



Tekrar Eden İmajlar: Mesafe Montajı Bağlamında *Koyaanisqatsi* Belgeseline Bakmak

Musa Ak 

ÖZ

Sinema tarihinin başlangıcından günümüze değin kurgu, sinemanın en önemli unsurlarından biri olmuştur. Kameranin yerinin değişebileceğinin keşfedilmesi ve farklı planlarla anlatının kurulabileceğinin anlaşılması kurgunun ortaya çıkmasını sağlamıştır. Teknolojik imkanlarla anlatım olanaklarının artması ve yeni yaklaşımlarla filmlerin yapılmaya başlanması, aynı zamanda farklı kurgu anlayışlarının da ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Sovyet montaj teorisyenlerinde olduğu gibi kimi yönetmenler diyalektik kurguyla filmlerini yaparken kimi yönetmenler de alan derinliğini kullanarak uzun planlarla anlatılarını kurmayı tercih etmişlerdir. Kurgu bağlamında biçimci ve gerçekçi yaklaşımlar olarak değerlendirilen bu anlayışlara üçüncü bir yaklaşımı da eklemek gerekmektedir. Bu yaklaşım, Peleshian tarafından geliştirilen, imajların çatışması yerine aralarında mesafe bırakılmasına dayanan mesafe montajıdır. Mesafe montajı, tekrar eden imajlar ve döngüsel bir yapı üzerinden ilerlemektedir. Filmin anlatısında aynı imgeyi birden fazla görmek mesafe montajının olmazsa olmazıdır. Bu bağlamda mesafe montajıyla kurguya farklı bir yaklaşım getiren isim Artavazd Peleshian'dır. Bu çalışma, Peleshian'ın mesafe montajı kuramını odağına alarak, Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi* (1982) adlı belgeselini fenomenolojik çözümleme yöntemiyle incelemeyi amaçlamaktadır. Amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen *Koyaanisqatsi*, içerdiği tekrar eden imajlar, imajlar arasındaki mesafe, döngüsel yapı ve görsel anlatı biçimiyle mesafe montajı kuramına uygun örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Mesafe Montajı, Kontrapunt Düzenleme, Belgesel Sinema, Kurgu, *Koyaanisqatsi*

MUSA AK
Dr.Öğr.Üyesi
Karabük Üniversitesi
musaak@karabuk.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0167-4608

Atıf: Ak, M. (2025). Tekrar eden imajlar: Mesafe montajı bağlamında *Koyaanisqatsi* belgeseline bakmak. *Selçuk İletişim*, 18(Sinema özel), 51-77. <https://doi.org/10.18094/josc.1690622>



Repetitive Imagery and The Aesthetics of Distance: Analyzing *Koyaanisqatsi* Through The Lens of Distance Montage

Musa Ak 

ABSTRACT

Fiction has been an essential part of the filmmaking process since its origin. The finding that the camera could move and that a story could be told using numerous shots cleared the way for fiction. As technological developments outspread, the devices of storytelling became more varied, allowing for the study of different fiction styles. While some filmmakers, influenced by Soviet montage theorists, adopted a dialectical approach to fiction, others favoured more realistic practices, consuming deep focus and long shots. These approaches are typically identified as formalist or realist. However, there is also the need to consider a third perspective: distance montage. Peleshian's theory of distance montage shifts the focus from the direct collision of images to the space between them. This method stresses the habitual repetition of certain visuals to establish the narrative rhythm. The recurring use of specific images is vital to this approach. Peleshian, through his unique vision, introduces a new way of thinking about the method of editing. This study aims to examine Godfrey Reggio's documentary *Koyaanisqatsi* (1982) with a phenomenological analysis method, centering on Peleshian's theory of distance montage. *Koyaanisqatsi*, which was selected through purposive sampling method, is considered as one of the examples suitable for the distance montage theory with its repetitive images, distance between images, cyclical structure and visual narrative form.

Keywords: Distance Montage, Counterpoint Editing, Documentary Cinema, Editing, *Koyaanisqatsi*

MUSA AK
Asst. Prof. Dr.
Karabuk University
musaak@karabuk.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0167-4608

Citation: Ak, M. (2025). Repetitive imagery and the aesthetics of distance: Analyzing *Koyaanisqatsi* through the lens of distance montage. *Journal of Selcuk Communication*, 18(Cinema special), 51-77. <https://doi.org/10.18094/josc.1690622>

GİRİŞ

Dünya sinema tarihine bakıldığında çok sayıda akım, ekol ve bireysel yaklaşımlarla film yapım biçimleri ortaya çıkmıştır. Filmlerini yaparken benimsediği kurgu anlayışıyla farklı bir yerde duran isimlerden biri de Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü'nde (VGİK) sinema eğitimi alan ve çok sayıda deneysel belgesel film çeken yönetmen Artavazd Peleshian'dır. Özellikle *Mevsimler* (1975) filminde kullandığı mesafe montajı teorisiyle diğer yönetmenlerden ayrılmaktadır. Peleshian'ın filmleri, geleneksel belgesel yapım biçimini aşan, bunun yerine belirli bir kültürel bağlam içindeki bireylerin duygusal ve duygusal deneyimlerine odaklanan farklı bir anlatı tarzıyla karakterize edilmektedir (Segundo, 2010).

Mevsimler (1975) filminde Peleshian, doğrusal hikâye anlatımı yerine kopuk imgeler arasında geçişler içeren leitmotif kavramı etrafında dönen kendine özgü bir anlatım yöntemi kullanır. Bu teknik, izleyiciyle film arasında daha derin ve duygusal düzeyde yankılanan zengin bir görsel ve işitsel motif dokusuna olanak tanır (Fedotkin, 2017). Tekrar eden imajlara ve döngüsel bir yapıya dayanan Peleshian filmleri, izleyiciye yaşamın döngüsel doğasını ve insanlık ile çevre arasındaki derin bağlantı ya da çatışmayı yansıtan bir anlatı sunar. Bu bağlamda mesafe montajı imajların tekrarına dayalı bir yapıya sahiptir. Filmin anlatısında aynı imgeyi birden fazla görmek mesafe montajının olmazsa olmazıdır. Peleshian, anlamı oluşturan iki planın art arda gelmesine dayalı olan Kuleshov ve Eisenstein montaj tekniğinin aksine birbiriyle bağlantılı iki plan arasına mesafe koyarak, aralarındaki gerilimi sağlar. Başka bir ifadeyle benzer imgeler arasında boşluk bırakır ama bırakılan boşluk izleyici tarafından zihinde tamamlanır. Yani yok olan imge aurasıyla/özüyle anlamını korur. Seyirci olmayan imgelerle ya da aralarında mesafe koyulan imgelerle zihinsel bağ kurarak bir anlamda kopuk imgeleri zihninde birleştirir. Buradaki görünmez bağlantı yani boşluk izleyicinin boşluktan önceki ve sonraki görüntülerle bağlantı kurmasıyla zihninde anlamsal bir bütünlük oluşturmasını sağlar. Peki Peleshian'ın ortaya koyduğu bu kurgu anlayışı başka filmlerde kullanılmış mıdır? Ya da bir filmin analizi Peleshian'ın mesafe montajı teorisi üzerinden yapılabilir mi? Bu soru aynı zamanda çalışmanın çıkış noktasını da oluşturmaktadır. Bu bağlamda Dünya Sinemasında üretilen filmlere bakıldığında Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi* (1982) belgeselinde benimsediği kurgu anlayışının mesafe montajıyla benzerlik gösterdiği görülmüştür. Godfrey Reggio'da belgeselde diyalog ve arayazılar kullanmadan sadece görüntü ve sesle anlatısını kurmuştur. Ancak bu filmin mesafe montajı bağlamında değerlendirilmesinin en önemli nedeni ise tekrar eden hızlandırılmış ve yavaşlatılmış imajlarla sarmal döngü şeklinde anlatısını kurması nedeniyledir. Çünkü mesafe montajının en önemli özelliği, iki planın birbiriyle çarpışması değil, aralarındaki mesafe ve o mesafeyi dolduran diğer planlar bütünüdür. Peleshian'ın mesafe montajında zamansal ve mekânsal anlamda

planlar birbirinden uzaktır. Bu uzaklık, filmin tamamında anlamsal olarak bütünlüklü bir anlatı oluşturur. Mesafe montajında sinema, sadece gerçeği göstermez, aynı zamanda sezgisel ve duygusal anlamda insan ve doğanın varoluşuna dair şiirsel bir deneyim sunar. Bu anlayış sinemanın ontolojisini kavramsal temsil düzeyinden çıkararak, duygusal ve varoluşsal deneyim olarak yeniden anlamlandırır. Bildiğimiz gibi, her türlü sanat eserinin bir biçimi vardır. Ancak, o biçimin yaratılmasına ilişkin ve dolayısıyla algılanmasını belirleyen yasalar, çeşitli sanatlar için farklıdır. Sinematografik ve mizansen unsurlarıyla anlatısını kuran sinemanın da kendine özgü unsurları ve kuralları vardır. Bunlardan en önemlisi de kuşkusuz kurgudur. Bu bağlamda mesafe montajıyla kurguya farklı bir yaklaşım getiren isim Artavazd Peleshian'dır. Çalışma kapsamında amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi* (1982) belgeseli mesafe montajı teorisi üzerinden fenomenolojik çözümleme yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu bağlamda fenomenolojik çözümlemeye bakmak faydalı olacaktır. Fenomenolojik çözümlemenin kökeni Edmund Husserl'in fenomenolojik düşüncesine dayanmaktadır. 20. yüzyılın başlarından itibaren ortaya koyulan bu yaklaşım daha sonraki yıllarda, Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre gibi düşünürlerle geliştirilmiştir. Fenomenoloji, felsefi bir akım olmaktan ziyade bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Çünkü fenomenoloji, her şeyden önce, fenomeni, başka bir ifadeyle dolaysız olanı betimlemeye dayanan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. "Dahası bu dünyada ne kadar fenomen varsa, bir o kadar da anlam vardır; başka bir deyişle sonsuz sayıda öz vardır ve yaşam tek bir öze açıklanamayacak, bir tek öze asla indirgenemeyecektir" (Savaş, 2002, s. 72). Bu bağlamda fenomenolojik yaklaşım öznel deneyimin betimlenmesi yoluyla olguların özüne ulaşmayı hedefleyen nitel bir araştırma tekniği ve felsefi bir yorumlama yöntemidir. Sinema, edebiyat ve psikoloji gibi sanat ve sosyal bilimlerin farklı alanlarında değerlendirmeye olanak sağlayan geniş bir yelpazeye sahiptir. Fenomenoloji kavramına tarihsel açıdan bakıldığında uzun bir geçmişe sahip olsa da fenomenolojik yöntem Husserl'in bakış açısıyla varlıkların özlerini bilmeye dair yaklaşımla özne nesne ilişkisinde, nesneyi inşa edip kuran etken bir özneye dikkat çekmektedir (Uygur, 1998, s. 85). Bu bağlamda fenomenolojinin pozitivist yaklaşımlardan farkı, olguları anlamada doğal tavır benimsemek yerine fenomenolojik bir tavır benimsemesidir. Bu anlamda doğal tavır olguya ilişkin bilginin hazır olduğu varsayımından hareket ederken, fenomenolojik yaklaşım bilgiye ulaşmada alternatif bir yöntem arayışındadır (Aysevener, 1994). Fenomenolojinin temel varsayımı sadece deneyimlerle yaşananların anlaşılacağı ve bilinebileceğidir. Bu nedenle dünyayı değerlendirme biçimi bireyin duyusal deneyimlerine bağlıdır (Dedeoğlu, 2002). "Dili görüntülerin dili olan sinema sanatı ile, "düşünmek, görmeyi yeniden öğrenmektir" diyen fenomenoloji ve fenomenolojik bakış arasında oldukça yakın ve önemli bağlar

olduğu söylenebilir. Belki de fenomenolojiden (farkında olarak ya da olmayarak) en çok etkilenen sanat dalının sinema olduğu da ileri sürülebilir” (Savaş, 2002, s. 75).

