

Yönetmenler

AYZENŞTAYN'A GÖRE KURGU YÖNTEMLERİ

Jean MITRY

KURGU NEDİR?

Kurgu (montaj), birbirini izleyen iki planın birleşmesi yoluyla birşeyler anlatma, iletleme sanatıdır. Birbirini izleyen planlar, bu bütünleşme sonucu, tek başlarına kendilerinde taşımadıkları bir düşüncüyü oluştururlar.

Bütün, her zaman kendini oluşturan parçalardan daha üstündür. Ama her birbirini izleyen plandan bu bütünleşmeyi beklemek de hata olur. Gerçekte, bir plandan ötekine geçme, herşeyden önce anlatılan olayların mantıksal sürekliliğini sağlar. Ama planların belli bir sıra içinde olmaları ve aralarındaki belli ilişkiler sonucu bir anlamın oluşması, bu planların değişik bir biçimde birbiri ardı sıra dizilmelerinde ortaya çıkmaz. Bu durumda, konunun düz (çizgisel) gelişmesi içindeki psikolojik ya da dramatik gelişme söz konusudur, yoksa önceki planlara eklenerek, onların üstünde fısıkıran simgesel ya da soyut bir anlam değil.

Ayzenştayn ve **Pudovkin**, bu simgesel anlamı, kurgunun bu çeşit kullanımını sinemanın en birinci ögesi yaptılar. Konunun mantıksal gelişmesi burada yalnızca bir çıkış noktası olarak, temel olarak ele alınmaktadır. Ama her iki yönetmen arasındaki yakınlaşma da burada bitmektedir. Kurgunun uygulanmasında her ikisi de bu noktadan yola çıkarak birbirlerinin tam karşıtı yerlere gelmişlerdir. "Kalbim kadar saf değil günler" cümlesinde, benzeyen, benzetilene katılmakta, onun gelişmesini tamamlamakta ve ona bir anlam kazandırarak onu sonuçlandırmaktadır. İşte bu biçimde kullanılmıştır görüntü-simgesimge **Pudovkin**'de. Konunun mantıksal gelişmesine sokulmuş, kurgunun anlatımına hikâyenin bir uzantısı olarak bağlanmış ve her zaman konunun anlaşılmasında birinci derecede önemli olmuştur. **Ayzenştayn**'da ise, tam tersine, bir görüntü-simgesimge herhangi bir betimlemeden yola çıkarak bir düşüncenin gelişmesini sürdürmek için çağırılmışsa, bu bir anlamda, betimlemenin kendisinden ayrılmak için yapılmaktadır. **Ayzenştayn** için kurgu, birbirini izleyen iki plan arasındaki ilişki sonucu seyircinin zihninde bir düşünce ve bunun sonucu olarak da bir düşünceler bütünü oluşturarak filmin heyecan ya da diyalektik amacına varması için bir duygu şoku yaratmaktadır. Simgesimge burada, normal olarak kurguda kullanıldığı gibi, konunun gelişmesine katılıp onun anlamını açan, ya da değiştiren, zenginleştiren bir unsur değildir, ama şok-duygu'nun bir sonucudur. Şok-duygu, "görüntülenmiş veriler" in çevresinde toplanarak bu görüntüyü, oluşturan düşüncenin simgesi yapar. Seçilen görüntü konunun dramatik mantığına bağlı olarak bir anlamla yük-

lû değildir, konunun kapsamı içinde buna karşı çıkar ve bu çatışmadan da birbirleriyle görülür bir ilişkisi olmayan iki olayın arasındaki mantıksal bağın doğurduğu bir düşünce çıkar. Görüldüğü gibi anlatılan şeyin içine girmek, onun sürekliliğine katılmaktan çok bundan yararlanılmaktadır. Diyalettik, konunun dramatik ya da psikolojik gelişmesi içinde değil, konunun oluşturduğu peşpeşe gelen düşüncelerin birbirleriyle olan ilişkilerindedir. Bu, **Ayzenştayn**'a göre "filmin özgül olanaklarına uygulanmış, tutkuların canlı oyunları aracılığıyla belirlenmiş bilinen bir yoldur".

