

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

KURGUNUN TÜRK SİNEMASINDA
TİYATROCUKAR DÖNEMİNDEN
SİNEMACILAR DÖNEMİNE GEÇİŞTEKİ ETKİSİ

İLKAY NİŞANCI
2502030106

TEZ DANIŞMANI: PROF. DR. SUAT GEZGİN

İSTANBUL 2009

KURGUNUN TÜRK SİNEMASINDA TİYATROULAR DÖNEMİNDEN SİNEMACILAR DÖNEMİNE GEÇİŞTEKİ ETKİSİ

İLKAY NİŞANCI

ÖZET

Kurgu, sinemanın bir dil olarak gelişmesini ve sanat olarak düşünülmesini sağlamıştır. Keşfedilmesinden sonraki ilk yıllarda sadece görüntüyü hareketli olarak kaydeden ve bunu salonlarda gösteren bir araç olarak düşünülen sinema, kurgunun keşfedilmesinden sonra hızla dünyanın en popüler sanatlarından biri haline gelmiştir. Ülke sinemaları kurgunun yarattığı anlatım dilinin çeşitli versiyonları ile şekillenmiştir. Çünkü kurgu sadece masa başında yapılan teknik bir süreç değil film üretim sürecinin tamamını kapsayan bir yaratım biçimidir. İşte bu çalışma, kurgunun sinema dilini kapsayan geniş evreninden yola çıkarak, Türk Sinemasının genel kabul görmüş dönemlerinden olan Tiyatrocular Dönemi ile Sinemacılar Dönemi arasındaki ayrımın yapılmasının nedeninin aslında kurgu olduğuna ve iki dönem arasındaki geçişte Türk Sinemasında kurgunun nasıl ilerlediği üzerine yoğunlaşmaktadır.

EFFECT OF EDITING AT THE TRANSITION OF THESPIAN PERIOD and DIRECTORS PERIOD IN TURKISH CINEMA

İLKAY NİŞANCI

ABSTRACT

Editing provided cinema with a development as a language and a recognition as an art. While in the years of its invention, cinema was considered just as a tool to record images and show them in the theaters but after the invention of editing it became one of the most popular fields of art. National cinemas took form with the variations of phrase that editing created. Because editing is not just a desk job or only a technical process but it is a creative form that includes whole movie production process. Therefore this study centers on the fact that the reason of the differentiation between the generally accepted periods ‘thespian period’ and ‘directors period’ of Turkish Cinema is ‘editing’.

ÖNSÖZ

‘Kurgunun Türk Sinemasında Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine Geçişteki Etkisi’ başlıklı bu çalışmaya başlanılmasının asıl nedeni, Türk Sineması’nda kurgu üzerine detaylı bir çalışma olmamasıdır. Varolan Türkçe kaynakların büyük bir çoğunluğu yabancı kitaplardan yapılan çevirilerden oluşmaktadır. Bu çeviriler de ya kuramsal metinlerden ya da sinema sektörünün tecrübeli kurgucularının anılarından oluşmaktadır. Hem kuramın hem de kurgunun teknik bir süreç olarak işleyişinin tek bir çalışmada toplandığı Türkçe bir kaynak bulunmamaktadır. Bu çalışmanın bu boşluğu doldurmasını ümit ediyorum. Aynı şekilde yine bu çalışmanın, Tiyatrocular Dönemi’nin kurgudan yoksun bir sinema olmasından dolayı sinema düşünürleri tarafından sorunlu bir dönem olarak eleştirildiğini gözler önüne sereceğini düşünüyorum.

Bu çalışmanın süreci, kurgu üzerine ülkemizde henüz detaylı bir çalışma olmamasından ve özellikle kurgu kavramının Türkçe literatürde hep köşelerde kalmasından ya da olmamasından dolayı çok sancılı geçti. Bu süreçte öncelikle benim için hep ayrı bir yeri olan ve yaşamımı doğru yönlendirmemi sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Suat Gezgin’e teşekkür ediyorum. Prof. Dr. Şükran Esen ise bu tezin bir biçime kavuşmasında çok önemli bir yere sahiptir. Kurgu üzerine yaptığım çalışmaların önemli olduğuna beni inandırdığı için ona minnettarım. Prof. Dr. Neşe Kars ise sabrıyla ve kilit noktalardaki hızlı çözümleriyle, güler yüzü ve arkadaşça yaklaşımlarıyla bu tezin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Tezin yazıldığı dönem Radyo-Televizyon ve Sinema bölüm başkanı olan Doç. Dr. Ceyhan Kandemir’e tezin son dönemlerinde, fakülte görevlerimi aksatmama izin verdiği için ayrıca teşekkür ediyorum. Doç. Dr. Battal Odabaş’a ise tezim konusunda beni hep cesaretlendirmesinden ve kaynaklarından yararlanabilmeme olanak sağlamasından dolayı teşekkür ederim.

Özellikle 50/d üzerine üniversitemizde yaşanan süreçte, tezlerimize karşı umudumuzu yitirmememizi sağlayan bütün öğretim üyesi ve araştırma görevlisi arkadaşlar da ayrı bir teşekkürü hak ediyor. Ayrıca Dr. Gülay Er’e ve Dr. Cenk

Demirkıran’a ve tezin son döneminde fakülteadaki görevlerimi üzerine alan, tezin görsel biçimi için hep yardımcı olan Dr. Ahsen Deniz Morva’ya ayrıca teşekkür ediyorum.

Son olarak, aileme ve özellikle bu tez yüzünden uykularım kaçtığında, gözlerime en ufak bir şüphe düştüğünde sürekli yanımda olan, kendisi de bir senarist olduğu için bana inanılmaz fikirler veren, bir anlamda bu tezin oluşmasının en önemli nedeni diyebileceğim eşim, hayat arkadaşım Duygu Ertekin Nişancı’ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEMA LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: KURGU VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	4
1.1. Kurgu.....	4
1.1.1. Kurgu ve Montaj.....	5
1.1.2. Kurgu Kavramı.....	6
1.2. Kurguyu Kim Yapar?.....	9
1.2.1. Bir Filmde Kurgucunun Rolü.....	11
1.2.2. Ticari Filmlerde Kurgu ve Director's Cut Kavramı.....	15
1.2.3. Auteur Yönetmenler ve Kurgu.....	20
1.3. Kurgunun Tarihsel Gelişimi.....	22
1.3.1. Sinema Teknolojisindeki Gelişmelerin Kurguya Etkisi.....	23
1.3.1.1. Sesin Kurguya Etkisi.....	25
1.3.1.2. Rengin Kurguya Etkisi.....	34
1.3.1.3. Çerçeve Oranının Kurguya Etkisi.....	40
1.3.1.4. Kurgu Masalarının Kurguya Etkisi.....	52
1.3.1.4.1. Fiziksel Gerçeklikten Sanal Gerçekliğe Geçiş.....	59
1.3.1.4.2. Anında Erişim	61
1.3.1.4.3. Dijital Kurgu ve Yalnızlık	62
1.3.1.4.4. “Yatay Düşünme”den “Dikey Düşünme”ye Geçiş.....	63
1.3.2. Kurgunun Bir Anlatım Aracı Olarak Gelişimi ve Kuramsal Yaklaşımlar.....	68
1.3.2.1. İlk Filmler.....	68
1.3.2.2. George Méliès.....	71
1.3.2.3. Devamlılık Kurgusunun Başlangıcı: Edwin Stanton Porter.....	72

1.3.2.4. Griffith ve Dramatik Vurgu.....	75
1.3.2.5. Tuğla Üstüne Tuğla: Kuleshov ve Pudovkin.....	78
1.3.2.6. Eisenstein ve Çatışma Kuramı.....	89
1.3.2.7. Kurguya Diğer Kuramsal Yaklaşımlar.....	113
1.3.2.7.1. Hugo Münsterberg.....	113
1.3.2.7.2. Rudolf Arnheim.....	114
1.3.2.7.3. André Bazin.....	117
1.3.2.7.4. Jean Mitry.....	120
1.3.2.7.5. Christian Metz.....	125
1.4. Kurgunun Sinemaya Etkisi.....	132
1.4.1. Filmsel Zaman.....	132
1.4.2. Filmsel Mekan.....	139
1.4.3. Oyunculuk.....	142
1.4.4. İma Etme ve Anlatım Derinliği.....	145
2. BÖLÜM: FİLMİN KURGUSAL ANALİZİ.....	155
2.1. Film Çekiminden Önceki Kurgu.....	155
2.1.1. Zihinde Kurgu.....	156
2.1.2. Senaryoda Kurgu.....	159
2.1.3. Çekim Senaryosu.....	171
2.2. Çekim Sırasında Kurgu.....	175
2.3. Çekim Sonrası Kurgu.....	176
2.3.1. Çekimler Arası Genel Geçiş Türleri.....	177
2.3.1.1. Dissolve (Zincirleme).....	177
2.3.1.2. Iris (Noktalı Açılma-Kararma).....	179
2.3.1.3. Wipe (Silme).....	180
2.3.1.4. Superimposition (Bindirme).....	182
2.3.2. Sahneler ve Sekanslar Bağlamındaki Genel Kurgu Yöntemleri.....	184
2.3.2.1. Cross Cutting (Paralel Kurgu).....	184
2.3.2.2. Montaj Sekans.....	185
2.3.3. Genel Kurgu Prensipleri ve Invisible Cut (Görünmez Kurgu).....	186
2.3.3.1. Açı/Karşı Açı ve Bakış Uyumu.....	188
2.3.3.2. Hareket Uyumu.....	192