Fenomenolojik yaklaşımda anlam, deneyimle ortaya çıkar. Hem Artavazd Peleshian’ın mesafe montajında hem de Godfrey Reggio’nun *Koyaanisqatsi* (1982) belgeselinde anlam doğrudan sözlü ve didaktik bir üslupla oluşturulmaz. Bunun yerine anlam, hızlandırılmış-yavaşlatılmış imajlar ve müzik aracılığıyla, izleyicinin veya filmi deneyimleyen; doğa, insan, zaman, mekân, modernizm ve teknoloji gibi ögeleri zihinsel ve duyuşsal olarak deneyimlemesiyle oluşur. Bu nedenle *Koyaanisqatsi* belgeselinin mesafe montajı bağlamında analizinin yapılabilmesi için tekrar eden imajların, imajlar arasındaki mesafelerin ve boşlukların; algısal, zamansal ve varoluşsal olarak nasıl bir anlam oluşturdıklarının anlaşılması gerekmektedir. Bu bağlamda *Koyaanisqatsi* belgeseli sarmal döngü temelinde oluşturulmuş dokuz epizot üzerinden fenomenolojik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Peleshian’ın mesafe montajını odağına alan çalışma, Türkiye’de bu alanda gerçekleştirilen ilk akademik çalışma olması nedeniyle özgün bir yerde durmakta ve alanyazına katkı sunmaktadır.

Çalışma kapsamında öncelikle sinemada montaj kavramı hakkında bilgi verilmiş, ardından sinemada imgenin ontolojisi, mesafe montajı ve son olarak da mesafe montajı bağlamında *Koyaanisqatsi* belgeseline bakmak başlığı altında fenomenolojik çözümleme referans alınarak *Koyaanisqatsi* belgeselinin mesafe montajı bağlamında analizi yapılmıştır.

SİNEMADA MONTAJ

Trenin Gara Giriş (Lumière ve Lumière, 1895) görüntüsünün toplu halde izlenmesiyle başlayan sinema, günümüze gelinceye değin çok sayıda değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Bilindiği üzere ilk çekilen belge filmler kameranın sabit bir şekilde gündelik hayatı kayıt altına alınmasından ibarettir. Ancak kısa bir süre sonra kameranın hareket edebileceğinin anlaşılması, çekim ölçeklerinin keşfedilmesi ve kurgunun gücünün fark edilmesi kayıt altına alınan görüntülerin denetlenebileceğini de göstermiştir. Sinemanın keşfedilen bu özellikleri aynı zamanda onu diğer sanat dallarından ayıran özellikler olmuştur. İlk sinema teorisyenlerinden “Munsterberg için zaman ve mekânın sinemasal olarak konuşlanması yakın planlar, özel efektler ve montaj sayesinde sahnelerin çabucak geçmeleri gibi araçlarla teatral dramaturjiyi aşar. Munsterberg için filmin fiziksel gerçeklik ile olan mesafesi tam da filmi zihinsel düzleme taşıyan şeydir” (Stam, 2014, s. 40). Bu özellikleri aynı zamanda sinemayı diğer sanat dallarından ayıran özellikleridir. Munsterbeg ve Arnheim gibi teorisyenler Gestalt teorisi bağlamında parça bütün ilişkisine odaklanmışlar ve bütünün parçalardan daha fazla anlama sahip olduğunu savunmuşlardır. Bu durum sinemada montajı akla getirmektedir. Çünkü parçaları birleştirerek daha büyük bir anlam ortaya çıkarmak için planların

kurgu aracılığıyla bir araya getirilmesi ve anlamsal bütünlüğünün oluşturulması gerekir. Bu planlarla ortaya çıkan bütünlük aynı zamanda izleyici tarafından zihninde yeniden birleştirilir ve yeni bir anlam oluşturulur. Tüm bu sürecin en önemli unsuru ise montajdır.

Bu bağlamda Lumière kardeşlerin kamerası gündelik yaşamı izleyiciye sunarken, Méliès'in kamerası yeniden sahnelemeyi ve kurmacayı izleyiciye sunmuştur. Bu iki farklı bakış açısı aynı zamanda sinemanın kurmaca ve belgesel yönünü ortaya koymuştur. Bir süre sonra kurmaca filmler izleyicinin ilgisini daha fazla çekmiş ve bir endüstriye dönüşerek gündelik yaşamın önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu noktada en önemli kurgu yaklaşımı ise Hollywood sinemasının temel yapı taşı olan devamlılık kurgusu olmuştur. Devamlılık kurgusuyla, farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş sahneler; izleyicinin zihninde filmsel zaman ve mekânı oluşturmaktadır. Devamlılık kurgusunun en önemli unsurları ise aç / karşı aç, 180° Kuralı ve 30° Kuralıdır. Bu unsurlar sayesinde izleyiciye film seti yani, işin mutfağı unutturulur ve özdeşleşme gerçekleşir. “Bu montaj tipi de çoğunlukla bir dizi zincirleme içinde yer alan birçok sessiz kesmeden oluşmakta ve her zaman müzik ile altı çizilmektedir. Ama ecnebi kuzeni ile benzerliği burada bitmektedir. Aslında Hollywood montajı düz zincirlemenin daha karmaşık ve çoğunlukla daha gösterişçi bir varyasyonudur” (Dmytryk, 2011, s. 412). Dmytryk'in de ifade ettiği gibi devamlılık kurgusuna dayalı olan Hollywood sinemasında kesmeler izleyiciye hissettirilmez böylece izleyicinin filme yabancılaşmasının önüne geçilir. “Kuleshov'a göre Amerikan filmlerinin başarısı hızlı ve açık hikâye anlatıcılığından, fark edilmeyen kesmelerden ve montaj tekniklerinin dövüşler, atlılar, kovalamaca gibi canlı aksiyon sahneleri ile etkin bir biçimde birleştirilmesinden gelir” (Stam, 2014, s. 49). Amerikan yapımı filmleri özellikle de kurgunun babası olarak kabul edilen D. W. Griffith'in filmlerini uzun yıllar analiz eden Sovyet biçimciler kendi kurgu anlayışlarını geliştirmişlerdir. “Griffith'e babası olma onurunu cömertçe versek de, kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler, kurguyu kuramsal olarak açıklayanlar ve çok daha gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Dziga Vertov ve diğer Sovyet Sanatçılarıdır” (Dmytryk, 2011, s. 266). Bu anlamda özellikle sessiz sinema döneminde Sovyet sinemacıların kurgu üzerine çalışmaları oldukça önemlidir. Amerikan filmlerini izleyen sinemacılar kendi sinema dillerini oluşturmuşlardır. Bu anlayışta Amerikan filmlerinin aksine filmlerin aktörleri ve aktrisleri yoktur. Filmlerin kahramanları gündelik yaşamına devam eden halktır. Başka bir ifadeyle filmler Sovyetler Birliğinin benimsediği sosyalizmle bağlantılı olarak anlatılarını kurmaktadır. Her şeyin üstünde ve merkezde olan ise sosyalizmdir. Filmlerinin kurgularını da bu anlayışa göre yapmaktadırlar. Filmlerde özdeşleşmeden daha ziyade entelektüel katılım söz konusudur.

Bu bağlamda Sovyet Montaj teorisinin öncü ismi Kuleshov'un, Kuleshov Etkisi olarak bilinen deneyi önemlidir. Ivan Mosjoukine'nin ifadesiz yüzünün yakın plan çekiminden sonra sırasıyla verilen bir kâse çorba, tabuttaki kız, koltuktaki kadının gösterildiği bir kurgu denemesidir. Bu görüntüler farklı yerlerde çekilmiş görüntülerdir. Mosjoukine, gösterilen görüntülere bakmamasına rağmen, kurgu vasıtasıyla bakıyormuş gibi bir izlenim yaratarak izleyicinin zihninde açlık, hüznün ve arzu gibi duygulara dair bir algı oluşmuştur. Bu durum sinemanın illüzyonuna ve kurgunun gücüne önemli bir örnektir. Eisenstein'in de (1975, s. 75) ifade ettiği gibi "kanımızca kurgu seyircinin etkilenmesini sağlayan belli başlı yardımcı unsurlardan biridir".

Eisenstein'in formülleştirdiği temel kurgu ilkelerinden biri montaj yoluyla bir çekimin diğer bir çekimle çarpışması sonucu bir düşünce, değerlendirme ve bir sonuca yol açmasıdır. Eisenstein'in bu kurgu teorisi $A+B=C$ şeklinde formüle edilir. Başka bir ifadeyle iki farklı görüntüden farklı anlama sahip üçüncü bir görüntü elde edilir. Eisenstein'a göre montaj yalnızca sahneleri birbirine bağlamak için yapılmaz, montaj aynı zamanda izleyicinin hislerini ve duygularını etkilemek ve istenilen yöne çekebilmek içinde önemli bir unsurdur. Bu noktada tez-antitez ve sentez formülünü kullanır. Eisenstein'ın kurgu kuramında önemli olan çekimlerin birbiriyle çatışmasıdır. Çünkü filmdeki anlam ve aktif katılımcı izleyici bu sayede oluşturulabilmektedir (Özaraslan, 2015, s. 53). Örneğin *Grev* (1924) filminin ana çatışması işçi sınıfıyla sermaye arasındaki çatışmadır. *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve *Ekim* (1927) gibi filmlerinde de benzer bir yaklaşımı benimser Eisenstein. Kurgunun gücünü kullanarak Çarlık yönetiminin yıkılmasını ve halkın bir arada hareket etmesini, uyanışını Odesa merdivenleri sahnesi ve bir aslan heykeli üzerinden metaforik bir dille anlatmıştır. Butler (2011, s. 21) bu yaklaşımı şu şekilde değerlendirir:

Eisenstein tarafından kurgulandığı hâliyle, bir imge -bir hücre- bir diğer imgeyle yan yana konur ve ikisi arasındaki çelişki izleyicinin devrimci (ideal olarak Marksist) bir bilince yönelmesine yardım ederek bir duygu üretir. Bir yandan, filmin etkisi bir tür hız treni heyecanı ile bir panayır alanı çekiciliğine sahip olmalıyken, beri yandan entelektüel açıdan bir devrim olmalıdır.

