen iki oval daire görürüz. Oval dairelerden küçük olanı, yani insan başı, büyük ovalın tam ortasından başlamaktadır ve yarısı ileriye çıkık durumdadır. Böylelikle, yüzün konumu ve insanın bakış yönü de belirtilmiş olmaktadır (Şekil 5).

Mizansen plan çizimlerinde kameranın şekli çizilmez. Kamerayı belirtmek için, görüntülenen objenin görünüş açısını belirten çizgilerle, bu çizgilerin birleştiği noktayı göstermek yeterlidir (Şekil 6, 7, 8).

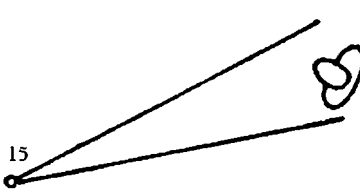


Şekil 5



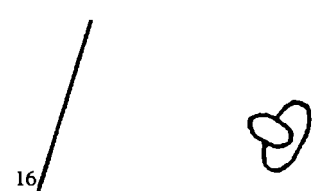
On dördüncü çekim noktası

Şekil 6



Uzun odak uzaklıklı objektifle çekim

Şekil 7

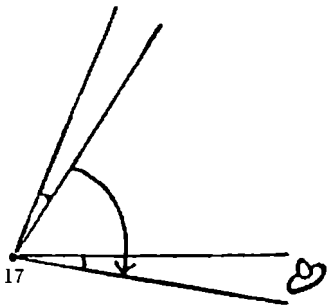


Kısa odak uzaklıklı objektifle çekim

Şekil 8

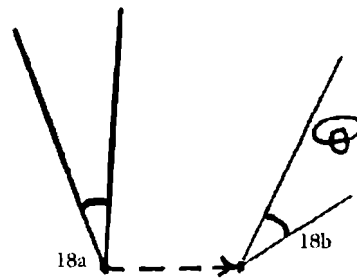
Kameranın kendi ekseni etrafında çevrinmesini, yani panoramayı (PAN) iki açı ve objektifin birinci konumuyla son konumu belirten çizgileri birleştiren ve kameranın çevrinme yönünü açıklayan bir ok eğrisiyle göstermemiz mümkündür. Kameranın herhangi bir yer değişikliği (kaydırma), aralarında belirli bir mesafe olan iki açının

tepe noktalarını birleştiren ve kameranın kaydırılacağı yönü gösteren aralıklı bir ok çizgisiyle ifade edilir (Şekil 9, 10).



Panorama (PAN Çekim)

Şekil 9



Kamera hareketi

Şekil 10

L.V. KULEŞOV'A GÖRE PLANLARIN YAKINLIK DERECESİ

1) İnsan gözü. Yakınlık derecesi itibariyle detay veya ayrıntı diye adlandırılır.

2) Yakın plan. Omuzların neredeyse kadrajın dışında kaldığı bir insan yüzü.

3) Birinci orta plan. İnsan figürünün beline kadar olan kısmı.

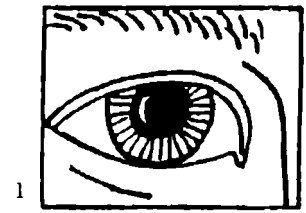
4) İkinci orta plan. İnsan figürünün dizlerine kadar olan kısmı.

5) Genel plan. İnsanın tam boy figürü kadraja öyle yerleştirilir ki, başının üstünde ve ayaklarının altında bırakılan mesafe önemsenmeyecek kadar küçük kalır.

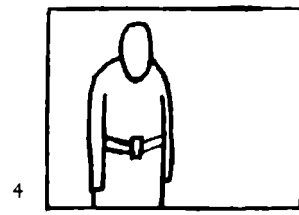
6) Uzak plan. Kadrajın alan ölçüsüne göre insan figürünün işgal ettiği yer önemsenmeyecek kadar küçüktür.

Film yapım koşullarında, çekim senaryolarının yazımı esnasında ve alışılagelmiş sinematografik konuşmalarda Kuleşov tarafından önerilen altı çeşit plan ölçeğinin her zaman kullanıldığı söylenemez. Fakat film sahnelerinin kurgusal çözümleme seçimini yaparken ve özellikle kurgu prensiplerinin ifade edilmesi esnasında, söz konusu altı ölçeği kullanmak neredeyse bir zorunluluktur.

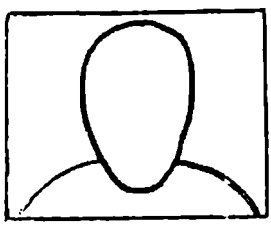
Sinematografistler tarafından kullanılan iki çeşit plan ölçeği de 'mikro plan' ve 'makro plan'dır. Bu iki plan ölçeği bilimsel-tanıtım



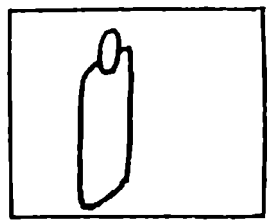
1 Ayrıntı



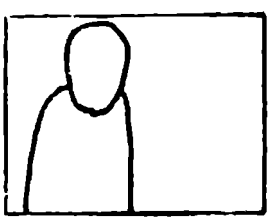
4 İkinci orta plan



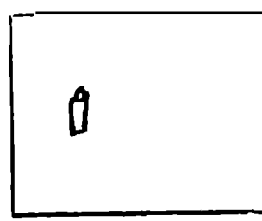
2 Yakın plan



5 Genel plan



3 Birinci orta plan



6 Uzak plan

Şekil 11

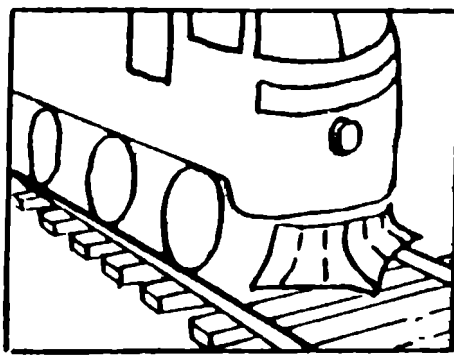
sinema türünde, diğer sinematografi türlerine nazaran önemli ölçüde daha sık kullanılmaktadır.

Mikro plan, görüntülenecek objenin çıplak gözle görülemediği durumlarda, herhangi bir mikroskop aracılığıyla çekilen plandır.

Makro plansa, mikro plan ile ayrıntı çekimi ölçeği arasında sıralanan çekim ölçekleridir. Makro plan her ne kadar bilimsel bakış açısında doğru bir terim değilse de, yapılan uygulamalar bu plan ölçeğinin sinematografi dilinde yeri olduğunu çoktan kanıtlamış bulunmaktadır. Bu plan ölçeğini daha iyi açıklamak bakımından, bir karınca veya tırtılın tek çerçevede çekilmiş oldukları planı örnek verebiliriz. Alışılagelmiş yaşam koşullarında, küçük bir objeyi görebilmemiz için nasıl ki büyüteç gibi araçlar kullanıyorsak, buna benzer plan çekimleri için bazen kamera objektifine takılabilen ek lensler kullanılmaktadır.

Bu açıklamalarla birlikte plan ölçeği kavramını çözüme bağlamış bulunuyoruz. Geriye sadece bu kavramın anlaşılıp anlaşılmadığını kontrol etmek kalıyor.

Şimdi aşağıdaki kadrajın plan ölçeğini saptamaya çalışın.

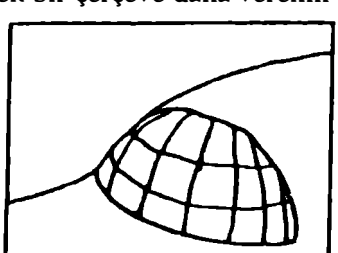


Tren lokomotifinin bir bölümü

Şekil 12

Eğer bu çerçevede lokomotifin yakın planının çizilmiş olduğunu düşünüyorsanız, yanılıyorsunuz. Eğer bunun orta plan olduğunu düşünüyorsanız yine yanılıyorsunuz. O halde çerçevedeki resim nasıl bir plan sayılmalı?

Bunu açıklamadan önce plan ölçeği kavramının kontrolü için örnek bir çerçeve daha verelim (Şekil 13).



Uçağın pilot kabini

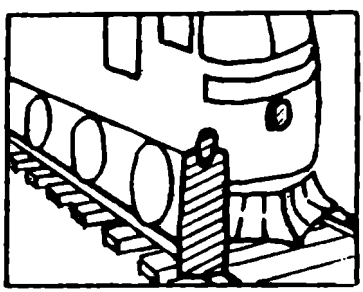
Şekil 13

Aerobüsün yakın planı mı? Yanılıyorsunuz!

Muhteşem Pantheon'u inşa eden Antik Yunan mimarının şu sözünü hatırlayalım: "İnsan her şeyin ölçüsüdür!" Bu bilge sözün derin anlamı üzerinde fazla kafa yormadan, insanların bu sözü çok sık kullandıkları görülmektedir. Bu deyimin yüzeysel yankılarının arkasında, insanın yaratıcı yaşamsal faaliyetlerinin felsefesi saklıdır. Öyle ki, insan yarattığı her şeyi kendi ölçülerine göre ayarlamakta, kendi gücüne ve kendi sınırlı olanaklarına göre hesaplamaktadır. Bir pudluk (16,3 kg.) balyozla çivi çakmanın çok zahmetli bir iş olacağı konusunda farklı düşünmeyeceğimiz açıktır. Veya, mutfak kepçesiyle lahana çorbası iç-

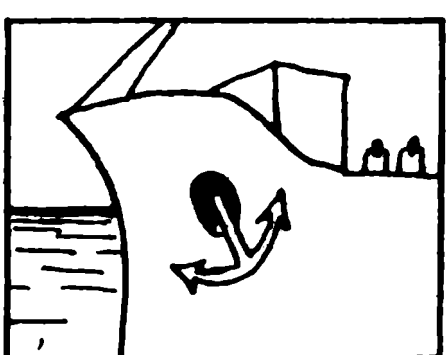
mek de öyle kolay olmasa gerektir. Aynı şekilde, duvar saati gibi bir saati kolda taşımak da epey zahmetli ve mantıksız bir şeydir...

L.V. Kuleşov bu prensipten yola çıkarak, sanatın en önemli objelerinden biri olan insanı, planların yakınlık derecesinin ölçüsü olarak seçmiştir. Böylece insan, yıllardan beri sinema mesleğinde herhangi bir kadrın plan ölçeğinin biricik ölçütü haline gelmiştir. 'Lokomotifin yakın planı' gibi bir deyim kullanmak sinematografik dilde abes sayılır. Kadrajdaki lokomotifin yanma bir insan figürü çizildiği takdirde, kadrajın yakınlık ölçeği de hemen açıklık kazanır (Şekil 14).



Şekil 14

Eğer kadrajda büyük bir yük gemisinin burun kısmını çizecek olursak, bu konuda içine düştüğümüz yanılgı daha net ortaya çıkar. Geminin locasından beş metre boyundaki gemi demiri sarkmakta, güvertesinde de insan figürleri görülmektedir. Buna rağmen geminin sadece 1/20'si kadraja girebilmektedir (Şekil 15).



Şekil 15

Genç yönetmen çekim senaryosunu projelendirme aşamasında telaşa kapılarak 'geminin yakın planı' diye yazıyor. Saflıkla yönetmenin kurduğu cümleye inanan görüntü yönetmeni, akşam yapılacak

çekimlerde 'geminin yakın planı'nı aydınlatmak için yapım şefinden 500 kilovat gücünde aydınlatma araçları talep ediyor. Kabul edelim ki, deneyimli sinema yapımcıları böyle bir yönetmen hakkında olumlu şeyler düşünmeyeceklerdir.

Lokomotifle ilgili birinci kadrı şöyle ifade edebiliriz: 'Genel plan, lokomotifin ön kısmı.'

İkinci kadrın yakınlık ölçeğiyse, Lev Kuleşov'un yorumuna göre 'uzak plan, yük gemisinin burun kısmı' şeklinde ifade edilebilir.

Bu prensipten yola çıkılırsa, insanın yüz ölçülerini biraz aşan bir çerçevenin sınırları içerisinde çekilen herhangi bir obje, her zaman yakın plan olarak adlandırılacaktır. Eğer kadrın çerçevesi içinde yer alan obje veya objenin herhangi bir bölümünün görüntüsü insan boyunu azıcık aşıyorsa kadrın ölçeği genel plan olacaktır. Bunun gibi standart bir kıyaslama sayesinde görüntülenen çekim alanının ölçüsü, diyelim ki orta plan olarak adlandırılıyorsa, çekimi yapılan objenin büyüklüğüne göre değişmeyecektir. Yakın planla görüntülenen masa üzerindeki bir sinek, ekranda çok küçük görünecektir. Oysa aynı ölçekle çekilen bir yolcu gemisi, izleyici tarafından ekranda görülecektir bile. Taş çatlasa ekranda ancak o geminin yolcu salonunun bir lombozu görünecek, geriye kalan kısımsa kadr sınırlarının dışında kalacaktır.

Kim olursa olsun, sinematografi yaşamına ilk adımlarını atan herkes er veya geç bu prensiplere alışmak zorundadır. Bazı insanlarsa yaşamlarının sonuna kadar buna alışamamaktadırlar.

5
BİR SAHNEDE ART ARDA BİRLEŞTİRİLEN KADRLARIN 10 PRENSİBİ



"Son zamanlarda sinematografide artık 'sessiz', 'sesli', 'renkli' veya 'stereoskopik' diye adlandırabileceğimiz kurgu çeşitleri yoktur. Sinemanın 'sessiz', 'sesli', 'renkli' ve diğer biçimlerinin her türlüsünde bir tek kurgu çeşidi vardır ki, o da sinematografik kurgudur," diye 1941 yılında yaptığı çalışmalarında yazmıştı Lev Kuleşov.* Aradan kırk yıl geçmesine rağmen Kuleşov'un bu görüşü hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Fakat günümüzde bunlara mutlaka televizyon kurgusunun da bir sinematografik kurgu olduğunu eklememiz gerekmektedir. Çünkü televizyon kurgusu da ekranda bir görüntünün kurgusudur. Ve televizyon kurgusunun özü, temelleri, sinematografik kurgudan hiçbir şekilde ayrılmamaktadır.

*) L.V. Kuşelov, *Sinema Yönetmenliğinin Temelleri*, M. Goskinoizdat, 1941, s. 295.

Planların yakınlık derecesinin seçimi, kadrajdaki insanların bakış yönünü saptama, kadrajda bulunan objelerin hareket yönlerinin seçimi gibi, bir sahnede art arda birleştirilen kadrların on prensibini öğrenmek, kurgunun temel ve aynı zamanda başlangıç ilkelerinin kavranmasını sağlar. Burada sadece, sinemada en çok yaygınlık kazanan bir olaydan söz ediyoruz. Yönetmen bir sahnenin çekimi esnasında, kadrlarını öyle bir şekilde kurgulamayı planlasın ki, izleyici kadrların birleştiği yeri fark etmesin, söz konusu sahnenin algılanması kolay ve akıcı olsun, ayrı film parçacıklarından meydana getirilen sahne son derece sade ve bir bütünlük oluşturacak şekilde izleyicinin bilincine yerleşsin. İzleyicinin film izleme esnasında, sahnenin bir sürü film parçacığının birbiriyle eklenmesinden meydana geldiği konusuna kafa yormaması ve bilincinin bütün enerjisini sahne yapısının anlam ve duyumunu kavramaya yöneltmemesi için ne yapmak gerekiyor? İşte kurgunun on prensibi böyle bir ödevi yanıtlamaya çalışmaktadır.

Kurgunun on prensibi, oyunculu (kurmaca) filmden bilimsel tanıtım filmine, belgesel filmden animasyon ve aynı şekilde haber bülteninden herhangi bir spor programının yayınlanmasına kadar, bütün çeşitleriyle televizyon yayınlarını içine alan, görüntünün kurgulanmasıyla ilgili her türlü sinematografik yapıtlar için geçerlidir. Bir kadrdan diğerine geçişte söz konusu prensiplerden ayrılmak, sahnede herhangi bir şeyi önemle vurgulama efekti vermektedir. Böyle bir durumda, yönetmenin kurgunun on prensibine ters düşen film ekleminden sonra gelecek planı bir miktar uzatarak, izleyiciye, sahnede gelişen olayların akışına kendini adapte edebilmesi için belirli bir süre tanıması gerekir. Sinematografı pratiğinde, konunun veya olayın gelişmesinde bir kopukluğun meydana geldiğini belirtmek, yahut bir olayın sonu ile başka bir olayın başlangıcı arasında belirli bir zaman diliminin geçtiğini göstermek istedikleri zaman, yönetmenlerin kadrları birleştirirken çoğu kez kadrlar arasındaki yumuşak geçişleri reddetmeyi seçtikleri bilinir.

Kurgunun on prensibinin büyük bölümünü son şekliyle açığa çıkarmış olan Lev Kuleşov, yüzlerce filmin kurgusunu analiz etmiş, kadrların birleştirilmesinin çeşitli versiyonlarını gerek izleyiciler, gerekse kendi üzerinde denemiş ve elde ettiği sonuçları ge-

nel bir kurala bağlamıştır. Lev Kuleşov'un kurgu alanında yapmış olduğu saptamalar, dünya sinematografisinin onlarca yıl boyunca, film yönetimiyle ilgili kolektif çalışma deneyimlerinin bir sonucu niteliğindedir. Sessiz sinemanın büyük bir sanata dönüşme sürecinde bu prensipler yavaş yavaş biçimlenmiş, yanılgılarla dolu yüzlerce, hatta binlerce deney sonucunda seçilmişlerdir. Bu prensiplerin ortaya çıkmasının duyuma dayanan karakteri, doğalarının açık bir izah tarzı olmayışı, bununla birlikte, kurgu esnasında ve çekimlerde onları kullanmanın kaçınılmazlığı, bu prensiplere bir tür 'sinemanın değişmez kanunları' gözüyle bakmamıza neden olmaktadır.

Günümüzde söz konusu 'sinema kanunları' veya 'kurgu kanunları'nın varlık nedenlerini; insanın görsel algılama psikofizyolojisiyle sınırlı olan, kadrların birleştirilmesinin izleyici tarafından kolaylıkla algılanması koşullarını sağlama gerekliliğiyle açıklama olanaklarına sahibiz.

İlk bakışta kurgunun bu on prensibi son derece basitmiş gibi görünür. S.M. Eisenstein, M.İ. Romm, S.İ. Yutkeviç ve sinematografın diğer araştırmacıları, sinemayla ilgili çalışmalarının çoğunda bu prensipleri sıralamışlar, fakat bu sıralamayı yeterince ayrıntılı yapmamışlardır. Onlar için, iki kadrın doğal ve az fark edilebilir bir şekilde kurgulanması prensiplerini bilmek ve kendi sinematografik çalışmalarında kullanmak anlaşılacak bir şeydi. Şimdi bile yukarıda bahsettiğimiz yönetmenlerin çalışmalarını okuyanlar, kurgunun on prensibine eski ustaların gözüyle bakmakta ve bunun yanı sıra, hiçbir sinematografistin bunları bilmeden profesyonel sayılamayacağı, en basit haliyle kurgu kültürü denen şeyin yanından şöyle bir değinerek geçmektedirler.

Ama sinematografi pratiğinde bazen şöyle bir olaya tanık olursunuz: Sinema salonunda oturmuş, film izliyorsunuz. Ekranda büyük bir çarpışma cereyan ediyor. Filmin başlangıcından birkaç saniye sonra artık kimin hangi tarafa koştuğunu, kimin kime ateş ettiğini veya kimin kime saldırdığını anlıyorsunuz. Fakat aradan bir dakika daha geçiyor ve 'bizim' topçularımızın 'bizim' siperleri gülle yağmuruna tuttuğunu, 'düşmanlar'ınsa kendi askerlerinin yüzüne karşı ateş ettiklerini, 'bizim' generalin komutuyla da 'düşmanlar'ın yine

kendi adamlarını süngüden geçirmeye başladıklarını açıkça görüyorsunuz. Bir de süvarilerin hücuma geçmeleriyle artık 'bizimkiler'i ve 'düşmanlar'ı sadece giydikleri kostümlerden tanıyabiliyorsunuz. Taarruza geçenleri de ancak "hücum!" veya "hura!" diye haykırışlarından ayırt etmek mümkün oluyor. Hatta, bu durumda yönetmenin bile kendi filminde kimlerin 'bizimkiler', kimlerin 'düşmanlar' olduklarını ayırt edebileceği kuşkuludur.

Yukarıda verdiğimiz örneğe benzer durumlarda kurgusal çekim prensiplerine riayet etmek, doğal olarak, yönetmenlik mesleğinin zorunlu bir koşulu haline gelmektedir. Çünkü filmde cereyan eden olayların anlamının izleyiciye ulaşması, doğrudan doğruya buna bağlıdır.

Özellikle, günümüzün mavi ekran (TV) ustalarının en basit kurgu kültüründen yoksun olmalarından dolayı yarattıkları 'harikalar'sa kaleme alınacak gibi değildir. Televizyon programlarında bazen öyle olur ki, kürsüde oturan konuşmacılar sanki salonda oturan dinleyicilerin enselerine bakarlar, ayrı çekilen dinleyicilerse konuşmacı kürsüsünde otururlar.

İşte bu tür 'harikalar' iki kadrın kurgusal eklemlerinin etkileme gücünü vurgulamakta, yönetmenlik mesleğine soyunan herkesin kurgunun ilkokulundan geçmesi gerekliliğini bir kez daha kanıtlamaktadır.

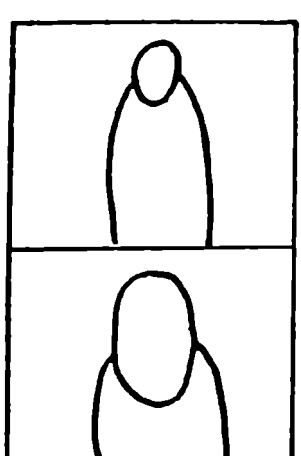
1. PRENSİP: PLANIN ÖLÇEĞİNE GÖRE KURGU

Görüntü montajının veya başka bir deyişle, kadrların art arda birleştirilmesi prensiplerinin grafiksel yorumunu anlayabilmek için kadrda devamlı değişim, devamlı hareket halinde olan görüntüleri, sanki her şey ekranda cereyan ediyormuş gibi tasavvur etmemiz gerekmektedir. Kadrajdaki görüntü değişmeden, yani daha sonraki plana geçmeden hemen önceki, birinci planda yer alan objenin son durumunu grafiksel bir çizimle kâğıt üzerinde belirtelim. Aynı şekilde, birinci kadrdan sonra gelen ikinci kadrdaki objenin ilk durumunu çizelim. Böylece, birinci kadrdan diğerine geçişte oluşan kompozisyonun hızlı bir değişimini hafızamızda canlandırmak suretiyle, kurguları kâğıt üzerinde grafik çizimlerle belirtilen kadrların değişi-

mi sırasında, izleyicinin ekrandan edineceği izlenimi tasavvur etmemiz mümkün olur.

Doğal olarak, çerçeve çiziminden *(storyboard)* kadrların birleştirilmesinin ekranda oluşturacağı efekti tasavvur etme kabiliyeti, yani görüntüleri hafızamızda canlandırmak belirli bir antrenman gerektirir. Zamanla binbir gayretle görüntüleri kurgulama sürecinde, bir kadrdan diğerine geçişlerde, ekranda oluşacak etkileşimi kendi üzerinde olduğu gibi izleyicilerin üzerinde de kontrol etme, yönetmeni mesleğinde sağlam bir yatkınlığa götüreceği gibi, görüntülenecek objeye göre kameranın nereye yerleştirilmesi gerektiğini, kameranın objenin hangi kısmını peliküle sabitleştirdiğini ve çekilen kadrın ekranda nasıl görüneceğini tasavvur edebilme kabiliyetini kazandırır. Çekimlerin sonucunda nasıl bir görüntünün meydana geleceğini görsel bir şekilde tasavvur etme ve görüntüleri hafızasında canlandırma yeteneği olmadan hiçbir yönetmen sağlıklı bir çalışma yapamaz. Bütün bu nedenlerden dolayı, bir kadrdan diğerine geçişlerin grafiksel çizimlerle önceden belirtilmesi, her şeyden önce yönetmenin tasavvur gücünün bir antrenmanı, mesleki yatkınlığının biçimlenmesi niteliğini taşır.

Şimdi de yakın planın birinci orta planla kurgulanmasının nasıl algılanabileceğini tasavvur etmeye çalışalım. Örnek olarak aldığımız ödev pozisyonundan bakıldığında acaba sonuç iyi midir, kötü mü (Şekil 16)?



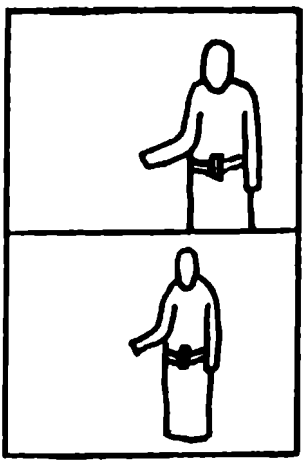
Birinci orta plan

Yakın plan

Şekil 16

Kötü!

Peki, genel plan ile ikinci orta planın kurgulanması nasıl algılanabilir (Şekil 17)?



İkinci orta plan

Genel plan

Şekil 17

Yine kötü! Birinci versiyon olsun, ikinci versiyon olsun, ikisinde de izleyici bir sarsıntı hissedecektir. Ekranda izleyicinin gözünü rahatsız edici bir şey görünüp kaybolacaktır. Bu ne olabilir acaba?

Bu kez yakın planı uzak planla kurgulamaya çalışalım (Şekil 18).

Sonuç yine kötü! O halde ne yapmalı? Bir planla diğer bir planın kurgulanmasının en optimal mihengi hangisidir?

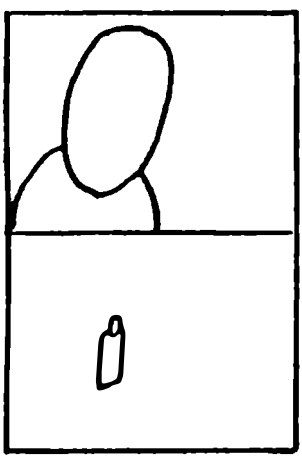
Görsel algılama özelliklerinden birisi de, kadrlar arasında ölçek farkının birbirinden büyük ölçüde ayrılmadığı durumlarda, kadrların birleştirilmesinin izleyici tarafından kolay algılandığı olgusunda yatmaktadır. Yıllar boyunca sinematografi pratiğinden elde edilen deneyimler, bir kadrdan diğerine geçişte bir plan ölçeği atlayarak kurgulanan kadrların, göze rahatsızlık vermeden daha kolay izlendiğini ortaya koymuştur.

Plan ölçeklerindeki farklılığın ayırt edilebilecek derecede olması gerekliliği sırf duyumsal nedenlere dayanılarak saptanmıştı. Fakat bu farklılığın, izleyicinin filme adaptasyonunu bozacak ve ekranda hâlâ aynı objelerin hareketinin devam ettiği hissini kaybettirecek kadar şiddetli olmaması gereklidir.

Örnek verdiğimiz ilk iki versiyonda plan ölçeklerindeki farklılık yeterli derecede olmamıştır (yakın plan – birinci orta plan, ikinci or-

ta plan – genel plan gibi). Bu kadrların kurgulanması sonucu, izleyici ekranda bir şeylerin sarsıldığını hissedecek, fakat yeni bir şey göremeyecektir.

Üçüncü versiyondaki kurgulamada (yakın plan – uzak plan) izleyici her iki kadrda objelerin aynı obje olduğunu hemen fark edemez. Bu yüzden, yakın planda gördüğü yüzün, uzak planda takip ettiği insana ait olduğunu saptamak için izleyicinin beyni fazladan çalışma yapmak zorunda kalacaktır.