2.3.3.3. Aksiyon Uyumu.....	192
2.3.3.4. Grafik Uyumu.....	193
2.3.3.5. Renk ve Aydınlatma Uyumu.....	194
2.3.3.6. Çekim Ölçeği Uyumu.....	195
2.3.4. Edward Dmytryk'in Kurgu Prensipleri.....	197
2.3.4.1. Esaslı Neden.....	197
2.3.4.2. Kararsızlık Durumunda Uzun Kesmek.....	197
2.3.4.3. Hareket Anında Kesim.....	198
2.3.4.4. Bayat Yerine Taze.....	199
2.3.4.5. Eylem Gerekliliği.....	200
2.3.4.6. Doğru Değerler.....	200
2.3.5. Walter Murch'un Kurgu Prensipleri.....	201
2.3.6. Ses ve Diyalog Kurgusu.....	202
2.3.7. Kurguda Ritim ve Tempo.....	205
2.3.8. Prensipten Bozan Kurgu Yaklaşımları.....	213
2.3.8.1. Jump Cut (Atlamalı Kurgu).....	213
2.3.8.2. Zamansal ve Mekansal Devamlılık Kurgusunu Kıran Yönelimler.....	215
2.3.8.3. Aks Çizgisini Kıran Yönelimler.....	217
2.3.8.4. Overlapping Editing (Örtüşmeli Kurgu).....	217
2.4. Genel Bir Değerlendirme.....	219
3. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA TİYATROKULAR DÖNEMİ İLE SİNEMACILAR DÖNEMİ ARASINDAKİ ÖRNEK FİLMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ.....	220
3.1. İlk Dönem Teknik Altyapı.....	220
3.2. Filmlerin Kurgu Çözümlemeleri.....	224
3.2.1. Bican Efendi Vekilharç.....	225
3.2.1.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	225
3.2.1.2. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	226
3.2.1.3. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	226
3.2.2. Bir Millet Uyanıyor.....	227
3.2.2.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	227

3.2.2.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	228
3.2.2.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	243
3.2.2.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	244
3.2.3. Aysel Bataklı Damın Kızı.....	248
3.2.3.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	248
3.2.3.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	243
3.2.3.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	264
3.2.3.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	265
3.2.4. Yılmaz Ali.....	269
3.2.4.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	269
3.2.4.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	269
3.2.4.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	279
3.2.4.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	280
3.2.5. Vurun Kahpeye.....	283
3.2.5.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	283
3.2.5.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	284
3.2.5.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	303
3.2.5.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	305
3.2.6. Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm.....	309
3.2.6.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	309
3.2.6.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	310
3.2.6.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	325
3.2.6.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	326
3.2.7. Kanun Namına.....	329
3.2.7.1. Filmin Kısa Öyküsü.....	329
3.2.7.2. Filmin Senaryo Dökümü.....	329
3.2.7.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi.....	347
3.2.7.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı.....	348
SONUÇ.....	357
KAYNAKÇA.....	361
ÖZGEÇMİŞ.....	376

ŞEMA LİSTESİ

Şema 1, Çerçeve Oranları.....	44
Şema 2, Dijital Format Çerçeve Oranları.....	64
Şema 3, Metz'in Dizimsel Kategorileri.....	130
Şema 4, Babil Kurgu Şeması.....	138
Şema 5, Bob Foss'un Dramaturji şeması.....	164
Şema 6, William Miller, Ana Öykü şeması.....	168
Şema 7, 180 Derece Kuralı şeması.....	189
Şema 8, Aksiyon Kesme şeması.....	199

GİRİŞ

Sinematograf, insanın görüntüyü hareketli kaydetmek arzusunun sonucunda ortaya çıkan bir buluştur. Zaten sinematografin ilk kullanımı da bu şekilde olur. Günlük yaşam filme alınır ve alındığı gibi perdede gösterilir. Lumière kardeşler tarafından çekilen sinema tarihinin ilk filmleri bu şekilde salonları doldurur. Lumière'ler, bu bakış açısı doğrultusunda, sinematografin bir geleceği olmadığını düşünürler. Ancak kısa süre içerisinde iki çekimin birbirine bağlanmasının yarattığı etkinin fark edilmesi ile sinemada öykü anlatımının mümkün olduğu anlaşılır ve sinema hem ticari hem de sanatsal anlamda hızla önem kazanmaya başlar. Sesin sinemaya kazandırılmasına kadar da sinema dilinin temel belirleyeni kurgu olur. 1930'lardaki ses teknolojisine kadar -günümüzde halen geçerli olan- temel kurgu yöntemleri sinemaya kazandırılır.

Edwin Stanton Porter'ın bağlantılı ve eşzamanlı eylemin paralel kurgusunu denemeye başlamasının ve David Llewelyn Wark Griffith'in oyunculuk tepkisinin dramatik etkisini arttırmak üzere bir yakın çekim almaya karar vermesinin üzerinden fazla bir zaman geçmeden, sinemacılar "kesme" aracılığıyla uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yalnızca kendi içgüdüleri ve yaratıcı yetenekleri ile sınırlı olan bir kapsamın içine yönlendirebileceklerini keşfederler. Diyebiliriz ki; kurgu olmasaydı en iyi film bile yalnızca filme alınmış bir sahne oyunu olur ve sinema sanatı telaffuz edilmeyen bir deyim olarak kalırdı.

Griffith'e babası olma onurunu cömertçe versek de kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler esas olarak Sergei Mikhailovich Eisenstein, Vsevolod Illarionovich Pudovkin ve Lev Vladimirovich Kuleshov gibi Rus kuramcılardır. Onların bu geliştirme çabaları çok önemli bir gereksinimden doğmuştur. Almanlar, Fransızlar, İngilizler ve Amerikalılar, okuma yazma oranı yüksek olan batı dünyasına hikâyelerini en dramatik bir biçimde "ara-yazı" ile anlatabilirken, yüzde doksanı okuma yazma bilmeyen Rus halkı için bu yöntem geçersizdir. Her şey görüntülerle anlatılmalıdır ve Rus yönetmenler bunu en iyi biçimde gerçekleştirirler. Böylece sinema, kısa süre içerisinde kurgunun sağladığı olanaklarla kendi öz günlükünü oluşturmaya başlar ve sessiz sinema döneminde kurgu, özellikle Rus sinemacıların

katkılarıyla zirveye çıkar. Bu övgünün ve kurguda bir liderlik niteliğinin nedeni ise Rusların kurguyu sadece teknik bir süreç olarak değil sinemanın bütününe kapsayan bir süreç olarak görmesidir.

Aynı bakış açısıyla, biz de bu çalışma bağlamında, kurguyu sadece çekimlerin birbirine bağlandığı bir süreç olarak değil, sinemanın bütün üretim sürecini kapsayan bir olgu olarak görüyoruz. Bu noktadan yola çıkarak tezin birinci bölümü ilk olarak kurgu kelimesini, kavramını sorgulamaktadır. Daha sonraki başlıklarımızda kurgunun nasıl, teknik bir süreçten bir anlatım şekline dönüştüğü, kuram ve uygulama üzerinden değerlendirilmektedir. Bu noktada özellikle günümüze kadarki en kapsamlı kurgu kuramlarını geliştiren Eisenstein'a daha geniş yer ayırmayı uygun gördük. Aynı zamanda Eisenstein, çalışmamız kapsamında değerlendirdiğimiz kurgu kavramına dair bütün ipuçlarını ve yolları göstermektedir. Bunu yanında Eisenstein'dan farklı ve ona karşı çıkan ya da Eisenstein'ın kuramlarını sentezleyen kuramcılar da çalışmamız kapsamına aldık.

Kurama ve düşünceye dayalı başlıklarımızdan sonra ise kurgunun aynı zamanda teknik bir süreç olmasından dolayı, kurguyu etkileyen teknolojik faktörleri de ortaya koyduk. Teknoloji sinemanın bütün üretim süreçlerini olduğu gibi kurguyu da derinden etkilemektedir ve bu etki sinemanın anlatım dilinde çok önemli değişiklikler ortaya koymaktadır. Özellikle bu teknolojik gelişmelerin kurguya olan yansımalarını sinema tarihinden önemli filmlerle örnekledik.

İkinci bölümde ise üçüncü bölümde yapacağımız film çözümlemelerinin zeminini ve yöntemini belirledik. Bu bölümde, kurgunun aynı zamanda önemli derecede teknik bir süreç olması, genel kurgu teknikleri, kurgu biçimleri ve klasik anlatı sinemasının kurgu prensipleri üzerine yönelmemize neden oldu. İlk bölümde olduğu gibi ikinci bölümde de sinema tarihinden film örnekleri vermeye özen gösterdik. Kurgunun teknik süreçleri ve genel prensipleri dışında, alternatif, biçim bozan yaklaşımlar da, kurgunun geniş evrenini duyumsamak için, çalışmamızda yer aldı.