Eisenstein özellikle *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminde nesnelere ve objelere anlam yüklerken Pudovkin ise oyunculara anlam yüklemektedir. Bu bağlamda Pudovkin'de Sovyet Montaj teorisini olmasına rağmen Eisenstein'le aynı kurgu anlayışını benimsemez. Onun kurgu anlayışında planların art arda getirilerek adeta bir duvar örermişçesine ilerlemesi söz konusudur:

Film plan plan, çekim çekim, sahne sahne, sekans sekans inşa edilir; film yapımcısı, duvar ören duvarcı gibidir. İzleyicinin tepkileri, tüm film süresi boyunca ağır ağır artan bir gerilimle biçimlendirilir ve sıralanır; duyarlı bir yönetmen, gerilimi erken artırarak izleyiciyi yormamak için son derece dikkatli olmalıdır. Bu, filmin anlamının aslında yalan söylediği bir kurgudur (Butler, 2011, s. 20)

Dönemin sanat akımları olan konstrüktivizm ve fütürizmden etkilenerek sinema-göz kuramını ortaya koyan Dziga Vertov, filmlerinde gündelik yaşama yönelmiş ve olanı olduğu yerde çekme yoluna gitmiştir. Kurmacaya karşı olan Vertov, *Kameralı Adam* (1929) filminde farklı mekân ve zamanlarda farklı kişilerin görüntülerini kurgu aracılığıyla bir araya getirerek anlatısını oluşturmuştur. Vertov'un sinemasında görüntülerin nerede çekildiğinden daha çok nasıl bir araya getirildiği önemlidir. "Vertov film yapımının bütün sürecini gösterir ve kameramanını dünyanın kaos ve kargaşası içinde izler. Mükemmel efektler elde etmek için ritmik kurguyu, bindirmeyi, çoklu çevrimi, kamera hareketini ve aksiyon hızının değişimini kullanır" (Armes, 2011, s. 45)

Sovyet biçimcilerin filmlerinde gündelik yaşamına devam eden insanlar filmlerin karakteridir. Gerçek mekanlarda sıradan insanları kayıt altına almalarına rağmen kurgu aracılığıyla görüntüleri gerçekliklerinden kurtarırlar. Çekilen görüntüler çekim anındaki bağlamından farklı bir şekilde kullanılır. Bu anlamda Sovyet biçimcilere göre sinema sanat olacaksa gerçeğe bağlantısını koparmalıdır. Bu da ancak montajla gerçekleştirilebilir. Başka bir ifadeyle sinemayı bir sanat yapıtına dönüştüren montajdır. Sovyet biçimciler "montajla gerçeğin ötesine geçmeyi amaçlarlar" (Özaraslan, 2015, s. 57).

Montaj, sinematik materyalin organizasyonu için en önemli ve kesin araç olarak ortaya çıkmıştır. Film yönetmenleri ve erken sinema kuramcıları montajı, olayların ekranda sunulması için bir araç olarak görürken, Vertov ve Eisenstein sırasıyla, montajın "görünür dünyanın organizasyonu" yöntemi olarak olanaklarını ve 'tamamen sinematik' bir alemin "temel siniri" olarak önemini göstermiştir. Eisenstein, "Sinema'nın, her şeyden önce montaj olduğunu" yazmıştır (Vertov, 1984, s. 7-72).

Sessiz sinema döneminde yönetmenler kurgunun gücüne inanmaktadır. Ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği filmleriyle birlikte kameranın gücüne inanan yönetmenler ortaya çıkmıştır. De Sica, Visconti, Rosellini, Truffaut ve Godard gibi yönetmenler gündelik yaşamın gerçekliğini bir senaryoya bağlı olarak plan sekanslarla anlatma yoluna gitmişlerdir. Mizansen bu filmlerin olmazsa olmazıdır. Örneğin *Bisiklet Hırsızları* (1948) filminde baba oğulun çalınan bisikletlerini arama süreci uzun takip planlarıyla, plan-sekans tekniğiyle verilmiştir. Andre Bazin'in de (2011, s. 7) ifade ettiği gibi "sinemanın anlaşılması montajın aktarıcılığı ve kamera durumunun değişimine uygun olarak şekillenir". Burada montajın ve kamera hareketlerinin amacı gerçek hayatın sürekliliğini ve akış hissini korumaktır. Yaşamın doğal görüntüsünü sunmak için profesyonel olmayan

oyuncular, doğal aydınlatma ve gerçek mekanlar kullanılmıştır. Belgesel estetiğinden faydalanan bu filmler sahnelerin ve planların derinliğini uzun planlarla izleyiciye sunmaktadır. Kurguya yaklaşımı değiştiren en önemli filmlerden biri de Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filmidir. Alan derinliğinin etkileyici kullanımına iyi bir örnek olan film plan sekans çekimlerle ön plana çıkmaktadır. Welles'in benimsediği yaklaşım Kuleşov ve Eisenstein olayları göstermeden ima yolu ile ortaya koydukları kurgu anlayışından farklıdır. Deleuze'un (2014, s. 43) söylediği gibi *Yurttaş Kane*'de (1941) "kendimizi alan derinliğiyle beraber, sabit ya da hareketli uzun süreli bir plan, bir 'plan-sekans' karşısında buluruz: Böyle bir plan, yakın plandan uzak plana dek, tüm mekan dilimlerini aynı anda kendinde toplar, ama yine de onu bir plan olarak tanımlamaya izin veren birliğe sahip olmaktan da geri kalmaz"

Yurttaş Kane'in görüntü yönetmeni Gregg Toland, geniş açılı objektifler kullanmış, diyafram değerini kısmış ve oldukça özenli yapılmış aydınlatma ile alan derinliğini elde etmiştir. Bu sayede kadrajda birden fazla öğenin odakta kalmasını sağlayarak sahnenin daha derinlikli ve etkileyici olmasını sağlamıştır. Hareketsiz, sabit plan kamera hareketleri farklı bir dramatik etki yaratmıştır. Bazin'in de (2011, s. 35) ifade ettiği gibi "montaj kaynağı olarak görüntülere yüklenen anlamlar, izleyicilerin belli çözümlemeler yapmalarını gerektirecek şekilde ortaya konulmuşlardır." Bu sayede izleyicilerin zamanı ve mekânı daha doğal bir şekilde deneyimlemelerine olanak sağlanmıştır. Özellikle filmin ana karakteri Kane'in karda kızakla oynadığı sahnede, ön plan ve arka plan yani evin içindeki karakter ve pencerenin dışındaki Kane net bir şekilde kadrajda görünmektedir. Böylece izleyiciler, plan sekansla yaratılan alan derinliği görüntüsünde Kane'in çocukluğu ve geleceği ile ilgili bilgiler edinir. Welles, kurgunun gücünden çok kameranın çekim anında yarattığı atmosferden faydalanmıştır. Faure'nin de (2006, s. 19) ifade ettiği gibi "sinemanın bir plastik sanat oluşunun anlamı, onun, özgün biçimsel yapılar yaratma kapasitesinden gelir: 'Sinema [...] ton ve ölçü, ışık ve gölge, biçim ve hareket, irade ve jestler, espri ve canlandırma arasındaki yeni uyumların yorulmaz bir yaratıcısıdır.' " Andre Bazin, kameranın gücüne inanan bu yönetmenleri gerçekçiler olarak değerlendirmiştir. Bu yönetmenler görünen gerçeğin arkasındaki hakikati ararlar. Bunu yaparken de kurgu yerine daha çok mizansen ve uzun çekimlere önem verirler. Sovyet biçimciler ise imajlarını gündelik hayattan toplamalarına rağmen sinemanın sanat olabilmesi için gerçeklikle bağının koparılması gerektiğini savunurlar. Bunu yapmak içinde kurgunun gücünden faydalanırlar. Her iki film yapım biçimi ve kurgu yönteminin de amacı büyüü beyaz perdede izleyiciyi etkilemektir. Lotman'ın da (1999, s. 69)da söylediği gibi;

Sinemanın etkileme gücü, planlı kurulmuş, karmaşık bir düzene sahip ve oldukça yoğun enformasyonların çok yönlülüğünden ileri gelmektedir. Bu çok yönlülük, seyircilere aktarılan ve beyin hücrelerini izlenimlerle doldurmaktan kişilik yapısının değişmesine kadar karmaşık bir etkide bulunan anlalsal ve duygusal yapıların bütünü olarak anlaşılmalıdır.

Sinema tarihi boyunca farklı akımlar ekoller ve kuramsal yaklaşımlar bağlamında filmler yapılmıştır. Burada kimi zaman ideolojik nedenler kimi zaman estetik kaygılar kimi zamanda seyircilerin beklentileri etkili olmuştur. Bu anlamda yukarıda belirtilen film yapım biçimleri ve kurgu anlayışlarının dışında farklı bir yaklaşım benimseyen Artavazd Peleshian, mesafe montajı veya Kontrapunt düzenleme olarak adlandırılan kurgu biçimiyle dikkat çekmektedir. Peleshian'ın mesafe montajına değinmeden önce sinemada imgenin ontolojisine bakmak faydalı olacaktır. Çünkü Artavazd Peleshian için imgenin ontolojisi, sadece görüntünün temsili değil, aynı zamanda doğrudan varlıkla temas kuran bir yapıdır. Bu nedenle mesafe montajı, sadece teknik bir işlem değildir. Montaj, imgenin varoluşunu düzenleyen bir araç haline gelir. Yönetmenin estetik ve ideolojik kaygılarıyla imge yalnızca var olan gerçekliği aktarmaz, aynı zamanda izleyicinin zihninde yeniden inşa edilir. İmajların tekrarına, aralarındaki boşluğa ve mesafeye dayalı bir yaklaşımla oluşturulan mesafe montajının anlaşılabilmesi adına sinemada imgenin ontoloji hakkında bilgi vermek yerinde olacaktır.