Yakın plan

Uzak plan

Şekil 18

Eğer bir ayrıntıyla birinci orta plan ölçekli iki kadr, birbiriyle kurgulanıp ekranda gösterilirse, izleyicide tamamen yukarıdaki gibi bir algılama zorluğu görülecektir. Kadrların içeriği arasında haklı nedenlere dayanmayan bir bağlantı arayışı, kadrların birleştiği yerde olayın duraklaması gibi rahatsız edici bir duygunun doğmasına neden olur. Burada, izleyici bir kadrdan diğerine geçişi fark edeceği gibi, ekranda birinci planda gördüğü gözün ikinci plandaki adama ait olduğunu anlayabilmesi kanıt arayışına girmesine neden olacaktır.

Bir insanın görüntülenmesiyle ilgili her şey, çekimi yapılan diğer objelerle de aynı derecede ilgilidir. Bir kadrdan diğerine geçiş, ancak iki plan arasındaki ölçek farkı hissedilir derecede olduğu, buna karşılık bu fark, izleyicinin gördüğü objenin hâlâ görmekte olduğu obje olduğunu anlamak için bilincinin gerilmesine yol açacak kadar büyük olmadığı zaman uyumlu olabilecektir.

Görüntülenen obje ister karınca veya tren istasyonu binası, isterse uzay gemisi veya fil olsun, bütün durumlarda aynı prensip geçerliliğini koruyacaktır. Sinema yönetmenin, bu prensibi göz önünde bulundurarak yapacağı bir kadrdan diğerine geçiş, izleyicinin rahat algılama koşullarına olumlu yanıt verecektir.

Ancak filmin dramaturjik amacına uygun olarak, olayların gelişme akışında herhangi bir şeyi vurgulama gereksinimi doğduğu zaman, bu prensip bazen de kasıtlı bir şekilde bozulabilir. Diyelim ki yönetmen filminin bir yerinde, kahramanını saran korku hissini izleyiciye aktarma gereksinimi duydu. Filmin kahramanı yapayalnız, onun yardımına gelebilecek arkadaşlarını görme umuduyla uzun süre bir tepeye tırmanıyor. Bu durumda izleyiciye, uzak planda uzun süre bir yamaçtan yukarıya doğru yavaşça tırmanan bir insan figürü gösterilebilir. Kahramanımız aynı planda, tepedeki bir kayanın üzerine çıkar. Uzak planda gösterilen insan figürü kayanın üzerinde doğrulup ileriye bakar. Kadrı değiştiriyoruz. Yakın planda korkuya kapılmış kahramanın yüzünü gösteriyoruz. Tekrar kadrı değiştiriyoruz. Bu kez kahramanımızın bakış açısından, kayanın arkasında, başından kurşunla vurulmuş halde uzanan arkadaşını gösteriyoruz.

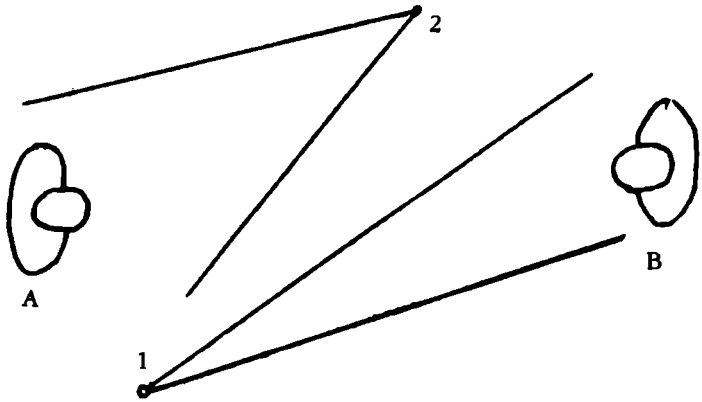
Yönetmen tarafından herhangi bir şeyi önemle vurgulamakla bir ilişki olmadan, planın ölçeğine göre kurgu prensibine riayet edilmemesinden dolayı kadrların birleştirilmesinin oluşturacağı rahatsız algılama, izleyicide bilinçaltı bir tedirginlik yaratacaktır.

Dış görünüşleri itibariyle birbirine benzemeyen farklı objeler içeren bir kadrdan diğerine geçişte, kurgunun bu prensibi anlamını yitirir. Böyle bir durumda, her iki kadrda da plan ölçekleri, yönetmenin amacına karşılık veren herhangi bir yakınlıkta olabilirler.

2. PRENSİP: BİR MEKÂNDA BULUNAN OBJELERİN BAKIŞ YÖNÜNE GÖRE KURGU

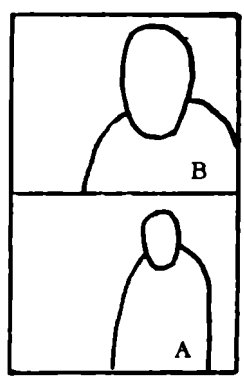
Önümüze şöyle bir ödev koyalım: Ayrı kadrlarla görüntülenmiş olan ve birbiriyle sohbet eden iki insanın, (A – Arbuzov, B – Brükvin) ekranda birbirine bakıyormuş gibi algılanması için kamerayı nasıl yerleştirmeliyiz?

Kamerayı şu şekilde yerleştirirsek (Şekil 19):



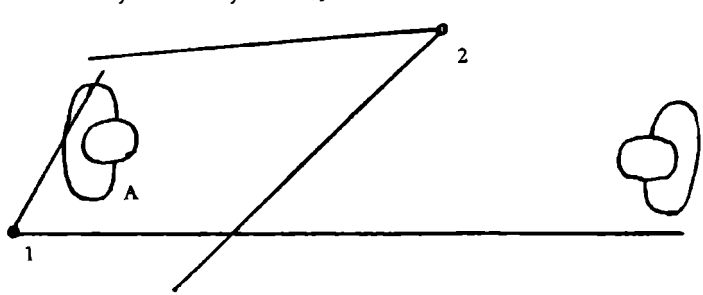
Şekil 19

Bu durumda, ekranda aşağıdaki gibi bir sonuç elde ederiz (Şekil 20):



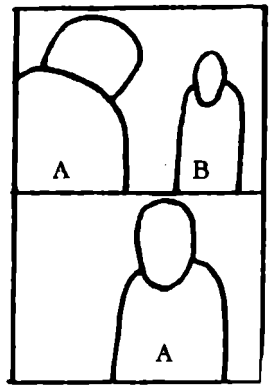
Şekil 20

Her iki insan birbirine değil de aynı yöne bakmaktadır. O halde başka bir versiyon deneyelim (Şekil 21):



Şekil 21

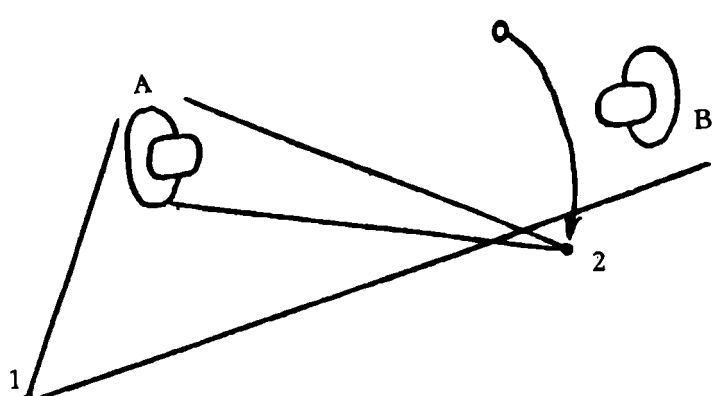
Bu kadrların birleştirilmesi ekranda şöyle görünecektir (Şekil 22):



Şekil 22

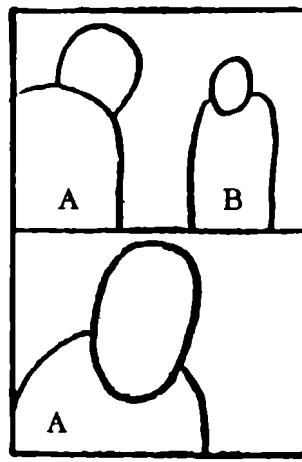
A ile belirtilen Bay Arbuzov'un bir sonraki kadrda birdenbire ekranın sağ tarafından sol tarafına sıçraması ve kendine bakıyormuş gibi algılanması, izleyici açısından beklenmedik bir etki yaratacağı gibi, neyin ne olduğunun anlaşılması da pek mümkün olmayacaktır. Böylece, izleyici olayın nasıl meydana geldiğini düşünmeye başlayacak ve bu kadrdaki diyalogun anlamı ekranda ikinci plana itilmiş olacaktır.

O halde şekil 23'te görüldüğü gibi, ikinci çekim noktasının yerini Arbuzov ile Brükvin arasındaki aks çizgisinin diğer tarafına kaydırmayı deneyelim.



Şekil 23

Çekim noktasının yerinin bu şekilde değiştirilmesi, ekranda elde edilecek sonuç itibariyle prensipsel bir değişime neden olacaktır (Şekil 24).



Şekil 24

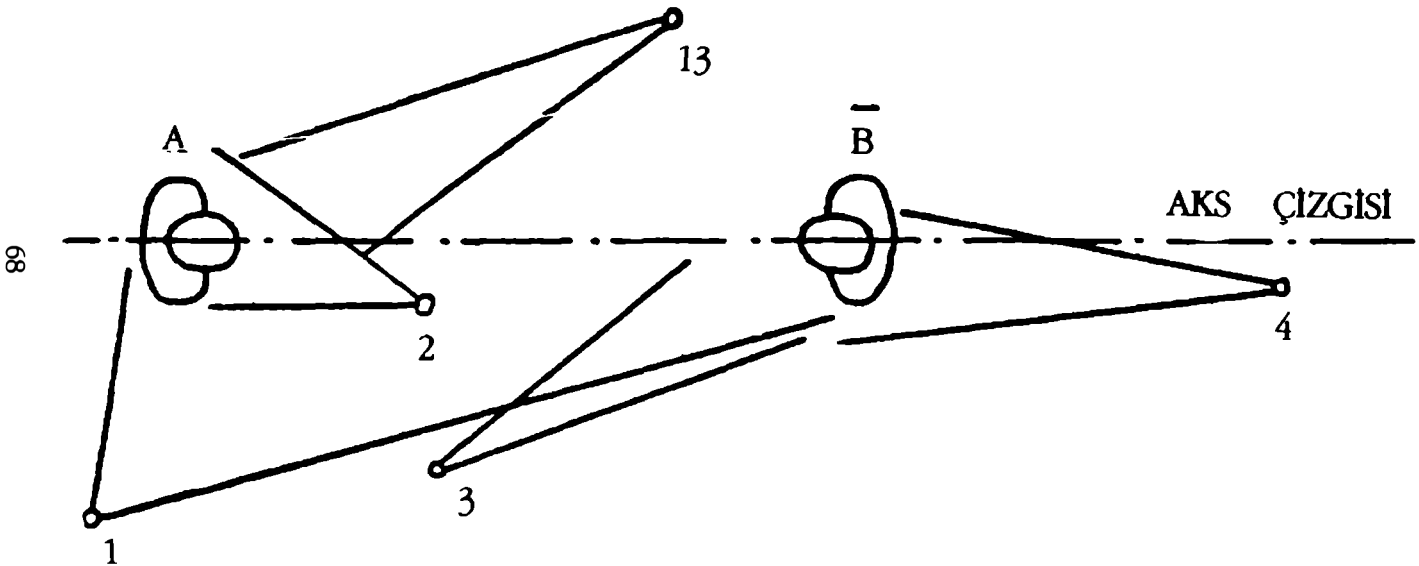
Arbuzov, Brükvin tarafına bakarken diyaloguna devam ediyor.

Burada, ikinci çekim noktasının yerini değiştirmenin, belirli bir doğallığı açığa çıkarmaya yardımcı olduğu açıkça görülüyor. Eğer kamera iki kahramanı birbirinin bakış çizgisinin sadece bir tarafında bulunan noktalara yerleştirirse, izleyici olayın akışını sanki gerçek yaşamda kendi gözleriyle görüyormuş gibi, ekranda öyle tasavvur edecektir. Çekimlerin bu şekilde organize edilmesi, çekim alanının bu tarzda düzenlenmesi, ekranda objelerin genel olarak bulundukları mekânda kendi aralarındaki karşılıklı ilişkide bakış yönünün izleyici tarafından doğru ve kolay bir şekilde saptanmasına olanak vermektedir.

Bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu prensibi, birbiriyle karşılıklı ilişki halinde olan iki objenin çekimlerinin mutlaka bu objelerin arasından geçen aks çizgisinin sadece bir tarafından yapılması gerektiğini dikte eder (Şekil 25).

Şekilde 13. noktanın haricindeki çekim noktalarının hepsi doğru seçilmiştir.

Kurgunun bu prensibi karşılıklı ilişki halinde olan bütün objeler için geçerlidir. Ressam ve ressamın üzerinde resim yaptığı tuval.

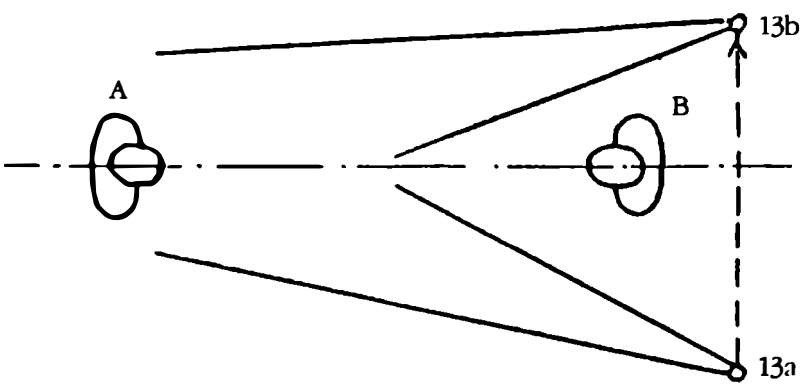


Şekil 25

Tank ve ona ateş açan tanksavar topu. Turna kuşu ve ondan kaçmaya çalışan kurbağacık...

Şimdi de, yönetmenin 'yasak' olan aks çizgisini atlayıp her şeye rağmen olayı öbür taraftan göstermeyi kararlaştırdığını varsayarak durumu öyle incelemeye çalışalım. Diyelim ki aks çizgisinin öbür tarafına geçmek için yönetmenin elinde inandırıcı nedenler var. İzleyici için rahat algılama koşullarının bozulmaması açısından ve ekrandaki mekânda izleyicinin bakış yönlerini şaşırmaması için ne yapmamız gerekiyor? Bu soruya iki yanıtla karşılık vermemiz mümkündür.

1. Versiyon (Şekil 26):



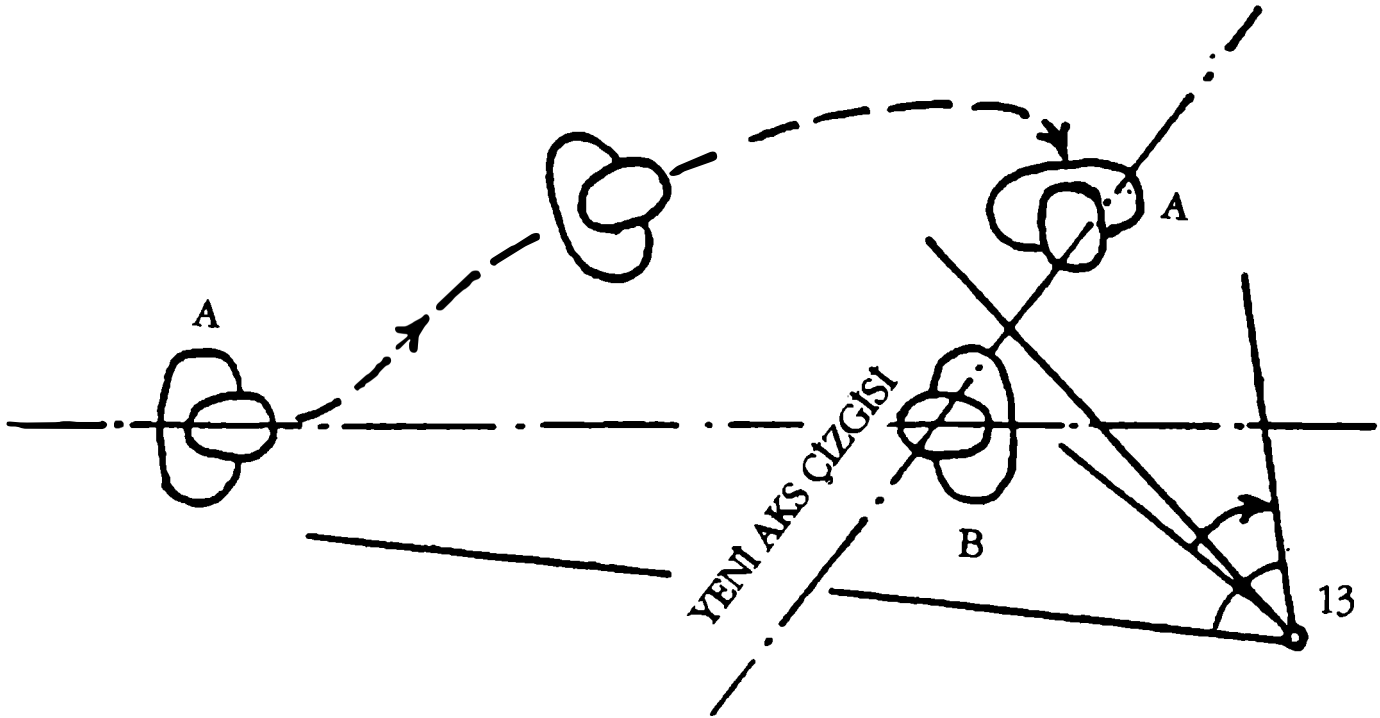
Şekil 26

Bu şekilde görüldüğü üzere, kamera çalışır durumdayken oyuncuların arasındaki aks çizgisini atlar. Böylece kadrajdaki objelerin bakış yönündeki değişiklik, izleyicinin gözü önünde cereyan etmiş olur.

Mizansen plana bakılırsa, daha sonra 14, 15, 16, vs. numaralı kadrları çekmek için, artık kameramızı aks çizgisinin üst tarafında kalan çekim alanından seçilen noktalara yerleştirmemiz gerekmektedir.

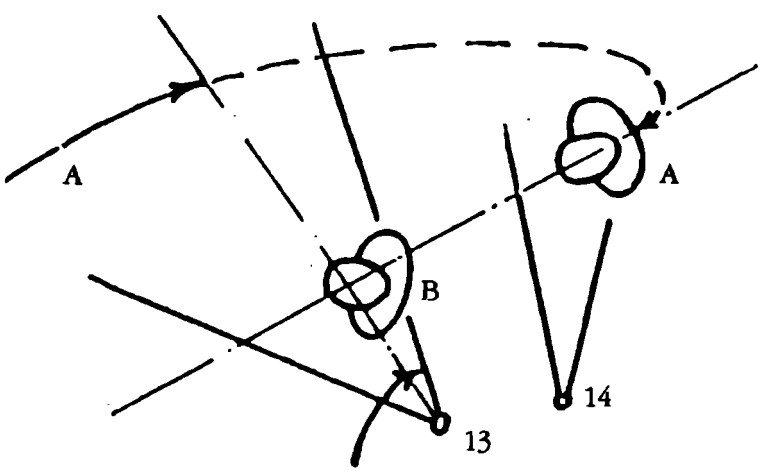
2. Versiyon (Şekil 27):

İkinci durumda kadrajdaki objelerin yer değiştirmesi, birinci versiyonda olduğu gibi yine kamera çekim halindeyken gerçekleşmek-



Şekil 27

tedir. Fakat burada, objelerin kadrajdaki yer değişikliğine kameranın hareketi değil de, görüntülenen kahramanın hareketi neden olmaktadır. Bir taraftan kamera aynı yerde kalırken, diğer taraftan Bay Brükvin'i kadrajda tutmaya çalışarak Bay Arzubov'un hareketine göre PAN yapmaktadır. Kahramanın hareketiyle onun aks çizgisi de doğal olarak yerini değiştirir ve Bay Arbuzov'un 'kamera – Brükvin' aks çizgisini atladığı andan itibaren, kahramanların ekrandaki yer değişikliği tamamlanmış olur. Bu durumda Bay Arbuzov ekranın sağına, Bay Brükvin'se soluna taşınır. İkinci versiyonda kamerayı daha erken durdurmak bile mümkündür (Şekil 28). Üstelik Bay Arbuzov'un 'kamera – Brükvin' aks çizgisini tam atlayacağı sırada... Daha sonra, meydana gelen yeni aks çizgisine bağlı olarak çekimleri devam ettirmek gerekmektedir.



Şekil 28

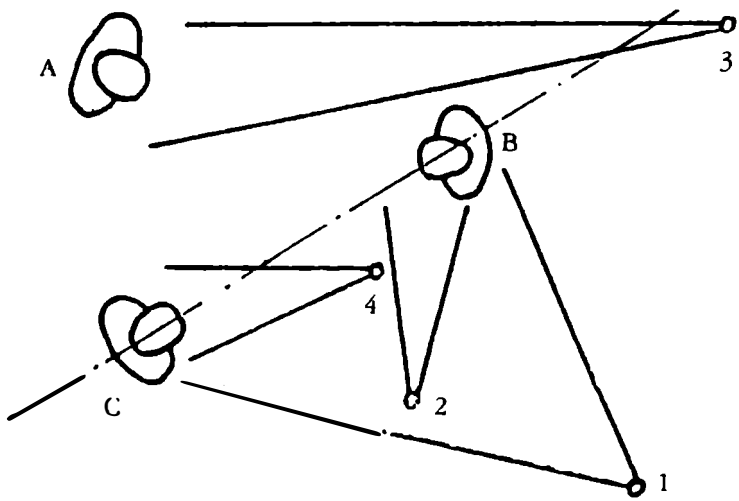
Görüntülediğimiz sahneye sadece iki insanın veya başka şekilde herhangi iki objenin katılıyor olması durumunda, her şey son derece basittir. Sahneye katılan insan veya obje sayısının artmasıyla da çekim esnasında kadrların kurgu düzenliliğini takip etmek gittikçe zorlaşacaktır.

Bir sahnede üç kişinin diyalogunu ele alalım. Bu durumda hangi çekim noktaları yanlış seçilmiştir? Kadrların kurgulanması sonucu

izleyici, kimin nerede oturduğu, kimin kime baktığı konusunda neden yönleri kaybeder?

İşte böyle bir mizansende özellikle şuna dikkat etmek gerekir:

Kamera sanki bütün durumlarda doğru seçilen noktalara yerleştirilmiş, yani yakınında bulunan insanların (Brükvin ve Canbulatov) aks çizgisinin sadece bir tarafında yer almaktadır (Şekil 29).



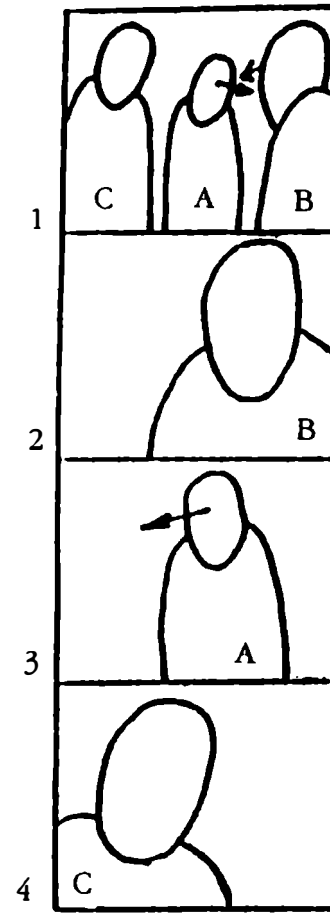
Şekil 29

Çekim noktalarının bulunduğu yerlerden görüntülediğimiz çekimlerin sonuçlarını çerçeve resmi (*storyboard*) yoluyla kâğıt üzerinde belirtelim.

Eğer birinci ve ikinci kadrlar sahnenin doğru kurgulanışına uygunsa, üçüncü kadra ters düştükleri apaçık ortadadır. Birinci kadrda bay Brükvin'e bakan bay Arbuzov, üçüncü kadrın yanlış çekimi sonucu, ekranda bakış yönünü değiştirerek Canbulatov'a bakmaya başlamıştır (Şekil 30).

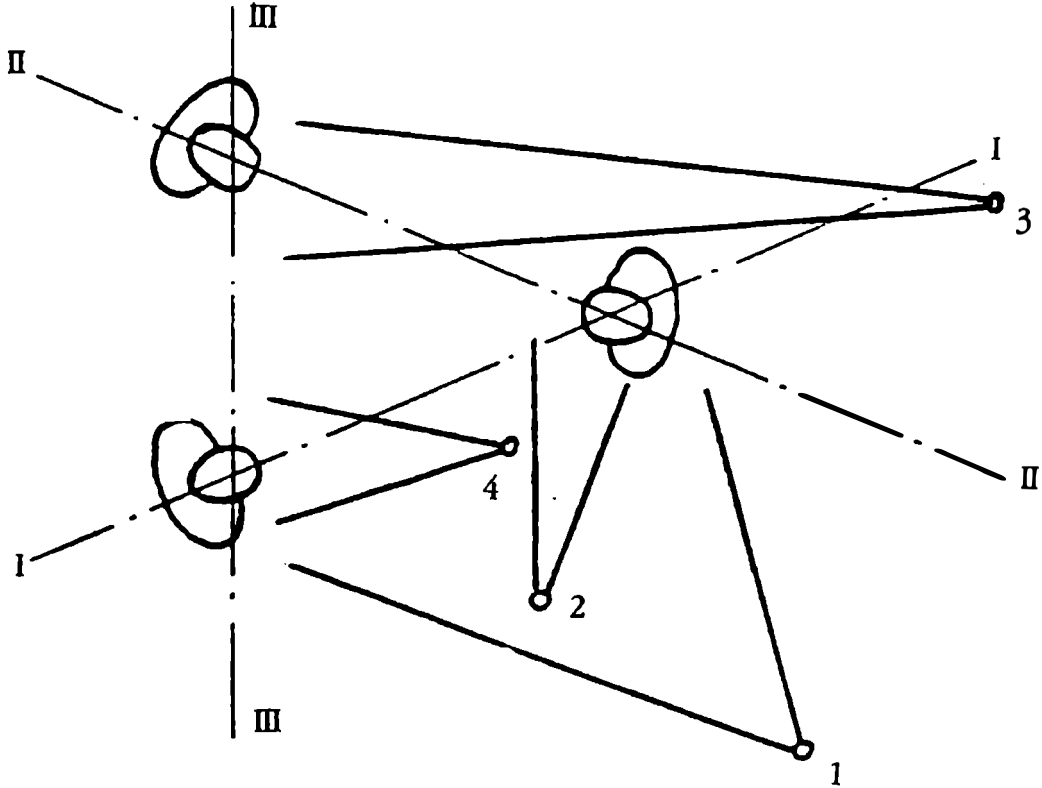
Görüldüğü üzere pek zor olmayan bu sahnemizde, kahramanlar arasındaki aks çizgilerinin üçü de çizildikten sonra hatalı çekim noktası kolayca ortaya çıkar (Şekil 31). Aşağıdaki şekilde belirtildiği gibi, üçüncü çekim noktası, diğer bütün noktalara nazaran II-II aks çizgisinin dışında kalır.

