

Yönetmenler

V. I. PUDOVKIN

KURGU ÜSTÜNE

Aşağıdaki yazı, Sovyet sinemasının önemli yönetmen ve kuramcısı Vsevolod I. Pudovkin'in "kurgu/montaj" üstüne düşüncelerini kendi ağzından, kısa ve özlü bir biçimde tanıtmak amacını taşımaktadır. Pudovkin'in bu görüşleri kendi kitabından özetlenmiştir. - Y.S.

Genç bir dekorcu ve film kuramcısı olan **Kuleşov**'la bir rastlantı sonucu karşılaşmam ve onun düşüncelerini öğrenmem, sinema üzerine olan düşüncelerimi tamamen ve kökten değiştirdi. Kurgu kelimesinin anlamını ondan öğrendim ben, bu kelime sinema çalışmalarımızın gelişmesinde çok önemli bir yere sahip oldu.

Bizim bugün bildiklerimiz karşısında, Kuleşov'un dedikleri şimdi çok basit gelir. Öz olarak o şöyle divordu: "Her sanatta herşeyden önce bir malzeme vardır ve sonra da bir geliştirme yöntemi, o sanata özgü bir yöntem. Müzikçi malzeme olarak sesleri kullanır ve bunları zaman içinde düzenler. Ressamin malzemesi renklere ve tual üzerinde ressam onları düzenler. Film yönetmeninin malzemesi nedir ve bu malzemenin düzenlenmesi için yöntemleri nelerdir?"

Kuleşov filmlerin malzemesinin, üzerine görüntüler alınmış (biz bugün sesler de diyeceğiz. çev. notu) film parçaları olduğuna inanıyordu ve bu malzemelerin geliştirilmesinin, düzenlenmesinin yöntemi olarak da bunların yaratıcı bir sıra içinde birleştirilmeleri olduğunu söylüyordu. Sinema sanatının, oyuncular ve tek başlarına sahneleri **çekmek** olmadığını, bunun ancak malzemenin hazırlanması olduğunu iddia ediyordu. Sinema sanatı yönetmenin çeşitli çekimlere bir düzen vermesiyle başlamaktadır. Bunları bu şekilde ya da şu şekilde, bu sırada ya da şu sırada birleştirmek değişik sonuçlar verir.

Filmin estetik temeli **kurgudur**.

Kurgu kavramı her zaman tam olarak ve gerçek anlamında kullanılmamaktadır: kurguyu çeşitli film parçalarını kronolojik bir sıraya göre yapış-

tırmak olarak ele alan anlayış yaygındır; kimilerine göre ise iki çeşit kurgu vardır, biri hızlı öbürü yavaş.

“Film çevirmek” deyişi çok yanıltır ve kullanılmamak gerekir. Bir film çevrilmez, ilk malzemesi olan fotoğraflardan ve sahnelerden yapılır.

Çeşitli açılardan **çekilmiş** ve projeksiyonla seyirciye gösterilmiş bir nesne kameranın önünde hareket etse bile bence ölü bir şeyden başka bir şey değildir. Bir eşyanın ya da bir insanın kameranın önünde hareket etmesi filmsel hareket değildir daha, ama gelecekteki düzenleme-kurgu için ham-maddeyi oluşturur.

Nesneler perde üzerine kurgudan sonra götürüldüğünde fotoğrafik olmayan, sinemasal bir gerçek elde edilir. Cansız bir fotoğraftan canlı sinemanın çıktığı yaratıcı andır kurgu.

Bir sinema biçiminin yaratılması için, gerçek dünyada çeşitli olaylarla ilintili olabilen değişik malzemelerin kullanılması ilginç bir olgudur. **Petersburg’un Sonu** filmimden örnek vererek bunu açıklamak istiyorum. Savaşla ilgili olan sahnenin başında büyük bir dinamit patlaması göstermek istiyordum. Patlamayı bütün gerçekliği içinde verebilmek için, çok miktarda dinamiti toprağa gömdürdüm ve patlamayı çektim; patlama müthişti, ama yalnızca gerçekte; perdede cansız ve sıkıcı olarak belirdi. Daha sonra istediğim etkiyi kurgu yoluyla, hatta çektiğim o patlamadan hiç bir görüntü kullanmadan elde ettim: çok duman çıkaran bir yangın makinası kullandım ve patlama izlenimini versin diye de magnezyum ışığının çekimlerinden kısa parçaları ritmik bir sırada koyu-açık olarak kurguya koydum. Arayı çok önceden yapmış olduğum bir çekimi özel aydınlığı nedeniyle bana uygun gibi geldiği için ekledim. Böylece tasarladığım sonucu aldım; artık perde-patlama vardı, ama gerçekte bunlar geliş güzel şeylerdi ve gerçek patlamayla hiç ilgileri yoktu.