SİNEMADA İMGENİN ONTOLOJİSİ

İnsanlık tarihine bakıldığında en önemli meselelerden birisinin kalıcılık veya ölüme karşı direnmek olduğu söylenebilir. Mumyalar, heykeller ve resimler bu durumun en önemli göstergesidir. Öldükten sonra insanların unutulmaması ve varlığın maddi kalıcılığı için plastik sanatlar önemliydi. Çünkü ölen kişinin varlığı bu eserler veya imgeler sayesinde gündelik hayatta varlığını sürdürmekteydi. Bazin'in de (1966, s. 41) ifade ettiği gibi, "ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır". İnsanoğlunun ilk dönemlerde sanata yüklediği anlamda bu bakış açısına sahipti; estetikten daha çok kalıcı hale gelmek. Mumyalama, heykeller ve resimler bellek ve kalıcılığın en önemli mecralarıydı. Ancak fotoğrafın icadı yani mekanik olarak imgenin üretilmesi gerçeğin korunması ve yeniden üretilmesi anlamında önemli bir teknolojik yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Çünkü şeylerin imajı onların taklidi ya da benzeridir ama fotoğrafın icadından itibaren modeli referans olarak kopya etme işlevi ortadan kalkmıştır. Böylece temsiliyet ortadan kalmış ve imaj teknikleşmiştir (2015, s. 259). Fotoğraf, mekanik, kimyasal ve günümüzde ise dijital yollarla zamanın bir parçasını kaydederek dondurur hatta gündelik yaşamın gerçekliğinin bir mumyasını oluşturur. "Buna göre fotoğrafçılık plastik sanatların tarihinde gerçekten önemli bir olay olarak ortaya çıkmaktadır. Hem kurtuluş hem de olgunlaştırma olan

fotoğrafçılık, batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır. (1966, s. 40). Bazin'in de ifade ettiği gibi fotoğraf gerçekliğin peşinde koşan bir sanattır. Bu özelliği sayesinde diğer sanatların özerk estetik arayışlarının da önünü açmaktadır. Cavell'e (1979, s. 20) göre ise "fotoğraf otomatik bir dünyadır. Dünya onda kendini gösterir, temsil edildiği için değil, açığa çıktığı için". Cavell, bu bakış açısı ile Andre Bazin'in gerçekliğe dair düşüncesini bir adım ileri taşır. Ona göre fotoğraf ve sinema, dünyanın bireyin tanıklığı dışında da varlığını devam ettirmektedir. Sabit veya hareketli imgenin kayıt altına alındığı mekân ve zaman önemlidir ancak bu imge mekanik, kimyasal ve günümüzde de dijital yollarla bireyin tanıklığı dışında varlığını sürdürerek yeni anlamlar kazanmaktadır. Bu bağlamda hem Bazin'e hem de Cavell'e (1979, s. 17) göre fotoğraf ile nesnesi arasındaki ilişki benzer değildir. Fotoğraf, bize sunduğu şeylerin benzeri değildir, tam anlamıyla şeylerin kendisidir. Bu anlamda Bazin, sinemaya daha çok gerçekçi ve fenomenolojik bir perspektiften yaklaşarak sinemanın ve fotoğrafın değerinin dünyayı "olduğu gibi" yansıtmalarından kaynaklandığını belirtir. Cavell ise sinemanın varlıkbilimsel yapısını daha çok varoluşsal düzeyde tartışarak; sinemanın gerçekliğe tanıklık etme biçimi olduğunu savunur. Çünkü kamera bizim yerimize dünyaya bakmaktadır. Fakat bu tanıklık aynı zamanda bir yokluk deneyimini de ortaya çıkarır. Bizler o dünyanın içinde (kameranın dünyası) değilizdir, yalnızca uzaktan izleriz. Bu anlamda Bazin'in de (2011, s. 29) ifade ettiği gibi "sinema miti, fotoğrafla birlikte mekanik sanatların ortaya çıkışı olarak yüzyılımıza damgasını vurmuştur." Yüzyılımıza damgasını vuran bu görsel sanat aynı zamanda sinematografik ve mizansen unsurlarıyla anlatısını kuran bir dildir. Faure'ye (2006, s. 18) göre ise sinema her şeyden önce bir plastik sanattır. Bu nedenle sinemayı hareket halinde bir mimari, görsel bir senfoni olarak nitelendirir. Daniel Frampton da (2013, s. 11-12) Faure'nin düşüncelerini desteleyecek şekilde sinemanın kendine özgü bir dünyasının olduğunu asla gerçeğin yeniden ve dolaysız bir üretimi olmadığını savunur. Cavell ve Bazin'e göre sinema, gerçekliğin sanatçı tarafından yeniden düzenlenmesidir. Faure ve Frampton'a göre ise sinema gerçekliğin dolaysız üretimi olmayan kendine özgü bir dünyadır. Yapılan değerlendirmelere bakıldığında görüntünün nasıl üretildiği ya da nasıl oluşturulduğu tartışılmış, gerçekliğe sanatçının yaklaşımı referans alınmıştır. Bu noktada görüntünün kayıt altına alınması kadar nasıl kurgulandığı da önemlidir. Çünkü günlük yaşamda kayıt altına alınmış bir imaj, bağlamından kopararak farklı bir anlatı oluşturmak için kullanılabilir. Bu anlayışın en önemli örneklerini ise sinemanın plastik olduğu düşüncesinden hareketle kurgunun gücüne inanan Sovyet Biçimciler ortaya koymuştur. Diğer bir yaklaşım ise kameranın gücüne inanan Robert Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (1922) belgeselinde olduğu gibi gerçekliği kesintiye uğratmayacak şekilde uzun planlarla, alan derinliğiyle ve plan-sekans çekimlerle anlatısını kuran gerçekçi filmlerdir. Andre Bazin bu üslupta yapılan filmlerden övgüyle söz eder. Bu iki yaklaşımın yanına üçüncü bir yaklaşım

olarak mesafe montajını da ekleyebiliriz. İmajlar arasındaki mesafe, boşluk, tanıklık ve gerçeklik gibi kavramlar etrafında şekillenen mesafe montajına Cavell'in felsefesi üzerinden bakıldığında Peleshyan ile Cavell ortak bir felsefi alanda buluştukları görülür: Dünyayı görmek, ama orada olamamak. "Cavell'in gördüğü film- dünya, gerçekliğin mesafeli bir kopyasıdır, sanatçı tarafından yeniden düzenlenmiş bir gerçekliktir" (Frampton, 2013, s. 15). Peleshian'ın da imajları mesafe montajıyla kurgularken ontolojik düzeyde izleyicinin gerçeklikle olan ilişkisine yönelik bir anlatı inşa etmesi bu duruma iyi bir örnektir.

MESAFE MONTAJI

Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsünde (VGİK) sinema eğitimi alan ve çok sayıda deneysel belgesel film çeken Artavazd Peleshian, yaptığı belgesellerde Sovyet biçimcilerden farklı bir kurgu anlayışı benimsemiştir. Vertov ve Eisenstein'in montaj teorilerinden de faydalanan Peleshian; kendi teorisi olan Kontrapunt Düzenleme veya Mesafe Teorisini geliştirmiştir. Peleshian anlamı oluşturan iki planın art arda gelmesine dayalı olan Kuleshov ve Eisenstein montaj tekniğinin aksine birbiriyle bağlantılı iki plan arasına mesafe koyarak, aralarındaki gerilimi sağlar. (Peleshian, 1992), 1971-72 yıllarında yazdığı ve 1992 yılında Trafic dergisinde Fransızca'ya çevrilen mesafe montajı anlayışını şu şekilde tanımlar:

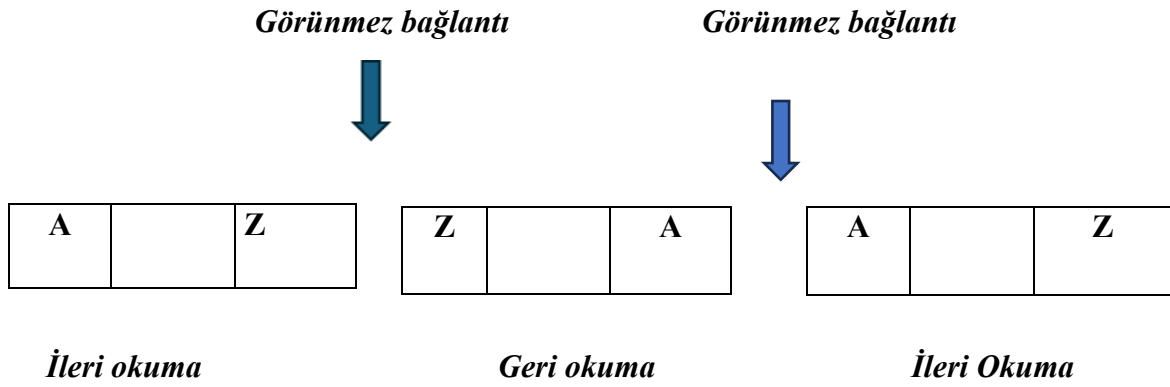
İki önemli, anlamlı karenin varlığında, onları bir araya getirmeye veya karşı karşıya getirmeye çalışmıyorum, aksine aralarında bir mesafe yaratmaya çalışıyorum. Fikri en iyi şekilde ifade edebilmem, iki düzlemin yan yana gelmesiyle değil, çok sayıda bağlantı aracılığıyla etkileşimleri mümkün oluyor. Anlamın ifadesi böylece doğrudan kolaj yoluyla olduğundan çok daha güçlü ve derin bir kapsam kazanır. İfade gücü daha da yoğunlaşır ve bilgilendirme kapasitesi muazzam boyutlara ulaşır. Bu, benim "karşıt görüş düzenlemesi" ya da "uzaktan düzenleme" adını verdiğim düzenleme türüdür.

Nasıl ki bir edebiyatçı sözcüklerin farklı ve yeni çağrışımlarını, bir ressam renklerin farklı biçim ve nüanslarını, müzisyen notaların farklı çağrışımlarını yaratıyorsa, Sovyet biçimcilerden beslenen ancak kurgu anlayışını onlardan farklı bir yere konumlandıran Peleshian'da uzak montaj ya da mesafe montajı teorisini ortaya koymuştur. Eisenstein'in formülleştirdiği temel kurgu ilkelerinden biri montaj yoluyla bir çekimin diğer bir çekimle çarpışması sonucu bir düşünce, değerlendirme ve bir sonuca yol açmasıdır. Yani $A+B=C$ şeklinde formüle edilir.

Ekim Devrimi'nden sonra sinema çalışmalarına başlayan Sovyet montaj teorisyenleri, ardışık çekimler arasındaki ilişkiye ve bağlantıya oldukça önem verir. Eisenstein bu ilişkiyi "montaj bağlantısı" olarak değerlendirirken, Vertov ise buna "aralık" montaj adını verir. Peleshian'a göre Eisenstein'in montajı bir zincir gibi doğrusal yapıdadır. Uzak montaj ya da mesafe montajı ise filmin çevresinde manyetik bir alan ortaya koyar[...] Hatta çoğu zaman yöntemini 'montaj' olarak da adlandırmaz. Bir birlik yaratma sürecinin içinde olduğunu belirtir. Bir anlamda montajı ortadan kaldırdığını belirten Peleshian; filmi montaj yoluyla yaratarak montajı yok eder. Filmlerinin bütününde, bütünlüğünde montaj ve

çarpışmanın olmadığını, bu yüzden de montajın yok olduğunu söyler. Eisenstein’da her unsur bir şey ifade etmektedir.

Peleshian da ise filmin tamamı anlam ifade ederken, bireysel parçalar bir anlam ifade etmez [...] Benim için uzak montaj, evrenin hareketinin gizemlerini ortaya çıkarıyor (MacDonald, 1998). Bu anlamda Peleshian’ın ritme ve imajlar arasındaki mesafeye dikkat çekerek izleyicinin zihninde oluşacak hislere odaklandığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle mesafe montaj ya da uzak montaj, çekimleri bir mesafe boyunca birbirine bağlayarak, onları o kadar güçlü bir şekilde iç içe geçirir ki, aslında bu bağlantılarla mesafe yok edilir. “Peleshian, diğer film yapımcılarının yan yana koyacağı çekimleri ayırmayı tercih eder. Böylece iki çekim arasında ‘önemli’ dediği bir mesafe yaratır ki, ara çekimlerle çekimlerin önemini artırabilmiş olsun. Bu iki çekim veya çekim dizisi, ‘birbirlerine onları bağlayan çekim zincirinin tamamı aracılığıyla konuşurlar’” (Niney , 1992).