Eğer çekim noktalarının seçimini, bir sonraki mizansen planda olduğu gibi sahnede bulunan insanlar arasındaki en yakın iki aks çizgisiyle sınırlandıracak olursak, kameranın nereye yerleştirilmesi gerektiği sorununu kolayca çözmüş oluruz. Böyle bir durumda kameramızı, çizgilerle belirtilen yerlerin dışında kalan alanlardan herhangi birine yerleştirip çekinmeden o noktadan çekim yapabiliriz. Bu şekilde çalışan bir yönetmenin meydana gelebilecek kurgu hatalarını düşünmesine gerek yoktur. Bu şema, çekimlerin doğru kurgulanıp kurgulanamayacağını kontrol etmek için düşünecek kadar zaman bulamadıkları sıralarda, özellikle aktüel çekim yapanlar için olağanüstü öneme sahiptir (Şekil 32).

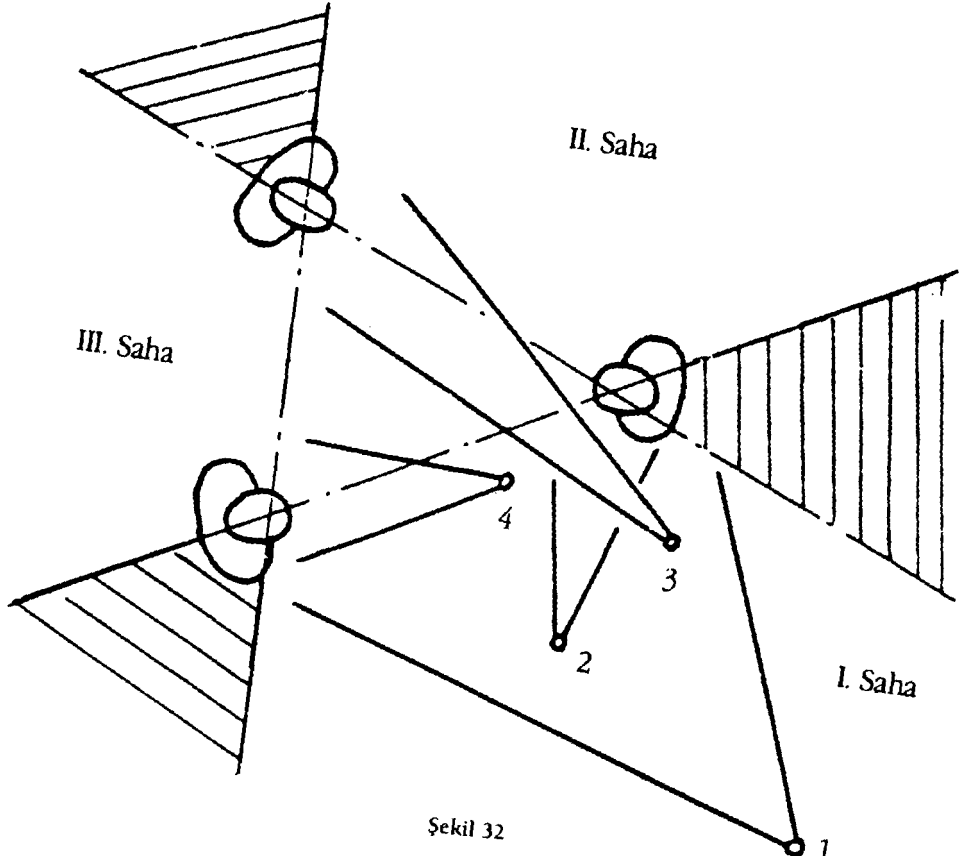


Şekil 30

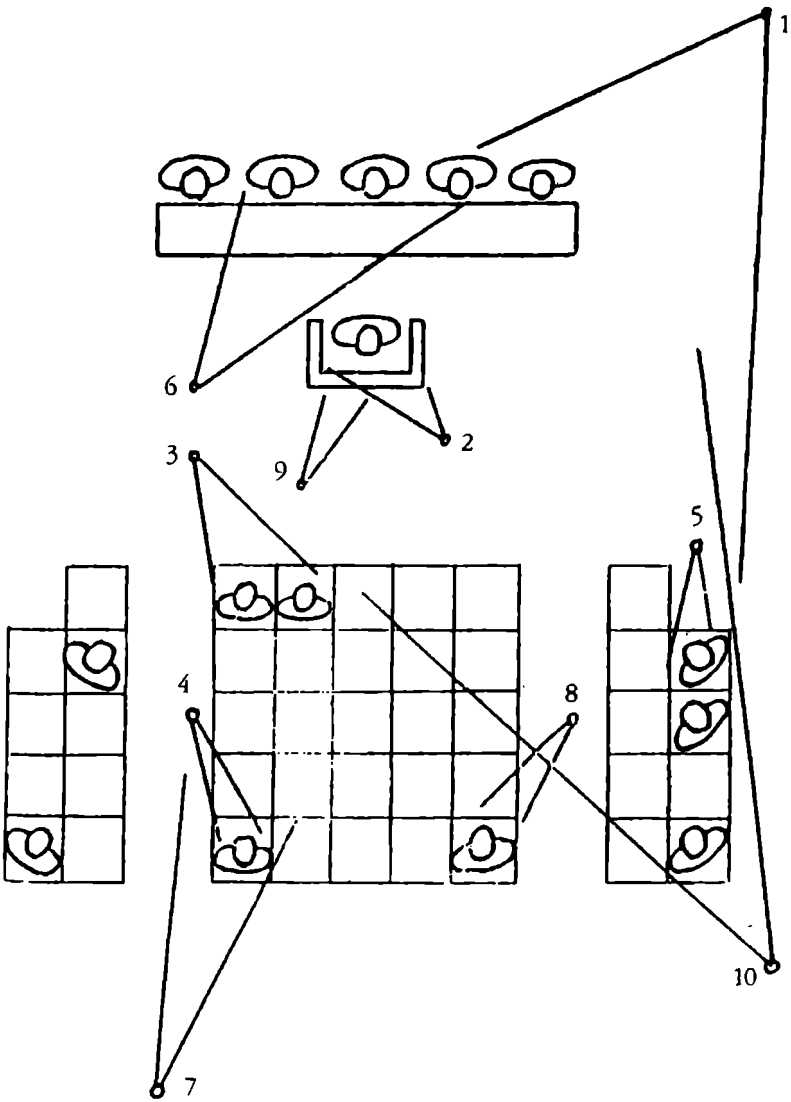
Bir mekânda bulunan objelerin bakış yönünün saptanması prensibine göre şöyle bir sahnenin kurgusal çözümlemesi de yapılabilir. Büyük bir salonda toplantı yapılmaktadır. Kürsünün arkasında bulunan uzunca masanın arkasında heyet üyeleri oturuyordur. Kürsüde duran adam bir konuşma yapmaktadır. Birkaç giriş yolu olan toplantı salonu dinleyicilerle doludur. Aktüel çekimleri yöneten sanatçının önünde, görüntüleyeceği toplantının çalışma akışını yansıtan onlarca kadr içinde aynı kompozisyonu tekrar etmeme gibi çok ciddi bir ödev durmaktadır. Böyle bir durum tamamen televizyonun karakterine uyuyordur. Şimdi şu soruyu yanıtlamaya çalışalım. Acaba yönetmen, mekânda bakış yönünün saptanması prensibini göz önünde bulundurmadan hangi çekim noktalarını seçmiştir (Şekil 33)?



Şekil 31



Şekil 32



Şekil 33

Oldukça zor olan bu çekim şemasının içinden çıkmanın bir tek yolu vardır, o da çerçeve resmi yapmak. Biz de öyle yapalım (Şekil 34-1'den Şekil 34-10'a):

Birinci kadr: Kürsüde konuşma yapan adam salona bakıyor. Kadrajda başı sağdan sola yönelmiş durumda. Dinleyiciler konuşmacıya bakıyorlar. Onların bakış yönü kadrajın solundan sağına doğru.

İkinci kadr: Kürsüdeki konuşmacının yüzü salona dönük. Kadrajdaki bakışı sağdan sola doğru.

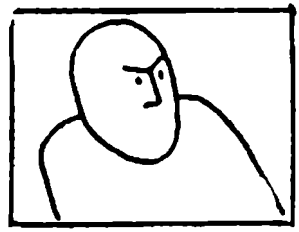
Üçüncü kadr: Dinleyicilerden ikisi ön planda bulunuyorlar. Bakışları konuşmacının arkasına yönelmiş gibi bir durum sergilenmekte. Dinleyicilerin bu durumunu izleyici anlayamayacaktır.

Dördüncü kadr: Bir dinleyicinin yakın planı. Bakışı sağdan sola yönelmiş durumda. Yine hatalı bir durum.

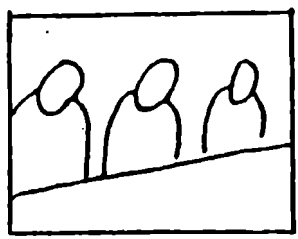
Beşinci kadr: Başka bir dinleyici. Fakat bu bir öncekinin yüzüne bakıyor. Bu durumda konuşmacının hangi tarafta olduğunu belirlemeye çalışın.

Altıncı kadr: Konuşmacı kürsüsünün arkasında oturan heyet üyelerinin yakın planı. Bir önceki dinleyicinin baktığı yöne bakıyorlar. Bu insanların konuşmacı kürsüsünün arkasında oturan heyetin üyeleri olduklarını, ancak önlerinde bulunan masanın kenarından anlamak mümkündür.

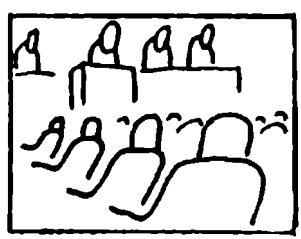
Yedinci kadr: Toplantı salonunun genel planı. Konuşmacı kadrajın solundan sağına bakıyor. Salondaki dinleyicilerin bakışı sağdan sola doğru yönelmiş durumda. Birinci kadra ters düşen bir durum.



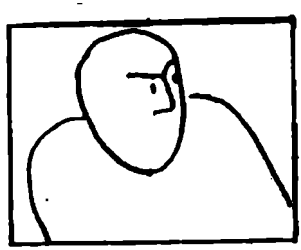
1



2

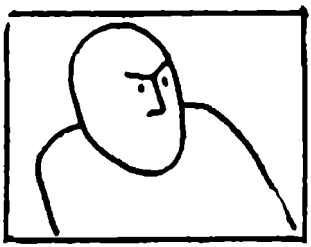


3

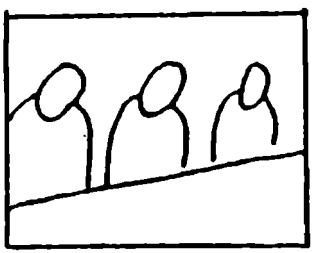


4

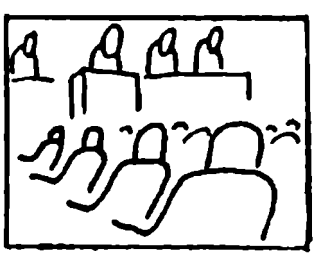
Şekil 34



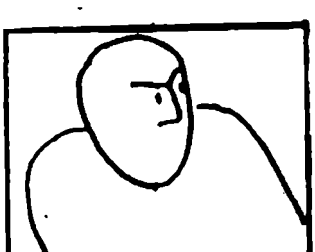
5



6



7



8

Şekil 34

Sekizinci kadr: Bir dinleyicinin yakın planı. Bir önceki kadrla kurgulanması olanaksız.

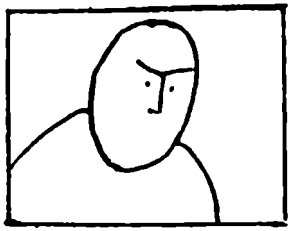
Dokuzuncu kadr: Konuşmacının yakın planı. Bakışı dinleyicinin sırtına yönelmiş. Bu kadr da kurgulanamaz.

Onuncu kadr: Toplantı salonunun genel planı. Konuşmacı kürsüsünün arkasında oturan heyet ile dinleyicilerin karşılıklı bakışma yönü açısından birinci kadrla uyum halindedir. Fakat bu kadrın bir önceki kadrla kurgulanması mümkün değildir.

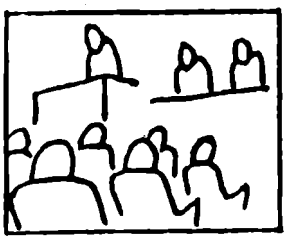
Böyle bir çekim sonucunun, yönetmenin kurgu alanındaki cahilliğine delalet ettiğini söylersek, televizyon çalışanlarının büyük çoğunluğunun son derece şaşıracağını, hatta darılacağını tahmin etmek zor değildir. Ne yazık ki televizyonda çoğu kimse bu şekilde çalışmaktadır. Mavi ekranda (TV) buna benzer yanlışlıklara her gün onlarca kez rastlamamız mümkündür. Ancak beyazperdenin görüntü montajı kültürünü doğuran ve kökleştiren sinematografta bu türden yanlışlıklara rastlamak daha da acıdır.

Peki, ne oldu böyle? Bu çekimlerde hangi yanlışlıklar yapıldı ve bunlardan nasıl sakınabiliriz?

1., 2., 5., 8. ve 10. kadrların çekimi 'toplantı salonu – konuşmacı' arasındaki aks çizgisinin bir tarafındaki noktalardan yapılmıştır. 3., 4., 6., 7. ve 9. kadrların çekimiyse, söz konusu aks çizgisinin öbür tarafında kalan noktalardan gerçekleştirilmiştir.



9

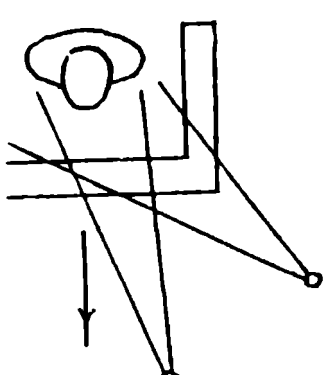


10

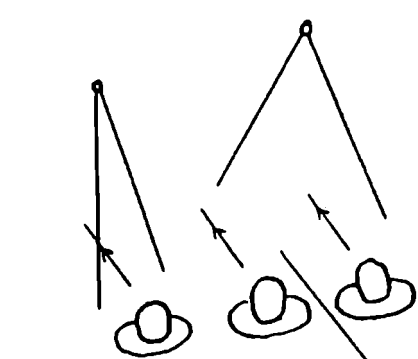
Şekil 34

Buna benzer durumlarda genellikle çok basit bir yöntem kullanılır.

Yönetmen ve görüntü yönetmeni, masadaki heyet üyelerinin, konuşmacının ve salondaki dinleyicilerin bakışlarının temel olarak seçtikleri herhangi bir tarafa yönelmiş olmasına dikkat etmelidirler. Birinci kadrda sahnede yer alan insanların karşılıklı durum ilişkilerinde hangi yön esas alınmışsa, diğer bütün kadrlarda da aynı yön geçerli olacaktır. Yani, kuliste oturan heyet üyeleri ile konuşmacının kadrajdaki bakış yönü sağdan sola doğru, dinleyicilerin de soldan sağa doğru olması gerekmektedir. Konuşmacının bakışı, hangi kadrda olursa olsun ve hangi taraftan çekilirse çekilsin eğer hep kameranın solundan geçmesine dikkat ediliyorsa, böyle bir prensibe riayet etmek gayet kolaydır (Şekil 35). Buna göre, dinleyicilerin bakış çizgisi de kameranın sağından geçmelidir (Şekil 36).



Şekil 35



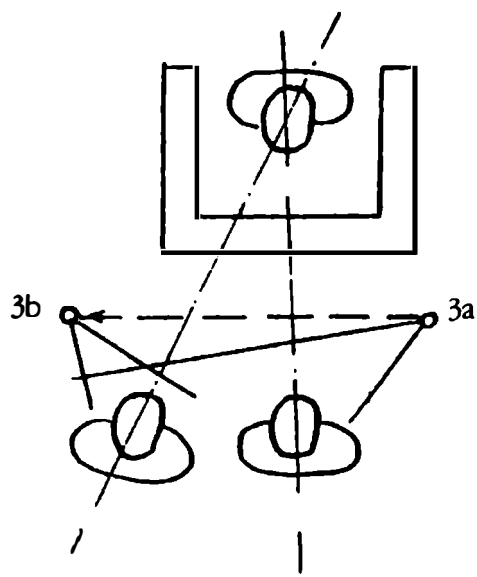
Şekil 36

Böyle pratik bir yaklaşımla çekimlerin gerçekleştirilmesi, bir mekânda bulunan objelerin bakış yönünün saptanması prensibine göre kusursuz bir kurgu çözümlemesini garanti edecektir.

Çekimlerde birçok örneğine rastlandığı üzere, özellikle yaratıcı yeteneğiyle büyüklük taslayan görüntü yönetmeni, yönetmenin ondan bu prensibe riayet etmesini istemesi karşısında hiddetinden patlayacaktır. Görüntü yönetmenleri genellikle, bu durumda yönetmenlerin, onların yaratıcı özgürlüklerini gaspederek çektikleri kadrajın görselliğini yoksullaştırdıklarından şikayetçi olurlar.

Böyle bir görüntü yönetmeni için, yönetmen her zaman 'cebinde' kurtarıcı bir çözüm bulundurmalı ve çekimlerin kritik anlarında onu kullanmalıdır.

Örneğin, üçüncü kadrda kamera çekim esnasında hareket ederek aks çizgisini atlayabilir ve böylece çekim noktaları aks çizgisinin öbür tarafına aktarılmış olur (Şekil 37).



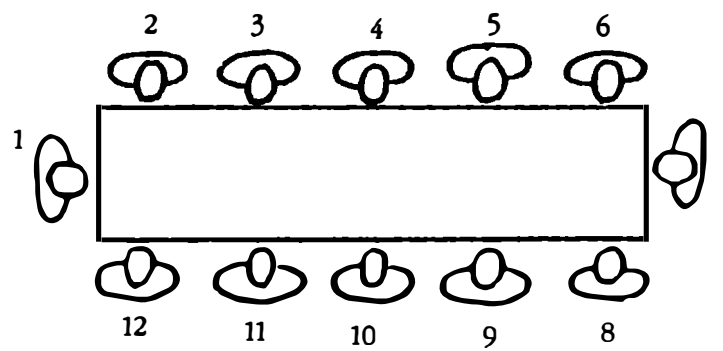
Şekil 37

Şekilde görüleceği gibi, son derece basit bir yöntemle görüntü yönetmeninin çiğnenmiş haysiyeti böylece tatmin edilmiş olacaktır. Fakat bu sırada yedinci kadrda aks çizgisinin ters yönde kesiştiğini belirtmekte yarar vardır. Ayrıca, beşinci kadrı yedinci kadrdan sonraya koymak veya tamamen iptal etmek gerekecektir. Dokuzuncu kadrıysa dördüncü ile altıncı kadrların arasına yerleştirmeliyiz. Böyle bir kurgu çözümlemesi en kavgacı görüntü yönetmeninin bile yaratıcı özgürlüğünü kısıtlamamakla kalmayacak, aynı zamanda kad-

rın aydınlatılması ve kamera hareketi yönünden, ondan daha üst düzeyde profesyonel bir ustalık göstermesini talep edecektir.

Bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu prensibini uygulamaya elverişli bir yöntemi daha örnek gösterebiliriz.

Uzunca bir masanın etrafında '12 Öfkeli Adam' (Amerikalı yönetmen Sidney Lumet'in filminde) oturuyor. Aralarında gerilimli bir tartışma cereyan etmektedir. Sahnenin betimsel çözümlemesi için yönetmen, masanın değişik taraflarında oturan kahramanların yakın ve orta planlarını yakalamalıdır. Çekim alanının planı üzerinde aks çizgilerini belirtmek yönetmeni kolayca yanılgıya götürecektir. Çünkü haddinden fazla aks çizgisinin ortaya çıkması kaçınılmaz olarak yanlışlara neden olacaktır. O halde ne yapmalıdır? Bu durumda çekim noktalarını nasıl saptamalıdır (Şekil 38)?

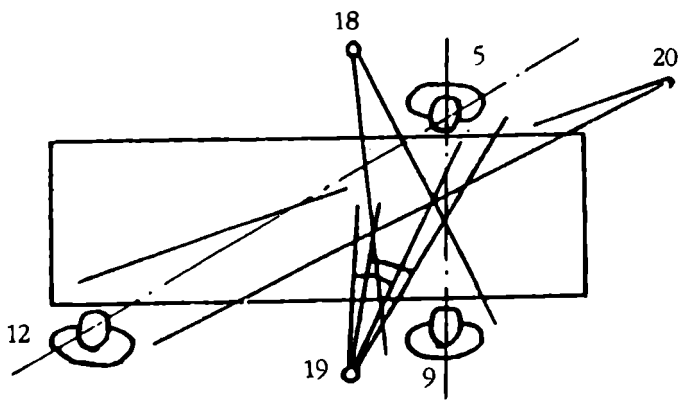


Şekil 38

Birincisi, burada kurgu esnasında art arda gelen iki komşu kadrın birleştirilmesinin bizi ilgilendirdiğini hatırlatmakta yarar vardır. Bizzat komşu olan ve birbirinin ardı sıra gelen planların birleştirilmesi anının izleyicinin rahat algılama koşullarına elverişli olması gerekmektedir. İkincisi de, her zor sahneyi, kurgusal çözümlemelerini gayet basit yöntemlere dayanarak kolayca seçebileceğimiz çok sayıda parçalara ayırmamız mümkündür.

İkinci durumda, son planın kurgusal yönden 'temiz', yani doğru birleştirilmesi ödevi doğuyor. Birinci parçanın son planı ile ikinci parçanın ilk planının birleştirilmesidir burada söz konusu olan. Bu sorunun çözümlenip çözümlenemediği de çerçeve resmi veya mizansen planda kolayca görülebilir.

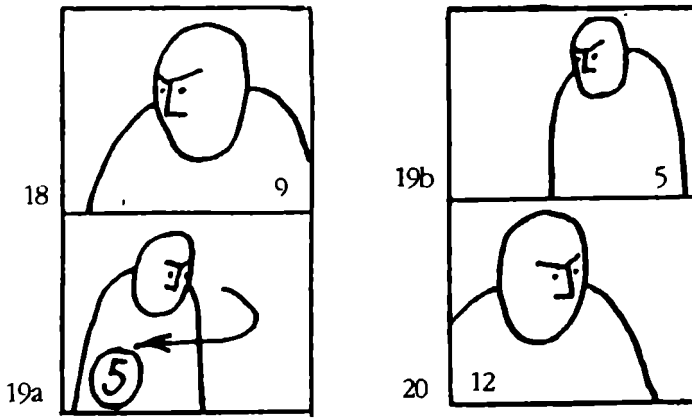
Fakat kalabalık sahnelerin çekimlerinde ortaya çıkan çok tipik bir durumu daha göz önünde bulundurmamız gerekmetedir. Örneğin, sahne şöyle gelişebilir: Beşinci adam, dokuzuncu adamla tartıştıktan sonra kanıtlarını onaylatmak için on ikinci adama bakıyor. Kamera bu esnada, zaten dokuzuncu ile on ikinci adamın arasında duruyordu (Şekil 39).



Şekil 39

Çekim sırasında beşinci adam, bakışlarını kameranın bir tarafından diğerine yöneltiyor. Beşinci adam planın başlangıcında kameranın sağına bakıyorken, planın sonunda adamın bakışı kameranın soluna çevrilmiş oluyor. Bu olay 19. kadrda gerçekleşmektedir.

Eğer beşinci adamla dokuzuncu adamın tanışmasının çekimlerini aralarındaki aks çizgisine göre düzenlemiş bulunuyorsak, beşincinin ilk bakışından sonra on ikinci adamla aralarında yeni bir aks çizgisi ortaya çıkmış oluyor. Haliyle, değişiklik aynı kadrın çekimi esnasında gerçekleşiyor. Çekim sürecinde, kadr içinde meydana gelen değişiklikler izleyicinin gözünün önünde cereyan ettiği için istediğimiz her şeyi yapmamız mümkündür. Yönetmenin uyması gerektiği yeni kurgu koşulları planın sonunda ortaya çıkıyor. Çerçeve resminde herhangi bir hata yapılmış gibi yanlış bir izlenime kapılmamak için böyle bir kadrın çiziminde, mutlaka hareketin başlangıcı ile sonunun belirtilmesi gerekir (19a ve 19 b gibi) (Şekil 40).



Şekil 40

Gerçi kamerayı dokuzuncu adam ile on ikinci adam arasındaki aks çizgisine göre yanlış yerleştirmiş olmamıza rağmen, ekranda elde edeceğimiz kurgusal çözüm doğru olacaktır. Beşinci ile on ikinci adam arasındaki aks çizgisiyse daha sonraki çekimlerimiz için önemli hale gelecektir. Ve bu türden bir kurgusal geçişi algılamak izleyici açısından tamamen doğal olacaktır.

Oyunculu (kurmaca) film yönetmeni için böyle bir kurgusal geçişi planlamak hiç zor olmayacaktır. Fakat aktüel çekim yaparken, buna benzer geçişlerle beklenmedik bir anda karşılaşma olasılığı bulunan bir yönetmenin, kadrların kurgusal yapısında o kadar rahat hareket edebilmesi gerekir ki, aniden ortaya çıkan pozisyonlarda doğru kararı çabucak verebilsin.

Çekim süreci için karakteristik bir olayı ele alalım. Diyelim ki, 15. çekim gününün çalışmaları, 10. çekim gününde yarım bırakılan bir sahnenin tamamlanmasıyla sürdürülüyor. Görüntülenen kahramanın kadrda bir replik söylemesi yahut olayı bir el hareketiyle canlandırması ve aynı zamanda karşısında bulunan partnerine bakması gerekiyor. Kamera bir köşede çekime hazır duruyor. Aydınlatma projektörleri yakılmış, oyuncu objektifin önünde sıkıntıyla 'motor' komutunu bekliyor. Ne var ki bu sırada, çekim ekibi büyük bir hararetle, oyuncunun kameranın sağına mı, soluna mı, hangi tarafına bakması gerekliğini tartışıyor. Asistanlar dahil olmak üzere herkes tartışmanın içinde... Tartışma en iyimser haliyle, her iki versiyonun birden çekilmesiyle, en kötü haliyle de

sahnedeki olayın gelişme bütünlüğünü kaybettiren bir kurgu hatasıyla sonuçlanacaktır.

Yaratıcı orijinallikten yoksun, taklitçi 'özgür' kurgunun temsilcileri -ki bu tip insanlara en çok öğrenciler arasında rastlanır- bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu prensibine riayet etmekle ilgili bazen şöyle düşünürler: "Nasıl çekersem çekeyim, izleyici ekrandakilerin kim olduklarını nasıl olsa tahmin edebilir."

Bu yanlış eylemi doğrulamak için ancak 'izleyici tahmin eder' gibi bir deyim kullanılabilir.

İzleyicilerin ancak kadrdaki masa kenarından, ekranda heyet üyelerini gördüklerini (toplantı sahnesi) veya oturanların arkasındaki koltuk biçiminden, görülenlerin toplantı salonundaki dinleyiciler olduklarını tahmin edebildikleri filmin yönetmeni 'aman ne yetenekli' bir yönetmendir. Bazen öyle olur ki izleyiciler, hangi oyuncunun kadrda yer aldığını yalnızca giydiği kostümden anlayabilmektedirler. Çünkü, olayın kahramanlarından herhangi birinin böyle bir pozisyonda bulunabileceğini izleyicinin tasavvur etmesi bile mümkün değildir.

Böyle yönetmenlere, filmlerini izlemeye gelen izleyicilere biletin yanında eşantiyon olarak bir kahve fincanı vermelerini öneriyoruz. İzleyici filmi izlerken kahveyi içecek, daha sonra ekranda kimi gördüğünü tahmin edebilmek için elindeki kahve fincanıyla fala bakacaktır.