ATRAKSİYONLARIN KURGUSU

Ayzenştayn 1923'te "Lef" dergisinde yayımlanan bir yazısında "**atraksiyonların kurgusu**" konusunda, yani psikolojik bir tepki ya da bir düşünce oluşturmak için görüntüler arasında geliştirdiği ilişkiler konusunda şöyle demektedir :

"Bizim tiyatro anlayışımıza göre, atraksiyon, seyircinin bilincinde ona iletilmek istenen düşüncenin belirlenmesi için, seyirciyi belirli ruhsal duruma getirmek ya da onda bu düşüncüyü yaratan psikolojik durumu hazırlamak için, bütün unsurların bir araya geldiği bir özel andır. Şok-duygu yaratmak amacıyla hesaplanmış ve hazırlanmış bir andır.

Atraksiyonun akrobatik ya da komik cambazlıklarla bir ilgisi yoktur; el çabukluğu numaralarıyla da ilgisi yoktur. Tam tersine atraksiyon seyircilerin tepkileri üzerine temellenmiştir.

Bir yöntem içinde uygulandığında "etkin" bir sahneleme (mise en scène) geliştirmek mümkün olabilmektedir. Bir olayın durağan yansıması yerine (bütün anlatım olanakları burada konunun mantıksal gelişmesinin sınırları içinde tutulmaktadır) biz yeni bir biçim önermekteyiz : Konudan bağımsız olarak (yine de konunun mantıksal gidişi içinde, ona göre) keyfi olarak seçilmiş atraksiyonların serbest kurgusuna, bunların herbiri amaçlanan tematik etkiyi doğurmak için katkıda bulunurlar. Atraksiyonların kurgusu işte budur."

İlk filmi olan **Grev**'de metalürji fabrikasındaki grevin Çar ordularınca bastırılması sırasında, **Ayzenştayn**, kovalanan ve mitralyözle taranan işçileri gösteren planların arasına, bir salhanede boğazlanan öküz görüntülerini yerleştirmektedir. Sonuç çok etkileyicidir. Gerçekte bütün olaylar fabrikada geçmektedir. Salhane sahnesi keyfi olarak kendi dışında gelişen bir olayın içine konmuştur. Bu doğrudan doğruya yönetmenin, anlattığı konunun gelişmesi bakımından belirli bir düşüncüyü ortaya çıkarmak için yaptığı bir uygulamadır.

Ekim filminde, ikinci Sovyet Kongresi sırasında, Kış Sarayı'na hücum edilirken, Menşeviklerin kötü niyetli konuşmaları, arp çalan eller planıyla kesilmektedir. Varılmak istenen "düşünce" Menşeviklerin konuşmalarının ağırlıklı tavrını ve tonunu, dinleyicileri uyutmak için yapılan bir şarkı olarak vermektir. Aynı filmin başka bir yerinde Kerenski, peşinde bakanları olduğu halde Kış Sarayı'na girer. İmparatorluk makamına çıkmak için büyük merdivenin basamaklarını çıkmaya başlar; bu arada birtakım planlar araya girer, bunların herbirinin üzerinde bir yazı vardır : Savaş bakanı - Hava vs.



S. M. Ayzenştayn / POTEMKİN ZİRHİSİ

Deniz bakanı - Dışişleri bakanı - İçişleri bakanı - General - Diktatör. Böylece birçok yüksek yetkiyi elinde bulundurduğu, biraz alayla, verilmiş olur. Büyük merdivenin otuz dolayında basamağı vardır; Kerenski yalnız ilk kara kadar çıkar. Çeşitli açılardan Kerenski'nin aynı basamakları çıktığı birçok kez gösterilir. Verilmek istenen düşünce, çıktığı ama ilerlemediğidir.