Bu örnekle “kurgunun sinemasal gerçeğin yaratıcısı olduğunu” ve doğanın sinemaya yalnız hammadde temin ettiği göstermek istedim.

Böyle bir anlayış oyuncular için de uygulanabilir. Bir insanın çekimleri o insanın filmdeki kurgudan sonraki görüntüsü için yalnızca ham madde lerdir. **Petersburg’un Sonu** filmimde önemli bir sanayiciyi göstermek gerektiğinde, o kişinin görüntülerini at üstündeki büyük Pedro anıtıyla birlikte kurgulayarak sorunu çözümlemeye çalıştım. Bu yolla elde ettiğim sonuçların gerçekliğinin bir oyuncunun mimikleriyle elde edebileceğinden çok daha iyi olduğunu sanıyorum.

İlk filmim **Ana** (Mat), da seyircilere oyuncunun psikolojik durumunu kurgu yoluyla vermeyi denedim. Oğul hapisanededir; hiç beklemediği bir anda ve gizlice ertesi günü kurtarılacağını bildiren bir not alır. Benim için burada söz konusu olan sevinç gösterisini sinema olarak vermektir: yüzünün sevinç içindeki ifadesini öylece vermek pek etkili olmayacaktı. Bu nedenle ben yalnızca ellerin hareketini ve yakından yüzünün alt tarafı ve gülen ağzını gösterdim. Sonra bu çekimlerin kurgusunu yaparken araya bu durumla hiç ilgisi olmayan çekimler koydum, bunlar hızlı akan bir ilkbahar



V. I. Pudovkin / ANA (1926)

seli, suyun üstünde oynayan güneşin ışınları, bir avluda koşuşan evcil hayvanlar ve gülen bir çocuktü. Bu yolla "bir tutuklunun sevincini" verdiğimi sanıyorum.. Seyircilerin bu deneyimi nasıl karşıladıklarını pek bilmiyorum; kendi açımdan ben bunun önemine inanıyorum.

Kurgu, gerçek yaşantının olayları arasında mevcut olan bağların, mümkün olan bütün yöntemler uygulanarak, her yönünün ortaya çıkarılması ve bunların filmde gösterilmesidir. Bu nedenle kurgu, yönetmenin kültür düzeyini belirlemekte ve onu hayatı yalnız tanımaya değil yorumlamaya da zorlamaktadır. Perdede, spekülasyon için depolanmış buğday çuvaları görüntüsüne aklıktan bitmiş, sıska bir çocuğun yakın plânları eklenirse bu kurgudur. Birinci Dünya Savaşı bölümünde (**Petersburg'un Sonu**), borsadaki hızlı trafik kısa sahneler halinde konursa ve bunu da umutsuz bir saldırıya girişmiş askerlerin yok edilîşleri izliyorsa bu kurgudur. Çarlık Rusya'sındaki Borsa kazançları ile savaşın emperyalist sonuçları arasındaki ilinti bunların kısa çekimler halinde birbirini izlemesiyle beliriyor ve askerlerin "biz ne için savaşıyoruz?" çığlıkları gerekli ve kaçınılmaz bir sonuç olarak patlıyor.

Şimdi, çekilmiş, yıkanmış, ve basılmış parçaların kurgusunun gerçekte neye dayandığını tanımlamaya çalışalım. Bir plânın diğer bir plânı sürekli-

lik düşünmeden izleyebilmesi için plânların aralarında çok açık bağların olması gerekmektedir. Soyut bir kavram anlatmak böyle bir bağın temeli olabilir. Örneğin, bir mahkeme salonu, masum sanık suçlamayı dinlemektedir, birden perdede suçun gerçek şekli canlandırılır, bu sanığı doğrulamaktadır. Olayların gerçek şekli açığa çıkar, fakat bu arada adaletsiz hükmün sözleri işitilir. Kurgu yapılan plânların arasındaki bu görünür çelişki mahkemenin yanlışlığının soyut kavramını vermektedir. Fakat planların arasındaki bağlantı tamamen dışarıdan ve biçimsel de olabilir. Örneğin, bir plânda ateş eden bir tüfek görülürken sonradan gelende hedefine ulaşan kurşun görülebilir.