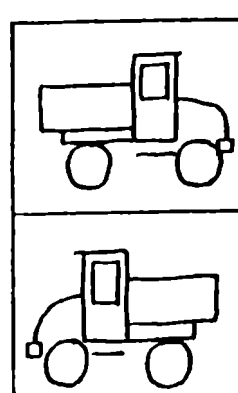
Fakat fala bakma önerimizle tatmin olmayanlar için başka bir öneride bulunabiliriz. Diyalog halinde olan birkaç kişilik sahnelerin çekimlerinde, insanların yüz hatları, kostüm, saç şekli, vs. gibi ufak tefek ayrıntılarla birbirinden ayırt edilebileceklerini hatırlamak gerekir. Gerçi diyalog halinde olan iki veya üç kişi, doğal olarak iki veya üç obje oluşturacaklardır. Ve bu iki-üç insanın diyalogunu birkaç planla görüntülemek gerektiğinde, sahnenin dramaturjisine uygun olarak, her gelen planı bir öncekinden ayırt edilebilecek kadar farklı bir ölçekle çekmek yerinde bir davranış olur. Bu da, planın ölçeğine göre kurgu prensibini, bir dereceye kadar farklı fakat birbirine benzeyen bazı objelerin çekimlerine yaygınlaştırmak anlamına gelecektir.

Dahası var: Kamera objektifinin hafifçe sağına veya azıcık soluna yöneltilen insan bakışı, izleyici tarafından, ekranın sağına ve soluna yöneltilmiş bakış gibi algılanacaktır. Buna karşılık, yüzü sağa dönük, fakat gözleri kamera ekseninin soluna çevrilmiş olan insan da, ekranın soluna bakan insan olarak değerlendirilecektir. Buna benzer durumlarda burun yönünün değil de, bakış yönünün çözümleyici faktör olduğundan söz edilmektedir.

3. PRENSİP: KADRAJDAKİ OBJELERİN HAREKET YÖNÜNE DOĞRU KURGU

Görüntü montajının bu prensibi, ekranda hareket halinde olan bütün cisim ve objeleri aynı derecede ilgilendirmektedir. Fakat biz, bu prensibi bir otomobilin illüstrasyonlarıyla açıklamaya çalışacağız.

Bir zamanlar VGİK'in (SSCB Devlet Sinema Enstitüsü) öğretim üyelerinden biri öğrencilerine şöyle bir ödev vermişti. Biz de öncelikle bu ödevden yola koyulalım (Şekil 41).

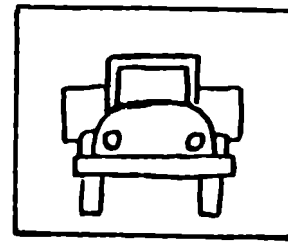


Şekil 41

Bu iki planın kurgulanması mümkün müdür acaba? Bu iki kadrın birleştirilmesi konforlu kurgu taleplerimizi tatmin edebilecek midir? Bu sorulara tek bir karşılık vermemiz mümkündür. Tabii ki hayır!

Bu iki kadrın birleştirilmesinden izleyicinin elde edeceği duyguyu, koridorda serbestçe yürürken birdenbire önünüzde açılan kapıya çarptığınızda sizde doğacak duyguyla karşılaştırabiliriz.

Ekranda birinci kadrdakinin tersine hareket eden bir otomobilin görünmesi, insan bilincinde, suratında patlayan 'kapı çarpması' gibi algılanacaktır. Bunun sonucunda alnınızda bir şişkinlik olmayacak, fakat ekrandaki olayın gelişmesinin belirli bir bölümü algınızdan düşecektir. Yani, mecazi anlamda düşünürsek, yediği 'darbe'den sonra izleyicinin kendine gelebilmesi ve ekrandaki objenin yeni hareketine alışabilmesi için belirli bir sürenin geçmesi gerekecektir. Tahmin edebileceğimiz üzere, bu görsel efektin arkasında, görmemizin süredurumunda beliren, insanın algılama özellikleri yatmaktadır.



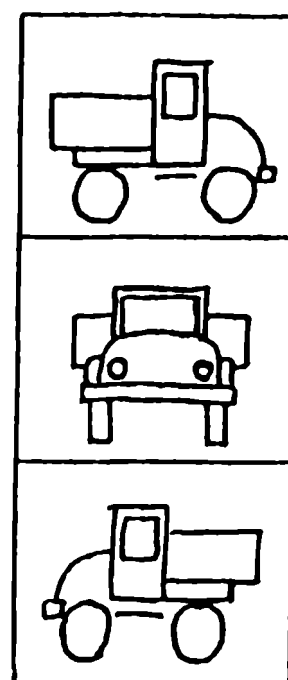
Şekil 42

Bu iki kadrın kurgulanabilmesi için, otomobilin hareketiyle ilgili nasıl bir kadrı ikisinin arasına yerleştirmemiz gerekiyor?

Öğrenciler belirli bir düşünme gerginliğinden sonra, bu soruya genellikle şöyle bir çözüm bulmaktadırlar. İki kadrın arasına yerleştirmek için otomobilin bize doğru geldiği yahut bizden uzaklaştığı gibi bir kadr çekmenin gerekli olduğunu düşünürler. Çerçeve resminde bu kadr şöyle görünecektir (Şekil 42).

Otomobilin art arda gelen bu üç kadrını daha dikkatlice incelemeye çalışınız. Görüldüğü gibi, önerilen hareket devamlılığı o kadar da kusursuz sayılacak türden değildir (Şekil 43).

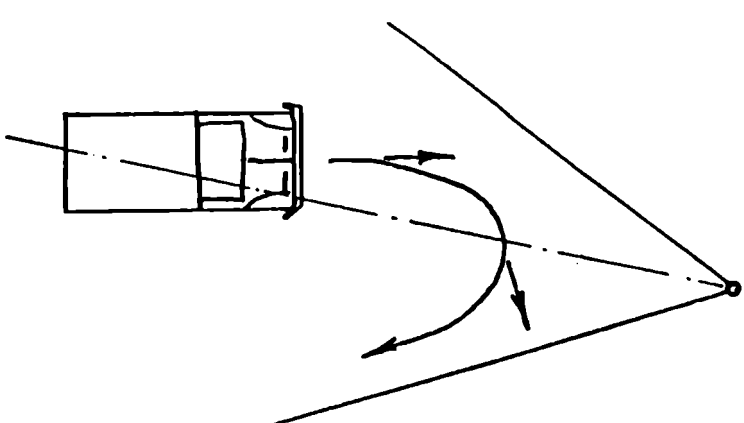
Eğer plan ölçeğine göre kurgu prensibini hatırlayacak olursak, bu duruma birinci açıklamayı hemen bulabiliriz. Ölçek bakımından planlar birbirinin aynısıdır.



Şekil 43

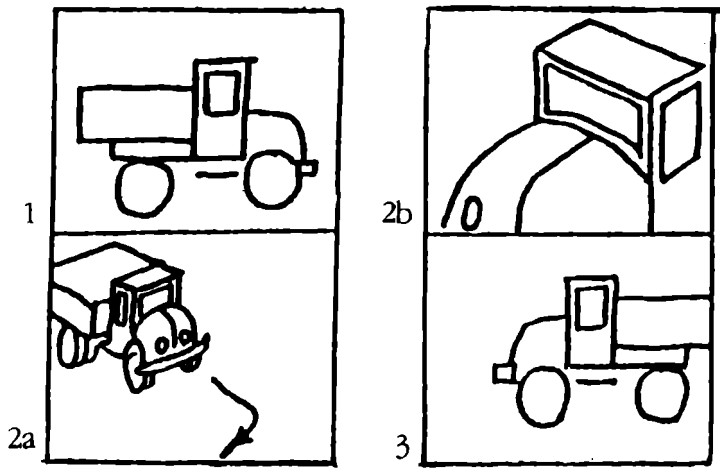
Her üçünde de aynı objenin bulunmasından dolayı, kadrların bu niteliği kurgudaki 'uyumluluk' düzeyini hemen aşağıya doğru çekiyor. Bununla birlikte, (söz konusu kurgulamada) bir kadrdan diğerine geçişin çok kaba olmasına neden olan ikinci bir özellik daha vardır. Kadrların üçünde de otomobilin hareket yönü aniden değişmektedir. Birinci planda otomobil ekranın solundan sağına doğru hareket ediyor ve buna bağlı olarak izleyicinin gözü de görüntüyü takip ederken sağa doğru hareket ediyor. İkinci planda otomobil bize doğru geliyor. Bu durumda ekranda pek belirgin bir hareketin fark edildiği söylenemez; tam tersine, planın başında otomobil hareketsizmiş gibi bir algılama söz konusudur. Eğer bu planı dar açılı bir objektif türüyle çekersek, o zaman ekranda kameraya doğru keskin bir hareket elde edebiliriz. Kısaca, bu versiyonların herhangi birinde bir kadrdan diğerine geçiş esnasında, izleyici ekranda bir hareket durgunluğu hissedecek, daha sonra da otomobilin yeni hareketine adapte olmaya mecbur kalacaktır. Bununla birlikte, ikinci kadrın üçüncüsüyle birleştirilmesi durumunda da izleyicide aynı izlenimin kalması söz konusu olacaktır.

Şimdi, daha önce sözünü ettiğimiz bir öğüdü hatırlatmanın yararlı olacağı kanısındayım. Ekranda cereyan eden olayda ani bir değişikliği, izleyiciye her zaman bir kadrın içerisinde göstermek daha iyidir. Bu öğüdü göz önünde bulundurarak araya girebilecek kadrı, aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi çekmek gerekmektedir (Şekil 44).



Şekil 44

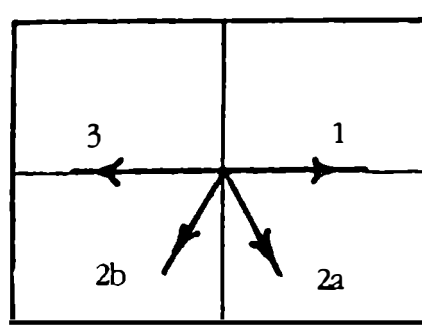
Bu durumda ikinci kadrın başlangıcı ile sonu, bir önceki ve bir sonraki kadrlarla uyumlu bir şekilde kurgulanabilecektir (Şekil 45).



Şekil 45

Yukarıdaki şekilde, geriye dönüş, yani ekranda otomobilin hareket yönünü değiştirmesi izleyicinin gözü önünde oldu. Böylece, kadrlar artık kusursuz bir şekilde kurgulanabilir.

Kadrajdaki objenin hareket yönüne göre kurgu prensibinin mahiyetini açıklayabilmek için farazi şekillerden yararlanmamız mümkündür. Otomobilin ekrandaki hareketlerini yaptığımız çerçeve resminde oklarla gösterebiliriz. Objenin her dört yana hareket etme olasılığı bulunduğu ve tamamen özgür bir grafiksel açıklık için ekran alanını dört çeyreğe ayıracağız. Ayrıca, bütün okları ekran alanının merkezinden çıkacak şekilde belirteceğiz (Şekil 46).

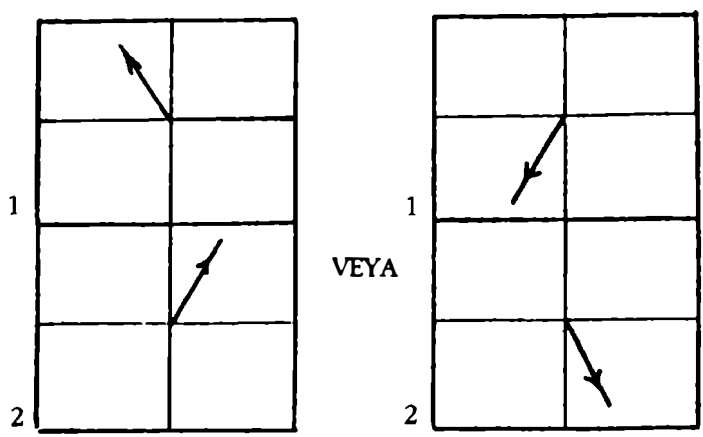


Şekil 46

Yukarıdaki şekilde, otomobilin hareketiyle ilgili üç kadrın şematik çizimi gösterilmiştir.

Bu olayda genel kural, kadrların birleştirilmesi esnasında hareket eden objeyi belirten okların düşey çizgiyi aşmaması üzerine kurulmuştur.

Örneğin, eğer otomobil kameradan hafifçe sola doğru giden bir hareket yönünü takip ederken çekilmişse, o zaman bu kadr kameradan hafifçe sağa doğru bir hareket yönünü takip eden başka bir kadrla kati surette art arda kurgulanamaz. Çekimler kurgunun diğer prensiplerine uygun yapılmış olsa bile sonuçta kurgulanamazlar (Şekil 47).



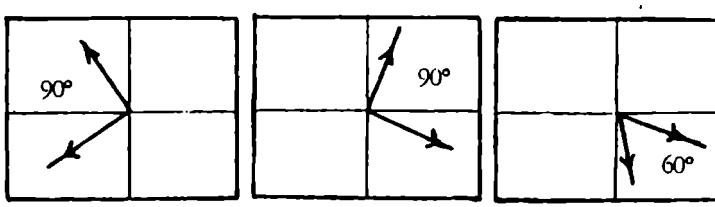
Şekil 47

Kadrların birleştirilmesi esnasında hareket yönünün bu türden değişikliği, ekranda her zaman bir sıçrama olduğu duygusunu uyandıracaktır.

Ayrıca kadrajın sağına doğru hareket eden bir cismi içeren görüntünün, sola doğru hareket eden bir cismi içeren görüntüyle değişmesi, anında anlam değişikliğine yol açmakta ve izleyici tarafından, konuda anlatılan olayın tersi bir olaya geçilmesi şeklinde yorumlanmaktadır. Eğer ekranda bir insan devamlı soldan sağa doğru hareket yönünü takip ediyorsa ve izleyici, söz konusu adamın evden çıkıp herhangi bir yere gittiğini biliyorsa, bir sonraki kadrda o insanın aniden sağdan sola doğru bir hareketi takip etmesi durumunda izleyici doğal olarak bu insanın evinde bir şeyi unutup geriye döndüğünü düşünecektir.

Eğer hücuma geçen bir süvari birliği, ekranda sola doğru bir hareketi izlerken, ardından gelen kadrda birdenbire sağa yönelirse, izleyici anında şöyle bir sonuca varacaktır. Süvari birliği korktu, geriye dönüyor. Kadrların bu şekilde kurgulanması, filmsel olayın gelişmesinde yönetmenin tasvip etmeyeceği bir anlam yaratabilir. Buna karşılık, hareket yönünün değişimi izleyicinin gözleri önünde cereyan ediyorsa ve izleyici bu değişimin neden olduğu faktörleri görüyorsa (yolun kıvrılması, yol dönemeci, vs.), o zaman olayın tersine yorumlanma olasılığı ortadan kalkacaktır.

Kadrların birleştirilmesinin rahat algılanabilmesi için objenin hareket yönünü değiştirmesi, ekranın grafiksel şemasında 90 derecelik bir açıyı aşmamalı ve hiçbir şekilde hareket yönü sağdan sola doğru değişmemelidir (Şekil 48).



Şekil 48

Üçüncü versiyon en uyumlu kurguya olanak vermektedir. Hareket yönünü belirten oklar, ekranın çeyrek alanlarından biri içerisinde sınırlandırılmış bulunmaktadır.

Kurgu yanlışlıkları yönetmeni ve görüntü yönetmenini çekimlerin her adımında tehdit eder. Buna çekimlerden bir örnek verelim:

Oyuncu turneden döner dönmez, daha önce çekimine ara verilmiş olan caddedeki bir geçiş sahnesinin çekimlerine devam edilir. Ne var ki çekimler artık başka bir kentte yapılmaktadır. Görüntü yönetmeni rejimde (günbatımı) çekilecek sahnenin atmosferini ileten mükemmel bir zaviye bulup çekim noktasını saptar. Çekim ekibi söz konusu mekâna gelerek kamerayı görüntü yönetmeninin saptadığı noktaya yerleştirir. Bu durumda, eğer yönetmen filmin kahramanının hareket etmesi gereken yönü hatırlamıyorsa, demek ki kurgu masasında onu birtakım zorluklar bekleyecek ve sahnenin duygusal etki gücü düşecektir. Eğer yönetmen

filmini kurgularken, görüntü yönetmeninin mizansen seçimi esnasında hareket yönünü göz önünde bulundurmadan çekim yapmış olduğunu fark ediyorsa, aralarında bir anlaşmazlık doğacaktır. Çünkü düşünülen görsel efektin ters bir noktadan görüntülenmesi mümkün değildir.

Peki, suçlu kimdir? Her ikisi de!.. Görüntü yönetmeni çekim noktasını saptarken kurguyu düşünmüyordu. Yönetmen de tembellik yaparak çekim öncesi mekân arayışına gitmemiş ve mizansenin düzenlenmesine katılmamıştı.

Ekranda hareket, filmsel olayın en önemli gelişme biçimlerinden birini oluşturur. Yönetmen tarafından kapsamlı bir şekilde sanatsal bir yaklaşımla projelendirilmiş mekânda, hareket halinde olan kahramanların davranışları aracılığıyla, çoğunlukla sahne veya episodun anlamı belirtilmekte, konunun yahut yazarın düşüncelerinin gelişmesi cereyan etmektedir. Filmin kahramanı uçakla yolculuk ediyor veya bir eşeğin sırtına binmiş olabilir, hatta yerde sürünüyor veya yatla denize açılmış olabilir. Eğer amacına ulaşmak için kahramanın birkaç ulaşım aracı değiştirmesi gerekiyorsa, ekranda art arda kurgulanmış ve aynı yönde hareket eden değişik objelerin kadrları, kahramanın ilk hedefine hareket ettiğini belirtecektir. Oysa hareket yönünde yapılan her türlü değişiklik, izleyici tarafından kahramanın başka bir şeye karar vermesi ve yeni bir hedefe yönelmesi şeklinde yorumlanacaktır.

Böylece, hareket yönüne kurgu prensibi, yalnızca kadrların uyumlu bir şekilde art arda birleştirilmesini öngörmekle kalmamakta, aynı zamanda filmin düşüncesinin ifade edilmesine de katkıda bulunmaktadır.

Burada, çoğu kez tartışmalara yol açan önemli bir noktayı belirtmekte yarar vardır. Bu konu, hem kadrajda bulunan objelerin hareket yönüne kurgu prensibini, hem de bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu prensibini ilgilendirmektedir.

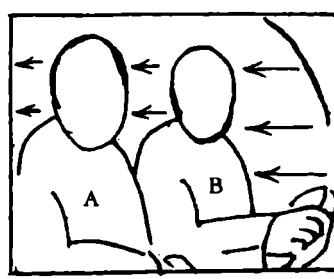
Bir otomobilde yan yana oturan iki kahramanın görüntülerinin art arda kurgulanması gereken bir sahneyi düşünelim. Günümüzde böyle bir sahneye hemen hemen her filmde rastlamamız mümkündür. Eğer buna benzer bir sahneyi kafanızda canlandıramıyorsanız,

hemen televizyona koşun, kanallardan birinde mutlaka böyle bir sahneye rastlayacaksınız.

Şimdi böyle bir sahneyi kafamızda canlandırmaya çalışalım:

Diyelim ki otomobil, şehirlerarası bir yolda, belirli bir yönü takip ederek gidiyor. Otomobilin içinde, sürücüyle birlikte yanında bir kadın seyahat ediyor. Ayrıca ikisinin arasında, filmde önemli yer tutan bir diyalog cereyan ediyor. Böyle bir sahnede gördüklerimiz genellikle şunlardan ibaret olacaktır:

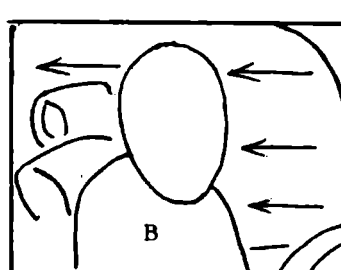
Otomobil ekranın solundan sağına doğru giderken, orta planda her iki kahramanı da görüyoruz. Bu durumda, otomobilin üzerinde hareket ettiği fon, kadrajın sağından soluna doğru akıyor olacaktır (Şekil 49).



I. KADR

Şekil 49

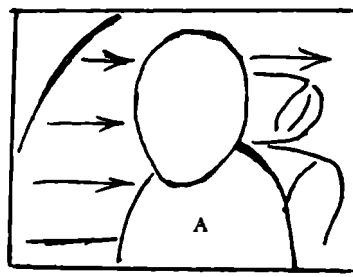
Şekil 49'da görüldüğü üzere, kız (A) ön planda, sürücüyse (B) arka planda görülüyor. Biraz sonra sürücü önemli bir şey söyleyecek ki, onun tek başına bir yakın planı gerekiyor. Sürücünün yakın planını alalım (Şekil 50).



II. KADR

Şekil 50

Bu kez kızın tepkisini almak için, onun da tek başına yakın bir planını almamız gerekecek. Aynen uygulayalım (Şekil 51).



III. KADR

Şekil 51

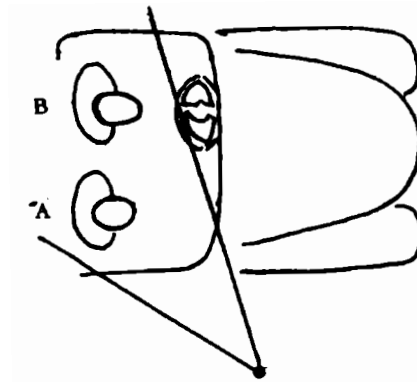
Şekilde gördüğünüz gibi, ilk bakışta bu planda bir terslik yok, kızın bakış yönü doğru. Kız sürücü arkadaşına bakıyor. Acaba öyle mi? Bu sorunun tek yanıtı olabilir. Hayır! Kızın bakış yönü doğru olabilir, ama arkasındaki fonun hareketinden otomobilin bir önceki kadrın tam tersi yönünde hareket ettiğini görüyoruz.

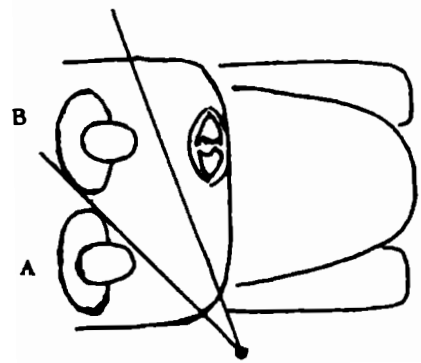
Pekâlâ, bunun nedeni nedir acaba? Bunu daha iyi anlamak için, sahnenin üç kadrının da mizansen planını çizmek işimizi kolaylaştıracaktır (Şekil 52).

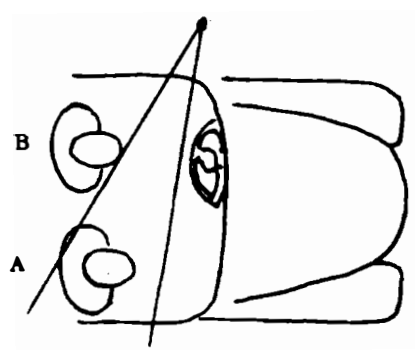
Görüldüğü gibi, üçüncü kadrda kamera, otomobilin üst tarafına konmuştur. Böylece, kaçınılmaz olarak otomobil kadrajın sağından soluna, yani birinci ve ikinci kadrların tam tersi bir yönde hareket ediyor olacaktır.

Bir örnek daha verelim:

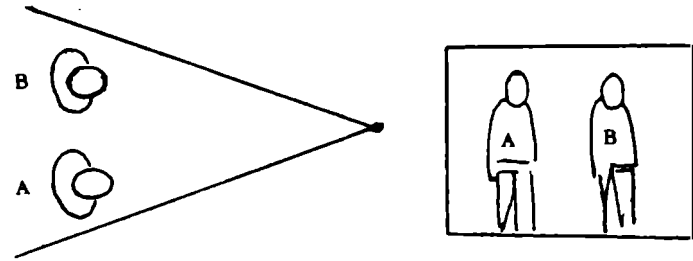
Bir caddede iki arkadaşın konuşarak yan yana yürüdüğü bir sahneyi kafamızda canlandıralım. Birinci kadr, genel plan. İki arkadaş (A) ve (B) birbiriyle konuşarak kameraya doğru geliyorlar. Bu kadrda, kamera sabit veya geriye doğru hareket ediyor olabilir, sonuç bakımından bizim için bu önemli değildir. Çekimin cepheden olduğu kadrı çizimlerle gösterelim (Şekil 53). Şimdi de yakın planlara geçiyoruz. B'nin birinci orta planı. Bu kadrda kamera artık onların sağ tarafına yerleştirilmiştir. B'nin hareket yönü, kadrajın solundan sağına doğru (Şekil 54).



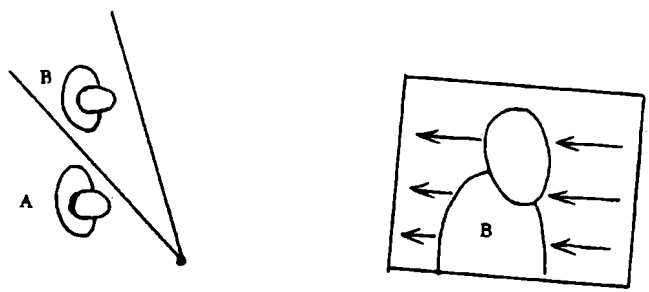




Şekil 52

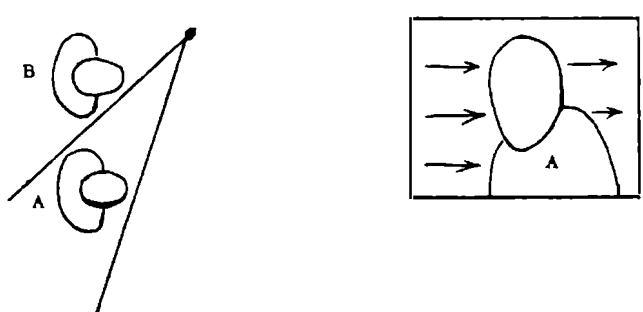


Şekil 53



Şekil 54

Artık A'nın yakın planını göstermenin zamanı gelmiştir. A'nın B'ye bakıyor olması için, deneyimi olmayan bir yönetmen, tıpkı otomobil sahnesinde olduğu gibi kamerayı A'nın sol tarafına taşıyacaktır. Biz de öyle yapalım (Şekil 55).



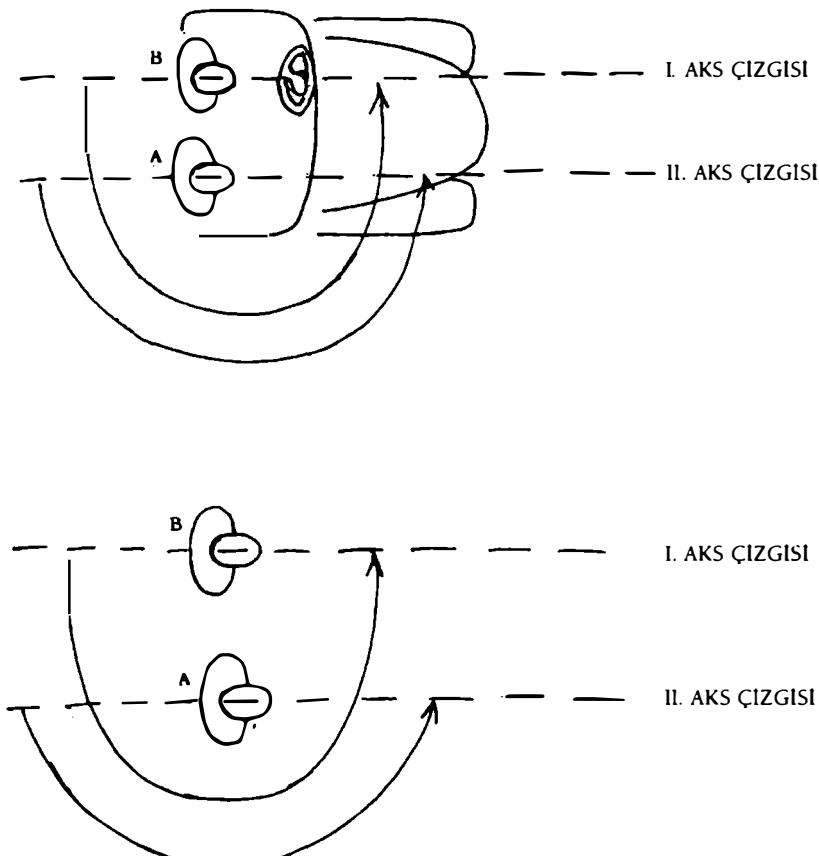
Şekil 55

Gerçekten de otomobilde olduğu gibi, A bir önceki kadrın tersi yönünde bir hareket izlemeye başlamıştır.