Burada kullanılan simgeler, ister yapay, zorlama, isterse gerçekçi olsunlar, kurgu ilkesi değişmemektedir: İki görüntünün şoku, karşılıklı birbirlerini etkilemeleriyle bir düşünceyi oluşturmak; insan bilincinde uyandırılan bir dizi düşünceyle duygusal bir durum yaratmak ve sonra bu duyguların birbirlerine bağlanmalarıyla bir ruhsal duruma (état d'esprit), bir hareket, seyircinin kendisine verilmek istenen eğilimlere katılmasını sağlamak. Burada, bu akımın içinde, bu dinamik zincirlemelerle yakalanmış olan seyirci, ortaya çıkan anlama serbestçe katıldığı izlenimindedir; bu katılmayı anlatıcının ustalığıyla değil de kendi yargısıyla, kişisel çabasıyla gerçekleştirdiğini sanır.

Ayzenştayn, duyguları uyandırdığında, bu, seyircinin kendi tarafından yaptığı bir mantık işleminden çok, bir çeşit tepkisel hareket (opération réflexe) sonucu olmaktadır. Entellektüel bilinçlenme, düşünme sonradan gelmektedir. Bu tepkileri (refleksleri) şartlamak, düzenlemek **Ayzenştayn**'a göre yönetmenin en önemli becerisidir. Ayzenştayn, inandırmaya, iknaya çalışmaz, habersiz yakalamaya, tutmaya, bağlı (tâbi) kılmaya uğraşır.

REFLEKS KURGU

Atraksiyonların kurgusuna ve onun kimi olumsuz sonuçlarına karşılık, **Ayzenştayn, Potemkin Zırhlısı** filminden başlayarak **refleks** kurgu diye adlandıracağımız, içeriğin belirlediği imgeleri kullandığı bir uygulamaya geçti. Yani, konunun mantıksal gelişmesi içinde ele alınmış ve orada tutulmuş anlamlı olguların kurgusu. Belirli bir anda herhangi bir olayın içine gerek ona karşı gelerek, oradan bir çözüm çıkartmak (Amerikan "suspense-time"ından daha karmaşık bir anlamda), gerek bu biçimde karşı karşıya getirilen olaylar arasında özel bir tepki yaratmak, gerekse yine tepkisel bağlantılar yoluyla (association réflexe) daha önceden gerçekleştirilmiş ya da duyurulmuş benzer olayları anımsatmak ve bu yolla seyircinin sinirleri ve bilinci üzerinde etkili olmak istenmektedir.

"Plan, kurgunun bir unsuru (élément) değildir, bir hücredir (cellule)" demektedir **Ayzenştayn**. "Hücrelerin bölünmeleri nasıl değişik organizmalar üretirse, planların da bölünmesi — çarpışması, aralarındaki çatışma — kavramların doğmasına yol açar."

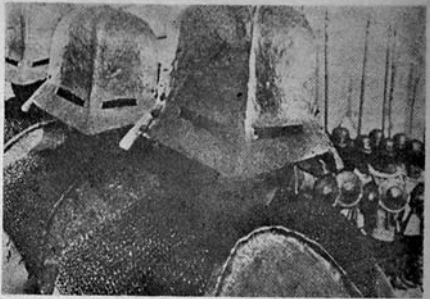
"**Pudovkin**'in düşüncesine göre "kurgu, bir tezi ortaya koymak için planların birleşmesi (association), bir dizi halinde düzenlenmiş parçaların birbirini izlemesidir." Bana göre ise kurgu bir çarpışmadır. İki unsurun bu çarpışmasından bir kavram ortaya çıkar. Benim görüşüme göre birleşme yalnızca bir olanaktır, özel bir durumdur," diyor **Ayzenştayn**, şöyle devam eder :

"Parçacıkların tek bir şokundan doğabilecek sayısız fiziksel kombinezonları düşünün biraz. Onların hızlarına, enerjilerine, gidiş yollarının kesişme açlarına, vb.. göre değişir bunlar. Bütün bu kombinezonların içinde bir tanesi var ki, birleşme noktasının hafif olması sonucu karşılaşma tek bir harekete dönüşür ve iki parçacık birlikte aynı yöne doğru gitmeğe başlarlar. İşte bu tek kombinzondur **Pudovkin**'in görüşlerine uygun olan."