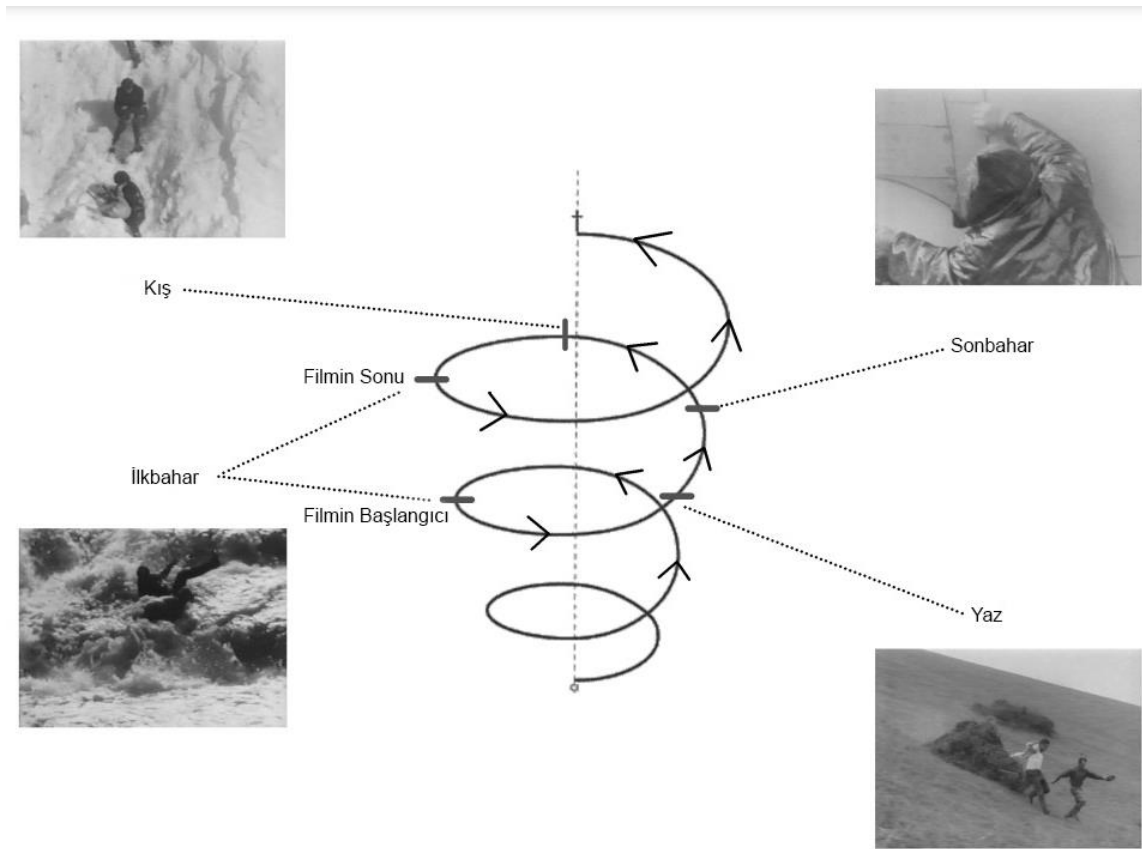


Şekil 1 Artavazd Peleshian’ın Mesafe Montajının İşleyişi

Mesafe montajının işleyişinden de anlaşılacağı üzere Peleshian; bazı imgeleri yok ederken bazı imgeleri de diğer imgeler arasından çıkarır. Böylece yok olan imge aurasıyla/özünü anlamını korur. Seyirci olmayan imgelerle ya da aralarında mesafe koyulan imgelerle zihinsel bağ kurarak bir anlamda imgeleri görünür kılar. Buradaki görünmez bağlantı yani boşluk izleyicinin boşluktan önceki ve sonraki görüntülerle bağlantı kurmasıyla zihninde anlamsal bir bütünlük oluşturmasını sağlar. (Peleshian, 1992), bu durumu şu şekilde değerlendirir: “Eğer ilgimi çeken iki resim varsa (...), onları parçalara ayırıyorum. Bu unsurların yan yana konulduklarından daha uzak bir yere konulduklarında birbirleriyle daha iyi iletişim kurduklarını anladım”.

Döngü olarak adlandırılabilir bu tekniği Peleshian, filmlerinde sıklıkla kullanır. Bu teknik şu şekilde ilerler: Aynı çekim üst üste birkaç kez düzenlenir ancak bu tekrarlanan çekimler arasındaki bağlantılar görünmezdir. Ortaya çıkan bu durum, bitişik iki fotogramın aynı olmasından kaynaklanmaktadır; ön planın son karesi ikinci karenin ilk karesiyle aynıdır. Bu mümkün çünkü aslında

ikinci plan birincisiyle tam olarak aynı değil; orijinal plan bu ama “geriye doğru okunduğunda”. Burada Eisenstein'in görüntüleri art ardına getirdiği çarpışmalı kurgusunun aksine Peleshian, kareler arasında mesafe koyarak anlam oluşturmaktadır. Döngü, ürettiği gecikme efektinin yanı sıra, görüntüyü dondurmada ve tekrarlar arasındaki bağlantıyı zorlaştırmadan, belirli bir görüntü üzerinde durmamıza olanak tanır. Başka bir ifadeyle sabit bir şekilde bir görüntünün ekranda sunulması, bu görüntünün uzunluğu ve karakterin bakışının yoğunluğu, filmin akışı içinde tekrar gösterilmesi izleyici üzerindeki etkisini arttırmaktadır. “Uzaktan montaj, film yapısını olağan bir montaj “zinciri” biçiminde veya hatta farklı zincirlerin bir kombinasyonu biçiminde değil, sonunda dairesel bir biçim yaratır. Daha doğrusu, dönen bir küresel konfigürasyon” (Grogh, 1988).



Şekil 2 Myrım Semerjiyan'ın çizdiği Sarmal Döngünün işleyişi, *Mevsimler* (1975)

Mesafe montajının anlaşılması için “Sarmal Döngü” bağlamında *Mevsimler* (1975) filmine bakmak faydalı olacaktır. *Mevsimler*, bir dağ köyünde yaşayan Ermeni çobanların bir yıl boyunca devam eden zorlu yaşam koşullarını ve doğayla verdikleri mücadeleyi konu almaktadır. *Mevsimler* filminin anlatısı spiral döngü gibidir. Çünkü mevsimler bir döngü şeklinde ilerler ve bir daireselliği temsil eder ve bu durum her yıl yeniden tekrarlanır.

Mevsimler filminde karakterlerin düşme sahneleri Peleshian'ın kurgu teorisi açısından oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Çünkü düşme sahnelerini, filmin başlangıcında mevsimler arası geçişlerde ve filmin sonunda kullanmıştır. Ancak bir sarmal gibi düşüşlerinde farklı biçimleri vardır. Bu düşüşler ve dizilerin tekrarları ve çeşitliliği sarmal yapıyı vurgular. Akarsu veya sel akıntısına son düşüş, filmin açılışını hatırlatır ve spiral döngüde filmin başlangıcındaki “dikey noktaya” geri dönmeyi sağlar: spiralin bir “daireesinde” ilerlemiş oluruz, kendimizi aynı anda buluruz, ancak bir yıl ilerlemiş oluruz. Çobanların ve köylülerin her yıl benzer şekilde devam eden, yani tekrar eden yaşamlarını Peleshian; mesafe montajında tekrar eden görüntülerle izleyiciye aktarır.

İzleyici, ilk sahnede düşen çobana bakış biçiminin evrildiğini görür: Onu sonbaharda koyunların geçişi sırasında sele düşen, kışın evlenen çobanlardan biri olarak tanıdıktan sonra, final sahnesinde onu tekrar gördüğünde, duygularında, düşüncelerinde bir çentik daha yükselebilir. Artık karakter sadece selde koyunuyla mücadele eden değil, günlük yaşamında birçok şeye tanıklık edilen bir karaktere dönüşür. Başka bir ifadeyle izleyici zihninde izlediği imaj parçacıklarını birleştirerek tüm süreci anlamlandırır. Peleshian'a göre her parça bütünü içerir: Görüntü, Dünya gibi dairesel olmalıdır; sadece görüntü değil, filmin tamamı. Bu da sarmal döngüyü işaret etmektedir.

Peleshian, filmin başlangıcından itibaren sürünün zorlu yolcuğunu süresince sinemanın kabul gören genel kurallarına göre hareket etmez. Benzer görüntülerin tekrarına dayalı bir anlatı benimser. Ana akım filmlerde genel plandan genel plana geçişler sıçrama olarak bir hata gibi görünmektedir. Ancak *Mevsimler* filminde Peleshian selde mücadele eden, dağdan ot indiren karakterleri ve sürünün yolcuğunu gösterirken özellikle tekrar eden genel planları kullanarak farklı bir anlatı biçimi benimsemiştir. “Peleshian'ın mesafe montajı tekrarlara dayalıdır; aynı imgeyi iki ya da ikiden fazla kez görmek bu montaj tarzının olmazsa olmazıdır” (Yücel , 2022).

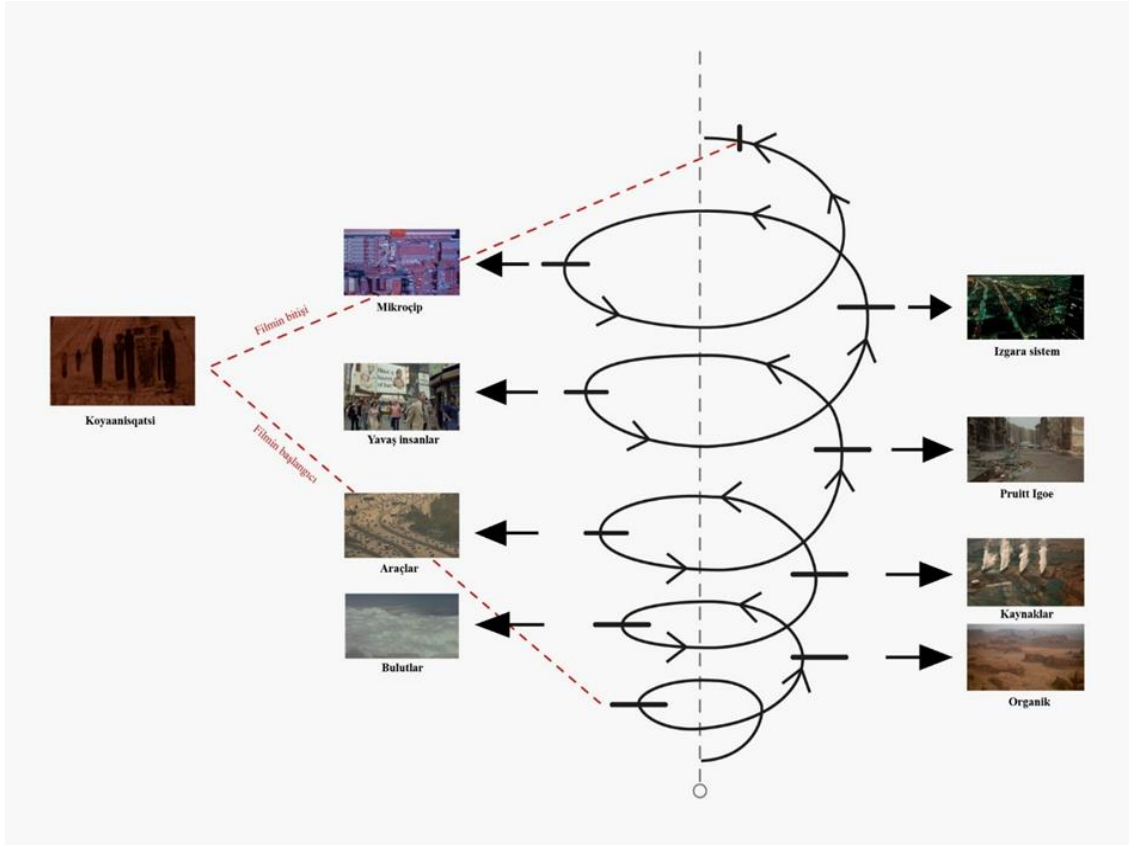
Peleshian filmlerinde anlatıyı oluşturan, “iki planın birbiriyle çarpışması değil, aralarındaki mesafe ve o mesafeyi dolduran diğer planlar bütünüdür” (Yücel , 2022). Peleshian'ın ifadesiyle iki plan, “onları bir uçtan diğer uca bağlayan planlar zinciri üzerinden birbirleriyle konuşurlar.”