Şimdi bunun nasıl olması gerektiği düşünelim:

Acaba kamerayı nereye koyarsak ters yönde bir hareket elde etmekten kurtulabiliriz?

Tekrar mizansen planı imdadımıza çağıralım (Şekil 56).



Şekil 56

Şekilde görüldüğü gibi, mizansen planda A ve B için her birine, hareket yönüne göre bir aks çizgisi çizmiş bulunmaktayız. Buna göre, tek başına B ve A ile B birlikte görüntülendikleri zaman, birinci

aks çizgisinin alt tarafında kalan bütün noktalardan çekim yapmamız mümkündür. Sadece A'yı görüntüleyeceğimiz durumlardaysa, kameramızı ikinci aks çizgisinin alt tarafında kalan noktalara yerleştirmemiz gerekecektir. Bu durum yolda yürüyen iki arkadaş için de aynı şekilde geçerli olacaktır.

Buna benzer sahnelerin çekiminde, kamerayı aks çizgilerinin üst tarafına taşıyabilmemiz için, bir mekânda bulunan objelerin bakış yönüne göre kurgu prensibinde önerilen çözümlerden yararlanmamız mümkündür. Yani, her türlü yön değişikliği kamera çalışır durumdayken, izleyicinin gözü önünde cereyan etmelidir. A ve B izleyicinin gözü önünde yön değiştirebilir veya kamera şaryo ile aks çizgilerinin bir tarafından diğer tarafına geçebilir.

Buna benzer çekimlerde bir hususu daha belirtmekte yarar vardır. Kahramanların arkasındaki fonun görülmediği yahut çok az görülebildiği yakın ve çok yakın planlarda, kahramanların bakış yönü doğruysa, kamera aks çizgilerini atlasa da izleyici bundan rahatsızlık duymayacaktır.

4. PRENSİP: KADRAJDAKİ OBJELERİN HAREKET EVRELERİNE GÖRE KURGU

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

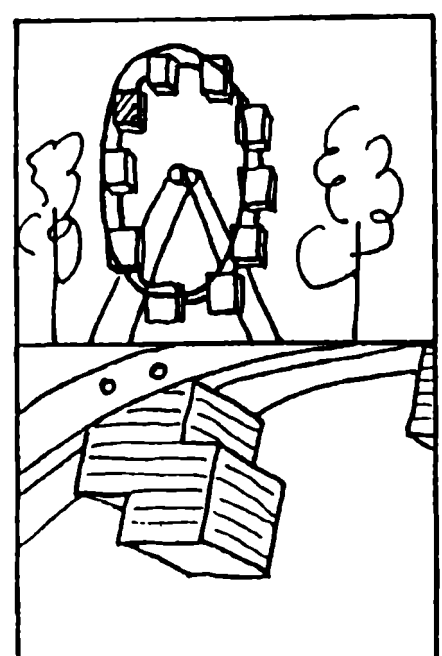
Dönmekte olan pürüzsüz bir tekerleğin herhangi bir durumunu, başka bir durumundan ayırt etmek mümkün değildir. Böyle bir tekerleğin hareketinde devre devre gelişen ayrı bir hareket safhasına rastlanamaz. Fakat bu tekerleğin bir tarafını, örneğin kırmızıya boyadığımız zaman dönmesi durumunda, hareketindeki evreleri yakalamamız mümkün olacaktır. Boyalı kısmın yukarıda olduğu sırada bir evre, aşağıda olduğu zaman başka bir evre, sağda veya solda olduğu zamanlardaysa daha başka bir evre, vs.

Lunaparkta dönme dolaplı bir episod çekmemiz gerektiğini tasavvur edelim. Bu durumda belgesel, oyunculu (kurmaca) veya bir

canlandırma (animasyon) filmi çekiyor olmamız bir şeyi değiştirmez. Burada hareket evrelerine göre kurgu prensibine nasıl riayet edeceğimiz çok önemlidir.

Kahramanlarımızın oturmuş olduğu sepetin kırmızı renkli olduğunu düşünelim. Ayrıca, çarkta kırmızı renkli başka bir sepet de bulunmuyor. Çark dönüyor. Sepet yavaşça yukarıya doğru yükseliyor ama hâlâ çarkın sol alt çeyreğinde bulunduğu sırada bir uzak plan. Kırmızı sepet bu planda, çarkın yatay çapını geçerek üst noktaya yaklaşıyor. Tam bu sırada bir kadının sesi işitiliyor: "Petya, Petya, korkuyorum!"

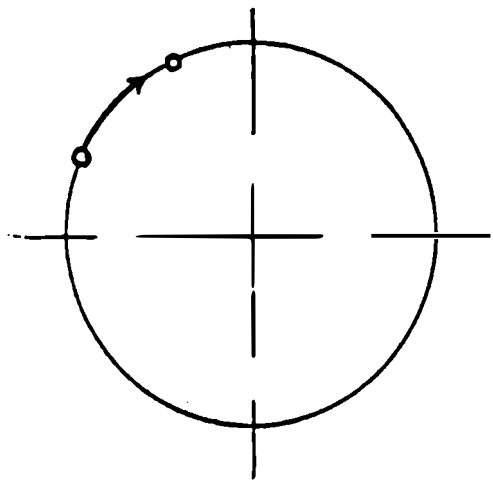
Bu kadrın ardından ekranda bir genel plan görülüyor (Kadr No. 2, Şekil 57).



Şekil 57

Birinci kadrın ikinci kadrla kurgulanmasında sepetin hareketinin bir kısmını kesmek, daha doğrusunu söylemek gerekirse atlamak mümkündür. Fakat izleyici için, hareket evresine göre kırmızı sepetin, hâlâ çarkın sol üst çeyreğinde bulunuyor olmasına ve

aynı yönde hareket etmeye devam ettiğine dikkat etmek zorunludur. Aşağıdaki şemada objenin yer değiştirdiği çark çemberinin, izleyiciye gösterilmesi zorunlu olmayan parçası okla gösterilmiştir (Şekil 58).



Şekil 58

Sahnenin gelişmesi devam ediyor.

Bu sırada aniden rüzgâr esiyor ve sepetlerin sallantıları artıyor. Aynı anda çığlık gibi bir ses işitiliyor:

"Anneciğim, düşüyorum!" diye düzensiz diyaloguna devam ediyor, aynı kadının sesi.

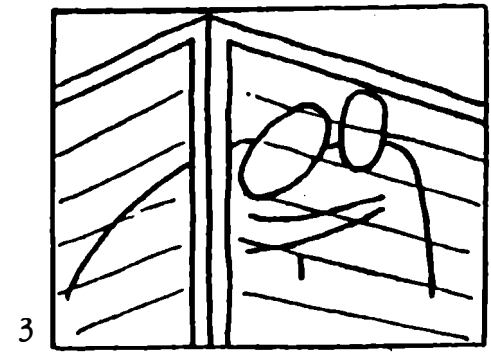
Birinci orta plana geçiyoruz (Kadr No. 3).

Sepetin insan başının dahi giremeyeceği kadar sık dokulu parmaklıkları arasından, kadın siluetinin yanındaki erkeğe sokulduğu görülüyor.

"Petya, sıkı tut beni, Petya..."

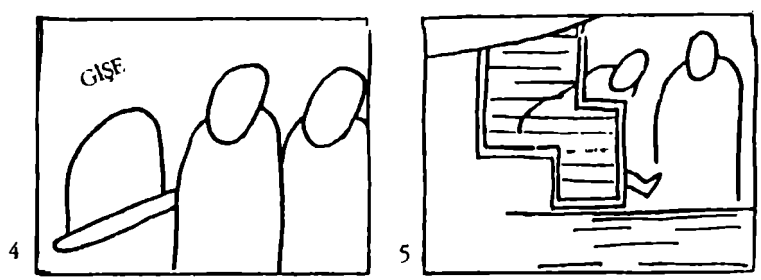
Kahramanlarımızın net işitilen sesine karışan diğer insanların ses tonundan, dönen çarkın tepesinde nasıl bir paniğin yaşandığı açıkça belli oluyor (Şekil 59).

Sepetin alçalmaya başladığı andan, hemen hemen aşağıda durduğu ana kadar, olayın gelişmesinin büyük bölümünü kesebilmek için anlamsal bir ara çekim yapmamız mümkündür (Kadr No. 4).



Şekil 59

Dönen çarka binmek isteyen birkaç kişi, bilet almak için gişenin önünde duruyor ve yukarıda korkuyla bağrışanlara küçümseyici bir gülümsemeyle bakıyorlar (Şekil 60).



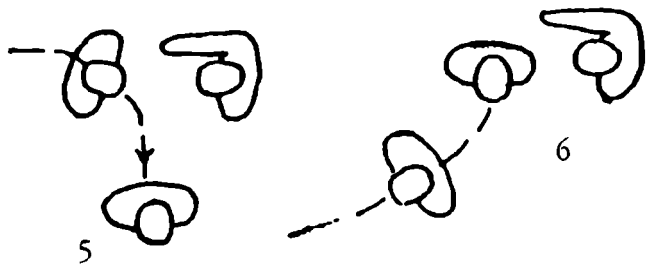
Şekil 60

Beşinci kadr. Kırmızı sepet nihayet çarkın altındaki alanda duruyor. Kahramanlarımız sepetin içinden çıkıyorlar. Genç adam yanındaki bayanın inmesine yardımcı olmak için elini uzatıyor. Sağ salim aşağıya indiklerine zor inanan genç kız, sağ ayağını sepetin altındaki sağlam sehpaya basıyor (genel plan).

Altıncı kadr (birinci orta plan). Bayan kahraman çarkın tepesindeyken korkuyla bağırdığı için utanıyor. Gözlerini kaldırmadan sepetten çıkıyor ve boynu bükük bir şekilde sehpadan iniyor.

Beşinci ve altıncı kadrların birleştirilmesi esnasında yine hareket evrelerinin devamlılığı prensibine riayet etme gerekliliği doğuyor. Yalnız bu kez çarkın değil de, insanların hareket devamlılığından söz ediyoruz. Eğer beşinci kadrda, genç kadın artık çarkın altındaki sehpaya basıp doğrulmaya başlıyor ve çıkışa doğru yöneliyorsa, o za-

man altıncı kadrdaki hareket, bir önceki aynı fiziksel hareketin gelişme evrelerine göre devam etmelidir. (Şekil 61).

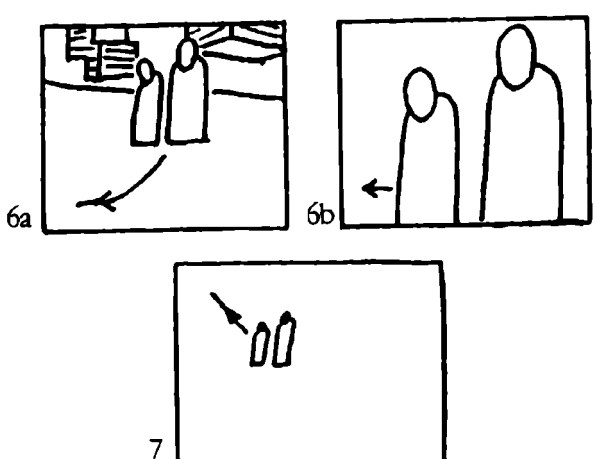


Şekil 61

Altıncı kadrda, kamera pan yapmak suretiyle genç çifti orta plana kadar takip etmektedir.

Oyunculu (kurmaca) filmlerin çekiminde beşinci ve altıncıya benzer kadrların kurgusunu kolaylaştırmak ve hatasız yapabilmek için, kadrları, bitmeleri gereken yerde değil de biraz sarkıtarak çekerler. Bu da şu anlama gelir: Demek ki kadrların birleştirileceği yerdeki hareketin belirli bir bölümü iki defa çekilmektedir. Yani, aynı hareket beşinci kadrın sonunda ve altıncı kadrın başında tekrarlanır. Böylece, yönetmenin hareket evrelerine göre uygun bir yer bularak kadrları kesmesi kolaylaştırılmış olur.

Yedinci kadr. Uzak plan. Kahramanlarımız parkta uzaklaşıyorlar. Genç kız hâlâ başını kaldırmadan yürüyor (Şekil 62).



Şekil 62

Altıncı ve yedinci kadrlar gayet kolay bir şekilde kurgulanabilir: Plan ölçeğine göre kurgu prensibine tamamen uyum sağlıyorlar. Fazla üzerinde durmadan bu iki kadrı kurgulayabiliriz, doğru değil mi?

Evet diyorsanız yanılıyorsunuz. Eğer altıncı kadrın bitimi anında kahramanlarımız sağ ayaklarına basarak adımlarına başlıyorlarsa ve yedinci kadr bunun tam tersiyse, belki de izleyici kurguda nasıl bir hata yapıldığını anlamayacak, fakat sahnenin gelişme temposunda bir bozukluk olduğunu hissedecektir.

Kadrların birleştirilmesinde adımların evrelerine riayet edilmesi, özellikle kahramanın da içinde bulunduğu ve yürüyen bir asker sırasını içeren kadrların kurgulanması esnasında kendini hissettirir. Hatta ve hatta kadrların birinde ayaklar görünmüyorsa bile, kahramanın kol ve omuz hareketlerinden hareket evrelerinin birbirine uyum sağladıkları açıkça belli olacaktır. Ayrıca, hareket halinde olan atları veya hareketleri siklet (devri) niteliğini taşıyan bütün diğer objeleri içeren kadrların kurgulanması esnasında aynı durum söz konusudur.

5. PRENSİP: HAREKETLİ OBJELERİN TEMPOSUNA GÖRE KURGU

Hayal gücümüzü yardıma çağıralım. Kaderin tokadını yemiş olan filmin kadın kahramanı şehrin caddelerinde koşuyor. Onun önce bir caddede koştuğunu görüyoruz. Sonra başka bir caddede, daha sonra rıhtımda, ardından bir meydanı geçerek köprüye doğru koştuğu görülüyor.

Böyle bir çekimde ne türden bir zorlukla karşılaşabiliriz ki? Nasılsa objelerin hareket yönüne kurgu ve diğer prensiplerini biliyoruz, onlara ters düşecek bir şey yapmıyoruz. O halde kameramızı yerleştirip çekime başlayabiliriz. Her şey yerli yerinde...

Fakat burada da üzerinde durmamız gereken bazı hususlar mevcuttur. Kadın kahramanımız bütün kadrlarda aynı hızla, daha doğrusu aynı tempoyla koşmak zorundadır. Matematiksel bir yaklaşımla olaya bakarsak, kadının adımlarının her frekansı, her saniyede ekranda birbirinin aynı olmalı ve aynı frekansla ayaklarını yere basma-

lıdır. Diyelim ki ikinci kadrda genç kız saniyede dört adım atarken, üçüncü kadra geçince adımlar saniyede üçe iniyor.

İzleyici hemen bunun farkına varacak ve şöyle bir yorum yapacaktır. Kadın kahraman, herhalde yeni bir karar veriyor, önceden düşündüğü hedefe kadar koşmaya değer mi, diye tereddüde düşüyor...

Değişik hareket temposuna sahip olan kadrların birleştirilmesi, aynı olayın devamlılığını ifade etmeyecek, aksine ekrandaki olayın gelişme akışında bir değişikliğin meydana geldiğini vurgulayacaktır. Fakat olayın gelişme akışındaki değişikliğin bu tarzda ifade edilmesi, yönetmen tarafından kararlaştırılan en iyi çözüm olmayacaktır.

Böyle bir durumda hareket temposu, bir kadrdan diğerine yavaşlayarak değişmeli ve özellikle kamera çalışır vaziyetteyken, aynı plan içerisinde -yani, olayın gelişme sürecinde- izleyicinin gözü önünde meydana gelmelidir. Aynı şekilde, temponun bir kadrdan diğerine hızlanması da mümkündür. Fakat bir sonraki kadra geçiş sırasında keskin bir şekilde fark edilecek kadar değişik tempolu olmamalıdır.

M. Kalatozov'un *Turnalar Uçuyor* filminde buna benzer bir sahneyi örnek gösterebiliriz. Filmin bayan kahramanı Veronika, arka arkaya birkaç plan boyunca, hareket temposunu değiştirmeden şehrin caddelerinde koşuyor. Son kadrın içerisinde birdenbire köprünün üzerinde duruyor. Kurgu cümlesi boyunca hareket aynı düzeyde muhafaza ediliyor. (Sinemada hareket temposu kavramını ritim kavramıyla karıştırmamak gerekir. İleride ritimle ilgili özel bir konuşmamız olacak.)

Peki, hareketleri siklet (devri) bir nitelik taşımayan objelerin hareket temposundan söz etmek mümkün müdür acaba? Örneğin, bir otomobil veya bir yelkenli hareket ederken adım değiştirmiyor. Bu tür objeler için ekranda hareket temposu kavramı aynı şekilde geçerli olabilir mi?

Kuşkusuz olabilir. Yalnız burada hareketli objelerin temposunu, siklet özelliği olan herhangi bir hareketin tamamlanma frekansı değil de, objenin arkasında bulunan fona göreceli olarak yer değiştirme hızı veya kadrın çerçevesine oranla, örneğin bir otomobilin yer değiştirme hızı belirleyici olmaktadır.

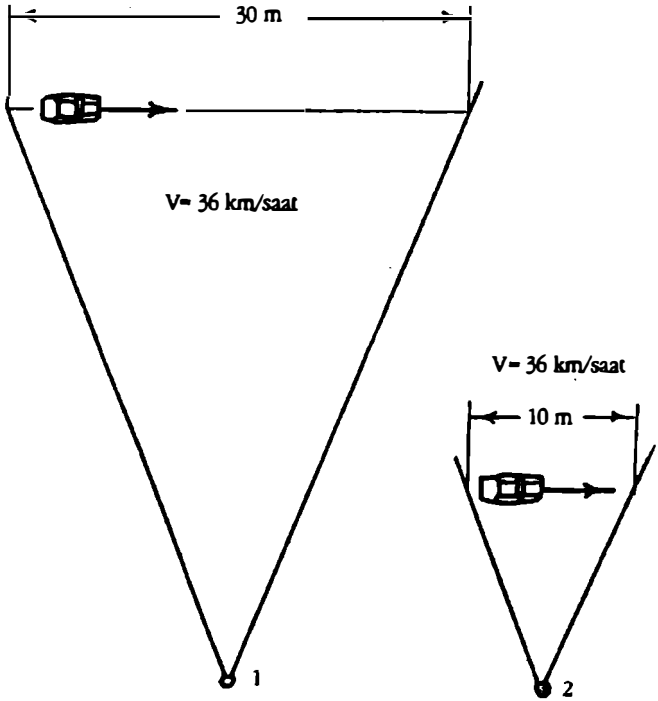
Bu kitabın yazarı olan benim başımdan, film yönetmenliği mesleğimin henüz ilk yıllarında buna benzer bir olay geçmiştir. Kahramanımın bulvardan geçmesi gerektiği kadrlardan birinin çekimi yapılıyordu. Görüntü yönetmeni statik bir kadr seçerek mizanseni belirledi. Ben onun bu çözümüne katılmıyordum, çünkü oyuncu bu statik kadrda ancak beş adım atabilirdi ve bu bana çok kısa geliyordu. Bu sırada görüntü yönetmeni, "Baksana, ne kadar da mükemmel bir kompozisyon. Gel çekelim, oyuncuya söylersin, yavaş yürürse bu iş olur biter," diye beni ikna etmeye çalıştı. Gerçekten de kompozisyona diyecek yoktu. Kabul ettim. Kadrı çektik. Çektiğimiz kadar sahnenin kurgusal yapısında yer aldığı zaman ne yazık ki söz konusu kurgu cümlesinde çok yabancı duruyordu. Oyuncunun yürüyüş temposuna göre ne bir önceki, ne de bir sonraki kadrla uyum sağlamıştı. O güzelim kadrın kısmeti çöp sepeti olmaktan kurtulamadı.

Buna benzer durumlarda, boşuna pelikül israf etmemek için yönetmenin kesin tavır alması yerinde bir davranış olur.

Art arda birleştirilen kadrlarda bulunan objelerin hareket temposunda bir farklılığın görülebileceği iki versiyonun varlığından söz etmiştik. Birinci versiyonda, her iki kadr da statik kamerayla çekiliyor ki, bu durumda görüntülenen objelerin hızı, içinde yer aldıkları kadrajların çerçevelerine göre hareket hızlarıyla belirlenmektedir. İkinci versiyondaysa, her iki kadr hareketli kamerayla çekiliyor (sabit bir noktadan, kameranın kendi etrafında çevrilmesiyle, yahut hareketli bir noktadan kaydırma yoluyla). İkinci versiyonda, objelerin üzerinde hareket ettikleri fon, hareket hızını ölçme koordinatlarının koşullu sistemi durumunda olacaktır.

Statik kadrlarda objenin hareket temposundaki değişiklik acaba hangi nedenlerden dolayı, izleyicinin algısı için tatsız ve kaba bir şekilde meydana gelebilir (Şekil 63)?

Şekil 63'te görüldüğü üzere, otomobilin birinci kadrı geçebilmesi için gerekli olan sürenin, ikinci kadra nazaran üç kat daha fazla olacağını tahmin etmek zor olmasa gerektir. Birinci kadrda otomobil, ekranda üç saniyeden biraz daha fazla görünecektir. İkinci kadrdaysa, bu süre yalnızca bir saniyeden ibarettir. Oysa izleyici için ekranın sol tarafından sağ tarafında kadar olan mesafe her iki kadrda aynı gibidir. Buna karşılık, aynı gibi görünen mesafelerin katedilmeleri için gerekli olan süre, bir kadrdan diğerine



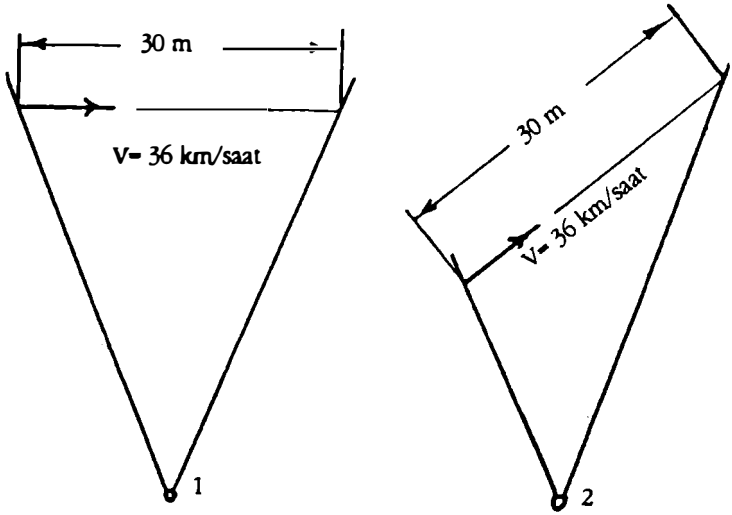
Şekil 63

göre üç kat daha fazladır. Bundan dolayı izleyicide şöyle bir izlenim oluşacaktır: İkinci kadrda otomobil, birinci kadra nazaran üç kat daha hızlı hareket etmeye başlamıştır. Fakat gerçeklikte birdenbire böyle bir şeyin olması mümkün değildir. Hızını arttırabilmesi için otomobilin belirli bir zamana ihtiyacı vardır. Bu yüzden, birinci kadrla ikinci kadrın birleştirilmesi sonucunda ekranda gerçeğe uymayan bir durum ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, izleyicinin daha sonraki olayların doğruluğuna inanmayı reddetmesi mümkündür. Eğer yönetmen bu durumu göz önünde bulundurup iki kadrın uyumlu bir şekilde kurgulanma koşullarını sağlamazsa, izleyicinin ona inanmamaya hakkı vardır.

Peki, buna benzer durumlarda neler yapılabilir?

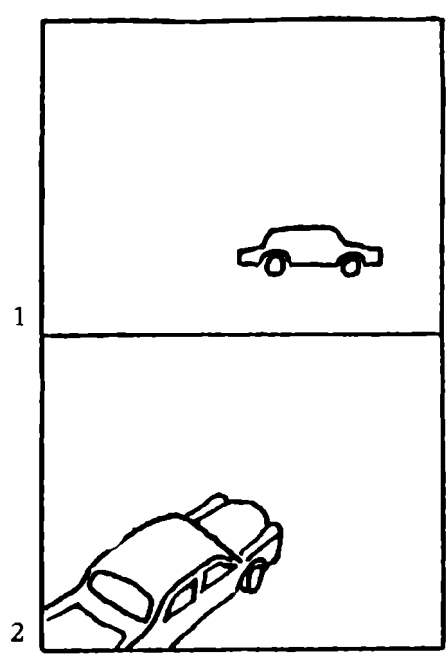
Bir şemayla örnek verelim (Şekil 64).

Bu sorunun yanıtı son derece basittir. Böyle bir durumda uyumlu kurgunun iki koşulunu da elde edebilmek için (hem plan ölçeğine hem de hareket temposuna göre) aynı hızla hareket eden otomo-



Şekil 64

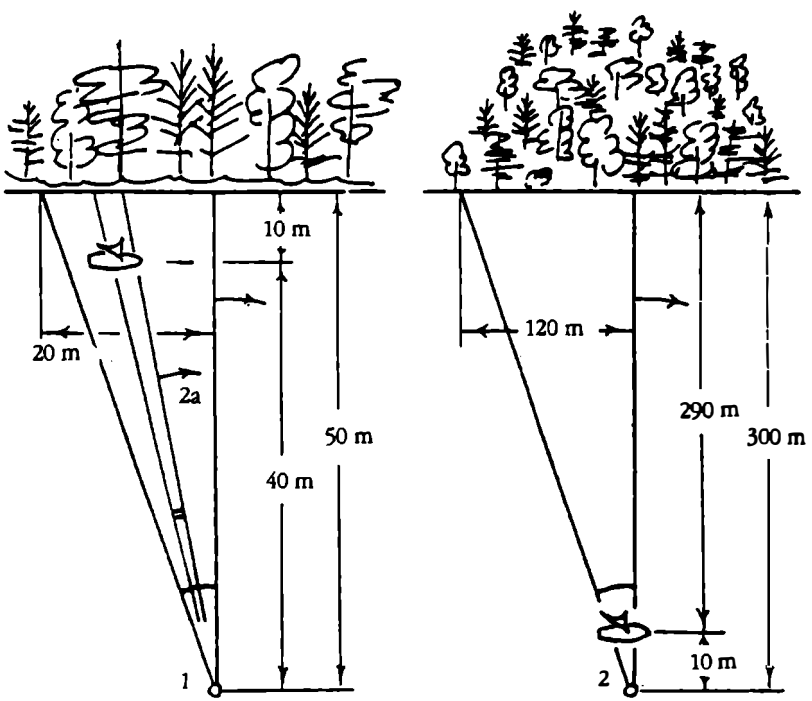
bilin ikinci kadrda alacağı yolu, birinci kadrda aldığı yola eşit, yahut yaklaşık olarak eşit hale getirmek gerekmektedir (Şekil 65).