Üçüncü bölümdeyse film çözümlemelerimiz yer almaktadır. Bu çözümlemeler sayesinde, ilk iki bölümde sinemanın temeli olarak gösterdiğimiz kurgunun, Türk Sineması'nın temelleri atılırken ne şekilde kullanıldığı ortaya

çıkılmaktadır. Çalışmamızın bu noktada kendine belirlediği evren Türk Sineması'nın genel kabul gören dönemlendirme biçimine dayanmaktadır.

Prof. Dr. Âlim Şerif Onaran, Türk Sinemasını 1960'lı yıllara kadar "Sinemanın Türkiye'ye Gelişi ve Çevrilen İlk Filmler", "Tiyatrocular Dönemi", "Geçiş Dönemi" ve "Sinemacılar Dönemi" olmak üzere dört döneme ayırır. Bizim çalışmamız için burada dikkat çeken, Türkiye'de sinemanın, 1952 yılında başlayan "Sinemacılar Dönemi"ne kadar, "sinemacılık" bağlamında değerlendirilmemesidir. Onaran, sinemacılığı, sinema öğeleriyle film çevirmek olarak tanımlar. "Sinemacılar Dönemi"nin başlangıç noktasını da Lütfi Ömer Akad'ın 1952 yapımı "Kanun Namına" filmi olarak gösterir. Çünkü bu filminden sonra Akad, tutarlı bir biçimde sinema öğeleriyle film çekmektedir.¹ İşte biz bu çalışmada, sinema öğeleri olarak kastedilenin kurguyu işaret ettiğini savunuyor ve bunu ortaya çıkarıyoruz. Çünkü sinema tarihine baktığımız zaman sinemanın özgün bir anlatım biçimine ilk olarak kurgu ile ulaştığı görülmektedir. Sinema, kurgu ile öğrenilmeye ve geliştirilmeye başlanmıştır. Bizim çalışmamız kapsamına aldığımız Türk Sinemasının dönemleri de sinemanın Türkiye'de öğrenilmeye çalışıldığı bir dönemi kapsamaktadır ve bu nedenle kurgunun bir sinemacı olarak bilinmesi ile doğrudan ilişkilidir ve yine bu bakımdan sinemacılara kadar olan dönem, klasik anlatı sinemasına dayalı bir biçimde çekilen ya da bu biçimi amaç edinen filmleri barındırmaktadır. Klasik anlatı sineması içinde başarılı bir film üretmenin temel şartı da özellikle senaryo ve kurgu masasındaki aşamaların başarılı olmasıdır. Nitekim çalışmamızın üçüncü bölümü içindeki film çözümlemelerimizde klasik anlatı sinemasının kurgu gerekleri, dolayısıyla da sinemacılık tanımı aranmaktadır. Bu nedenle bu çalışma bir anlamda, genel kabul gören Türk Sinema tarihi dönemlendirmesinin çalışmamız kapsamındaki evreni için bir sağlama görevi görürken; kurguya göre yapılabilecek bir sinema tarihi dönemlendirmesinin de temelini oluşturacaktır.

¹ Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması**, 1. Cilt, 2. Baskı, Ankara, Kitle Yayıncılık, 1999, s.51

1. BÖLÜM: KURGU VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Birçok sinema kuramcısı, uygulayıcısı, düşünürü ve sinema üzerine çalışan akademisyen kurgunun, sinemanın bir sanat olarak kabul görmesinde en önemli etken olduğu görüşünde birleşir. Ernest Lindgren*, “Film tekniğinin gelişimi temelde kurgunun gelişimidir”² der. Özellikle ve öncelikle sinemanın teknik bir buluştan sanat olmaya doğru yöneldiği sessiz-siyah beyaz dönemde, kurgunun sinemaya olan etkisi yukarıda belirttiğimiz egemen görüşün temel dayanağıdır. Sinemanın bugüne kadar gelen tarihi içinde, sinemanın anlatım biçimleri ve felsefesiyle ilgili yazılan her kuram ve düşünce, kurgu üzerine bir görüş bildirmiştir. Çünkü kurgunun yönetmen tarafından kullanılış biçimi, o filmin sinema dili üzerindeki en belirleyici etmenlerden biridir, bizce en belirleyicisidir. “...film diline özgü bir olgu olarak montaj, hem içinde açık seçik gün ışığına çıktığı film için, hem “montaj film” tanımlamasına giren film için, hem de A. Bazin’in hiçbir kurguya rastlamadığına inandığı film için niteleyici olmaktadır.”³ Bu nedenle sinemanın kurgu ile olan ilişkisinin tarihsel bağlamda, teknolojik ve kuramsal ayaklar üzerinde incelenmesi gerekir.

1.1. Kurgu

Kurgunun bir tanımını yapmak, Türk Dil Kurumunun sözlüğünden kelimenin sözcük anlamını yazmak kadar kolay olduğu gibi, 115. yılına yaklaşan sinemanın bugüne kadar ki bütün öğrenilmişlikleri bilinçaltında olan biri olarak düşündüğümüzde daha karmaşıktır. O nedenle biz bu tanımlı, çalışmamızın içine aldığımız kurgu kavramı bağlamında yapacağız. Yine de öncelikle sözlüğe bakmakta fayda var: “Bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini, bir anlam ve uyum bütünlüğü sağlayarak birleştirme, montaj”⁴ İşte Türk Sineması için ilk kavram karmaşası da bu noktada başlar: Kurgu ve montaj.

* 1910-1973 yılları arasında yaşamış İngiliz sinema arşivcisi ve yazarı.

² Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, Çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2003, s.7

³ Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev. Oğuz Özgül, 2. Baskı, Ankara, Öteki Sinema Yayınları, 1999, s.90

⁴ <http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=kurgu&ayn=tam>

1.1.1. Kurgu ve Montaj

Neden biz montaj sözcüğünü değil de kurgu sözcüğünü kullanıyoruz? Öncelikle kurgu Türkçe, montaj ise Fransızca kökenli bir sözcüktür. Ancak bizim değinmek istediğimiz asıl nokta, Türkiye’de sinemayla ilgilenen herhangi birinin, sinema öğrencilerinin, hatta akademisyenlerin bu sözcüklerle ilgili yaşadığı karmaşadır. Bu karmaşanın temelinde ise montajın teknik, kurgunun ise yaratıcı bir süreç olarak görülmesi yatmaktadır:

“Kurgu yapan kimse aynı zamanda montajı da yapabilir ya da kurgu yönetmenliği yaparak filmin yönetmeniyle birlikte çekim planları üzerinde karar verici konumda bulunabilir. Oysa ki montaj işin teknik kısmıdır. Bir montajcı kendine söylenen planları, sesleri elindeki teknik cihazları kullanarak birbirine bağlar. İşin yorum ya da sanat kısmına karışması olanaklı değildir.”⁵

Yukarıdaki alıntıda kurgucu ve montajcı tanımlamasında yapılan yanlışlık, yaratıcı kişi ve teknik eleman ayrımına duyulan ihtiyaçtır. Bu iş bölümlerine sonraki konu başlıklarımızda değineceğiz. Ancak burada vurgulamak istediğimiz temel nokta, bu unvanların türetildiği sözcükler olan kurguya ve montaja da dolaylı olarak yanlış anlamlar yüklenmesidir. Bu yanlış yargıda, kurgu yaratıcı, montaj ise sadece teknik bir süreç olarak görülmektedir ki bu, dünya sinema literatüründeki “montage” kavramının kullanımının birebir zıddıdır. Ülkemizde genel olarak sinema ve televizyon yapımlarının neredeyse tamamında kullanılan “kurgu” terimi, “montage” ve “editing” sözcüklerinin karşılığıdır. Oysa dünya sinema literatüründe “editing” ve “montage” kavramları birbirinden ayrılmaktadır. “Editing”, bir filmin çekimlerinden gereksiz, fazla görülen bölümlerinin çıkartılarak oluşturulması olarak tanımlanırken; montage, çekimler aracılığıyla bir filmin inşa edilmesi, hammaddeden oluşturma anlamına gelir.

⁵ Bülent Küçükerdoğan-Turhan Yavuz-İbrahim Zengin, **Video ve Film Kurgusuna Giriş**, 1. Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2005, s.14

“...1920’lerdeki Alman Dışavurumcuları ve Eisenstein’den bu yana Avrupa kurgusu, bir sentez süreciyle karakterize olmuştur. Bir film düzenlemeden (edit) çok, inşa (construct) olarak görülür.”⁶

Dünya sinema literatüründeki “editing” ve “montage” kavramlarının asıl ayrılıp vurgulandıkları nokta ise; Rus sinemasının kurgu ekolünün ve kuramlarının “montage”, klasik Hollywood kurgu stiline “editing” olarak anılmasıdır. Mark Goldblatt* bir röportajında şöyle der:

“...şimdi bu, “montage”ın gücünü gösterir. Bu, bir çekimle ikinci bir çekimi yan yana getirip üçüncü bir anlam yaratmaktır. Yaratılan üçüncü anlam, iki çekimin ayrı ayrı verdiği anlamdan kat kat fazladır. Ve aslında bu “editing”in temelidir.”⁷

Yukarıdaki metindeki “montage” ve “editing” sözcüklerinin Türkçe karşılığını kullanmak istediğimizde çoğu yazar, “montage” sözcüğü yerine montaj, “editing” sözcüğünün karşılığına ise kurgu yazacaktır. Aslında kurgu, Türk sinema literatürü için iki kavramı da karşılamaktadır. Ancak yabancı literatürden yaptığımız alıntılarda özellikle “montage” ve “editing” kavramları, aynı anlatım ya da görüş içinde yer alıyorsa, bu kavramları orijinal halleriyle kullanmak daha doğru ve anlaşılır olacaktır. Diğer durumlarda kurgu kavramını kullanmaya dikkat etmeliyiz. Bu çalışma içinde biz de buna özen göstereceğiz.