MESAFE MONTAJI BAĞLAMINDA KOYAANISQATSİ BELGESELİNE BAKMAK

Dünya sinema tarihine bakıldığında çok sayıda akım, ekol veya estetik kaygılarla filmler yapılmıştır. Sinematografisi, kurgusu ve müzikleriyle farklı bir yerde duran Godfrey Reggio'nun yönetmenliğini ve yapımcılığını üstlendiği *Koyaanisqatsi*'de (1982) bu anlayışla yapılmış filmlerden biridir. Görüntü yönetmenliğini Ron Fricke'nin, müziğini ise Philip Glass'ın yaptığı *Koyaanisqatsi* (1982) doğa-

insan çatışması ya da doğa-medeniyet çatışması üzerinden doğaya yakılan bir ağıt niteliğindedir. *Koyaanisqatsi*'nin kelime anlamına bakıldığında ise Hopi dilinde “dengesiz yaşam” anlamına gelmektedir. *Qatsi* üçlemesi olarak yapılan serinin diğer filmleri ise *Powaqqatsi* (1988) ve *Naqoyqatsi* (2002) dir.

Müzikleri ve hızlandırılmış, yavaşlatılmış görüntüleriyle adeta izleyicileri hipnotize ederek büyüleyen *Koyaanisqatsi* kurgusuyla da dikkat çekmektedir. Farklı zamanlarda farklı mekanlarda çekilen görüntüler yaşamın döngüsünü anlatmaktadır. Başka bir ifadeyle filmin anlatısı tıpkı gündelik yaşamda olduğu gibi bir döngü şeklinde ilerlemektedir. Bu durum Artavazd Peleshian'ın mesafe montajını akla getirmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi mesafe montajı iki planın çarpışmasına değil, aralarındaki mesafeyi dolduran planlarlar oluşturulmaktadır. Başka bir ifadeyle bir filmde temel dönüm noktaları ve bu temel dönüm noktaları arasındaki bağlantıyı sağlamak için kullanılan imaj parçacıkları vardır. Ayrıca görüntülerin tekrarına dayalı anlatım tekniği mesafe montajının olmazsa olmazıdır. Bu bağlamda *Koyaanisqatsi* belgeseline bakıldığında benzer bir yaklaşımın olduğu söylenebilir. Philip Glass 13 parçadan oluşan bir film müziği yapmıştır ancak filmin ele aldığı konu bağlamında bir değerlendirme yapıldığında birbiriyle bağlantılı 10 farklı epizottan oluşmaktadır. İnsan eli değmeden önceki doğanın sakinliği, teknolojinin insan hayatına girmesi, değişen yaşam koşulları ve insanların teknolojiyle önce hayatlarını kolaylaştırması daha sonrasında kendi hayatlarına zarar verme süreci ve en sonunda tekrardan her şeyin başa dönmesi süreci anlatılmaktadır. Bu süreci Peleshian'ın mesafe montajı bağlamında sarmal döngü üzerinden değerlendirmek faydalı olacaktır.



Şekil 3 Sarmal Döngünün işleyişi, Koyaanisqatsi (1982)

Spiral, dairesel olma, uzamsal olma (düzlemsel olmayan bir şekil anlamında), hareket fikrini uyandırma (hareket, uzay ve zaman kavramlarını ifade eder) ve asla aynı noktadan geçmeme özelliklerine sahiptir. Yükselişi daimdir, asla geriye gitmez. Dairesel bir harekete sahip olan bu cisim, daha önce geçtiği noktalara “dikey” olarak birkaç kez daha yüksek bir seviyeden ve genişletilmiş bir yarıçapla geçer. Sarmal, zamanla özel bir bağa sahiptir: Zamanı temsil edebilir. Kaçınılmazlık, sürekli ilerleme, geri dönüşün imkânsızlığı (olaylar geri dönüyor gibi görünse bile), hem spirali hem de zamanı ilgilendiren, Pelechian sinemasını da anlatan niteliklerdir (Semerjiyan, 2010).

Sarmal döngüyü *Koyaanisqatsi’ye* (1982) uyarlırsak, spiralin bir önceki satırdan daha büyük bir yarıçapa sahip her “yayı”, “önemli” bir çekimin veya sekansın oluşumuna karşılık gelir. Başka bir ifadeyle sarmal yapı durağan değildir, sürekli yükselen ve büyüyerek ilerleyen bir yapıya sahiptir. Birbiriyle bağlantılı spiral döngü ve aşağıda belirtilen 10 farklı bölümden oluşan *Koyaanisqatsi* mesafe montajında olduğu gibi tekrar eden görüntülerin bir araya gelmesi ve bölümler arasında bir çatışma yaratacak kurgu yerine mesafe bırakarak ilerlemektedir.

- 1- “Koyaanisqatsi”
- 2- “Organik”
- 3- “Bulutlar”

- 4- “Kaynak”
- 5- “Gemiler”
- 6- “Pruitt-Igoe”
- 7- “Ağır Çekim İnsanlar”
- 8- “Şebeke”
- 9- “Mikroçip / Kehanetler”

Koyaanisqatsi, Kızılderili piktograflarla açılır bu epizot filmin ilk epizotudur ve aynı zamanda sarmal döngüsünde başlangıcıdır. Bu sahne olabildiğince yavaş kamera hareketleriyle izleyiciye aktarılır. Sonrasında yakın planda bir roketin fırlatılışı görünür ve filmin adı sesli olarak söylenir. Burada mesafe montajında olduğu gibi tekrar eden planlar kullanılmıştır. Godfrey Reggio roketin parçalanması ve yok olmasını tek planda vermek yerine tekrar eden planlarla izleyiciye vermiştir. Yavaşlatılmış görüntüler ve müzikle birlikte sunulan imajlar izleyicinin zihninde hipnotik bir etki oluşturmaktadır. “Estetik ve sembolik manzaralar ile anlatısal bir boşluk sağlanırken uzamış çekim süreleri durgun, sakin, gündelik ve sıradan olan, dramatik olmayan realist ve hiperrealist izlenimlere izin veriyor” (Usubütün, 2018, s. 80).

Filmin ikinci epizodu ve sarmal döngünün ikinci aşaması olan **organik** epizotunda doğanın sakinliği ve kendi halindeliği etkileyici havadan çekimlerle verilmektedir. İnsan elinin halen doğaya müdahale etmediğini gösteren bu görüntüler dingin bir şekilde müzikle birlikte iletirmektedir. Mesafe montajında olduğu gibi bu epizotta hiç bitmeyecek hissi veren tekrar eden imajlar dikkat çekmedir. Özellikle devasa kanyonların, jeolojik oluşumların, kayalıkların ve çöllerin gösterildiği planlarla tekrar eden imajlar dikkat çekmektedir. Reggio, akışı tek bir planda vermek yerine birbirini tekrar eden çok sayıda planla vermeyi tercih etmiştir. Bu da mesafe montajının olmazsa olmazıdır. Bu anlamda epizotun içinde yer alan planlar yardımcı planlardır. Asıl anlamı oluşturan ise bu planların oluşturduğu epizotun kedisidir. Yani **organik** epizotudur. Sarmal döngü ise bu süreçte yavaş yavaş büyümekte ve gelişmektedir.

Filmin üçüncü epizodu ve sarmal döngünün üçüncü aşaması olan **bulutlar** epizotunda hızla hareket eden bulutların tekrar eden planları dikkat çekmektedir. Hızla hareket eden bulutlar, şelaleden akan sular, okyanus ve denizlerin dalgası, yeşil alanlar ve akarsulara geçiş oldukça ritmik bir şekilde izleyiciye aktarılmaktadır. Bu ritmi sağlayan ise mesafe montajıdır. Reggio, imajlar arasında mesafe koyarak, tekrar eden imajları art arda vererek bir anlatı

oluşturmuştur. Bu epizotta planlar; müzikle doğru oratılı olarak devinim kazanmış ve hızla akmaya başlamıştır. Sarmal döngü ise bu aşamada bir üst seviyeye geçmiştir.

Filmin dördüncü epizotu ve sarmal döngünün dördüncü aşaması olan **kaynaklar** epizotunda rengarenk çiçeklerin olduğu tarlalardan kamera hızla ilerleyerek insanoğlu tarafından doğanın zarar gördüğü görüntülere geçmiştir. İnsanlar iş makineleriyle doğada yer altı kaynakları ve enerji aramaktadır. Bir iş makinesinin kadrja girmesiyle insanoğlunun inşa ettiği enerji santralleri, barajlar, petrol üretim tesisleri gibi çok sayıda devasa yapı gösterilmektedir. Sarmal döngünün bu epizotunda doğa insanoğlunun müdahalesiyle sessizliğini yitirmiş ve yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Hemen sonrasında Reggio, izleyiciye insanoğlunun kendi eliyle yok ettiği plajlarda güneşlenen insan manzaralarını göstermektedir. Başka bir ifadeyle insanoğlu teknolojik gelişmelerle yeni yapılar inşa ederken kendi sosyal alanlarını yok etmektedir. Reggio, bunu sözlü olarak izleyiciye söylemez art ardına gelen ve tekrar eden görüntüler izleyicinin çıkarım yapmasına olanak tanır. Peleshian'ın mesafe montajında olduğu gibi yakından incelersek, ekrandaki görüntünün, ayrıntı ayrıntı ortaya çıktıkça, ayrıntıları seçmeden önce bütünüyle kavranamayacağını (mekânsal sanatta olduğu gibi) keşfederiz; aksine, gözlerle algılandığı için, belleğin gerekli katılımıyla zihnimizde birbirini izleyen ve birbirine bağlanan özelliklerden, bütünün hatlarını yavaş yavaş ediniriz. Bu, bildiğimiz gibi, zamansal sanatların karakteristiğidir (Peleshian, Moe Kino [My Cinema] , (the essay "Distance Montage" can be found of the Russian edition). , 1988).