"Eğer kurguyu birşeye benzetmek gerekirse diyebiliriz ki, çeşitli planların birbiri peşisıra çarpışması, bir otomobil motorundaki peşpeşe patlamalara benzer. Nasıl buradaki hareket arabaya geçiyorsa kurgunun dinamizmi de filmi ileriye doğru iteler ve onu amaçlanan anlatımına vardırır."

Bu bakımdan **Ayzenştayn**'in kurgu anlayışı bir konunun düz gelişmesine ya da kişisel drama uygun gelmez ama kolektif dram için, tam uygun olanıdır. **Ayzenştayn**'in bu benzetmesi karşısında biz de başka termodinamik benzetmeler yapabiliriz. Kaynatılan bir suda parçacıklar — atomlar ya da moleküller — aldıkları enerjiyi harekete dönüştürürler, sonra da ısıya. Aynı itkiyle, aynı dinamizle etkilenen bu parçacıklar çeşitli biçimlerde, çeşitli yönlerde tepki gösterirler; hareketleri düzensizdir, gelişigüze'dir. Aralarında çarpışır, uzaklaşırlar, sürtüşürler. Ama bütün bu çeşitli hareketler tek bir tümsel (global) hareketi, kolektif bir birliği oluştururlar : su kaynar.

Burada hiç zorlanmadan kolektif dramın yansımaları hemen tanırız; bu kolektif dramın biricik hareketi, aynı güç tarafından olgunlaştırılmış az çok düzensiz birçok tekil hareketlerin toplamı olandır. **Ayzenştayn**'daki süreklilik, tek tek planlardan değil de aralarında birleşen, çarpışan, sürtüşen planların oluşturduğu gurupların toplamından gelmektedir. Olayların, tekil



S. M. Ayzenştayn / ALEKSANDR NEVSKI

oluşumların, kişilerin hiçbirisi tüm yaygınlığı içinde izlenmez; yalnız en can alıcı, belirgin anından yakalanır, bunlar da başka böyle noktaları ortaya çıkarırlar, aydınlatırlar ve hepsinin tümünden destan doğar.

Bir hareketin nesnel gerçeği içinde bütünüyle verilebilmesi için onun kolektif bir hareket olması gerekmektedir (**Potemkin** filminde zırhlıdaki denizcilerin ayaklanması, merdivenlerdeki kurşunlamalar, gibi...). Tekil, bireysel hemen hemen hiçbir hareket böyle gösterilmez. **Ayzenştayn** ya etkilerini göstererek nedeni hissettirir ya da (çok gerekli değilse) bu hareketin hazırlanış süresini hiç göstermez. Bir planda bir davranışın ancak başı gösterilmişse, bu davranışın sonuçlarını hemen sonra gelen planda buluruz. Örneğin, bir asker elinde tuttuğu kılıcı havaya kaldırır, vuracaktır. Plan orada kesilir, sonraki planda kılıcın kestiği bir kadın yüzü gelir. Böylece **Ayzenştayn** bir hareketin hazırlanışını ve sonucunu gösterir. Filmlerine ve özellikle **Potemkin Zırhlısı**'na o büyük dinamik gücü ve "hareketlerin özetlenmiş halini" (comprimé de mouvements) (1) veren bu tür uygulamalardır.

Burada şunu diyebiliriz ki, Pudovkin'in gerekli ölçüde anlamlı olmayan şeyleri eleyip geri kalanları kullandığı yerde **Ayzenştayn**, en anlamlıyı seçer ve yalnız onu kullanır. Belki daha az lirik, daha az boyutludur ama daha güçlüdür, daha şiddetlidir, daha doğrudandır, daha kurudur.