1.1.2. Kurgu Kavramı

Kurgu, sinema içindeki işbölümünde, öncelikle ve en yalın haliyle, çekimlerden sonra başlayan ve filmin gösterimine kadar olan süreci kapsar. Buna göre şu tanım doğrudur: “Kurgu, senaryonun realize edilmesi sürecinde yönetmen tarafından pelikül üzerine saptanan görüntülerin (kurgunun en küçük birimi olan

⁶ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, Çev. Ertan Yılmaz, 8. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2006, s.208

* The Terminator ve Starship Troopers filmlerinden tanıyabileceğimiz kurgucu.

⁷ Wendy Apple, The Cutting Edge: **The Magic of Movie Editing**, Warner Home Video, 2004, d.23:18

çekimlerin), belirli ilkelere* göre birleştirilmesi işlemidir.”⁸ Bu tanım kurgunun teknik sürecine işaret eder. Kurgu teknik bir süreç olmakla beraber, getirdiği anlatım olanaklarıyla bir film yönetmeninin anlatım dilinin belirleyicisidir. Bir yönetmenin ilk bilmesi gerekenin kurgu olduğu savı, bu sürecin sadece masa başındaki teknik bir uygulama olmadığını belirtip, çekim sırasındaki teknik sürece de işaret eder. Bir yönetmenin film çekimlerini kurguyu bilmeden yapması neredeyse olanaklı değildir.

Bu teknik süreçten biraz daha ilerisi kurgunun, filmin kalbi olduğudur. Yani kurgu filmin ritmini belirleyen birinci etmendir ve ritim bütün sanatların temel noktasıdır.

“ Her sanat yapıtı zorunlu olarak simgesel olmasa da zorunlu olarak ritmiktir... Bergson şöyle der: “Müziksel seslerin bizi doğanın seslerinden daha güçlü bir biçimde etkilemesi şuradan gelir: doğa duyguları açıklamakta sınırlı kalırken müzik bize bu duyguları açıklamaktadır. Şiirin çekiciliği nereden gelir? Şair öyle bir kişidir ki onda duygular imgelere, imgeler de kendilerini açıklayacak ritme uygun sözlere dönüşür. Bu imgelerin gözümüzün önünden geçtiğini görerek, onun duygusal eşdeğeri diyebileceğimiz, duyguyu duyarız. Ama bu imgeler ritmin düzenli devinimleri olmadan gerçekleşmez. Sallanmış ve uyumuş ruhumuz düşünmek ve şairle birlikte görmek için ritimle kendini unuttur.”⁹

Yukarıdaki alıntıda belirtilmiş olan şiirin etkisiyle, düzenli bir devinimle kurgulanmış planların, sahnelerin ve sekansların etkisi özdeştir. Sinemaya ritim duygusunu kazandıran kurgu, bu nedenle bir sanattır. Ritim sadece kurgu masasında belirlenebilecek bir şey değildir. Sonuçta kurgu masasında yapılan işlem, gelen hammaddeyle sınırlıdır. Bu hammaddenin, yani film çekimlerinin yaratılışında da ritim vardır ki bu süreç senaryo hatta zihinde filmin ilk oluşum süreçlerini kapsar. Bu nedenle ritim, bizi kurgu kavramının, kurgu masasından önceki süreçlerine de taşır. Kurgu bir filmin bütün hücrelerinde bulunur. “... M. Romm**”, kurgunun

* Kurgu ilkeleri olarak bilinen bu ilkelere, genellikle klasik anlatı sineması içinde yer alır.

⁸ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, 1. Baskı, İstanbul, Hayalet Kitap, 2008, s.203

⁹ Afşar Timuçin, **Estetik**, 3. Baskı, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1998, s.166

** 1901-1971 yılları arasında yaşamış Rus yönetmen, senarist ve kurgucu

sinematografa özgü bir yolla, dünyanın yeniden yaratılışının ve olayların açıklığa kavuşturulmasının bir yöntemi olduğunu söyler.”¹⁰

Kurgu bir manipölasyon sürecidir. Birbiriyle alakasız yapılmış çekimlerin bile, bir araya getirilip, kurgu ile çekimlerin kendi içeriğinden bambaşka bir duygu yaratılması tıpkı, çekim sırasında bazı öğeleri kadraj dışında bırakmak kadar estetik, politik ve ideolojik bir kaygının sonucudur. Bu durumu ülkemizde yaşanan bir olayla örnekleyebiliriz: 1946 yılında Amerika’dan gelen bir ekip, Türkiye’de Türkiye’nin tanıtım filmini çekmek ve bunu Amerika’da göstermek için gerekli makamlardan izin alır. Film yapım ekibinin çektikleri kontrol edildiği ve ham çekimlerde bir sorun görülmediği halde, Amerika’da gösterilen filmin son hali tamamen Türkiye aleyhtardır. Özellikle kurgu sırasında görüntülere eklenen metinler filmi bambaşka bir biçime sokmuştur. Dışışleri nezdinde yazışmalar yapılır ve filmin gösterilmemesi için büyük çaba sarf edilir.¹¹ Bu örnek kendi tarihimizdeki bir anekdot olarak kurgu aşamasında nasıl bir manipölasyon sürecine gidilebileceğini göstermektedir.

“Derler ki: Bütün, kendini oluşturan parçaların toplamından da fazla bir şeydir. Bütünün, kendini oluşturan parçaların toplamından daha başka bir şey olduğunu söylemek daha doğru olur.”¹²

Kurgu, klasik sinema anlatısı temel ilkeleri bağlamında, sonsuz kombinasyonun bulunduğu bir süreç olarak teknik, çekimlerin birbiri ile olan ilişkisi ile yaratılan anlam bağlamında ise diyalektik bir süreçtir.

Kurgu insan bilincinin çalışma mekanizmasıyla benzerdir. İnsan bilinci görsel olarak edindiği enformasyonları daha önce edindiği enformasyonlarla karşılaştırır. Alexey Sokolov bunu, ormanda yürüyen birinin bir avcı ile karşılaşması ile örnekler. Bu karşılaşma sırasında sırasıyla önce insanı daha sonra elindeki silahı fark etmemiz beynimiz tarafından bir tehlike olarak algılanır. Ancak hemen arkasından gördüğümüz uzun kulaklı bir köpek bize adamın avcı olduğu bilgisini sunar.¹³ Bu, psikolojik bağlamda bilincin görsel imgelerden nasıl bir yorum çıkardığını ortaya

¹⁰ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, 2. Baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004, s.178

¹¹ Serdar Öztürk, **Erkan Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir, Siyaset**, 1. Baskı, Ankara, Elips Kitap, 2005, s.77

¹² Sergei Eisenstein, **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, İstanbul, Payel Yayınevi, 1984, s.27

¹³ Alexey G. Sokolov, **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Aslanyürek, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, 2007, s.13-14

koymaktadır. Bu süreç o kadar hızlı işlemektedir ki, insan bunun çoğu zaman farkında olmaz.

“Zaten kurgunun temel mahiyeti de bundan ibarettir. Karşılaştırma ve bunun sonucunda, olaylar arasındaki bağlantıları anlamanın daha nitelikli başka bir düzeyin ortaya çıkmasıdır... Karşılaştırma ilkesi yalnızca sinematografiye veya benzeri sanatlara ait değildir; aynı zamanda, insan bilincinin çalışma mekanizmalarının da temel ilkesidir.”¹⁴

Kurgu, teknik bir süreçten sinemasal bir kavrama doğru boyutlandırıldıkça tanımlanması giderek zorlaşmaktadır. Öncelikle ve sinema alanındaki temel anlamıyla kurgu; bir filmin tamamlanmış çekimlerinin kurgu masasında, bir bütün oluşturacak ve sinema salonunda izlenir hale gelecek biçimde birleştirilmesidir. Ancak ilerideki konu başlıklarında içeriğini detaylandıracağımız kavramsal tanımın en yalın hali bizce şu şekildedir: Bir şeyler anlatmak söz konusu olduğu sürece, bir bütün olan dünyanın zihinde, parçalar halinde ayrıştırılıp yazım aşamasında tekrar bir araya getirilmesi suretiyle oluşturulan bütünün, yani senaryonun, çekim esnasında tekrar parçalara ayrıştırılıp kurgu masasında tekrar ve belki de başka bir bütünlük içersinde bir araya getirilmesi süreçlerinin tümü kavramsal olarak “kurgu”dur.¹⁵

1.2. Kurguyu Kim Yapar?

Seyrettiğimiz bir filmin jeneriğinde yazan kurgu tanımı doğrudan o filmin kurgusunu yapan kişiyi işaret etmektedir. Peki, bu kişi filmin kurgusunun bütününden sorumlu kişi midir? Edward Dmytryk*, kurgunun sorumluluğunu yönetmene, yapımcıya ve kurgucuya yükler.¹⁶ Bu yargı, klasik anlatı sineması ve daha çok da ticari sinema için doğru bir tanım olarak görülse de, birçok istisnası ve görece olarak ideal biçimleri vardır. Konunun daha iyi anlaşılabilmesi için kurgucunun sinema tarihindeki konumlandırılmasına bakmakta fayda var.