Filmin beşinci epizotu ve sarmal döngünün beşinci aşaması olan **araçlar** epizotu insanoğlunun kendi inşa ettiği gökdelenlere bakarken ki görüntüsü ile başlar. Modern yaşamın vazgeçilmezi olan ulaşım araçlarının hızlandırılmış görüntüsü ve kalabalıkların akışkanlığı mesafe montajında olduğu gibi tekrar eden imajlarla izleyiciye sunulur. Sarmal döngünün bu aşamasında filmin başlangıcındaki sessizlik yok olmuş, insanlar kendi kurdukları modern şehirlerin kalabalığında birbirlerine yabancılaşmışlardır. Başka bir ifadeyle, doğadan uzaklaşmışlar kendi kurdukları modern devasa yapıların arasında sıkışmışlardır. Teknoloji kendi doğasını oluşturmuştur. Bu yaratılan yeni ortamda insanoğlu doğaya hükmetmenin dışında savaş uçakları, gemiler, nükleer silahlar ve askeri araçlarla diğer insanlara hükmetmeye başlamıştır. Bu süreçte sarmal döngüde başlangıç noktasında değildir. İnsanoğlu her geçen gün kendi yaşam alanıyla ilgili değişim dönüşüm gerçekleştirirken sarmal döngüde adım adım ilerleyerek gelişip büyümektedir. "Uzaktan montaj sineması, en düşük ve en temel olandan en

yüksek ve en karmaşığa kadar her türlü hareketi ortaya çıkarma yeteneğine de sahiptir. Bu sinema, sanatın, felsefenin ve bilimin dillerini aynı anda konuşabilir” (Peleshian, 1988).

Filmin altıncı epizodu ve sarmal döngünün altıncı aşaması olan **Pruitt Igoe** epizodu New York’un üzerinden geçen bulutların hızlandırılmış gölgeleriyle başlar. Devasa modern görünümlü binalar ve caddelerin yerini terk edilmiş yapılar, caddelerdeki pis su birikintileri ve kötü koşullarda yaşayan insanlar almaya başlamıştır. Başka bir ifadeyle kapitalizm insanları sınıflandırmıştır. Üretim ve tüketim, yapım ve yıkım durmak bilmez bir döngü halinde devam etmektedir. Mesafe montajında olduğu gibi sarmal döngünün bu aşamasında da tekrar eden imajlar dikkat çekicidir. Örneğin yıkılan binaların görüntüsü art ardına tekrar eden imajlarla verilmiştir. Tekrar eden imajlar mesafe montajının olmaz olmaz yapı taşıdır. Peleshian, uzaktan montaj yöntemine dayanan sinemanın, etrafımızdaki dünyada bilinen ve bilinmeyen olaylar arasındaki bağlantıları ortaya çıkarma ve açıklama yeteneğine sahip olduğuna inanmaktadır (Peleshian, 1988). Godfrey Reggio'nun tekrar eden imajlarla bir sarmal döngü oluşturduğu *Koyaanisqatsi*'de yapmış olduğu da tam olarak budur.

Filmin yedinci epizodu ve sarmal döngünün yedinci aşaması olan **yavaş insanlar** epizodu gökdelenlerin camlarından yansıyan bulutların tekrar eden görüntüleriyle başlar. Akışkan modern yaşamın merkezi olan Manhattan'da önce hızlandırılmış insan görüntüleri daha sonra yavaşlatılmış kalabalık insan görüntüleri verilir. Modern kentte yaşam durmak bilmeden devam etmektedir. Bu yaşamda doğal olanla yapay olan iç içe geçmiş durumdadır. Jean Baudrillard'ın ifade ettiği gibi gerçeğin yerini hipergerçeklik almış ve reklam tabelaları, neon ışıkların olduğu simülasyon dünyasında insanlar yaşamaya başlamıştır. Kimsenin birbiriyle konuşmadığı kalabalıklar arasında bireyselliğin ve yabancılaşmanın olduğu bu dünyada Reggio, doğrusal kurgu yerine mesafe montajını tercih etmiştir. Tekrar eden yavaşlatılmış ve hızlandırılmış insan imajları bunun en iyi örneği olarak görülebilir. “Uzaktan montaj yönteminde, montajın bütün elemanları arasındaki etkileşim o kadar hızlı, anında, neredeyse aynı anda gerçekleşir ki, hız ölçüsü bu elemanlar arasındaki mesafe ölçüsünden bağımsız hale gelir” (Peleshian, 1992).

Filmin sekizinci epizodu ve sarmal döngünün sekizinci aşaması olan **ızgara sistem** epizodu ızgarayı andıran gökdelenlerin ışıklı gece görüntüleriyle başlar. Kendi yaşam alanını oluşturan modern insan adeta kurduğu akışkan hayatın kölesi olmuş durumdadır. Bu bilgiyi Reggio, retorik bir yaklaşımla izleyiciye aktarmaz. Müzikle uyumlu, yavaşlatılmış ve

hızlandırılmış hipnotize edici imajlarla sunar. Mesafe montajında olduğu tekrar eden imajlarla yaklaşık 22 dakika süren bir epizottur. Fabrikalardan, üretim bantlarına kadar teknolojiyle insan artık iç içe geçmiş durumdadır. McLuhan'ın da ifade ettiği gibi teknoloji insanın uzantısı haline gelmiştir. Filmin başında teknolojinin gelişmesine karar veren ve her süreci kontrol eden insanoğlu “artık teknolojinin efendisi değil kurbanı olmuştur” (Usubütün, 2018, s. 87). Modern yaşam içerisinde farklılıklar yok olmuş ve her şey yeniden benzer şekilde tekrar eder hale gelmiştir. Yinelenen ritüeller, hipnotize edici müzik ve tekrar eden görüntülerle izleyiciye aktarıldığı için kurguda yapılan kesmeler görünmez hale gelmiştir. Peleshian'ın da ifade ettiği gibi uzaktan montaj, çekimleri bir mesafe aracılığıyla birbirine bağlayarak, onları öylesine güçlü bir şekilde iç içe geçirir ki, aslında bu mesafe yok olur. Farklı zamanlarda farklı mekanlarda çekilmiş olan görüntüler mesafe montajı sayesinde iç içe geçerek mesafeyi yok etmiştir.

Filmin dokuzuncu epizotu ve sarmal döngünün dokuzuncu aşaması olan **mikroçip** epizotunda ışık hızında akan görüntülerin ardından havadan çekilmiş görüntülere ve ardından bilgisayarlardaki çip görüntülerine geçilmektedir. “Uzaktan montaj, görsel ve ses öğelerinden ve ayrıca herhangi bir görüntü ve ses birleşiminden oluşturulabilir (Peleshian, 1988). Reggio, tekrar eden çip görüntüleriyle şehirleri adeta bir bilgisayar çipine benzetmektedir. Modern şehirlerin gerçek sahipleri artık insanlar değil dijital teknolojiyle çalışan aygıtlardır.

Filminin son epizotunda yönetmen tekrardan filmin başında havaya fırlatılan roketi döner. Roket parçalanmış ve partikülleri gökyüzünden yere düşmektedir. Sonrasında filmin başında gösterilen Kızılderi piktograflarına geçilir ve her şey başladığı yere geri döner. Durağan yapıda olmayan ve büyüyerek gelişerek devam eden sarmal döngü böylece tamamlanmış olur. Başka bir ifadeyle doğanın kendi halindeki sessizliğiyle süreç başlar, insanoğlu doğaya müdahale eder ve hükmetmeye başlar, hayatını kolaylaştırmak için çok sayıda teknoloji geliştirir, bir süre sonra bu teknolojik gelişmeler insanı kontrol etmeye başlar ve bunun sonucunda da Hopi dilinde ifade edildiği gibi doğanın dengesi bozulur, dengesiz bir yaşam ortaya çıkar. Ancak tüm bu sarmal döngünün sonucunda kazanan insanlar değil doğanın kendisidir. Diğer bir ifadeyle sarmal döngü başladığı yerde tamamlanır.

SONUÇ

Artavazd Peleshian tarafından ortaya koyulan mesafe montajı, kurguya anaakım sinema ve biçimci yaklaşımların dışında farklı bir bakış açısı getirmiştir. İmajların birden fazla tekrarına dayanan bu anlayışta görüntüleri çarpıştırmak yerine aralarına mesafe koyarak bir anlatı kurulmaktadır. Bu

çalışmanın çıkış noktası da Peleshian'dan uzun bir süre sonra film yapan Godfrey Reggio'nun *Koyaanisqatsi* (1982) belgeselinde benzer bir yaklaşımın olduğuna dair düşüncedir. Çünkü *Koyaanisqatsi*'de de mesafe montajında olduğu gibi tekrar eden imajlarla bir sarmal döngü oluşturulmuştur. Filmin anlatısındaki dokuz epizot aynı zamanda sarmal döngüdeki dokuz aşamayı temsil etmektedir. Sarmal döngü yapısı gereği tekrar eden imajlarla gelişmekte, büyümekte ve filmin sonunda tekrar tüm süreç başa dönmektedir. Doğa-insan-teknoloji denkleminde ilerleyen filmde teknoloji geliştikçe insanlar kontrolü kaybeder ve bir süre sonra teknoloji insanları kontrol etmeye başlar. Teknolojik gelişimlerle bağlantılı otonomlaşan hayatların sonunda bir felaket yaşanır ve her şey tekrardan başladığı yere döner. Başka bir ifadeyle doğa kendi özüne döner. Yaşanan tüm bu süreç bir sarmal döngü şeklinde ilerlemektedir. Bu bağlamda Amengual Barthélemy, Peleshian'ın filmleri için kullandığı ifadeyi *Koyaanisqatsi* içinde kullanabiliriz. Ona göre film bir tespih gibi kurgulanmıştır, büyük bir inci (epizot) periyodik olarak bir dizi küçük inciyi(planlar) ayırır. Büyük inciler “destekleyici diziler”, kendi aralarında dağılmış olan küçük inciler ise “bağımsız diziler”dir. Destek dizileri sayıca sınırlıdır: iki, üç, dört tanedir ve dizilerin çok az planları vardır. Önceki yardımcı sahnelerden bazı sahneler düzenli olarak tekrarlanır ve koro halinde çalışır. Bunlar arasında, bazen tek bir çekime indirgenmiş bağımsız diziler, genel yasası tekrarlarla birleşmiş hız olan çok çeşitli kombinasyonlara uyar (Barthelemy, 1997). Barthélemy'in değerlendirmesi üzerinden *Koyaanisqatsi*'ye bakıldığında benzer bir yaklaşımın olduğu söylenebilir. Sarmal döngüde dokuz temel aşama vardır ve bu aşamaları bağlayan tekrar eden imajlar söz konusudur. Yani dokuz büyük inci(epizot) ve bu inciler(epizot) arasında bağlantı kuran küçük inciler(planlar) bulunmaktadır. Sonuçta ortaya çıkan şey, bir mimari yapının konturlarının bir vizyonuna benzemektedir. Bütünüyle değil, ayrıntı ayrıntı, birbirini takip eden ve bir bütün halinde bağlanan, yalnızca gözle değil, en önemlisi hafızanın yardımıyla: mekânda değil, zamanda (Peleshian, 1988).