Ayzenştayn'da ayrıca zaman da ikinci derecede bir önem taşır. "Hareketleri özetlenmiş" olarak verdiği gibi "zamanı da özetlenmiş" verir. Psi-

(1) "Comprimé de mouvements" deyimindeki "comprimé" sözcüğü "sıkıştırılmış" anlamını da içermektedir (ç.n.).

kolojik bir gelişmeyi izlemeyip doğrudan kolektif bir olayın patlamasını ya-
kalar, anlar üzerine, kısaltmalar üzerine çalışır. **Potemkin**'in olayları 48 saat
içinde olup biter; **Ekim**'in ise 10 günde. Aylarca süren bir olay anlattığında
(**Eski ve Yeni - Aleksandr Nevski**) film birçok şarkıya bölünmüş uzun bir
şiiir gibi düşünülür, her bölüm filmin çizdiği eğrinin bir anını oluşturur.
Ayzenştayn'ın dinamizmi, bir evrimin, ağır bir değişimin dinamizmi değil-
dir, ama bir patlamanıkindir. Bir ırmağın bir derenin akışı izlenebilir, ama
kaynayan bir su izlenemez. Su sıkıştırıldığında (comprimée) bulunduğu kabı
patlatır, ama bir yerden bir yere gitmez. Bu bakımdan **Ayzenştayn**'ın dina-
mizmi için durağan bir çerçeve içinde kalan, yerel, içerden bir dinamizmdir
denmektedir. Sınırlı bir zaman içindeki belli bir çevrenin (espace) dinamiz-
mi.. **"Ayzenştayn**'ın filmleri bir çılgıña benzer, **Pudovkin**'inkiler ise bir tür-
küyük çağırıştırır" diyen **Léon Moussinac** bunu çok iyi belirtmiştir.

Ayzenştayn'ın filmlerini çatışmalar, çarpışmalar oluşturur derken bun-
dan yalnızca olanların içeriklerinin arasındaki bir çatışma anlaşılmalıdır.
"Görüntülenmiş verileri" (donné image), "görüntüleştirilen veriler" (donné
imageant) tamamlar. Yani görüntülerin plastik düzenlenmesi içindeki zıt-
lıkların yarattığı, hacimlerin, çizgilerin, biçimlerin çatışması. Ton (ışık, ay-
dınlatma), boyut (yakın plan, genel plan, vb.), yön (alıcıya doğru gelen, ya
da uzaklaşan, sağa sola giden hareket, vb.) çatışması. Hatta planların
uzunluklarının çatışması; nesne ile boyutları, olay ile süresi arasındaki ça-
tışma.

Bu ilişkilerin, bu çatışmaların bütünlüğü, çekirdeği (cellule), kurgunun
birimini oluşturur. Tabii bunların gerek içe, gerekse dışa dönük düzenleme-
leri gelişigüzel olmamaktadır. İçeriğin gerektirdiği ve bu düzenlemeden bek-
lenen anlam doğrultusunda yapılmaktadır.

YAKIN PLAN

Planlar arasındaki çeşitli ilişkiler içinde en bilinen etki, yakın plandan
gelmektedir. Yakın planın genel kapsam içinde soyut bir işaret olma özel-
liğinden söz edilmişti. Bu niteliğe **Ayzenştayn** başka bir özellik ekler: parça
bütünün yerini alır ve bütünün vereceği duygusal heyecanı verir. **Potemkin**
filminde doktorun gözlükleri, gerektiğinde doktorun yerini alır: sallanmakta
olan gözlükler, denizcilerin başkaldırmasından sonra denize düşen ve dal-
galar arasında çirpınan doktorun yerinde kullanılmıştır.

"Yakın planın bu anlamda kullanılmasını şiirdeki benzer uygulamaya
(synecdoque) benzetirim ben" demektedir **Ayzenştayn**. "Edebiyattaki ve si-
nemadaki bu iki kullanma, doğrudan doğruya bilincimizde ve duygularımız-
da olan bütünü parçaları yoluyla yaratabilme yeteneğimizden gelmektedir."

"Miyopluktan gözlerini kırkıstıran, dar görüşlü doktor tipi, 1905 mo-
deli ince bir tülle kulağa takılan gözlük silüetinde yansıtılmıştır."