¹⁴ A.e., s.14

¹⁵ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, a.g.e., s.178,179

* 1908-1999 yılları arasında yaşamış kurgucu ve yönetmen.

¹⁶ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.16

Aslında, sinemada kurgunun anlatım diline olan etkisinin fark edildiği ilk yıllarda kurgucu diye bir tanım yoktu. Genellikle filmi, yönetmenle birlikte yardımcıları kurgulardı. Bu yardımcıları da “kesici”^{*} denirdi. 1930’lu yılların sonuna kadar kesicilerin büyük çoğunluğu kadındı. Kurgu süreci yaratıcılıktan çok el becerisi isteyen bir işlem olarak görülürdü. Bu nedenle de kesiciler terziliğe yatkın olan kadınlar arasından seçilirdi.^{**} Çoğu zaman bir üretim bandı gibi çok sayıda kesici, bir filmi bitirebilmek için aynı anda çalışırdı. Sesin sinemaya girmesinden sonraysa kurgunun daha elektronik bir işleme dönüştüğü düşünülerek kadınlar kesicilik mesleğinden uzaklaştırılmaya başladılar.

“Filme ses tüm karmaşıklığıyla girince, çok sayıda yönetici, kadın kesicilerin ses ile ilgili sorunlarla başa çıkamayacakları kararma vardı. Kadın kesicilerin çoğu bir daha dönmek üzere işten çıkarıldı. Bununla birlikte, kadın kesicilerin en iyileri işlerinde kaldı...”¹⁷

Kesicilik sözcüğünden film kurgucusu sözüne geçiş ise, kesicilik tanımının kurgu işini değersiz gösterdiği düşüncesi ile oldu. Aslında sinemanın başlangıcından kısa bir süre sonra sanayiye dönüşmeye başlaması ve üretilen film sayısının artması bunda önemli bir etkindir. Çünkü bir fabrikanın üretim sürecini kendilerine model alan film stüdyoları, iş bölümlerini netleştirmek, herkesin görev tanımını yapmak ve bu sayede film üretimini düzene sokmak istiyorlardı. Herkesin kendi alanında uzmanlaşması en doğru yöntemdi. 1935 yılında çıkan Wagner İş ilişkileri yasasının ardından sinema, Amerika’da sendikalaşma sürecine girdi ve daha sonra “film kurgucusu” sözü kesin olarak sinema terminolojisine girdi. Paralel bir zamanlama ile 1934 yılı ilk kez “en iyi film kurgusu Oscarı”nın verildiği yıl oldu.^{***}

Peki, kesiciden kurgucuya doğru yapılan bu tanım değişikliği kurguyu yapan kişiye daha etkileyici bir anlam vermekten başka, kurgucunun yaptığı işi daha doğru

^{*} Kurgu terminolojisinde “cutter” olarak geçer.

^{**} Günümüzde film kurgularının neredeyse tamamı bilgisayar yardımıyla kurgulanmaktadır. Eski kurgu sistemlerinde kurgu, filmin makasla kesilip, iki çekimin bant ile yapıştırılması ile yapılıyordu.

¹⁷ A.e., s.11

^{***} W.S. Van Dyke’in 1933 yılında çektiği “Eskimo-Mala the Magnificent” filmi ilk kurgu Oscarı’nı alan filmidir.

mu tanımlamaktadır? Özellikle günümüz sinemasından doğru baktığımızda ve bugün için kesinlikle doğru bir tanımlamadır. Yönetmen ve oyuncu Sean Pean bir röportajında şöyle der: “İyi bir kurgu yeteneği, yönetmeni intihardan korur.”¹⁸ İşte bu yetenek, kurguyu yapan kişiye aittir. Kurgu masasına gelmiş bir film yüzlerce çekimden binlerce çekime kadar genişleyebilecek bir ham malzemeye sahip olabilir. Kurgucu, eleğinden tüm bu malzemeleri geçiren bir altın arayıcısı gibidir. Kimi zaman altını bulur kimi zaman bulamaz. Daha sonra bulduğunu bir kuyum ustası gibi işler ama küçük istisnalar hariç, hiç yoktan altını yaratamaz. Bu süreçte kurgucunun en önemli yol göstericisi yönetmendir.

“...filimde görüntüleri belli bir sırayla ve ritimle bir araya getiren kurgucudur. Burada yönetmenin rolü çekim sırasında bir aktöre yapacağı gibi öneri getirmek ve tavsiye etmektir.”¹⁹

Bu nedenle yönetmen, bir filmin kurgulanmasından üst düzeyde sorumludur. Ticari filmlerin hemen hemen çoğunda bu sürece yapımcı da katılır ama etkilerinin çok olması beklenmez. Ancak “auteur yönetmenler”in filmlerinde kurgunun mutlak belirleyicisi yönetmendir. Kurgucu bu tür çalışmalarda yönetmenin kendisini ortaya koymasına yardımcı olur. “Ama katılım ne olursa olsun, kesici filmin gidişatının ve hızının üstünde neredeyse tam bir denetime sahiptir.”²⁰

1.2.1. Bir Filmde Kurgucunun Rolü

“Film kurgucusu yapım sürecinde çalışan insanlar arasında filmin çekim şartlarını bilmeyen (veya bilmeme hakkı olan) buna rağmen film üzerinde büyük etkisi olan birkaç kişiden biridir.”²¹

Bu durum bize, kurgucunun bir film üzerindeki en önemli rolü olan nesnellığe işaret eder. Çünkü bir kurgucu filmin çekimlerini ve şartlarını bilmediği için sadece gördüğü çekime bakar. O çekim sırasında sette verilen uğraşın, emeğin

¹⁸ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 02.20

¹⁹ Walter Murch, **Göz Kırparken**, Çev. İlker Canıklıgil, 1. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s.25

²⁰ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.18

²¹ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.25

yani kadraj dışında yaşananların dışında kalır. Çoğu yönetmen uzun uğraşlar sonucu çektiği bir sahnenin ya da çekimin, kurgucu tarafından bir çırpıda filmde atılmasına karşı çıkar. Ancak yetenekli bir kurgucu filmin anlatımına katkıda bulunmayan her parçayı, nesnelliği sayesinde, filmin dışında tutar. Bu durum bazen bir sahne için olabileceği gibi, bir plan hatta bir kare için bile olur. Quentin Tarantino* bir röportajında şöyle der:

“Bir yazar için sözcük, bir kompozitör ya da müzisyen için nota neyse, bir kurgucu için de kare odur. Bir kareyi çıkarmak ya da iki kare eklemek, hırçın bir nota ile yumuşak bir nota arasındaki fark gibidir.”²²

Bir iki karenin bir çekimin içeriğindeki belirleyici rolü abartılı gibi görünse de, aslında kurgunun tüm inceliklerinin gizlendiği noktalardır bu kareler. Kurgucunun buradaki rolü, yeteneği ve karelere olan göz duyarlılığı ile doğru orantılıdır ve bu bazen bir filmin inandırıcılığı üzerinde çok önemli bir rol oynar. Steven Spielberg** bu durumu Jaws*** filminin kurgusu sırasında yaşadıklarıyla anlatır:

“...belirli şeyler üzerinde kurgucuyla hiç aynı fikirde olmadık. Bu fikir ayrılıkları hep yapay köpekbalığı üzerinde oldu. Verna hep, daha çok için daha az, felsefesiyle hareket ederdi. Ben de hep biraz daha fazlası için sıkıştırırdım. Çünkü o köpekbalığının gerçek görünmesi için tekne üzerinde, sadece bir çekim için, iki günümü harcamıştım. Fakat acı olan, köpekbalığı sadece 36 karede gerçek görünüyordu; 38 karede değil. İşte bu iki kare, gerçekten korkunç bir köpekbalığı ile yüzen bir pislik arasındaki farktı.”²³

* Pulp Fiction ve Kill Bill gibi filmlerinden tanıdığımız yönetmen.

²² Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 07:50

** Jaws, E.T., The Color Purple, Schindler's List gibi filmleri olan ünlü yönetmen ve yapımcı.

*** 1975 yılında çekilen Jaws filmi, 1976 yılında en iyi kurgu Oscar'ını almıştır. Filmin kurgusunu Verna Fields yapmıştır.

²³ A.e., d.09.03

Kurgucu filme dışarıdan bakarak seyircinin rolüne bürünür. İyi bir kurgucu her zaman seyircinin filme vereceği tepkileri önceden kestirebilmelidir. Bu sayede yönetmenin seyircisine yabancılaşmamasını sağlar. Filmi bu şekilde hissediş yukarıda örneklediğimiz gibi tek bir kareden plana, planların ilişkisinden sahneler ve filmin bütününe doğru uzanır. Kurgucunun buradaki en önemli rollerinden biri planların birbiri ile olan ilişkisi üzerinde kendini gösterir. Planlar arasında yapılacak kesmelerin çok yüksek sayıdaki olasılığı (özellikle aksiyon ve yüksek tempo isteyen sahneler için) kurgucunun sabırlı olmasını gerekli kılar.