Düşünsel, kavramsal bağlantı ile biçimsel bağlantı arasındaki geniş yelpazenin bir çok ara dereceleri vardır : Fakat bütün bu tür bağlantıların hepsi de kurgu yoluyla perdede kesintisiz uyumlu bir hareket ve bir anlam zenginliği yaratmalıdır. İki plân arasında eğer biri diğerinin herhangi bir şekilde doğrudan devamı değil ise o plânlar birbirlerine yapııştırılmaz. Bu konuda çok geniş bir bağlantı yelpazesi bulunmaktadır, bunların arasında karşıt olma da (kontrast) vardır, bu durum bir düşüncenin organik gelişmesi için ya da fazla plânın birleşmesinin en belirgin biçimidir.

Kurgu, gerçeğin en derininden en yüzeyseline bütün bağlantılarını belirgin olarak saptayan, gösteren, sinema sanatının bulduğu özgün bir yöntemdir. Bir olayı, bir sahneyi, bir manzarayı tek bir açıdan ve genel plânda tıpkı bunları seyreden birinin yaptığı gibi filme alırsak sinemayı çok ilkel bir şekilde kullanmış oluruz. Bu hareketsiz bakıştan, hayatta öyle olsa bile, diğer bakış, anlatış biçimlerine geçilebilir ve geçilmelidir. Tek bir açıdan görülenin dışında da görmeğe çalışılabilir. Bakmakla yetinilmeyip, incelenebilir, yalnız görmek değil, anlamaya çalışabilir, yalnız öğrenmek değil, kavranabilir de. Burada gerekli desteği bize kurgu sağlar.

Kurgunun çok genel tanımlaması, insanın bütün bilgileri için, edindiği bütün şeylerin geliştirilmesi için de geçerlidir. **Ayzenştayn** 1938'de (Iskusst-vokino 1939, 1) Puşkin'in yazılarında ve Leonardo da Vinci'nin resimlerinde kurgu örnekleri gösterirken haklıydı. Bence sanatın dışında da kurguya örnekler bulabiliriz, bilimsel araştırmalar alanında örneğin. Sanat, gerçeğin kolektif olarak anlaşılması (bilinmesi) olgusudur. "Kolektif olarak anlaşılmasından (bilinmesinden)" söz ediyorum, çünkü bir sanat yapıtı, sanatçının kişisel çabalarının sonucu olarak ortaya çıktıktan sonra, yapıtın yöneldiği kimselerin malı olunca var olmaya başlar.

Sanatçı insanların hem birbirleriyle, hem de kendisiyle birleşmesi için yaratır. Yapıtının öznel anlamı insanın söylediklerinin gelişme sürecinde olan, düşüncede olan anlamın aynıdır. Bu nedenle biz "söylev-düşünce-kurgu" dizisinde jenetik, derin bir bağlantı buluyoruz. Kurgunun en genel tanımı bu yöntemin en derin kaynağına kadar gitmektedir.

Diyalektik düşüncenin özelliklerinden biri de şudur : her olay her şeyden önce kendi hareketi, kendi kesintisiz evrimi içinde ele alınır; yani her olayın gerçekten kendi gerçekliği içinde anlaşılır olması için kendi tarihi-



V. I. Pudovkin / PETERSBURG'UN SONU (1927)

nin bir anı olarak incelenmesi gerekir. Ayrıca her olay diyalektik düşünce tarafından onu çevreleyen bütün olaylarla olan organik ve o andaki bağlantılarıyla birlikte ele alınır. Ayrıntı ancak bütünün yansıması olarak görüldüğünde gerçek ve açık bir anlam kazanır. Şimdilik diyalektik düşüncenin bir başka özelliğini bir yana bırakıyorum, yani her evrim sürecinin niteliğinin irdelenmesini. Daha önceden söylemiştik, sanat (söz söylemek olarak) gerçeğin kollektif olarak anlaşılmasıdır (bilinmesidir), bu durum sanatçıyı, düşüncelerinin ürünlerini başka insanlara iletmeğe zorlar. Sinemayı ve diğer sanatları artık bu görüş açısından ele alabiliriz. Nesnel gerçeğin insan bilincine yansıtılması işleminde görünenin anlamı, yani her olayın doğrudan "görünüşü" çok önemli bir yer tutar.