Şekil 65

Kurgudan sonra birinci kadrla ikinci kadrın kompozisyonları yaklaşık olarak şekil 65'de görüldüğü gibi olacaktır. Bir kadrdan diğerine geçiş hem izleyici açısından uyumlu olacak, hem de filmsel olay hiçbir anlam deformasyonuna uğramadan devam edecektir.

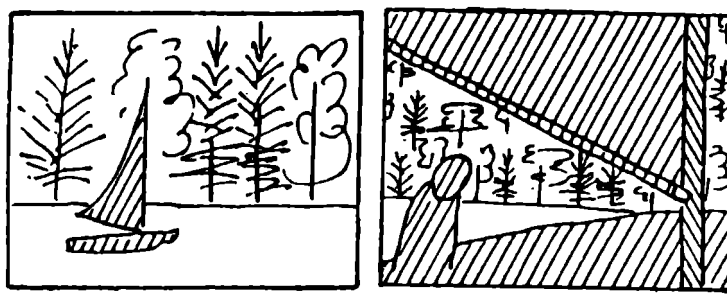
Her iki kadr da kaydırma yoluyla çekildiği zaman, eğer dikkat merkezinde olan objenin kameraya oldukça yakın bir mesafede olması, buna karşılık objenin arkasındaki fonun kameraya uzaklığının aynı kalması veya daha da uzaklaşması durumunda, izleyici nezdinde kadrlar arasında mevcut olan hareket temposundaki birliğin bozulması kaçınılmaz olacaktır (Şekil 66).



Şekil 66

Birinci kadrda yelkenli, arkasındaki fona nazaran yavaş hareket edecek, ayrıca izleyicide, yelkenin gövdesini dalgalar arasında ağır ağır sürüklüyormuş gibi bir izlenim oluşacaktır. Aynı ormanlık te-

penin yelkenliye fon oluşturduğu ikinci kadrdaysa, aynı hızla seyretmesine rağmen izleyici yelkenlinin su yüzeyinde süratle yol aldığını görecektir. Yalnız burada izleyici açısından hareket hızı, bir kadrdan diğerine geçişte sanki birdenbire artmaktadır (Şekil 67).



Şekil 67

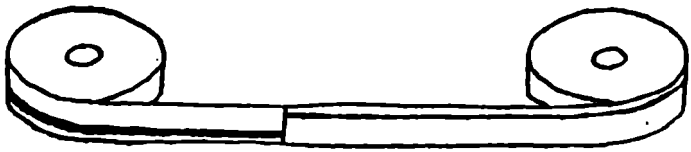
Bu sorunun bir tek çözümü mevcuttur: kamerayla yelkenliye yaklaşmak. Kameraya dar açılı bir objektif takarak daha yakın ölçekli planlar çekmek yine doğru olmayacaktır. Çünkü dar açılı objektifle yapılan çekimlerde fonun ekrandaki hareket hızı aynı anda birkaç kat daha artacaktır.

En son şöyle bir soru kalıyor: Hareketli bir obje içeren durgun bir kadrı, kaydırma yoluyla çekilen bir kadrla nasıl bir araya getirebiliriz?

Bu soruya da kurgunun onuncu prensibiyle yanıt vereceğiz.

6. PRENSİP: KADRAJİN KOMPOZİSYONUNA GÖRE KURGU / DİKKAT MERKEZİNİN YER DEĞİŞTİRMESİNE GÖRE KURGU

On veya daha fazla kadrdan kurgulanmış bir pelikül bobinini kurgu masasında, altında ışık yanan camın üzerinde hızlı bir şekilde sarınız. O zaman filmin üzerinde boydan boya siyah ve beyaz çizgilerin oluştuğunu, filmin bütün görüntülerinin hareketli şeritlere dönüştüğünü göreceksiniz. Beyaz ve siyah çizgiler kadrların birleştiği yerlerde, filmin enine göre sıçrayacaklardır. Bu siyah çizgiler bazen filmin üst tarafında görünecek, bazen de birdenbire filmin alt kenarına sıçrayacaklardır (Şekil 68).

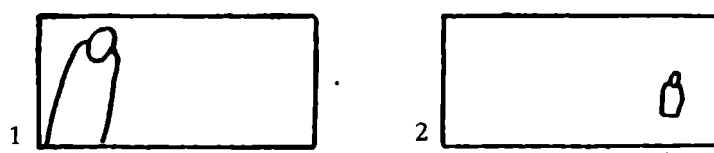


Şekil 68

Kaba kurguyla birleştirilmiş planları hızlı bir şekilde sarmaya -kurgunun bu prensibine- bazen de 'sarma efekti' adı verilmektedir.

Özellikle geniş ekranlı görüntünün kurgulanması sırasında bu prensibin önemi ön plana çıkmaktadır.

Şimdi, ikisinde de aynı insanın görüntüsünün bulunduğu iki kadrı kurgulamaya çalışalım (Şekil 69).



Şekil 69

Bu iki planın bu şekilde görüldüğü gibi kurgulanması başarılı olacak mıdır?

Planın ölçeğine göre kurgu prensibinde hiçbir terslik yoktur.

Hareket evrelerine göre kurgu yönünden de her şey yerli yerindedir.

Ama buna rağmen bu iki kadrın birleştirilmesi rahat algılama koşulları bakımından pek başarılı sayılmaz. Böyle bir kurgunun beyazperdede son derece kaba görüneceği muhakkaktır. Öyleyse bunun nedenlerini araştırmaya çalışalım.

Birinci kadrdaki olayın gelişme sürecinde izleyicinin dikkat merkezi, aynı zamanda kadrajın kompozisyonu, geniş ekranlı görüntünün en solunda bulunmaktadır. Böylece izleyicinin gözleri, kahramanın yüzünün bulunduğu ekranın sol tarafına odaklanmıştır.

Birinci kadrdan diğerine geçildiği sırada, izleyicinin gözü bütün keskinliğiyle kadrajın sol tarafına yönelmişken, ikinci kadrda birdenbire kahramanın yerinde olmadığı görülüyor. Bu durumda izleyici, kahramanın nerede olduğunu arama çabasına giriyor.

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi, kadrların bu şekilde birleştirilmesinden izleyicinin elde edeceği izlenim böyledir.

Ve izleyici ekranın sağ köşesinde kahramanı bulana kadar, belki de filmsel olayın büyük olmasa bile bir kısmı artık cereyan etmiş ve algıdan düşmüş olacaktır. Bu durumda en kötü şey, izleyicinin algılama sürecinde olayın gelişme akışındaki devamlılığın kesintiye uğramış olmasıdır. Böylece izleyici, filmin kahramanıyla diyalog kuracağı yerde onu aramakla meşgul olacaktır. Bu olayın, söz konusu sahnede kahramanın yaşam nüanslarının izleyici tarafından algılanması sürecini olumsuz yönde etkileyeceği muhakkaktır.

Tahmin edilebileceği üzere, 'sarma prensibi' kadrajda yalnızca insanın bulunduğu durumları kapsamakla kalmamaktadır. İki kadrın kompozisyon yönünden uyumlu kurgulanması prensibine riayet etmenin genel kuralı, art arda birleştirilen iki kadrın kompozisyonlarındaki dikkat merkezinin yer değiştirme olasılığının sınırlılığında yatmaktadır.

Bu yüzden, hemen şunu söylemekte yarar vardır. Dikkat merkezinin yer değiştirmesi mutlaka kadrların birleştirildiği yerde yapılmalıdır. Ama ne dereceye kadar?

Sinema kurgusu alanında yapılan uygulamalar, bir kadrdan diğerine geçişin yumuşaklılığı açısından, ekranın yatay çizgisinde böyle bir atlamanın, kadraj eninin üçte birinden daha fazla olmamasını öngörmektedir.

Eğer dikkat merkezi art arda yapıştırılan komşu iki kadrda hem yatay hem de dikey yönden birbirinin üstüne biniyorsa, kompozisyondaki sıçrama açısından izleyicide bir rahatsızlık uyandırmaktadır.

Fakat kurgunun söz konusu prensibini daha geniş bir yaklaşımla yorumlamamız da mümkündür. Öyle ki, yönetmenin, farklı içeriklere sahip iki kadrı kurguladığı durumlarda bile, onları birleştirirken her ikisinde de kompozisyon merkezlerinin nasıl tertip edildiği konusunu mutlaka göz önünde bulundurması gerekmektedir. Buna karşın, kadrların kompozisyonel çeşitliliği olağanüstü öneme sahiptir. Ayrıca, kompozisyon alanındaki çalışmalar pratikte nadir rastlanan şeylerdir. Bunları çok iyi bilmek, çekimlerde ve kurgu esnasında devamlı göz önünde bulundurmak bir zorunluluktur. Bu konuda meydana gelen nadir olaylar arasında en çok rastlanan versiyon, yönetmenin, bir masa etrafında oturmuş sohbet eden birkaç kişinin yakın planlarını çekip art arda kurgulaması esnasında ortaya çıkmaktadır.

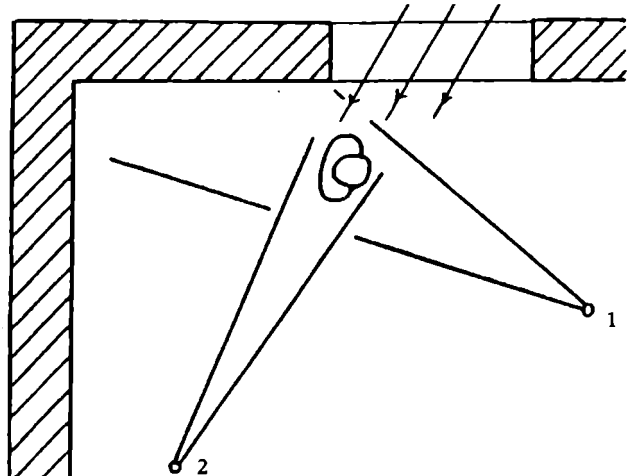
Örneğin, dört kişi bir masanın etrafında oturmuş, beşincisinin anlattığı hikâyeyi dinliyorlar. Öyle ki beşinci adamın planından sonra,

onu dinleyen dört kişinin yakın planları art arda sıralanıyor. Dahası, oturanların dördü dirseklerini masaya dayamış, aynı yöne bakıyorlar. Buna benzer bir sahne çözümlemesinde, genellikle kompozisyonel çalışmaların olması kaçınılmazdır. Bu versiyonda izleyici, planların değil de insanların birbirine benzediklerini hissedecektir. Yani burada, sinemada en basit sahnelerin bile kurgusal çözümlemeleri üzerinde durmanın ne kadar önemli olduğunu vurgulamaktan söz edilmektedir.

Buna benzer durumlarda, plan ölçeklerinde kahramanların pozlarında ve çekim açılarında çeşitlemelere gitmek gibi çözümler üretmek son derece yararlıdır. Bu çözümler, kadrların kompozisyon yönünden önemli ölçüde birbirlerinden ayrılmasını sağlayacaktır. İşte, sahnenin rahat algılama koşullarına uygun olması burada yatmaktadır. Böylece izleyicinin bütün dikkati, ekranda cereyan eden olayın anlamını kavramaya yönelecektir.

7. PRENSİP: AYDINLATMAYA GÖRE KURGU

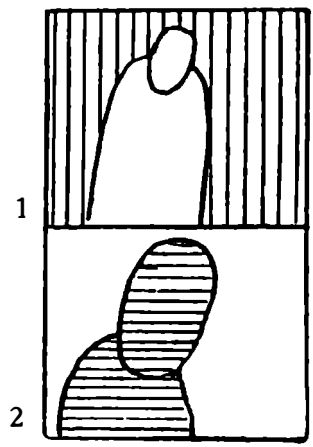
Aşağıda önerilen mizansene bir göz atalım. Birinci ve ikinci noktalardan çekilen kadrların birbiriyle kurgulanması mümkün müdür acaba (Şekil 70)?



Şekil 70

Artık deneyimli bir okuyucu, böyle bir sorudan sonra kitabın yazarından bir tuzak bekleyecektir. Tabii ki okuyucu haklıdır. O halde mizansenimizin çerçeve resimlerini çizelim.

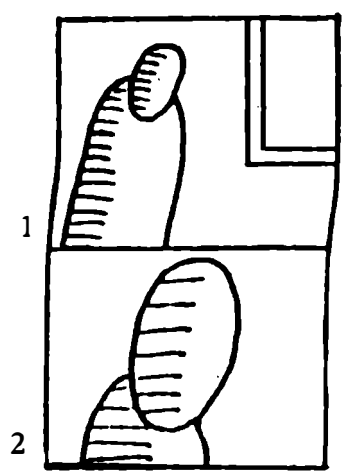
Birinci kadr, oyuncu karanlık bir duvarın fonunda duracak şekilde çekilmiş. İkinci kadrdaysa, güneş ışığıyla aydınlatılmış pencere fon vazifesini görmektedir (Şekil 71).



Şekil 71

Peki, oyuncuyu pencerenin önüne yerleştirip çekmek gerekirse ne yapmamız gerekir?

Bir kadrdan diğerine geçişin yumuşaklığını korumak için, çok karanlık bir kadrın ortaya çıkmasıyla birdenbire izleyicinin kafasını karıştırmamak için planların birinde, hatta her ikisinde fonu birbirine bağlayan ayrıntıları vermekte yarar vardır (Şekil 72).

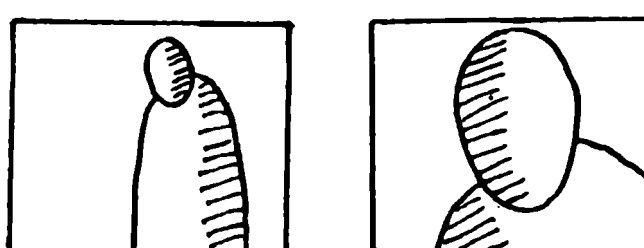


Şekil 72

Aksi takdirde izleyicide tatsız bir izlenimin doğmasından başka, filmdeki kahramanın bir mucize sonucu aniden tamamen farklı bir mekâna taşındığı gibi bir düşünce oluşabilir. Yahut izleyici, filmsel olayın mistik bir şekilde gelişmeye başladığına karar verecektir.

Aydınlatmaya göre kurgu prensibi, yalnızca aydınlatmada olabilecek değişikliklerin ve fon hareketlerinin göz önünde bulundurulması ilkesini içermekle kalmaz, aynı zamanda objenin aydınlatılma karakterine uyulması ilkesini de kapsar.

Sinema pratiğinde bazen öyle olur ki, genel planda kahramanın yüzünün sağ tarafı aydınlatılmıştır, onu takip eden yakın plandaysa sol tarafı. Herhangi bir nedenle, görüntü yönetmeni söz konusu yakın planda aynı taraftan aydınlatma olanağını bulamadı veya büyük bir olasılıkla, on gün önce yapılan çekimlerde kahramanın başının hangi taraftan aydınlatıldığını unuttu. Yahut bu olayı pek önemsemedi, diyelim. Sonuç olarak, kurgu masasında her şey ortaya çıkıyor ve yönetmen, neredeyse çözümlenmesi mümkün olmayan bir kurgu sorunuyla karşı karşıya geliyor (Şekil 73).



Şekil 73

Artık çekimlerin sona erdiği bir sırada, filmin kurgulanması aşamasında buna benzer 'kazalar'ın meydana gelmemesi için çekim esnasında yapılacak en basit şey, fonun aydınlatılmasında olacak değişikliğin kadr alanının üçte birini aşmaması gerektiğini göz önünde bulundurmaktır.

Oyuncunun burun gölgesi bir plandan diğerine belirli miktarda uzayabilir veya kısalabilir. Fakat yüzün bir tarafından başka bir tarafına sıçramaya hakkı yoktur.

Kadrın aydınlatılmasında yapılan ani değişiklikler, izleyiciyi etkilemek için kuvvetli bir araç sayılır. Sinematografisitler çoğu kez bu efekti kullanma yoluna giderler. Fakat bu efekt, sözünü ettiği-

miz anlamda, yani izleyicinin bir kadrdan diğerine geçişi mümkün mertebe az fark edilebileceği yumuşak bir kurgu elde etmek istendiği bir durumda değil de, başka amaçlarla kullanılmaktadır. Bir kadrdan diğerine geçişte keskin bir aydınlatma farkı, genellikle, yönetmenin bu yöntemle izleyicide güçlü bir etki bırakmak istediği ve olayın gelişme akışında bir beklenmedikliklik efekti yaratmaya çalıştığı durumlarda ortaya çıkan dramaturjik bir gereksinim sonucunda kullanılır.

Kadrların aydınlatılmasına göre kurgu prensibi, gerek platolarda gerekse doğal mekânlarda yapılan her türlü çekim için geçerlidir. Bu prensibe göre herkes, güneşli bir günde çekimine başlanan sahnenin çekimlerinin bulutlu bir havada devam ettirilemeyeceğini veya böyle bir havada bitirilemeyeceğini çok iyi bilir. Böyle bir şeyi yapmak için, ekranda, izleyicinin gözleri önünde havanın bulutlandığını bir kadrla göstermek gerekir. Bu da filmin dramaturjik yapısına uyum sağlıyorsa elbette.

8. PRENSİP: RENGE GÖRE KURGU

Bu prensibi açıklayabilmemiz için mutlaka bir şekil çizmek gerekmemektedir. Bir kadrdan diğerine geçişte, sahnenin renk çözümlemesinin göz önünde bulundurulması gerekliliği kendiliğinden anlaşılabilecek bir şeydir. Bir kadrda hâkim alan bir rengin, ondan sonraki kadrda hâkim olan başka bir renkle değişimi esnasında, aydınlatmaya göre kurgu prensibinde olduğu gibi aynı kurala uymak ve kadrlardaki renk değişikliğinin, ekran yüzeyinin üçte birinden daha fazla olmamasına dikkat etmek gerekmektedir.

Renk uyumunun değişimi sırasında, bir kadrdan diğerine geçişi haklı göstermek açısından genel bir yorum yapacak olursak, daha sonra gelecek planlarda, bir önceki plana hâkim olan renkten hiç olmazsa biraz (izleyici için meydana gelecek renk değişikliğinin mantıksal ve doğal bir açıklaması niteliğinde olabilecek kadar) renk bulunması gereklidir. Eğer ekran yüzeyinin bütününü kaplayan yeşil bir çayırda, sarı bir çiçek rahatlıkla görülebiliyorsa, bir sonraki planda bu çiçeği, neredeyse bütün ekranı kaplayacak kadar yakınlaştırmak gayet doğal olabilir, vs.

Renk hakkında çok sayıda ve değişik yazılar yazılmıştır. Fakat verilen örnekler, yazılanlara göre daha inandırıcı gelmektedir.

İ. Pıryov'un *Budala* adlı filminde Mıyşkin'in Ganeçka'nın evinde misafir olduğu bir sahne vardır ki; interiör (iç mekân), mobilya, kostümler, kısacası kadr olduğu gibi, bazen koyu birtakım şeylerle karartılmış külrenginin tonlarıyla çözümlenmiştir.

Konuşmaları sırasında Ganeçka, birdenbire kırmızı bir masa örtüsünü aldığı gibi kamera objektifinin önünde silkelemeye başlar. Bu durum insanın gözlerinin önünde patlayan bir flaş izlenimini bırakır ve izleyiciyi ekranda bir patlama olmuş gibi etkiler. İ. Pıryov, izleyicilerin sinirlerini germek için böyle bir çözüme gereksinim duymuştur. Kırmızı örtü bu sahnede, sanki biraz sonra cereyan edecek olan tartışmanın habercisi durumundadır. Pıryov, kadrajına yeni ve kontrastlı bir rengi birdenbire sokmak suretiyle sahnesini başarılı bir şekilde çözümleyebilmiştir.

Sahnenin renk çözümlemesine uyum sağlama, sanat yönetmeni ile görüntü yönetmeni açısından olağanüstü zor bir ödevdir. Bu ödev çoğunlukla platolardaki çekimler esnasında karşılarına çıkmaktadır. G. Çukhray'ın *Temiz Gökyüzü* adlı filmi bunun en iyi örneklerindendir. Filmin hemen hemen her sahnesi kendine özgü bir renk uyumuyla çözümlenmiştir. Leningrad'daki karlı sabah sahnesi leylakî ve gökmavisi renklerle, kadın kahramanın evi kahverengi ve boz renklerle çözümlenmiştir.

Doğal mekânlarda yapılan çalışmalar görüntü yönetmeni ile sanat yönetmenine, bu prensip alanında kendi yorumlarını getirmelerine daha az olanak vermektedir. Buna karşın doğal mekân çekimlerinde, renk prensibine uyum sağlayabilmeleri onların başarılarını daha da arttırmaktadır. Doğal mekânlarda yapılan çekimlerde, S. Paracanov bu prensibi en anlamlı bir şekilde kullananlardandır. Onun *Unutulan Ataların Gölgesi* adlı filmi bu prensibe en iyi örneği teşkil etmektedir.

9. PRENSİP: ÇEKİM EKSENLERİNİN YER DEĞİŞTİRMESİNE GÖRE KURGU

Aktüel çekimlerin tipik bir vaziyetini tasavvur edelim. Herhangi bir olayın çekimi yapılıyor. Aksiyon yeterli derecede hızlı değişiyor. Çekim anlarının birinde -ki böyle anlara hemen hemen her

çekimde rastlamak mümkündür- kahramanın dikkat merkezindeki objeyi oluşturduğu genel planın hemen arkasından aynı kahramanın birinci orta planının görüntülenmesi gereksinimi doğuyor. Kamera statif'in (üçayak veya tripot) üzerinde duruyor. Görüntüleri pelikule sabitleştirmeyi yetiştirmek zaman açısından çok önemli. Görüntü yönetmeninin bu konuyu yönetmenle görüşmesi için hiç vakit yok. Ayrıca birinci orta plandan sonra, yine aynı kahramanın bir de çok yakın planını görüntülemeyi yetiştirmek lazım. Her şeye kadir olan kameranın ağzında değişken odak uzaklıklı zoom objektif takılı duruyor. Zaman her şeyden daha değerli. Görüntülenecek obje kadrajda duruyor...

Zoom objektifi 35 mm.'lik odak uzaklığına getirip kameraya start veriyorsunuz. Kamerayı durdurduktan sonra, bu kez zoom objektifinizin odak uzaklığını 70 mm.'ye ayarlıyor ve tekrar çekiyorsunuz. Bir daha kamerayı durduruyorsunuz. Hemen ardından odak uzaklığını 140 mm.'ye getiriyor ve bir plan daha çekiyorsunuz.

Yıkanmış materyal laboratuvardan çıkıyor. Yönetmenin kurgu masasına geliyor. Yönetmeninizle stüdyo koridorlarında karşılaşıyorsunuz ve daha önce kararlaştırıldığı gibi bir kadr çekeceğiniz yerde, üç kısa kadr çekip işi yetiştirdiğiniz için övgü işiteceğinizi umarak gülümsemeyle ona yaklaşıyorsunuz. Fakat size teşekkür etmesi gerektiği yerde, yönetmeninizden sadece yergi sözleri işitiyorsunuz.

"Ne halt ettin?!" diye fırçayı basıyor genç yönetmen: "Zoom objektifle çekeceğine biraz kamerayla yaklaşıp yakın plandan görüntülemek çok mu zor geldi sana? Şu sinema mitralyözcüsüne bakın! Her şeyi bir noktadan taramış!"

Acı deneyimlerden yararlı dersler çıkarmak lazım. Siz de aynen öyle yapıyorsunuz. Bir dahaki çekimlerde yönetmeninizin öğütlerine kulak veriyor ve artık zoom objektif kullanmıyorsunuz. Plan ölçeğine kurgu prensibine sıkı sıkıya uyarak, buna benzer bir durumda kamerayı ivedilikle bir noktadan başka bir noktaya taşıyıp çekeceğiniz objeye yaklaştırıyorsunuz. Böylece yönetmeninizle anlaştığınız gibi genel, orta ve yakın planları görüntülüyorsunuz. Fakat, materyal laboratuardan çıktıktan sonra, yönetmeninizden tekrar azarlayıcı sözler işitiyorsunuz.

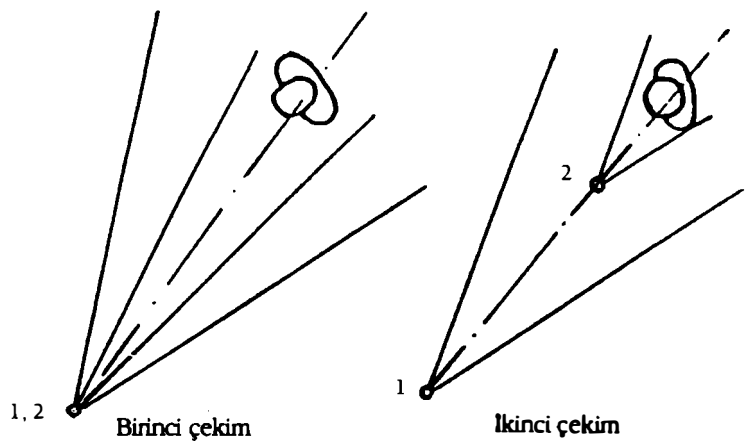
"Bu planları da nasıl becerdin böyle, anlayamıyorum?! Yine hiçbir şeyi kurgulamak mümkün değil. Masanın yanında sakince duran

adam ekrana gelince tavşan gibi sıçrıyor. Kamera kullanmasını öğrenmek lazım!?.."

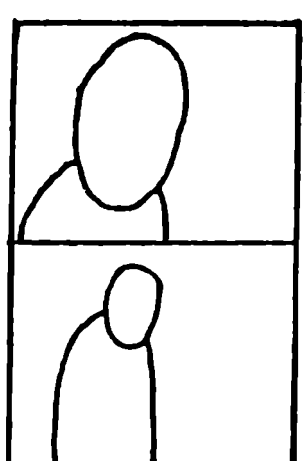
"Bir yönetmenin bilgisine sahip olmanın yanı sıra ne istediğini de insanlara iyi anlatmasını öğrenmek lâzım!?"

Eğer heyecanlı yönetmeninize yukarıdaki gibi bir yanıt verirseniz hiç de haksız sayılmazsınız.

Şimdi de burada ne olup bittiğini incelemeye çalışalım. Acaba gerçek yaşamda sakin olan adam, ekrana gelince neden tavşan gibi sıçrıyor (Şekil 74, 75)?



Şekil 74



Şekil 75

Mesleğine yeni başlayan sinematografistler için bu tür çekimlerin sonuçları, bazen akla durgunluk verecek bir etki yapmaktadır. İşin aslına bakacak olursak, plan ölçeğine göre kurgu prensibine uyulmuştur, kompozisyona göre kurgu veya uyulması gereken diğer prensiplere de. O halde bu kadrlar neden kurgulanamıyor?

İşin en ilginç tarafı, kurgunun bu prensibiyle ilgili açıklamaların çok az anlaşılabilmesidir. Özellikle görüntü yönetmenleri bu konuya büyük bir kuşkuyla yaklaşmaktadırlar. Böyle bir çekim sonucu kurgulanan kadrların vereceği efekt, sanki zoom objektifle zoom-in yapılmış ve bir ölçekten diğerine geçiş esnasındaki yakınlaşma aradan kesilmiş gibi bir izlenim bırakan efekte çok yakındır.