“...kurgu sadece “bir araya koymak” değil “bir yolun keşfidir” ve kurgucunun vaktinin büyük kısmı filmi “kesmekle” geçmez. Malzeme ne kadar fazlaysa doğal olarak denenmesi gereken o kadar çok “yol” vardır ve bu da kurgu süresini uzatacaktır.”²⁴

Bir yönetmen kurgu aşamasına geldiğinde kurgucu onun filme katmak istediği duyguları ve yöntemi anlamalıdır. Bir kitap editörü rolüne bürünmelidir. Yönetmenini cesaretlendirmeli, gerekirse karşı çıkmalı, yeni bir yöntem için önerilerde bulunmalıdır. Ama sonuçta kelimeleri bir araya getiren kitabı oluşturan yazardır.²⁵ Bu ilişki sırasında kurgu odalarında, filmin yaratım süreciyle ilgili çok önemli süreçlerden geçilir. Yönetmen Alexander Payne ve kurgucu Kevin Tent arasında “Election” (1999) filminin bir sahnesinin kurgusu ile ilgili yaşananlar, bize bir filmde, kurgucunun rolü üzerine çok güzel bir örnek oluşturmaktadır:

Filmin başkarakteri McAllister, seçim maratonundan hile yaptığı için çıkarılmıştır ve bu suçlulukla müdürün odasına girer. İçeride birçok insan vardır ve hepsi McAllister’in suçlu olduğunu bilmektedir. Payne, bu sahnenin kurgusunu “The Good, the Bad and the Ugly” (İyi Kötü Çirkin-1967) filminin son sekansı gibi yapar ister.* Ancak Tent buna karşı çıkar ve sahnenin çok hızlı kesmelerle doruğa ulaşması gerektiğini söyler. Payne, bunu çok sıradan bulur ve sahnenin kendi üzerine çok fazla ilgi çekeceğini belirtir. Bunu kesinlikle istemediğini bu anlatımın böyle bir filme gitmeyeceğini savunur. Tartışmanın geri kalanı şöyle gelişir:

²⁴ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.3

²⁵ A.e., s.24

* Bu sekasta karakterlerin yüzleri sürükleyici bir müzik eşliğinde uzun uzun gösterilir ve sahne ilerledikçe plan süreleri giderek kısalarak finale varılır.

“K. Tent: Sonunda, “sana 25 dolar öderim” dedim.
A. Payne: Ve ben “ hayır bunu yapmayalım” dedim.
K. Tent: Tamam. 50 dolar olsun
A. Payne: Hayır. 75 dolar.
K. Tent: Böylece ona 75 dolar ödedim ve kurgu şu anda filmde
olduğu halini buldu.”²⁶

Kuşkusuz bu esprili anlatım, yönetmen ve kurgucu arasında kurgu odasında yaşanan sayısız tartışma ve birlikte düşünme üzerine güzel bir örnektir. Payne’nin dediği gibi “kurgucular kurnaz politikacılar gibidir.”²⁷

Belirtilmesi gereken diğer bir önemli noktaysa; her filme bir şekilde imzasını atan kurgucuların büründükleri rollerin her kurgucu için farklı olacağıdır. Kurgunun kabul görmüş kanunları ve kuralları olsa da, her kurgucunun sinemaya bakışı ve uygulaması arasında farklar vardır. Nasıl farklı yönetmenler aynı senaryoyu farklı bir biçimde çekerse; farklı kurgucular da aynı malzemeyi farklı kurgular. Bu fark da yönetmenin filmini kurgulamasını istediği kurgucuyu belirler. Sinema tarihi birçok filmde beraber çalışmış yönetmen ve kurgucu örnekleriyle doludur. Birbirini tamamlayan roller bir araya geldiğinde ve Walter Murch’un söylediği gibi “çift olarak rüya görüldüğünde”²⁸ başarı kaçınılmazdır.

Kurgucunun bir filmdeki rolü üzerine, Godard ve Truffaut ile de çalışmış olan kurgucu Agnès Guillemot, şunları söyler:

“ Ben öykü anlatamam, yaratama ve bu nedenle yönetmen olamam. Benim için kurgu fevkalade bir iştir. Başkasının size verdiği malzeme ile baş başa kalırsınız ve onu dinlersiniz. Ben bu malzemeye sürekli bakarım ve taze bir zihinle onu dinlerim. Kendimin yapmaya çalışmam. Kapasitem neye yetecekse onu üretmeye kendimi zorlarım. Hedef malzemenin içindedir ve ben sürekli onu dışarı çıkarmaya çalışırım.”²⁹

²⁶ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 18:59

²⁷ A.e, d. 20:21

²⁸ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.25

²⁹ Roger Crittenden, **Fine Cuts**, eBook (British Library) ISBN-13: 978 0 240 51684 4, Oxford, Focal Press, 2006, s.6

Kurgucu Thelma Schoonmaker'in sözleriye bir filmde kurgucunun rolüne, kurgucunun sınırları üzerinden açıklama getirmektedir:

“ Hiçbir kurgucu kötü çekilmiş bir filmi iyi bir hale getiremez. Ancak kötü bir kurgucu iyi çekilmiş bir filmi berbat edebilir.”³⁰

Benzer bir görüşten yola çıkarak Thorold Dickinson şu iddiada bulunur:

“Şu vurgulanmalıdır ki; kurgu odasında neler başarılabilceğinin farkında olmak, çekimlerin gözü kara bir şekilde ve ön çalışmasız yapılabilmesi anlamına gelmez. Gerçek bir dinamik kurgu ancak, kurgunun doğasında olan olasılıklar bilgisiyle her bir çekim hesaplanıp planlandığında başarılabilir. Durmaksızın ve gözü kara yapılmış çekimler ve oluşan bütün bu dağınıklığı çözmek için tutulmuş iyi bir kurgucu, çöküşün zirvesidir.”³¹

1.2.2. Ticari Filmlerde Kurgu ve Director's Cut Kavramı

Yukarıda kurguyu kimin yaptığına dair açıklık getirip daha çok ideal olana dair örnekler verdik. Ancak işlerin her zaman böyle yürümediği -kesin olarak sadece ticari sinema için- “director's cut” yani “yönetmen kesimi” kavramının sinema terminolojisine bütünüyle yerleşmesinden sonra, daha belirgin olmuştur. Büyülü bir dünyayı izleyicisine sunan ve magazin destekli programlar sayesinde sinemasını özenilen bir meta haline dönüştüren Hollywood sistemi, ticari sinemanın bütün baskısını kendi film yaratıcıları dolayısıyla da dünya sineması üzerinde hissettirmektedir. Bu baskı ideal olan bir klasik film anlatım yöntemi yanılması yaratmış ve sinemayı sadece seyirlik bir eğlenceye dönüştürmüştür. Daha sinemanın siyah-beyaz ilk yıllarında ihtimaller düşünülmüş, deneyimler değerlendirilmiş ve izleyicinin ilgisini çekecek formüller geliştirilmiştir. Öyle ki bu formüllerin büyük

³⁰ Richard Corliss&Jeffrey Ressler, **The kindest cuts**, Time; 3/25/96, Vol. 147 Issue 13, p68, 2p, 5 color

³¹ Thorold Dickinson, **The Maturing Cinema**, The Journal of the Society of Cinematologists, Vol. 4. (1964 - 1965), s. 15

bir çoğunluğu halen ticari sinemanın temel hedefi olan seyirlik eğlence mantığının işlemlerini sağlamaktadır. Bu durumunun kuşkusuz en önemli nedeni sinemaya nasıl bir şey olarak bakıldığıdır. Rekin Teksoy bu durumu şöyle özetler:

“Amerika Birleşik Devletleri, Birinci Dünya Savaşı’na katılmaya karar verdiğinde, artık sağlıklı mali kaynaklara kavuşan, teknolojisini sürekli yenileyen ve durmadan film üreten Hollywood, büyük bir sanayi merkezine dönüşmüş, üstelik dünya pazarına da ağırlığını koymuştu... Çevreyi kirleten atıkları, duman çıkaran bacaları, gürültülü makineleri olmayan bu sanayi dalı, binlerce kişiye, hem de çok iyi koşullarla iş sağlıyor, yerel ekonomiye milyonlarca dolar katkıda bulunuyordu... sanat değeri ağır basan Avrupa filmlerinin rekabetine karşın, Hollywood sinemasını yavaş yavaş dünyanın her ülkesinde vazgeçilmez kılmaya başlıyordu. Vazgeçilmezlik özellikle 1930’lardan sonra yoğunlaşacaktı. Çünkü bu tarihlerde Hollywood, filmi, çoğu kez bir tüketim malı olarak değerlendirecek, kültürel içeriği yoksullaştırılmış, aynı konuları aynı biçimlerde yineleyen gösterişli yapımlarla, İlya Ehrenburg’un* tanımlamasıyla, bir “düşler fabrikasına” dönüştürecektir.”³²

Buradaki “düşler fabrikası” tanımı bir metafor olarak özellikle fabrika sözcüğüne yaptığı vurgu anlamında bize en önemli ipucunu vermektedir. Film sanat boyundan çıkarak fabrika ürünü olarak görüldüğü için filmlerin üretim sürecinde bulunan herkes birer zanaatkâr olarak görülmektedir. Elbette bir filmde zanaatkâr olarak değerlendirebileceğimiz birçok çalışan vardır ancak özellikle yönetmen sanatçı kimliğini taşımak durumundadır. İşte yukarıda belirttiğimiz belirli formüllerle, bir filmin ticari anlamda başarıya ulaşması için bir anahtar olmasından dolayı yönetmenler Hollywood tarafından bu formülleri uygulayan işçiler gibi görülmüştür. Bu görüş o kadar ileri safhaya gitmiştir ki, aynı senaryodan aynı filmlerin çıkacağı düşüncesi yerleşmiştir.