Düşünmenin her işlemini ve onun sonuçlarını sanat düzeyinde somut olarak duyarlı (özellikle de görülebilir) kılmak tam anlamında geçerli bir yapıt yaratmaktır.

Filmlerimden birini çekerken aklıma seyircinin dikkatinin yalnız yer konusunda değil, zaman konusunda da bir ayrıntının üzerine çekilebileceği geldi: bir süredir uygulanmakta olan "yavaşlatma yöntemi" bu düşüncemi pratiğe geçirmeme yardım etti.

1930 yazında Moskova'da İş Sarayındaki bir toplantıya katılıyordum. Dışarıda sağnak halinde yağmur vardı, bu nedenle tartışmalar bitince gitmek için yağmurun dinmesini beklemek zorunda kaldık. Bahçeye bakan bir pencerenin yanıdaydım ve yağmurun pencerenin pervazına carpmasını seyreliyordum; kimi damlalar iriydi, yuvarlaklı, parlaktı, kimileriye daha küçük ve inceydi. Çeşitli şekillerde karmaşık bir ritm içinde fakat aynı şekilde, muntazam olarak hareket ediyorlar, sıçırıyorlardı. Bazan rüzgârdan

olacak su sızıntıları birleşiyorlardı ve pervaza vuran damlalar şeffaf bir yelpaze gibi açılıyor, iriler toz gibi olanlarla kesişiyorlardı.

Harika bir görünüm vardı! Kendimi yalnızca yağmuru seyretmekle sınırlamıyorum, aynı zamanda onun serinliğini, çokluğunu duyuyordum; yağmurun içinde gibiydim. Başıma, omuzlarıma yağıyordu. Tıprak tamamen doymuş bir haldeydi; sonra yağmur durdu, yazın sık sık olduğu gibi son damlalar güneşten parılıyordu. Dışarıya çıktım ve bahçeden geçerken otları biçen birini seyretmek için duraladım. Belden yukarısı çıplak çalışıyordu, sırt adaleleri ritmik bir hareketle toplanıyor ve açılıyordu. Orağın bıçağı yağmurdan ıslanmış olarak otlar arasında her yükselişinde göz alan bir alev şeridi halinde parılıyordu. Oraya doğru yaklaştım. Orak yüksek ve ıslak otların içine gömüldüğünde otlar anlatılmaz bir yumuşaklıkla iki kat oluyorlardı. Kesilmiş otların ucundaki güneşten parılayan damlalar toprağa düşüyorlardı. Orakçıyı izlememi sürdürdüm ve bu harikulâde görünüm karşısında yeniden bir heyecanın içine gömüldüm; ne böyle bir ot görmüşüm ne de yağmur damlalarının otlardan böyle yuvarlanışını. İlk kez orak tarafından biçilen otların iki büküm oluşlarını seyrediyordum. Ve her zaman olduğu gibi, dostum bir çok sinemacının da sanırım uyguladığı bir alışkanlıkla bu olayları perdede görmeğe çalıştım.

Filmlerdeki sayısız orak biçme sahnelerini ve bunların benim tanık olduğum sahnenin doluluğu, zenginliği karşısındaki fakirliğini açıkça farkettim. Kısa boylu bir çiftçinin elindeki uzun bir sopayı hızlı hızlı oynatışını ve yukarıdan alınmış kuru kamışlar gibi olan otları düşünmek bu tür bir çekimin ne kadar ilkel ve kaba olduğunu anlatmaya yeter. Başarılı bir kurguyla bir orakla biçme yarışı gösteren, teknik olarak eşsiz **Ayzenştayn'ın Eski ve Yeni** (Staroie i Novoie) filmini de bu konuda anımsıyorum. Bütün sahneden aklımda kalanlar yalnızca bir takım âletleri (bunlar orak, ama tanımak o kadar zor ki) aceleyle oynatan bir kalabalıktı.