Sinematografi ve müziğin gücünü etkili bir şekilde kullanan *Koyaanisqatsi* sözlü anlatıma ve oyunculuğa dayanmamaktadır. Filmin anlatısını kuran ise farklı zaman ve mekanlarda çekilmiş imajların tekrar edilmesiyle ortaya koyulan mesafe montajıdır. “Bu tür filmlerin içeriğini kelimelerle ifade etmek neredeyse imkansızdır. Bunlar yalnızca ekranda mevcuttur; onları görmek gerekir” (Peleshian, 1988). *Koyaanisqatsi*'nin izleyici üzerinde oluşturduğu hipnotik etkide buradan gelmektedir.

Bu bağlamda temel dayanağı imajları birleştirmek ya da çarpıştırmak yerine imajlar arasına mesafe koymak olan mesafe montajı teorisinin *Koyaanisqatsi* belgeselinde kullanıldığı söylenebilir. Çünkü Godfrey Reggio'da iki çekimin birleştirilmesi ve çarpıştırılmasıyla anlam oluşturmamış, bunun yerine çok sayıda tekrar eden, aralarında etkileşim yarattığı planlar aracılığıyla bir anlam oluşturmuştur.

Reggio, bir anlamda planlar ve epizotlar arasına mesafe koyarak izleyiciyi hipnotize eder ve kurguyu ortadan kaldırarak izleyicinin zihninde bir birlik yaratma sürecini oluşturur. Böylece filmin anlatı gücü ve izleyiciye iletebileceği bilgi miktarı artmış olur. Bazin'in de (2011, s. 184) ifade ettiği gibi "gerçekliğin yeniden üretimi sanat değildir. Daha önce defalarca söylediğimiz gibi bir seçme ve yorumlama işleminin gerçekleşmesi gerekir". *Koyaanisqatsi* belgeselinde yapılan da tam olarak budur. Fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde ise, belgeselde zaman, mekan ve hareket sadece estetik açıdan düzenlenmiş öğeler olarak izleyiciye sunulmaz, bu öğeler bir anlamda izleyicinin zihninde yaşanan olgulardır. Bu anlamda film başlı başına bir düşünce alanına dönüşerek görselliğin ötesinde yeni bir duyumsama alanı oluşturur. *Koyaanisqatsi* belgeselinde Cavell'in ifadesiyle kamera dünyaya tanıklık eder ve mesafe montajı aracılığıyla izleyiciye varoluşsal bir deneyim alanı sunar.

EXTENDED ABSTRACT

When cinema originally began, observers were hypnotized by a straightforward but magnificent scene: a train pulling into a station. This event indicated the beginning of an innovative art form. When filmmaking began, it was limited to using static cameras to capture commonplace sights. Filmmakers quickly gathered, nonetheless, that the camera could move, that perspectives could change, and that fiction was greatly more than just a technical instrument; it was an instrument for artistic expression. These innovations elevated film above the level of a simple depiction of reality by allowing unprocessed video to be turned into methodically constructed stories. A completely new artistic language that set it apart from all other kinds of expression was what caused it.

Fiction has been an essential part of the filmmaking process since its origin. As technological developments spread, the devices of storytelling became more varied, allowing for the study of different fiction styles. While some filmmakers, influenced by Soviet montage theorists, adopted a dialectical approach to fiction, others favoured more realistic practices, consuming deep focus and long shots. These approaches are typically identified as formalist or realist. However, there is also the need to consider a third perspective: distance montage. Peleshian 's theory of distance montage shifts the focus from the direct collision of images to the space between them. This method stresses the habitual repetition of certain visuals to establish the narrative rhythm. The recurring use of specific images is vital to this approach. Peleshian, through his unique vision, introduces a new way of thinking about the method of editing. This study aims to examine Godfrey Reggio's documentary *Koyaanisqatsi* (1982) with a phenomenological analysis method, centering on Peleshian's theory of distance montage. *Koyaanisqatsi*, which was selected through purposive sampling method, is considered as one of the

examples suitable for the distance montage theory with its repetitive images, distance between images, cyclical structure and visual narrative form.

Has Peleshian's fiction theory found application in other films? Can a movie be examined through the lens of his distance montage theory? These are the key questions guiding this study. Upon exploring global cinema, it becomes clear that the fiction techniques used by Godfrey Reggio in *Koyaanisqatsi* (1982) bear a striking resemblance to Peleshian's distance montage concept. Reggio's film avoids dialogue and voiceover, instead using imagery and sound as the sole means to convey its message. The primary reason for interpreting this film within the context of distance montage is its thoughtful use of repetitive, fast-forwarded, and slowed-down visuals, which create a repeating, circular structure. The essence of distance montage lies not in the direct interaction of shots but in the space between them and the flow of consecutive images that fill this void. Cinema, like all art forms, operates according to specific structural principles that impact how it is made and understood. Among these, fiction remains an initial element, establishing the unique character of the medium.

Koyaanisqatsi, the film that effectively harnesses the power of cinematography and music, does not rely on verbal narration or acting. The narrative of the film is constructed through the repetition of images shot in different times and places; a technique known as distance montage. As Peleshian (1988) stated, "It is almost impossible to express the content of such films with words. They only exist on the screen; they must be seen." This concept forms the basis of the hypnotic effect *Koyaanisqatsi* has on its viewers. In this study, the documentary *Koyaanisqatsi* (1982) by Godfrey Reggio has been analysed using a descriptive analysis method based on Peleshian's distance montage theory.

In this context, it can be said that the theory of distance montage, which is centred around placing space between images rather than combining or clashing them, is employed in *Koyaanisqatsi*. Reggio does not create meaning by merging or contrasting two shots; instead, he builds meaning through a series of repetitive shots that create interaction among them. In a way, Reggio hypnotizes the viewer by placing distance between the shots and episodes, eliminating the traditional narrative structure, and creating a process that forms a sense of unity in the viewer's mind. This approach enhances the film's narrative power and the amount of information it can convey to the audience. As Bazin (2011: 184) expressed, "The reproduction of reality is not art. As we have said many times before, a process of selection and interpretation must take place," and this is precisely what happens in *Koyaanisqatsi*.

As can be understood from the evaluations, the distance montage presented by Peleshian brought a different perspective to the editing outside of the mainstream cinema and formalist approaches. It can be said that a similar approach is seen in the documentary *Koyaanisqatsi*, with the repetitive images and the distance between the images.

This study on the *Koyaanisqatsi* documentary in the context of distance montage differs from the previous studies on *Koyaanisqatsi*. It also stands in a unique place because it is the first time a study has been carried out in this context in our country. It is thought to be an important reference source for subsequent studies and film analyses.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest

Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The author declares that there is no conflict of interest.

Yazarların Katkıları/Author Contributions

Makale tek yazarlıdır. /The article has a single author.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0). 

KAYNAKÇA

- Armes, R. (2011). Sinema ve gerçeklik: tarihsel bir inceleme. (Z. Ö. Barkot, Çev.). Doruk Yayınları.
- Aysevener, K. (1994). Tarihte yöntem sorunu ve fenomenoloji. *Araştırma*, 15, 23-30.
- Baker, U. (2015). Beyin ekran. (E. Berensel, Dü.). Birikim Yayınları.
- Barthelemy, A. (1997, Decembre). Sur cinq films d'Artavazd Pelechian, Cahiers de la cinémathèque n°67/68. France. <https://calindex.eu/>: <https://calindex.eu/sommaire.php?revue=CC&numero=67> adresinden alındı
- Bazin, A. (1966). Çağdaş sinemanın sorunları. (N. Özön, Çev.). Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). Sinema nedir? (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). Film çalışmaları. (A. Toprak, Çev.). Kalkedon Yayıncılık.
- Cavell, S. (1979). The world viewed: Reflections on the ontology of film, enlarged edition. Harvard University Press.
- Dedeoğlu, A. (2002). Tüketici Davranışları Alanında Kalitatif Araştırmaların Önemi Ve Multidisipliner Yaklaşımlar. 17(2), 75-92. *Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 17(2), s. 75-92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/211340> adresinden alındı.
- Deleuze, G. (2014). Sinema 1: Hareket-İmge. (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Dmytryk, E. &. (2011). Sinemada yönetmenlik, oyunculuk, kurgu. (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.

- Eisenstein, S. (1975). Bir sinemacının düşünceleri. (A. Arna, Çev.). Yol Yayınları.
- Faure, E. (2006). Sinema sanatı. (M. Gönen, Çev.). Es Yayınları.
- Fedotkin, S. (2017, September). Keynote Narration and Theory of Distance: Analysis of the Seasons 2017 | . *Journal of Film Arts and Film Studies VGIK Bulletin* |, No. 3 (33), s. 1-13.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto. (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
- Grogh, S. (1988). *Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance*. Lolajournal: <http://www.lolajournal.com/6/distance.html> adresinden alındı.
- Lotman, Y. M. (1999). Sinema estetiğinin sorunları: Filmin semiotiğine giriş. (O. Özgül, Çev.). Öteki Yayınları.
- MacDonald, S. (1998). A critical cinema 3, interviews with independent filmmakers. University of California Press.
- Niney, F. (1992). Entretien avec Artavazd Pelechian, Les Cahiers du cinéma spécial URSS, n°454, Avril.
- Özarslan, Z. (2015). Biçimci film kuramcıları. Z. Özarslan içinde, sinema kuramları-1 : Beyaz perdeyi aydınlatan kuramcılar (s. 51-57). Su Yayınevi.
- Peleshian, A. (Yöneten). (1975). Mevsimler [Sinema Filmi]. Sovyetler Birliği. Armenfilm
- Peleshian, A. (1988). *Moe Kino [My Cinema]*, (the essay "Distance Montage" can be found of the Russian edition). (S. Grogh, Dü.) Yerevan. <http://www.lolajournal.com/6/distance.html> adresinden alındı.
- Peleshian, A. (1992). Le montage à contrepoint, ou la théorie de la distance. Ce texte date de 1971 - 1972 et a été traduit en français dans la revue Trafic en.
- Reggio, G. (Yöneten). (1982). Koyaanisqatsi [Sinema Filmi]. ABD. Institute for Regional Education; Zoetrope Studios.
- Savaş, H. (2002, Ocak). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. *Kurgu*, s. 65-80.
- Segundo, B. (2010). As Estações (1975). de Artavazd Peleshian: uma abordagem poética para um regime documental da sensibilidade. *RuMoRes*, 4(8), s. 1-13. <https://revistas.usp.br/Rumores/article/view/51208> adresinden alındı.
- Semerjiyan, M. (2010, Eylül). *Artavazd pelechian et le montage: Site pédagogique sur le cinéma de Pelechian*. Artavazd pelechian et le montage: http://pelechian.free.fr/Pelechian/Pelechian___Accueil.html adresinden alındı.
- Stam, R. (2014). Sinema teorisine giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Usubütün, S. (2018, Aralık). Anlatmadan Anlatmak: Koyaanisqatsi. *SEKANS*(e9), s. 78-89.
- Uygur, N. (1998). Edmund Husserl'de başkasının beni sorunu. Yapı Kredi Yayınları.

Vertov, D. (1984). Kino-eye: The Writings of Dziga Vertov. (A. Michelson, Dü., & K. O'rien, Çev.). Universty of California Press.

Yücel , F. (2022). *Mesafe Montajı: Tekrar Eden İmajlar ve Dünya'nın Sonu*. Altyazı Sinema Dergisi: <https://altyazi.net/hareketli-kavramlar/mesafe-montaji/> adresinden alındı.