* 1891-1967 yılları arasında yaşamış Rus yazar ve gazeteci.

³² Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005, s.83

“Erich von Stroheim ile Charles Chaplin bu dönem Amerikan sinemasının en önemli, en anlamlı ürünlerini vermişlerdir. Ama asıl Hollywood’u simgeleyen, yüzlerce yönetmen, oyuncu ve teknikerin elinden çıkan, değişik türlerde, değişik konulu filmlerin, tıpkı küçük parçaların yan yana gelerek bir mozaik oluşturmaya gibi oluşturdıkları “seyirlik” idi.”³³

O günden bugüne Amerikan sineması elbette yaratıcı yönetmenler çıkarmıştır ancak bu, üretilen film sayısına oranlandığı zaman okyanusta bir damladır. Ticari sinemanın bir temsili ve dayatıcısı olarak Hollywood bizim sinemamız gibi birçok ülke sinemasını bu bakış açısıyla ekonomik ve sanatsal olarak etkilemeye devam etmektedir. “Sinemayı yalnızca vakit geçirmeye yönelik bir eğlence anlayışı olarak gören bu anlayış, patlamış mısır yiyip, kola içerek seyreden bir seyirciyi hedef kitle almakta, filmin tek amacının para kazandırmak olduğu görüşünü benimsemektedir.”³⁴

Ticari sinema çok geniş bir çalışma alanıdır. Bizim çalışmamız için yeterli gördüğümüz bu tespitlerden sonra ticari sinemanın kurgu sürecindeki etkilerine geri dönelim. Yukarıda vurguladığımız gibi bu biçimdeki sinemanın belirli ve değişmez yasaları vardır ki bunlar sinemanın en temel ilkeleri bağlamında sinema sanatına büyük katkıda bulunmuştur*, kendini kurguda belirgin bir şekilde hissettirir. Elbette kurgunun da kendine göre yasaları vardır ve bu yasalar organiktir ve kendini yenileyip; yıkar ya da geliştirir. İleriki başlıklarımızda bu yasalara ve kurallara detaylı yer vereceğiz. Ancak burada, kurgunun ticari sinemadaki işleyişi ve bu işleyişin doğurduğu “yönetmen kesimi” kavramını açmakta fayda var.

³³ A.e., s.84

³⁴ A.e., s.834

* Rekin Teksoy, sinema tarihi kitabının 834. sayfasında sinema sanatına büyük katkısı olan Hollywood’u, tamamen paranın boyunduruğuna girmesinden dolayı “Moneywood”, olarak tanımlar. Gerçekten de Hollywood hep bir ticari sinema olsa da birçok yaratıcı yönetmen çıkarmış ve sinema sanatının dilinin gelişmesinde önemli etkilerde bulunmuştur. Özellikle Stanley Kubrick, Robert Altman, Francis Ford Coppola, David Lynch, Steven Spielberg örnek olarak gösterilebilir. Ancak günümüzde Hollywood’un tamamen para odaklı olmasından dolayı böyle yönetmenlerin çıkması olasılığı giderek azalmaktadır. Bunun en önemli nedeni ise tekelleşmeye dayalı dünya ekonomik sistemi, kapitalizmin mutlak hakimiyeti ve Hollywood’un izleyiciyi çekmek için teknolojiye büyük yatırımlar yapmasıdır. Bunlar, teknolojinin araçtan amaca dönüşmesinin tehlikesidir.

Kurgu sırasında bir planın ya da sahnenin filmin dışında bırakılma gerekçesi çok önemlidir. Genel ve ideal olan kurgu akışında önce kurgucu filmin kaba kurgusunu (rough cut) yapar. Daha sonra yönetmenle beraber filmin son hali (final cut) verilir. Ancak ticari sinemada, özellikle Hollywood’da bu süreç şöyle işler: Öncelikle kurgucu yine “kaba kurgu”yu yapar ve daha sonra yönetmenle birlikte çalışır. Bu aşamaya ticari sinemada “yönetmen kesimi” denir. Bunun nedeniyse bu kesimden ve kurgudan sonra yapımcı şirketin devreye girmesidir. Genelde yapımcıların dâhil olduğu bu aşamada film, yapımcı şirketin istekleri doğrultusunda son halini (final cut) alır. Daha sonra bir deneme gösterimi yapılır ve denek grubun tepkileri doğrultusunda filme son hali, yine yapımcılar eşliğinde verilir. Yukarıda yapımcının kurguya katılımından bahsetmiştik ancak o noktada, ideal bir yaklaşım olarak, yapımcının sadece tavsiye ve öneri anlamında kurguya katkısının olabileceğini söylemiştik. Burada anlatılmak istenen ise filmin bütününe ve yönetmenin dünyasına yapılan bir müdahaledir. Yapımcı, yönetmenden farklı olarak öncelikle gişe kaygısı taşır. Bu kaygı onun filme ticari bir meta olarak bakmasından kaynaklıdır. Kurgu aşamasında yönetmen ve yapımcı arasında yaşanan en önemli problem filmin süresidir. Yönetmen sadece anlatmak istediği şeyin doğru anlatılmasının peşindeyken yapımcı filmin kolay anlaşılması, çabuk ve herkes tarafından tüketilebilmesi kaygılarını taşır. Diğer bir önemli kaygı da filmin süresinin olabildiğince kısa tutularak salonlarda aynı gün içinde daha çok gösterilmesini sağlamaktır. İşte bu kaygılar yapımcının, kimi zaman yönetmenin bile önüne geçerek, filme müdahale etmesine sebep olur.

Bu müdahale, bazı yönetmenlerin filmlerini tekrar kurgulamasına yol açmıştır. “Director’s Cut” ya da “Extended Edition” (Genişletilmiş versiyon) diye anılan bu versiyonlar filmin salonlarda gösterilmesinden sonra sinema dünyasına sunulur. Tanımlamak gerekirse “yönetmen kesimi”, yönetmenin filmin sinemalarda gösterilen şeklini onaylamadığı için yeniden yaptığı kurgudur. “Yönetmen kesimi” versiyonların filmin sinemalarda gösterilen biçiminden en genel farkı, sürelerinin daha uzun olmasıdır. Ancak süresi hemen hemen aynı olan ve bazen 1-2 dakika kısa olanları da vardır. Süresi uzun olanlarda filmde çıkarılmış sahneler yer alırken, birbirine yakın sürelerde olanların genellikle sahne sırası değişmiştir.

“Gelmiş geçmiş en iyi bilimkurgu filmlerinden biri olan Blade Runner/Bıçak Sırtı’nın yönetmeni Ridley Scott, film gösterime girdikten 10 yıl sonra yeniden kurgulayarak yeniden gösterime çıkarmıştır. Çünkü filmin ilk gösterime sunulduğu hali yönetmenin istediği gibi kurgulanmamıştı. Yapımcı firma filmin birçok sahnesini halk yığınları kolayca anlayamayacağı gerekçesiyle değiştirtmiş, filmin mutlu sonla bitmesini istemiş, dahası Harrison Ford’un oynadığı başkahramanın da android olabileceği dokundurmalarına yer verilmemesini dayatmıştır... Ayrıca deneme gösterisine katılan izleyiciler, filmi oldukça karmaşık ve sıkıcı bulunca, film Scott’un tasarımına göre değil, stüdyonun isteklerine göre yeniden kurgulanmıştır.”³⁵

Bu örnekle bir daha görüyoruz ki şartlar elverdiği ölçüde ve istenildiği zaman kurgu ile bir filmin sonu öyle düşünülmediği halde mutlu sonla bitirilebilir, başkahraman android olduğu halde insan olarak gösterilebilir ya da herhangi başka bir etki tersine çevrilebilir.

Filmlerin “yönetmen kesimi” versiyonları çoğu zaman sinema salonlarında gösterilmese de, ev sinema sistemlerinin yaygınlaşması sonucunda birçok filmin DVD formatı içinde yer almaktadır. Yönetmenlerin kendi istedikleri filmi yapamadıkları durumlarda bir nevi yapımcı şirketlere karşı olarak yapılan bu duruş ne ironiktir ki, yapımcı şirketlerin filmlerin DVD formatını satması için yeni bir pazarlık yöntemi olmuştur. Bu versiyonların olduğu DVD formatların kapak tasarımlarının üzerinde “daha önce hiç görmediğiniz sahneler” gibi pazarlama cümlelerini görürüz. Hollywood bu şekilde kendi sistemi dışında olan bu durumu bile ticari meta yapmayı başarır.