Bu durumda plan ölçeğinin değişmesiyle, kadrın içeriğiyle kompozisyonunun değişeceğini tasavvur etmek çok yanlıştır. Çünkü izleyici ilk etapta, bakışını ekrandaki kahramanın yüzüne ve gözlerine yoğunlaştırmaktadır. Böyle bir çekim sonucu, ekranda kahramanın yüzünün bulunduğu yer hemen hemen değişmemektedir. Kadrajın kompozisyonu da kahramanın arkasında bulunan fon ve diğer ayrıntıların durumu da -yakın planda silik olmalarına rağmen- pratikte yine değişmemektedir. Sonuçta, bu şekilde çekilen planların art arda yapıştırılması, objenin birdenbire izleyiciye yaklaştırılması efektini doğurmaktan başka işe yaramıyor. Böyle bir durumda bir kadrdan diğerine geçiş sırasında herhangi bir uyumluluktan söz etmek mümkün değildir.

O halde söz konusu planların çekimini nasıl yapmak gerekir?

Bundan da basit bir öğüt düşünebilmek çok zordur. Kamerayı sadece dört-beş adım yaklaştırmakla kalmayın, bir de iki-üç adım kenara kaydırın. Dikkat merkezindeki objeye göre, fonun durumunun değişmesi, kadrın kompozisyonunda da bir değişikliğe neden olacaktır. Bu durum izleyici tarafından kolayca algılanacağı gibi, kurguda kadrların birleştiği yerler de kendini hissettirmeyecektir. Kadrın kompozisyonunda böyle bir değişiklik, komşu kadrlar arasında onların rahatça algılanabilmesi için gerekli kontrastın ölçülü olmasını sağlayacaktır.

Öyle ki, objenin farklı açılardan görüntülenmesiyle belki de izleyicinin, görüntülenen objenin hacmini ve mekânın uzanımı hissetme ve tasavvur etme taleplerini karşılayacaktır.

Müzede herhangi bir heykelle karşılaştığınız zaman neler hissettiğinizi hatırlamaya çalışın. Heykele sadece bir kenardan bakmakla yetinemiyorsunuz. Heykelin etrafında dolaşıp onu görebilecek en iyi bakış açısını bulmaya çalışıyorsunuz. Özellikle önünüzde mimari bir yapıt bulunuyorsa en iyi bakış açısını yakalama isteği kendini daha fazla hissettirmektedir. Tabii ki bu mimarı yapıt, kibrit kutularını andıran bir inşaat kütlesi değil de zor dokulu, gerçek anlamda bir mimari başyapıt olduğu zaman bu durum söz konusudur.

İnsan mimari yapıtın etrafında dolaşırken, mimari sanattan duyduğu hazdan dolayı mimari yapıt sanki bilincinde canlanıyor ve hafızasına kaydediliyormuş gibi bir duyguya kapılıyor. Yeni bakış açıları, insanın genel hayranlık duygularında teşekkül eden heyecan dalgalarının belirli bir ölçüde kabarmasına yol açmaktadır.

10. PRENSİP: KADRAJDA HAREKET EDEN ASIL KİTLENİN HAREKET YÖNÜNE GÖRE KURGU

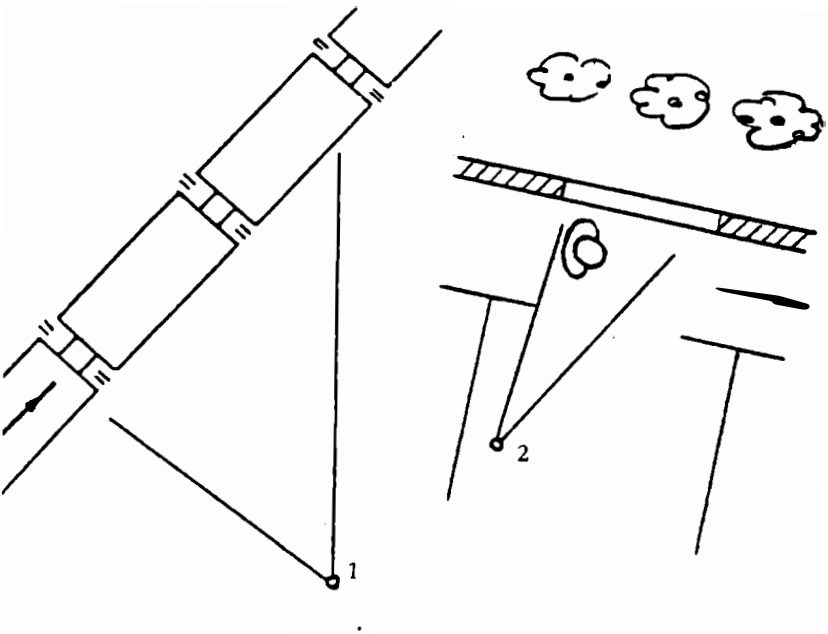
İlk bakışta bu prensibin adı son derece bilgece gibi görünür. Ne olduğu belli olmayan bir kitle anlaşılmayan bir yöne doğru hareket etmektedir. Fakat komşu iki kadrın kurgulanmasının en yaygın yöntemlerinden birini teşkil eden kurgunun onuncu prensibi, kadrların birleştirilmesinin tamamen birbirinden farklı olan durum ve versiyonlarının birçoğunu kapsar.

Filmimizin kahramanı trenle yolculuk yapıyor. Önce statik bir noktadan önünüzden hızla geçen vagonları çekiyorsunuz. Sonra da trenin koridorunda pencerenin önünde duran kahramanı görüntülüyorsunuz. Çekim noktalarını saptarken trenin hareket yönünü mutlaka göz önünde bulunduruyorsunuz (Şekil 76).

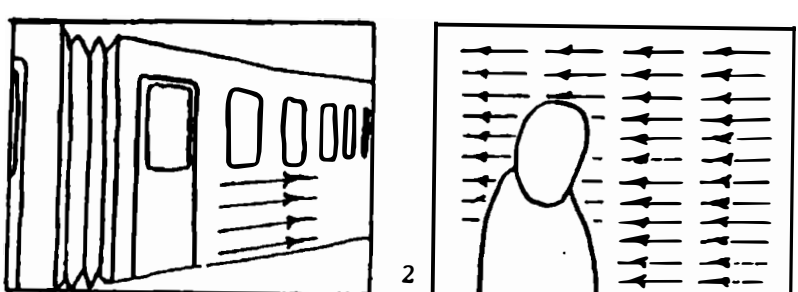
Kadrların çekimi yapıldı. Her şeyi doğru planladınız. Öyleyse çektiğiniz kadrların çerçeve resimlerini yapalım (Şekil 77).

Tren soldan sağa doğru hareket ediyor. İkinci kadrda da tren aynı yöne doğru gidiyor. Kahramanınız hareket halinde olan trenin içinde durmuş, önüne bakıyor... Peki, öne sürülen bu versiyonda ne gibi bir tuzak gizlenmiş olabilir?

Eğer tahmin edemediyseniz bir örnek daha vereyim.



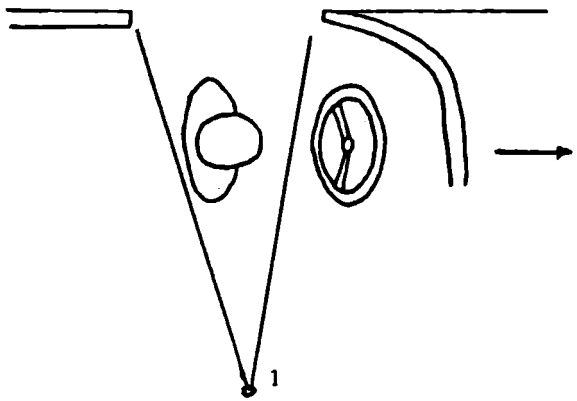
Şekil 76



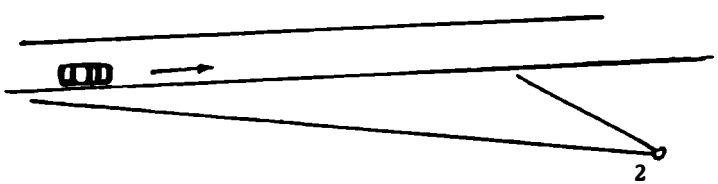
Şekil 77

Caddede bir otomobil hareket ediyor. Kahramanınız direksiyonun arkasında. Yakın planla görüntülenmiş.

İkinci plan. Statik bir noktadan çekilmiş uzak planda caddede bir otomobil gidiyor (Şekil 78, 79).

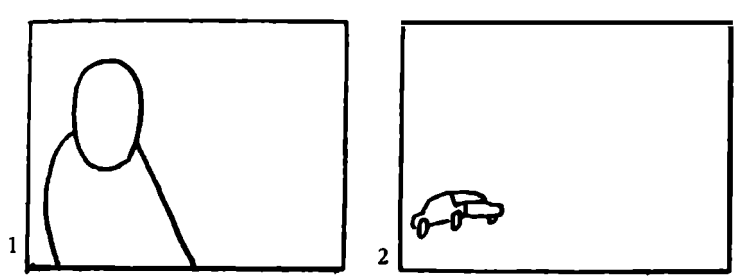


Şekil 78



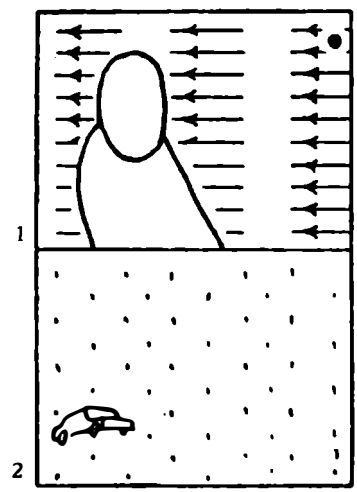
Şekil 79

Yine bu çekimlerin çerçeve resimlerini yapalım. Her iki plan, yön bakımından birbirine uygun. İki plan arasındaki keskin ölçek farkı, caddenin boş olduğunu vurgulama gerekliliğiyle kanıtlanmış. Her şey mantıklı gibi görünüyor. Fakat... (Şekil 80).



Şekil 80

Bu kadrları da çerçeve resimleriyle gösterelim. Ayrıca koşullu olarak, hareket halindeki objeleri veya fonu oklarla belirtelim. Kadraj alanının o anda hareket halinde olan bölümünü, hareket yönünü belirten oklarla dolduralım. Kadraj alanının statik bölümünüyse noktalarla gösterelim (Şekil 81).



Şekil 81

Resimdeki oklarla noktalar, kadrların birleştirilmesi esnasında ortaya çıkan durumu açıkça göstermemize yardımcı oldu.

Birinci durum. Kahramanımız trenle yolculuk ediyor. Kadrajın hemen hemen yüzeyinin tamamı trenin hareketiyle doldurulmuş. Vagonların ayrıntıları ekranda net görülmese de trenin pencereleri, tekerlekleri ve vagonların arasındaki boşluklar hızlı şekilde bir görünüp bir kayboluyor.

Kahramanın görüntülenmiş olduğu ikinci kadrdaysa, kadrajın çerçevelerine göre kahraman hareketsiz durumdadır ama yüzü ve omuzları ekran alanının yaklaşık olarak ancak beşte birini veya altıda birini işgal etmektedir. Böylece ekranın geriye kalan alanını, oklarla gösterilen ters bir harekete bırakmış oluyoruz.

Gözlerimizin uyumluluk sağlama tepkisi ve bu mekanizmaların süredurumu sayesinde, izleyicinin gözlerinde patlayan bir tokat gibi kendine özgü bir efekt meydana gelir. Bu iki kadrın birleştirilmesi sonucunda herhangi bir rahat algılamadan söz etmek bile mümkün değildir.

İkinci durum. Birinci kadrda ekran alanının büyük bir bölümü hareket halinde olan fon kitlesiyle işgal edilmiş durumda. İkinci kadrdaysa fon statik durumda. Kadr alanının önemsiz bir bölümü [otomobilin kontür çizgisinin (çevre çizgisi) işgal ettiği alan] bir önceki hareketin tamamen tersi yönünde hareket ediyor. Bu kadrda otomobilin, kadrajın sadece küçük bir bölümünü işgal etmesine rağmen böyle bir kurgu, daha önce sözünü ettiğimiz uyumluluk taleplerimizi karşılamaktan uzaktır.

Kadrda akfit bir hareketten, birdenbire hareketsiz bir görüntüye geçmenin başarılı olacağını hesaplamak olanak dışıdır. (Hareket eden otomobil burada çok küçük olduğu gibi, bir de ters yönde hareket etmektedir.) İnsan algısının görme cihazı şu şekilde çalışmaktadır: Hareketli görüntüden sonra ekrana durgun bir kadrın ortaya çıkmasıyla, gözler belirli bir süre daha hareket halinde olan fonu takip etmeye çalışacak ve birdenbire donmuş bir görüntüye takılacaktır. Hareketli merdivenlere bindiğiniz bir sırada, birdenbire merdivenlerin durmasıyla size ne olabileceğini tasavvur etmeye çalışın. Süredurum kanununa göre bedeniniz belirli bir süre ileriye hareket etmeye devam edecektir. Bu yüzden elinizde olmadan, hantalca iki-üç basamak atladıktan sonra ancak dengenizi sağlayabileceksiniz.

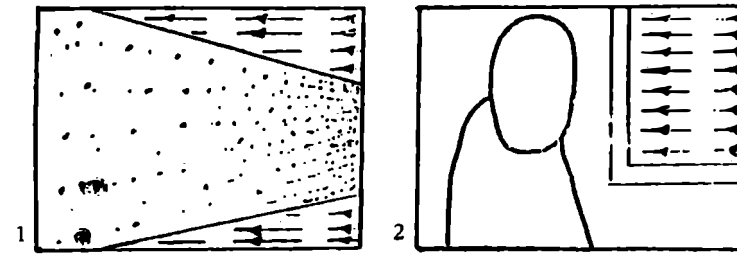
Peki, yukarıda sözünü ettiğimiz kadrları uyumlu bir şekilde kurgulayabilmek için onları nasıl çekmemiz gerekiyordu?

Burada, uyulması gereken en önemli koşulu şöyle tanımlamamız mümkündür. Değişikliğe uğrayan hareket halindeki asıl kitlenin, ekran alanının üçte birinden daha fazlasını işgal etmemesi gerekmektedir. Hatta, hareket değişikliğinin izleyicinin gözleri önünde, aynı kadrda cereyan etmesi daha yerinde olur.

İleriye sürülen koşulu yerine getirmek için trenin görüntülendiği birinci kadrı, trenin hareketini takip eden bir pan çekimle bitirmek gerekir. Böyle bir çekim sonucunda, vagonlar kadrın sonuna doğru, kadrajın çerçevesine göre durgunluk kazanacak ve bunun sayesinde fon, kahramanı görüntüleyeceğimiz ikinci kadrın fonunun hareketi yönünde hareket etmeye başlamış olacaktır.

Bununla birlikte, ikinci kadrın kompozisyonunu da değiştirerek, tren penceresi ve arkasındaki hareketli fonun, ekran yüzeyinin üçte birinden fazlasını işgal etmeyecek şekilde çekim yapılmalıdır (Şekil 82).

Bu kez ikinci durumda, otomobille ilgili çekimleri nasıl yapmamız gerektiğine bakalım.



Şekil 82

Bunun en kolay yolu ikinci kadrda bir değişikliğe gitmektir. Bu durumda otomobilin biraz yaklaşmasını beklemek, bu sırada onun hareketine uygun bir pan yaparken kameraya start vermek gerekmektedir. Bu pan çekim sayesinde, otomobilin üzerinde hareket ettiği fon, bir önceki kadrda bulunan fonun hareketiyle aynı yönde hareket etmeye başlayacaktır. Her iki kadrda da fonun, ekranda işgal ettiği alanı yaklaşık olarak aynı ölçüde saymak mümkündür. Böyle bir çekim sonucu iki kadrın kurgusu uyumlu bir şekilde yapılabilecektir.

Bir kadrdan diğerine geçişin izleyici tarafından rahatça algılanabilmesi için bir koşulu daha yerine getirmek gerekmektedir. Hareket eden kitlelerin hızı veya temposunun (ki bu durumda fonun hareket temposu söz konusudur) aynı şekilde birbirine uyması şarttır. Bunu göz önünde bulundurarak otomobilin kameradan ne kadar uzakta olacağını ve hangi hızla hareket edeceğini belirlememiz gereklidir. Eğer otomobil kameradan çok uzak bir mesafede bulunuyorsa, onu takip eden pan çekim çok yavaş yapılmış olur ve böylece asıl kitle hareketi birbirine uyum sağlayamaz. Bu nedenle izleyici de kadrların birleştiği yere takılır.

Kadrajda hareket eden asıl kitlenin hareket yönüne göre kurgu prensibi, iki film parçasının birleştirilmesinin en yaygın çeşitlerinden birisidir. Bazen yönetmenler veya kurgucular, tamamen farklı içeriklere sahip olan iki kadrı birleştirirken insanın görme cihazının süredurum özelliklerinden faydalanma yoluna giderler.

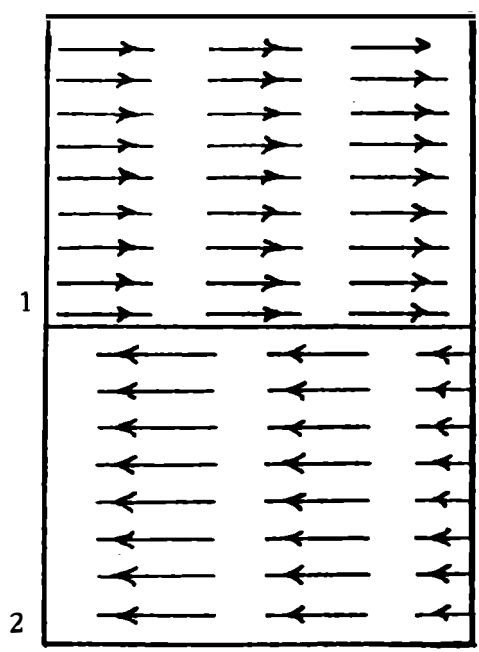
Örneğin, bir yönde hareket eden bir trenle aynı yönde hareket eden bir otomobilin planını, yahut kahramanın at üzerinde ama yine aynı yönde ilerlediği bir kadrı veya kahramanın ormanda koştuğu bir kadrı kurgulamak mümkündür. Objeleri takip eden pan çekimle fon hareketinin uyumlu olması sayesinde, her dört kadr da

filmsel olayın gelişmesinin bir parçası haline gelecek ve izleyici tarafından bir solukta, kolayca algılanacaktır. Bu kadrların birleştirilmesi ayrıca kahramanın uzun süre ve zorlu bir yolculuktan sonra hedefine vardığı duygusunu verecektir.

Bu konuda başka türlü davranmak da mümkündür. Objelerin aynı yöndeki aktif hareketlerini durgun kameralı kadrlarla görüntüleyebiliriz. Ondan sonra bir objeninin hareketini, başka bir objenin hareketiyle devam ediyormuş gibi kurgulayabiliriz.

Buna benzer kurgusal çözümlemeler ekranda genellikle çok iyi görsel bir efekt vermektedir. Yuri Ozerov'un *Ey Spor, Sen Barışsın* adlı filminde bu türden birçok örneğe rastlamamız mümkündür.*

Genç yönetmenlerin, özellikle birbirine ters yönde hareket eden kamerayla görüntülenmiş iki pan çekimi art arda kurgulamaya çalışmaları örneğinde, kadrajda hareket eden asıl kitlenin hareket yönüne kurgu prensibinin asıl niteliği gayet açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır (Şekil 83).



Şekil 83

*) Yuri Ozerov 1980 yılında Moskova Olimpiyatları'nın *Ey Spor, Sen Barışsın* adlı belgesel bir filmini yapmıştı. (ç.n.)

İzleyicileri, fırtınaya yakalanmış bir gemi gibi bir taraftan öbür tarafa savurmamak için, sinematografi pratiğinde uzun yıllara mal olmuş bir çalışma sonucunda, çok basit bir çekim yöntemi geliştirilmiştir. Her türlü pan çekiminde, başlangıçta bir veya iki saniye hareketsiz bir görüntü çekilmeli, daha sonra kamera pan yapmaya başlamalıdır. Pan çekiminin sonunda da, aynı şekilde durgun bir parça çekilmelidir. Herhangi bir pan çekimi, daha sonraki veya önceki kurgusal çözümlemeye aldırış etmeden statik başlamalı ve yine o şekilde bitirmelidir.

Öyle bir şey olur da eğer yönetmen, aynı yönde hareket eden iki pan çekimi art arda kurguluyorsa, o zaman birinci pan çekimin durgun son bölümü ile ikinci planın durgun başlangıcını kesip, bir kadrdaki hareketli görüntüyü, aynı yönde hareket eden diğer kadrın görüntüsüyle doğrudan doğruya kurgulayabilir.

Eğer yönetmen çekimden önce kadrlarda durgun anlara yer vermeden iki pan çekimi art arda kurgulamayı planlamışsa, öyle bir durumda bile bu kadrları çekerken mutlaka statik kamerayla başlamalı ve statik kamerayla bitirmelidir. Planların başında ve sonunda statik parçaların bulunmaması, filmin kurgulanması aşamasında yaratıcı sürecin zedelenmesine neden olabilir. Bu yüzden filmin kurgusal çözümlemesiyle ilgili daha özgür bir seçim yapabilmek için, yönetmenin önünde hiçbir engelin kalmaması açısından her türlü pan* ve tild** çekimler statik kamerayla başlatılır ve yine statik kamerayla bitirilir.

Bir de yönetmenin elinde, gerek çekim esnasında gerekse kurgu masasında, görüntü montajının on prensibinin sınırları dışında kalan ve komşu iki kadrın rahat bir şekilde kurgulanmasını sağlayan 'sihirli bir araç' daha mevcuttur. Bu sihirli araç, sinematografistlerce 'ara çekim' diye adlandırılır. Ara çekim sözcüğü, mesleğine yeni başlamış sinematografistlerin bütün kurgu sözlüğünden hemen hemen ilk hatırladıkları sözcüktür. L.V. Kuleşov'un *Sinema Yönetmenliğinin Temel İlkeleri* adlı ders kitabında, ara çekimle ilgili bilgiler gayet açık ve ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

'Ara çekim', olayın gelişme akışı ve objelerin hareket birliğiyle birbirine bağlanmış iki planın arasında kurgulanan bir kadrdır. Kur-

*) Pan: Kameranın kendi ekseni etrafında sağa sola çevrinme hareketidir. (ç.n.)

**) Tild: Kameranın görüntülediği obje üzerinde yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya iniş-çıkış hareketidir. (ç.n.)

gusal cümlenin içeriğiyle doğrudan doğruya ilişkili olması ve bu içeriğin bir bölümünü taşımasına rağmen, ara çekimin görsel malzemesi her zaman bir önceki ve bir sonraki kadrlardan keskin bir şekilde ayrılmaktadır.

Üç arkadaş arasında hareketli bir tartışmanın yapıldığı bir odada bulunduğunuzu tasavvur etmeye çalışın. Siz bir kenarda oturmuş, onları takip ediyorsunuz. Üçü de oturuyorlar. Üçüncü adam kendi görüşünü diğerlerine kanıtlamaya çalışıyor. Sizse adamın söylediklerini not defterinize kaydetmeye karar verdiniz. Bir şeyler yazdıktan sonra, gözlerinizi not defterinden ayırıp tekrar onlara baktığınızda üçüncü şahsın artık ayakta durduğunu ve hararetle ellerini salladığını, ikinci şahsın başını masaya dayadığını, birincisininse kapının kirişinde durduğunu görüyorsunuz. Ve onların durumundaki bu değişiklik sizi hiç mi hiç şaşırtmıyor. Ara çekim, mizansende işte böyle bir efekt vermektedir.

Ara çekim her zaman, ekranda gelişen olayın sürekliliğinin bir yerde kesintiye uğramasıdır. Çoğunlukla ara çekim, dramaturjik bir önem taşımayan bir olay diliminin filmden çıkarılması ile sahnenin veya episodun kısaltılarak daha özlü bir hale getirilmesi için kullanılır. Fakat buna 'sihirli araç' denmesinin asıl nedeni, beceriksizce kullanılması halinde, sahnenin kurgusal dokusuna yapıştırılan bir yamaya dönüşebilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak derin bir şekilde anlamlandırılmış ve sahnenin yapısına uyan bir içerik taşıyan, ayrıca yönetmen tarafından, henüz çekimlere başlamadan önce veya çekim esnasında akıllıca düşünülmüş bir ara çekimin sahnenin kurgusal bezinin örgüsünde yer almaya hakkı olabilir. Art arda kurgulanmayan iki kadrın birleştirilmesinden doğacak bir sıçramayı önlemek veya gizlemek amacıyla, ileirde lazım olur diye rastgele çekilen, yahut filmin kurgu sürecinde kullanılmayan dubller arasından seçilen, ayrıca yaratıcı anlamda filmsel sahnenin içeriğine katkıda bulunmayan ara çekimin filmde bir yama gibi durması kaçınılmaz olacaktır.

Ancak iki kadr arasına ara çekim sokmadan bir 'ara çekim efekti' elde etmenin başka bir yöntemi daha vardır. Bu da, olayın gelinmesinde bir 'zaman parçası'nı bölüp kesmektir. Ayrıca, bu 'zamanın kesilme efekti'nin işlevsel hale gelebilmesi için, sadece kahramanın kadrajdan çıkması, otomobilin ekranın çerçevesinden çıkması veya görüntü yönetmeninin pan yapmak suretiyle kameranın bakış açısı-

nı yeni bir objeye çevirmesi ve filmsel olayın bu anının dayandırıldığı asıl objenin dışında küçücük bir film parçasının çekilmesi yeterlidir. Bunun sunucunda beş-on karelik böyle bir kuyruk, izleyicinin algısında hiçbir kayba neden olmadan, olayın akışını aynı dikkat konusuyla okyanusun ötesine, elli yıl öncesine veya sonrasına taşımamıza olanak sağlamaktadır. Asıl objeyi içermeyen bu 'boş' film parçası, sanki görsel algılamanın süredurumunu tamamen kapsamaya ve kadra yeniden 'tazelik' kazandırmaya elverişlidir.

Sözünü ettiğimiz bu, pek hüner gerektirmeyen iki sinematografik yaklaşım, yönetmeni, bazılarına kelepçe gibi görünen 'algılama özelliklerinin karışıklığı'ndan kurtarabilir. Böylece, betimsel araç ve yöntemlerinin silah deposunu kullanma yeteneğine sahip gerçek bir sanatçıyı dilettan* bir sanatçıdan ayırmamız mümkün olacaktır.

Usta sanatçı bütün yöntemleri rahatça kullanabilen sanatçıdır.

*) Dilettan: Bir şeyi iyice bilmeden, çok iyi biliyormuş gibi görünen insan. (ç.n.)

SONSÖZ

Bu kitapta, bir filmin algılanma sürecinde, izleyici psiko-fizyolojisinin bazı işlevsel özellikleri özetlenmiş ve insan algısının bu özellikleriyle koşullandırılmış olan kadrların kurgulanmasının temel on prensibi incelenmiş bulunmaktadır. Peki, gerçek sanat adına, daha önce sözünü ettiğimiz 'sinema kanunları'nın çiğnenmesi için çığırtkanlık yapan sinematografistlerin bu tutumlarına ne ad vermek gerekir? Kimdir bunlar acaba, sinema katilleri mi, yoksa yeni bir sinema dünyasının yaratıcıları mı?

Bu sinematografistler bir kadrdan diğerine geçiş prensiplerini mi 'sinema kanunları' diye nitelendiriyorlar sadece?

Sinemanın bu hızlı gelişme tarihi veya -bazen başka bir şekilde ifade edildiği üzere- sinema sürecinin tarihi işte böyle oluşmuştur.