O gün beni iki kez heyecanlandırmış olan o gerçeğin dopdolu, derin anlamını nasıl yansıtmalı? Eve dönerken tekrar tekrar mümkün çözümler araştırıyor fakat aklıma gelen her düşüncüyü reddediyordum. Birden bakan ve gören bir kimsenin, seyretmeye kendini kaptırdığında yer ve zamanın gerçek ilişkilerini değiştirdiğini anladım: **uzakta olanı kendine yaklaştırıyor, hızla hareket edenı yavaşlatıyor**. Uzaktaki bir nesneye dikkatle bakarsam onu yakinkenden çok daha iyi görebilirim. Böylece **fazlalıkları** ayıklayan ve dikkati **gerekli** olanın üzerinde toplayan yakın plân doğmuş oldu. Aynı şey zaman için de olabılırdı. Bir olayın ayrıntısı üzerine kendimi teksif edince onun hızını algılamam için de yavaşlatıyorum. Tehlikeyle aniden karşılaşmış olanların çoğu kez anlattıklarını anımsayalım: son anda, birden çıkan tren durmuş gibi ya da çok ağır hareket ediyormuş gibi olur. "Zaman durmuştu, bir dakika bir saat gibi geldi", diye anlatılır genellikle bu durumlar. Bir sahneyi çekerken, yönetmen kameranın yerini değiştirir, seyircinin ilgisini genel durum üzerinde ya da yalnızca kişi üzerine toplamak isteğine göre yaklaşıp veya uzaklaşıp oyuncudan. Bu şekilde yönetmen sahnenin yapısına yer olarak egemen olur onu yönetir. Niçin aynı şeyi zaman için de yapmayalım?

Niçin bir ayrıntının, görüntüsünü uzatarak ve böylece onu daha belirgin ve açık seçik vererek altını çizmeyelim? Yağan yağmurun pervaza çarparak dağılması ve biçilen otların düşmesi yoğun seyrim içinde yavaşlatılmış değil miydi? Ve bu şekilde ben bunu öncekilerden daha iyi görmeyi başarmış mıydım?

Böylece otların biçilmesini aşağıdaki şekilde çekmeyi ve kurgulamayı düşündüm :

- 1 - Belden yukarısı çıplak bir adam. Elinde bir orak vardır. Orağı kullanır (bütün hareketler normal hızlarında alınır).
- 2 - Orağın hareketleri devam etmektedir. Adamın sırtı. Yavaşça adaleleri büzülerek titrer (hızlı çekimle alınır, bu şekilde gösterim sırasında hareketler çok yavaş görünür).
- 3 - Orağın bıçağının yavaş hareketi. Güneş bıçağın üzerinde bir yanar, bir söner (hızlı çekim).
- 4 - Bıçak aşağı doğru iner (normal hızda).
- 5 - Ot biçen adamın boy çekimi (normal hızda). Orak bir iner, bir kalkar, bir iner... Bıçağın otu kestiği anda...
- 6 - ... Kesilen otlar yavaşça sallanır (hızlı çekim), bükülür ve düşerler, parıldayan damlalar da yuvarlanırlar.
- 7 - Ağır ağır sırt adaleleri gevşer.
- 8 - Ağır ağır otlar bükülürler ve düşerler.
- 9 - Orak hızla yerden uzaklaşır.
- 10 - Aynı hızda adam orağı kullanmaktadır.
- 11 - (normal hızda) Bir çok insan ot biçmektedir, birlikte oraklarını kaldırır, indirirler.
- 12 - Fondü'yle orağını kaldıran adam yavaş yavaş kaybolur.

Kurgu sırasında elde edilen yavaşlatma etkisi gerçeğin gelişmesini bozmuyor, onu daha belirgin ve derinlikli olarak ortaya koyuyor, çünkü seyircinin dikkatini yönlendiriyor, ki sinema bunu hep yapmalıdır. Örneğin ben masaya vuran bir yumruğu şöyle kurguladım : yumruk hızla masaya iner; masaya dokunduğu anda ağır ağır sallanan, yuvarlanan ve düşen bir bardak görülür. Hızlı bir plânla, ağır bir plânın birlikte kullanılmaları, yumruğun ağırlığını neredeyse görülebilir yapmıştır.

Derleyen : Engin AYÇA