"Böylece düşüncenin duygusal ya da duyarlı yapısını kullanıyorduk.
Logico-informatif bir etki yerine heyecansal bir etki, heyecanın üzerine yer-
leştirilen (entellektüel bir mantığın değil) bir düşünce elde ediyorduk."

Bütün'ün onu oluşturan parçaların toplamından daha üstün olduğunu
söylüyorduk az önce. Bir bütün oluşturan, belirli düzen içinde bir araya ge-

tırılmış şeyleri ele alalım. Örneğin bir görüntüdeki çeşitli eşyalara, çeşitli biçimlere bakalım. Çerçevenin sınırları içindeki biçimleri görmeyiz yalnızca; anıların arasındaki boşlukları, aralıkları da görürüz.

Gestalt (biçim psikolojisi) aralıkların, arka planın ve aynı düzen üzerinde yerleştiklerinde biçimler arasındaki ilişkilerin önemini belirtmiştir (örneğin, bir kâğıt üzerindeki boyanmış çiçekler, çiçekler arasındaki boşluk ve üzerinde belirledikleri fon). Bütün yalnızca parçaların bir araya gelmesinden oluşmaz, aralarındaki ilişkilerin toplamı da vardır burada.

Görüntülerin plastik ve bunların önceden tasarlanmış bir etki doğrultusunda dinamik düzenleri bakımından bütün bu söylediklerimizin çok önemi vardır. Böylece yakın planın etkisi daha iyi anlaşılabilir. İzole edilmiş, başka şeylerle olan ilişkileri kesilmiş bir nesne yalnızca, kendini sınırlayan görüntünün çerçevesi ve kendini oluşturan iç parçalarla ancak ilişkilidir. Az önce bir başka bütünün parçasıyken, sayısız ilişkiler içinde kaybolmuşken, şimdi yalnızca kendisini oluşturan şeylerle ele alınan kendi başına bir "bütün" olur.

Böylece yakın plan, önce nesnenin duyarlı, dokunulabilen etkisini iletir. Sonra bu heyecansal nitelikleri yoluyla ona bir "bütün"ün anlamını getirir, onu simge yapar. Heyecan hem gösterilen şeyde (représente) vardır, hem de gösterme'de (representation). Hiç birşey yakın plandan daha somut değildir. Ona soyut bir anlam veren yalnızca anlaşmadır. Bir kaynağın yakın planı artık herhangi bir kaynak değildir, şu kaynak da değildir, ama yalnızca "kaynak" olmakta ve bu düşünceye bağlı olan bütün heyecanları, duyguları beraberinde getirmektedir. Temizlik, saflık, serinlik duygularını ve düşüncelerini aynı anda verir.

Diyebiliriz ki yakın plan, somut olduğu ölçüde soyut bir anlam kazanmaktadır. Bir ipte sallanmakta olan şu gülünç nesne, gözlükler, heyecanlar (duygular) düzeyinde bir yıkıntının, çöküşün yansımasıdır. Denize atılmış sahibini simgelerken (bütün veren parça) aynı zamanda sahibinin yansıttığı rejimin iflâsını da simgelemektedir. Gerçekte doktorun kendisi de ait olduğu sınıfı yansıtan bir başka simgedir, yani daha büyük bir bütünün parçasıdır.

"Sıcağı, kronometre göstererek, zamanı, takvim yapraklarını açarak, düşmeyi, buz üzerinde formüller vererek anlatamayız, onların psikolojik ya da fizik izlenimlerini, duygularını vermek gerekir," demektedir Ayzenştayn.. "Kurgunun yararı, belirli etkiler yaratmak değildir; bir anlatım biçimi, düşünceleri iletme yolu olmasıdır."

Çeviren ve Derleyen : Engin AYÇA

(Bu yazı Jean Mitry'nin "Eisenstein" adlı kitabının Ayzenştayn'ın kurgu anlayışını inceleyen bölümünden derlenmiştir. Bu derleme sırasında okurlara Ayzenştayn'ın yalnızca kurgu anlayışının aktarılması amaçlandığı için, Mitry'nin kimi uygulamalar hakkındaki düşünceleri, yargıları, eleştirileri çevrilmemiştir.)