Öyle ki, sinemanın ilk doğduğu günden bu yana gökten dolu yağıyorcasına yeni betimsel olanaklar ve yeni sanatsal yöntemler geliştirilmiştir. Sinematografa dahil olan her yeni kişilik ne pahasına olursa olsun sinema alanında yaptığı bir buluşla dünyayı sarsmaya çalışmıştır. Ve bütün öncü yönetmenler, sesli sinema dönemini dahil edersek, oldukça uzun bir süre bunu başarabilmişlerdir. İnsanları hayrete düşüren yenilikçi yöntemlerin arayışına yatkın olan eğilimler sayesinde, sinematografi çevrelerinde her sanatsal yöntemin tekrarlanışı bir sanat hırsızlığı şeklinde yorumlanmış, şu veya bu yönetmene, yaratıcı kişilikten yoksun olduğu gözüyle bakılmaya başlanmıştır.

Fakat sinema tarihçisi, günümüzde yapılan en 'mağrur' filmin analizini yaparken, soğukkanlı ve akıllı bir bakışla olaya yaklaşacak olursa, bu filmlerde kullanılan yöntemlerin ezici çoğunluğunun, henüz sinematografın doğuş yıllarında bulunmuş olduklarını görecektir. Şu işe bakın! Siz bu yöntemlerin yenilikleriyle hayranlığa kapılırken, meğer ki bunlar uzun yılların biriktirdiği ağır bir toz tabakasının altından çıkarılmış!

Dairesel panorama ve geniş formatlı ekran gibi teknik çözümler, daha geçen yüzyılda düşünülmüş ve gerçekleştirilmişti. Hareketsiz bir noktadan kamerayla yapılan panorama ve hareketli panoramalar, paralel kurgu ve çift ekspozisyonlu kadrların ortaya çıkışı da aynı şekilde yüzyılımızın sınırları dışında kalmıştır.

Betimsel araçların benimsenmesi ve bu araçların sanatsal anlamlandırılması, bulunan yöntemlerin defalarca tekrarlanmasıyla eşzamanlı olarak yürütülmüştür. Her yönetmen kendi filminin, çağdaşlarının yaptıkları filmlerin fonunda eskimiş kalmaması için çaba gösterir. Bu çaba da, kendi sırasıyla sinemasal ifadenin yöntem ve üslûp kurallarıyla ilgili kendine özgü bir modanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. En başta gelen bazı temel yöntemler, doğal olarak, sinema öyküsünün bir biçiminden diğerine taşınmışlardır.

Bozulması gereken 'sinema kanunları' hakkında konuştukları zaman neyi kastettiklerini o sinema 'devrimcileri'ne sorduğunuzda, açık ve mantıklı bir yanıt almanız çok küçük bir olasılıktır. Büyük bir olasılıkla size, özellikle filmlerde çoğu kez rastlanan ve yenilikçilerin bakış açısından 'kanun' karakterine sahip olan yöntemlerin listesini göstereceklerdir.

Bir zamanlar, gerek oyunculu (kurmaca) gerekse belgesel sinemada dokümentalizm (belgeselcilik) ve demonstratif (kışkırtıcı) belgeselcilik modası mevcuttu. Yine, bir zamanlar filmsel öykünün dedramatizasyonu modası yaşanıyordu. Biz bir şeyler çekelim, ne çektiğimizi bırakın izleyici düşünsün, görüşü vardı. Ama artık bu modalar çoktan popüleritelerini yitirmiş durumdalar. Bir zamanlar ifadesi güçlü, kendini iyice hissettiren bir kadraj içi kurgu dönemi vardı. Bu dönem de sona erdi. İleride daha neler olacağınıysa zaman gösterecek elbette.

Günümüzün sinematografı kendine özgü, ciddi bir istikrar devresine girmektedir. Sinema, sanat dünyasında işgal ettiği önemli yeriyle, herkes tarafından saygı gören yüce edebiyata yaklaşmaya başlamıştır. Buna rağmen moda, zaman zaman sinema gardrobundaki kostüm anturajını (ortamını) değiştirmektedir. Fakat bu moda ne olursa olsun, sinema, kalıbına göre biçilmektedir.

Edebiyatın olduğu gibi sinema da, işin özünde, kendi betimsel araçlarının cephaneliğini hemen hemen oluşturmuş durumdadır. Eğer bin eski yönteme karşılık on yeni buluş yapılmış olsa bile durum pek değişmemektedir. Betimsel araçlar sanatçının paletidir. Eğer günümüzün sanatçılarının sarı renkli boyayla resim yapmaları moda haline gelmişse, buna karşılık siz de özgün bir eser ortaya koymak istiyorsanız, istediğiniz gibi resim yapın. Kimse size yasak koyamaz. Yalnız, yaptığınız resmin mor renklerle gerçek insan duygu ve düşüncelerini nasıl iletebildiğinize, bu duygu ve düşüncelerin izleyici için ne dereceye kadar anlaşılır olduğuna göre resminizi değerlendireceklerdir.

İki kadrın kurgulanmasının on prensibi ne demek oluyor acaba? Yine sinema sanatçısının palelindeki renklerden ibaret mi kalıyor bunlar yoksa?

Hem evet, hem hayır! Nasıl ki iplik kumaşın temelini teşkil ediyorsa aynı zamanda o kumaşın desenini oluşturan bir araç da olabilir. Bu hesaba göre hangi kanunlardan söz edilebilir? Hiçbir kanundan! Sözünü ettiğimiz yöntemlerin ortaya çıkış nedenini teşkil eden görsel algılamanın özellikleri, ancak değişmeyen bir biçim taşıyabilir.

Bazen de bu prensiplerin nasıl kullanılacaklarını sorarlar bana. Hep birlikte mi, yoksa her prensip ayrı ayrı mı?

Eğer yönetmen, kadrların sert bir şekilde değişiminin izleyici tarafından hissedilmemesi için, izleyicide, sahnenin bir bütünlük ve uyumluluk içerisinde geliştiği izlenimini bırakmak gibi bir ödevi önüne koyuyorsa, planların birleştirilmesinin anlamsal amacına yanıt veren kurgu prensiplerinin tümünü göz önünde bulundurması gerekmektedir. Öyle ki, hemen hemen her filmde kadrların büyük bölümünün birleştirilmesi bir sahne içerisinde gerçekleşmektedir ve doğal olarak, kadrların birleştirilmesinin çoğu kez rahat algılama koşullarının göz önünde bulundurulmasından yola çıkarak çekimleri gerçekleştirme zorunluluğu doğmaktadır.

Diyelim ki, bir filmde yüz plan var. Film on episoddan oluşuyor. Her episodda iki vurgu yapılıyor. Basit bir hesap yapalım. Minimum olarak, bunlardan yetmiş kadrın birleştirilmesi kurgu prensiplerine uyularak gerçekleştirilmelidir.

Peki, geriye kalan otuz kadrı nasıl kurgulamak gerekir?

Kural olarak, bir episoddan diğerine geçiş, açıkça belirtilen bir kesme, yani bir olayın bittiğine ve başka bir olayın başladığına dair bir vurgulamanın yapılmasını gerektirir. Filmsel olayın gelişme akışında herhangi bir şeyin ayrıldığını belirtmek gibi dramaturjik bir ödev de, bazen aynı şekilde, olayın ayrıntılarından birine vurgu yapmak suretiyle kurguda çözümlenir. Yönetmen bunu göz önünde bulundurarak bilinçli bir şekilde, izleyicinin bir kadrdan diğerine yapılan sert geçişi bilincinde sabitlestirebilmesi için, kadrların birleştirilmesinin izleyicide, ekrana özel bir dikkati vermenin gerekliliğini doğurması yoluna gitmekledir. Böyle bir durumda görsel algılamanın özelliklerini bildiği halde, çekimleri ve kadrların birleştirilmesini uyumluluk prensibine aykırı bir şekilde gerçekleştirmesi gereklidir.

Hatta, herhangi bir yönetmenin yenilik yapmak adına, bütün filmini rahat algılamaya aykırı bir şekilde kırgulayabileceğini tasavvur etmek mümkündür. Farazi olarak böyle 'sanatsal' bir yöntemin uygulanmaya hakkı vardır. Ama, izleyici böyle bir 'sanat yapıtı'na tahammül edebilir mi? Eğer bu filmin her bobini* iki kadrdan oluşuyorsa, o zaman izleyici tahammül edebilir. Fakat her bobin yaklaşık olarak yüz kadrdan oluşuyorsa, izleyici büyük bir olasılıkla filmden kaçacaktır.

*) SSCB'de bobinin standardı 300 metredir ve süresi on dakikadır. (ç.n.)

Sanat söz konusu olduğu zaman, hiçbir şey hakkında aynı kategoride konuşulmaması gerekir. Fakat bu konuyla ilgili olarak belki de 'yaklaşık olarak', 'muhtemelen', 'çoğunlukla', 'bazen' vs. gibi sözcüklerin tamamen istisna sayıldığı bir bakış açısı bulunabilir.

Sinemanın hangi türünde, bu kitapta belirtilen kurgunun on prensibine aldırış etmeyebiliriz, diye bir soru sorulduğunda, ister istemez burada bir karşı soru ortaya çıkmaktadır. Hangi türden filmlerin sinema kategorisine sokulmaması gerektiğini düşünüyorsunuz? Ders filmlerinin mi, canlandırma, oyunculu (kurmaca), belgesel veya betimsel-tanıtım filmlerinin mi?

İzleyici her zaman insan olarak kalacaktır!

Sinema da her zaman sinema olacaktır!

Sinema diğer bütün sanat akımlarından büyük ölçüde ayrılmaktadır. Ama böyle olmakla birlikte onlarla birçok ortak yönü vardır. Edebiyatla, tiyatroyla, resimle, müzikle, hatta ve hatta dansla... Bütün sanat türlerini aralarında birleştiren bir yöntem vardır. Bu yöntem, enformasyonun bağlı olduğu yapılarda toplanmasına ve toplanmış haliyle yazardan okuyucuya, uygulayıcıdan izleyiciye iletilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema alanında bu yöntemin adı tek kelimeyle 'kurgu'dur. Ve sinematografın film parçacıklarından meydana gelmesi uzaktan uzağa bize edebiyatın sözcüklerden, müziğin notalardan veya akordlardan meydana gelişini hatırlatmaktadır. Ama yalnızca uzaktan uzağa. Buradaki 'paramparçalık', yani 'bölünmelik' bir benzerlik teşkil etmektedir. Küçük yahut büyük parçalar birbirinden bağımsız anlamlara sahip olabilir veya olmayabilir. Fakat bir araya ittirilmiş, yani kurgulanmış durumda mutlaka mantıksal ve duygusal bir anlam kazanmak zorundadırlar. Sanat alanında veya genel olarak, bizim insani düşünme yetimizin özü ve kuvveti burada yatmaktadır. İnsanlar düşünme sürecinde bir bütünü parçalara ayırma ve ayrı parçalardan bizi çevreleyen dünyanın yekpare örneklerini kendi bilinçlerinde oluşturma özelliklerine sahiptirler.

Deyim yerindeyse, 'görsel kurgu'nun on prensibi, hemen hemen imtiyazlı bir şekilde sinematografta mevcuttur, yaşıyor. Başka sanat türlerinde sadece bunların benzerlerine rastlamak mümkündür. Fakat bu benzerlikler, çok çeşitli biçimleriyle insanın algılama doğasını yansıtmaktan uzaktır. Bu yüzden çoğu kez kurguya, sinema doğasının en önemli özelliği gözüyle bakılmaktadır. Bununla beraber

'montaj' sözcüğünün hiç olmazsa iki anlamı olduğu çoğunlukla unutulmaktadır. Birincisi, düşüncenin ifade tarzı olarak kurgu; ikincisi, ekranda, görsel algılamanın ve gerçeklikle ilgili görsel tasavvurların olanaklarına uygun olarak bir zaman birimi içerisinde, filmsel olayın gelişme akışının doğal yansımalarının görsel ve işitsel benzerliklerini yaratma tarzı olarak kurgu.

Nesnelerin iç doğasının diyalektiği ve belirtileri yalnızca doğada değil, doğanın ve insanın yarattığı her şeyde mevcuttur. İki anlamlılık, bir nitelikten başka bir niteliğe geçiş görüntü montajının on prensibinin analizinde de bulunmaktadır.

Yönetmen kadrlarını birleştirirken bu prensiplere uyduğu zaman, olayın daha önceki planlarda tayin edilen yönde, filmsel olayın devamlılığını ve gelişme birliğini göstermektedir. Ama yönetmen bu prensiplerden herhangi birini veya aynı anda birkaçını ihlal ediyorsa, demek ki bu davranış, daha sonra açığa çıkacak olan şu veya bu düşüncenin veya düşüncenin bir bölümünün ifadesi olacaktır. Kurgu prensiplerinin ihlal edilmesi sırasında, bir nitelikten başka bir niteliğe dönüşüm meydana gelmektedir. Böylece, montaj görsel tarzdan düşünce tarzına dönüşmekte, yani dış biçimden iç biçime geçmektedir.

Bir taraftan, beynimizin ayrı parçalardan bir bütün oluşturabilme yeteneği, sinematografik yapıtların parçalardan meydana gelmesiyle hemen uyuşabilmektedir. Çünkü sinema yapıtı izleyicinin bilincinde bütünlük kazanmaktadır. Ama, eğer izleyiciye, ayrı parçaların bağlanması ve anlamlandırılması koşulları sağlanmışsa. Diğer taraftan, duygu cihazımızın çalışması ve öncelikle onun görsel bölümü sıçramalarla akmakta ve aralıklı bir karakter taşımaktadır. Kurgunun on prensibine bağlı kalınması durumu da, kadrların birleştirilmesi gözün kesintili-aralıklı çalışma özelliğine tamamen uymakla birlikte, izleyici tarafından, bizi çevreleyen doğal dünyanın izlenmesi süreci gibi algılanmaktadır.

Bu nedenle, kurgunun iki karakterli doğasının, insanın algılama ve düşünme doğasına derin uygunluğu sayesinde, sinematografın yeryüzündeki geniş izleyici kitlelerine en yakın, en anlaşılır sanat türü olduğu kesindir.

KAYNAKÇA

Algılama. Mekanizmalar ve Modeller, Toplu Makaleler, İngilizce'den çeviri, Moskova. 'Mir', 1974.

Anochin P.K., *Fonksiyonel Sistemlerin Fizyolojisi Üzerine Denemeler*, Moskova, Meditsina, 1975.

Anoşçenko N., *Genel Sinematografı Dersleri,* 3 cilt. Teakinopeçat, 1930.

Aristarko G., *Sinema Teorisi,* Moskova, Istusstvo, 1966.

Arnheim R., *Bir Sanat Olarak Sinema,* Moskova, Inosirannaya literatura, 1960.

Arnheim R., *Sanat ve Görsel Algılama,* Moskova, Progress, 1974.

Ashby W., *Sibernetiğe Giriş,* Moskova, Inostrannaya Literatura, 1958.

Balaş B., *Sinema Sanatı,* Moskova, Goskinoizdat, 1945.

Balaş B., *Yeni Bir Sanatın Oluşumu ve Özü,* Moskova, Progress, 1968.
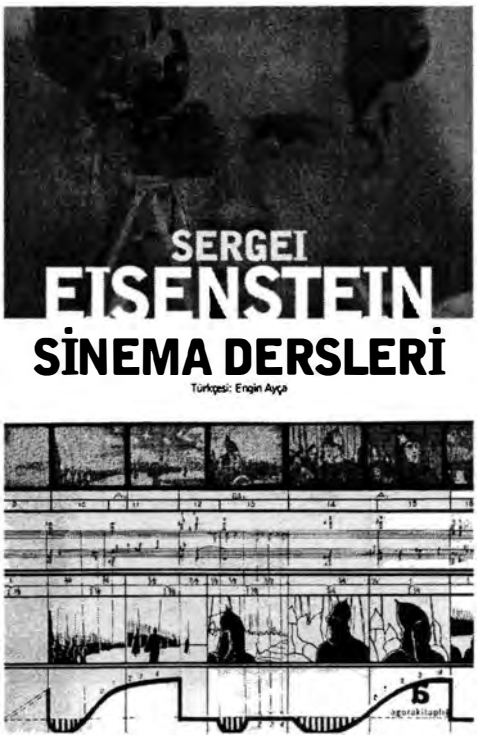
Bogomolov Y. "Ekrandaki Simgeler", *Iskustvo Kino* dergisi, 1969, No. 4.

Dubrovski D., *Enformasyon Bilinç Beyin*, Moskova, Vıysşaya Şkola, 1980.

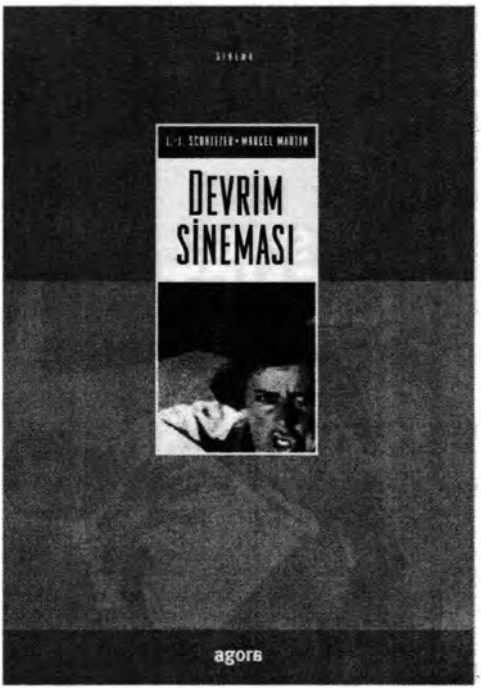
Eisenstein S., *Toplu Eserler,* 6 cilt, Moskova, İskusstvo, 1964. Feldman L. ve Feldman T., *Filmin Dinamiği,* Moskova, Iskusstvo, 1959.
Felonov L., *Sanatsal Biçim Olarak Kurgu,* Moskova, VGİK Yayınları, 1966.
Felonov L., *Sessiz Sinemada Kurgu – I.,* Moskova, VGİK Yayınları, 1973.
Felonov L., *Sessiz Sinemada Kurgu – II,* Moskova, VGİK Yayınları, 1978.
Gippenreiter Y., *İnsan Gözünün Hareketi,* Moskova Devlet Üniversitesi Yayınları, 1978.
Goldovsik Y., *Sinema Görüntüsünün Doğal Algılama Koşulları,* Moskova, VGİK Yayınları, 1960.
Golovnya A., *Görüntü Yönetmenliği Atölyesi,* Moskova, Iskusstvo, 1965.
Georgl R., *Göz ve Beyin,* Moskova, Progress, 1970.
Jdan V., *Sinema Filminin Estetiğine Giriş,* Moskova, Iskusstvo, 1972.
İlyin R., *Ekranın Görsel Kaynakları,* Moskova, VGİK, 1970.
Kagan M., *Sanatın Morfolojisi,* Leningrad, Iskusstvo, 1972.
Kleimann N., *Kurgunun Bir Hücresi Olarak Kadr,* "Sinema Sanatının Sorunları" Yıllığı, No. II, Moskova, Nauka 1968.
Konçalovski A., "Dünyanın Yaratılışı, Kurgu", *Sinema Sanatı* dergisi, Sayı 6, 1977.
Kravkov S., *Göz ve Gözün Çalışması,* Moskova, SSCB Bilimler Akademisi Yayınları, 1950.
Kuleşov L., *Sinema Sanatı,* Teakinopeçat, 1929.
Kuleşov L., *Sinema Yönetmenliği Pratiği,* Moskova, Hudojestvennaya Literatura Yayınları, 1935.
Kuleşov L., *Sinema Yönetmenliğinin Temelleri,* Goskinoizdat, 1941.
Leuşina L., *Gözün Hareketi ve Uzamsal Görme. Duyu Sistemlerinin Felsefik Sorunları,* Moskova-Leningrad, Nauka, 1966.
Lindgren E., *Sinema Sanatı. Sinema Bilimine Giriş,* Moskova, İnostrannaya Literatura Yayınları, 1956.
Lowson J, *Film - Yaratıcısı Süreç veya Film Yapısının Dili,* Moskova, Iskusstvo Yayınları, 1965.
Lindsei P, Norman D., *İnsanda Enformasyonun İşlenişi,* Moskova, Mir, 1974.
Marten M., *Sinema Dili,* Moskova, Iskusstvo, 1959.
Meylach B. (ed.), *Bilim Birliği ve Yaratıcılığın Sırrı,* Toplu Makaleler, Moskova, Iskusstvo, 1968.
Meylach B. (ed.), *Sanatsal Algılama,* Toplu Makaleler, Leningrad, Nauka, 1971.
Meylach B. (ed.), *Sanatsal ve Bilimsel Yaratıcılık,* Toplu Makaleler, Leningrad, Nauka, 1972.
Mol A., *Enformasyon Teorisi ve Estetik Algılama,* M, Mir, 1966.
Montegiō A., *Film Dünyası,* Leningrad, Iskusstvo, 1969.
Nijniy V.S., *Eisenstein'in Yönetmenlik Derslerinde,* Moskova, Iskusstvo, 1958.
Pelesyan A., *Aralıklı Kurgu,* "Sinema Sanatının Sorunları" Yıllığı, Sayı 15, Nauka, 1975.

Pavlov İ., *Seçme Eserler,* GIPL, 1951.
Pirs J., *Semboller Simgeler Gürültüler,* Moskova, Mir, 1967.
Ponomaren Y., *Yaratıcılık Psikolojisi,* Moskova, Nauka, 1976.
Pudovkin V., *Toplu Eserler,* I., II., III. Cilt, Moskova, Iskusstvo, 1974.
Reiz K., *Sinema Montajının Teknikleri,* Moskova, Iskusstvo, 1965.
Romm M., *Sinema Montajının Sorunları,* Moskova, VGİK Yayınları, 1959.
Romm M., *Sinema Yönetmenliği Hakkında Görüşmeler,* Moskova, Sovyet Sinema Sanatı Propaganda Bürosu Yayınları, SK SSCB, 1975.
Sadoule G., *Dünya Sinema Tarihi,* Moskova, Iskusstvo, 1958.
Seleznyova T., *1920'li Yılların Sinema Düşüncesi,* Moskova, Iskusstvo, 1972.
Serkovin Y., *Kitlesel Enformasyon Süreçlerinin Psikolojik Sorunları,* Moskova, Mıysl, 1973.
Shennon K., "Matematiksel İletişim Teorisi", *Enformasyon ve Sibernetik Teorisi Üzerinde Çalışmalar* kitabından, Moskova, Inostrannaya Literatura, 1963.
Sibernetik ve Modern Bilimsel İdrak, Toplu Makaleler, 'Nauka', 1976.
Sinema Sanatının Sorunları Yıllığı, II. Sayı, Moskova, Nauka, 1968.
Sokolov A., "Polifilmin Doğası", *Sinema Sanatı* dergisi, 1968, No. 12.
Sovyet Sinema Biliminin Metodolojik Sorunları, Iskusstvo Kino dergisi, 1976, No.
Tarkovski A., "Sinema Tasviri Hakkında", *Sinema Sanatı* dergisi, 1979, No. 3.
Timoşçenko S., *Sinema Sanatı ve Filmlerin Montajı,* Teakinopeçat, 1929.
Uznadze D., *Psikolojik Araştırmalar,* Moskova, Nauka, 1966.
Ursul A., *Enformasyonun Doğası,* Moskova, Politiçeskaya Literatura, 1968.
Ursul A., *Enformasyon,* Moskova, Nauka, 1971.
Ursul A., *Yansıma ve Enformasyon,* Moskova, Mıysl, 1973.
Vasilyev S., *Sinema Filminin Kurgusu,* Teakinopeçat, 1929.
Vıygodski L., *Yüksek Psikolojik Fonksiyonların Gelişmesi,* Moskova, RSFSC Pedagojik Bilimler Akademisi Yayınları, 1960.
Vıygodski L., *Sanatın Psikolojisi,* Moskova, Iskusstvo, 1974.
Volkova L., *Oyunculu (Kurmaca) Filmlerde Kurgu Biçimleri Hakkında,* VGİK Toplu Yayınları Serisi, II. Baskı, 1975.
Volkova L., *Oyunculu (Kurmaca) Filmin Betimsel Aracı Olarak Kurgu,* Moskova, VGİK Yayınları, 1976.
Yaglom A. ve Yaglom İ., *Olasılık ve Enformasyon,* Moskova, Nauka 1973.
Yerşov P., *Bir Psikolojik Uygulama Olarak Film Yönetmenliği,* Moskova, Iskusstvo, 1972.
Yutkeviç S., *Sinema Sanatı Hakkında,* Moskova, SSCB Bilimler Akademisi Yayınları, 1962.
Yutkeviç S., "Montaj", 1960; *Sinema Montajının Tekniği* kitabının giriş makalesi, Moskova, Iskusstvo, 1965.

g



Sovyetler Birliği'nin en büyük sinemacılarından Sergei Mihailoviç Eisenstein'ın "Sinema Dersleri", öğrencisi Vladimir Nijni'nin derslerde tuttuğu notlardan oluşuyor. Eisenstein'ın sinema eğitimi verdiği öğrencilerle soru-cevap yöntemi üzerine kurulan kitap, sahne tasarımı tekniklerinden, bir kitabın ya da öykünün filme nasıl aktarılacağından, sahneye koyma, sahne üzerinde planlama, çekim teknikleri ve oyunculuk gibi sinemasal sahneleme üzerine derslerden oluşuyor. Sinema yönetmenliğinden önce hem ABD'de hem de SSCB'de dekor hazırlayan, sessiz ve sesli sinema dönemlerinde mesleğin tozunu yutmuş Eisenstein'ın derslerinde öğrenciler, usta yönetmenin sinemaya kazandırdığı yenilikleri öğrenmenin yanı sıra, Eisenstein'la birlikte Balzac'ın "Goriot Baba"sından Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza"sına, Haiti'deki ayaklanmayı anlatan "Dessalines"den "Potemkin Zırhlısı"na, sahnelemenin senaryolaşma aşamalarını, çerçevelerin kullanımını deneme-yanılma yöntemiyle öğreniyorlar.



İnanılmaz, harika günler. Devrimci bir sanatın ilk adımları. Sanat hayatına atıldıklarında on altı-on yedi yaşlarında olan, büyücü Meyerhold'un çırakları. 25 yaşında tüm zamanların en görkemli filmi "Potemkin Zırhlısı"nı çeken Eisenstein. En cüretkârca denemeleri ve çılgınca arayışlarıyla Egsantrik Aktör Fabrikası. Hepsinin arkasında da, bütün yaratıcılığı ve görkemiyle, genç sinemacıların tüm yeteneklerinin önünü açan, onlardan bir tek hakkı (aptal ve sorumsuz olma, para basan bir makineye dönüşme ve kötü film çekme hakkını) esirgeyen Devrim...



SİNEMA VE TELEVİZYONDA GÖRÜNTÜ KURGUSU

"Kurgu nedir, neyin nesidir? Kurgunun özü ve doğası nasıl açıklanmalıdır? Başka sanatlarda olmayan, sırf sinematografa özgü bir kurgu var mıdır? Eğer kurgu, sinema kuramcılarının savundukları gibi dansı, dramı, müziği ve resmi de kapsıyorsa, o zaman söz konusu sanatların hangi niteliğinde kendisini gösterir? Sanatın oluşumu algılama eyleminin sürecinde ve bu sürecin sonunda oluşuyorsa, bu noktada kurgunun 'esrarengiz' doğasına giden yolda ilk adımımızı atmış oluruz..."

Sovyetler döneminde Devlet Sinema Enstitüsü VGİK'te kurgu hocalığı yapan Aleksey Sokolov'un, devrim döneminin büyük sinemacıları Eisenstein, Kuleşov ve Pudovkin üzerinden anlattığı kurgunun temel prensipleri...

agora kitaplığı • 147
ISBN 9944-916-61-7
sinema • 14
www.agorakitapligi.com