Yapımcı müdahalesine maruz kalmış ve tavırlarını ortaya koymak isteyen yönetmenlerin 1968 ile 2000* yılları arasında “Alan Smithee” takma adını kullanmaları da ilgi çekici bir olgudur. “Yönetmen kesimi” tavrında olduğu gibi filmleri istedikleri şekilde olmayan Amerikan Film Yönetmenleri Derneği (DGA) üyesi yönetmenler, filmin jeneriğinde isimlerinin yerine “Alan Smithee”

³⁵ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, 2. Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2003, s.188

* 2000 yılından sonra Amerikan Film Yönetmenleri Derneği bu takma adın kullanımını sonlandırmıştır.

yazmışlardır. Bu sistemde filminin istediği gibi olmadığını iddia eden yönetmen dernek yöneticilerine filmin yaratıcı kontrolünün kendisinde olmadığını ispat eder ve bu takma adı yazma hakkı kazanırdı. Ünlü yönetmen David Lynch, Dune* (1984) filminde bu uygulamayı yapmıştır.**³⁶

Bütün bu durumlar bize gösteriyor ki, bir film kurgulanmadan önce film değildir. Bu bir teknik zorunluluk olmak yanında yönetmenin anlatım dilinin belirleyicisidir. O yüzden her yönetmen filminin kurgusunun kurmak istediği dünya paralelinde olmasını ister. Ticari sinemada özellikle kurgu aşamasında yaşanan yapımcı yönetmen çekişmesi ve bir var oluş problemi olarak “yönetmen kesimi” bize kurgunun bir film için ne kadar önemli olduğunu trajik bir biçimde de olsa vurguluyor. Bir film ticari de olsa ya da bir sanat kaygısı taşımasa da yönetmenin onay vermediği bir kurgu düşünülemez. Gerisi eleştirmenlerin yorumuna ve değerlendirmesine kalmıştır.

1.2.3. Auteur Yönetmenler ve Kurgu

Fransızca bir sözcük olan auteur, yazar demektir. Buradan yola çıktığımızda “auteur yönetmen” yazar yönetmen anlamına gelmektedir ki bunun da ilk çağrışımı senaryosunu kendi yazan yönetmendir. Ancak auteur kuramı, yönetmenin sadece senaryoda değil filmin bütün üretim sürecinde etkin olmasını açıklar. Belirgin bir şekilde 1940’lı yılların sonundan günümüze kadar üzerine fikirler yazılan ve geliştirilen auteur kuramını, Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen şu şekilde değerlendirir ve özetler:

“Filmin değişik aşamalarında başka çalışanlar olsa da; senaryo yazarının yazdığı senaryoyu hangi açılardan çekeceğine, hangi renkleri kullanacağına, hangi müziği nereden, nasıl kullanacağına, kurgunun nasıl bir dünya yaratmak amacıyla yapılacağına (hızlı, telaşlı, sakin, değişir ritimli) karar vermek hep yönetmenin

* Bu filmin televizyon ve sinema için yapılmış birçok versiyonu vardır. Televizyon versiyonunda yönetmen olarak Alan Smithee görülmektedir.

** Daha fazla bilgi için bkz. <http://www.imdb.com/title/tt0087182/alternateversions>,
<http://www.imdb.com/name/nm0000647/>

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Smithee

sorumluluğundadır. Son kararı verecek kişi yönetmendir. Yönetmen burada alacağı sorumluluğu kullanırken “kendisini” ortaya koyarsa, filme bir dünya bir derinlik katarsa auteur’dür.”³⁷

Görüldüğü gibi Prof. Dr. Şükran Esen burada yaptığı tanımda, senaryoyu yönetmenin yazmamış olma olasılığından söz ediyor. Ancak o durumda bile yönetmenin auteur olabilmesi için kendisini ortaya koyması gerektiğini belirtiyor. Bu bir anlamda yönetmenin her aşamada bir izinin olması gerektiğine işaret eder. Fransız yönetmen Bertrand Blier “auteur yönetmenlik” hakkında şunları söyler:

“Çekeceğiniz filmi yazmanın iki avantajı vardır. Birincisi yazarken görüntülerle düşünürsünüz. Hayali bir görüntü, soyut bir vizyon oluşur ve siz sonra bunu sette somutlaştırmaya çalışırsınız. Bunu başarmak her zaman kolay olmaz ama en azından ne istediğinizi biliyorsunuzdur. Sonra aktörlerinizi daha iyi seçebilirsiniz ve onları yönetmeniz daha kolay olur. Çünkü yazar önceden bütün rolleri kendisi tek başına ofisinde oynamıştır. Film elli defa görmüştür. Bunlardan sonra sadece filmi kafasındaki modele uydurmak kalır.”³⁸

İşte bu modele uydurma kurgu aşamasında da kendini gösterir. Filmin her sürecinde ana belirleyen olan bir yönetmenin, kurgu aşamasında diğer aşamalara göre daha da çok belirleyici olması doğaldır, gerekir. Çünkü yine vurguluyoruz ki kurgu, filmin film olduğu aşamadır.

“Auteur yönetmen”in çektiği bir filmin kurgu süreci de ilk önce “kaba kurgu” ile başlar. Daha sonra yönetmen ve kurgucu filme son halini verir. Sanat kaygısı ile yapılan Auteur sinemasında yönetmen kurguya kendi izlerini derin bir şekilde bırakır. Bu tür çalışmalarda yönetmen-kurgucu ilişkisinin belirleyeni, kurgucunun donanımı ve yetenekleridir. Auteur bir yönetmen, sadece kurgu masasını kullanmasını ve temel kuralları bilen bir kurgucu ile de bir filmi hayal ettiği gibi bitirebilir. Ancak kurgucunun, yukarıdaki başlıklarda belirttiğimiz rollere hâkim olduğunda, filmi daha ileri taşıma olasılığı vardır. Bu da çoğu zaman kurgucunun

³⁷ Şükran Kuyucak Esen, **Sinemamızla Bir Auteur Ömer Kavur**, 1. Baskı, İstanbul, Alfâ Yayınları, 2002, s.17

³⁸ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, a.g.e., s.31

“auteur yönetmen”in dünya görüşünü, bakışını, felsefesini tanımasını gerekli kılar. Çünkü sanat birçok noktada soyut ve kavramsal ifadelere dayanır. Böyle olduğu durumlarda ise bu tür çalışmalar yönetmen ve kurgucu için bir sanat ve dil tartışması şeklinde ilerler.

Yönetmen ve kurgucunun kafa kafaya verip çalıştığı bu süreç bizce sinema sanatının ideal olan üretim biçimini örnekler. Önce yönetmen ve daha sonra kurgucu, özgürce çalıştıkları bu kurgu sürecinde üzerlerinde, yapımcının yerine yaratım sürecinin sanatsal baskısını hissederler.

1.3. Kurgunun Tarihsel Gelişimi

Sinemada kurgunun kavramsal bakımdan ilk kullanımına bakarsak; karşımıza ilk sinema salonlarındaki göstericiler çıkmaktadır. Bu göstericilerin ellerindeki blok halinde, kurgulanmamış görüntüleri salondaki izleyicilere kendi seçimleri ile sıralamaları, bazılarını gösterip bazılarını göstermemeleri bir bakıma kurgudur.³⁹ Ancak biz çalışmamız bağlamında kurgunun tarihsel bakımdan bu kavramsal köklerine değil, sahneler ve planlar arasındaki, sinema için asıl olan tanımını ilgilendiriyoruz.

Yukarıda kurguya ve kurgu kavramına genel bir bakış yapıp, kurgucu ve yönetmen ilişkisinin sinema anlatımına etkisi üzerine tespitlerde bulunduk. Bu noktadan sonra ise kurgu-sinema ilişkisini daha belirginleştirmek için kurgunun, teknoloji ve anlatım dili bağlamında, tarihsel gelişimini görmek gerekir. Şüphesiz kurgu çerçevesinde gelişen kuramlar ve tartışmalar da, bu evrenin içinde yer almalıdır.

³⁹ Charles Musler, **Historiographic Method and the study of Early Cinema**, Cinema Journal, Vol 44, No. 1, 2004, s.101

1.3.1. Sinema Teknolojisindeki Gelişmelerin Kurguya Etkisi

Sinemadaki biçim ve içerik tartışmaları, teknolojinin biçime getirdiklerinin gelişimi ile sürekli güncellenmektedir. Bu noktada bizce ideal olan, içeriğin biçimi belirlemesidir. Günümüzde ticari sinema, özellikle gişe kaygısının sonucu olarak, televizyon başına kitlenmiş izleyici kitlesini sinemalara çekebilmek için teknolojinin bütün olanaklarını seferber etmiştir. Bu seferberlik, temel iki ayağa, yapılan film ile filmin gösterildiği salonların en son teknoloji ile donatılmasına dayanmaktadır. Bu durum teknolojiyi bir araç olmaktan çıkarıp amaca dönüştürmüştür. Sinemadaki teknolojik gelişmeler özellikle gerçeğin yeniden üretiminin doğallığı üzerine odaklanmıştır. Amaç film görüntüsünü gerçeğe yaklaştırmaktır. Bütün kuramını “sinemanın sınırlılıklarının” sinemaya kattıkları üzerine kuran Rudolf Arnheim, sinema teknolojisini ilerletmek isteyen mühendislerin sanatçı olmadığını, onların amaçlarının sanatçıya daha etkili araçlar sağlamak değil film görüntüsünün doğallığını arttırmak olduğunu söyler. Filmi gerçek yaşama yaklaştıran her adım sansasyon yaratır ve bu da dolu salonlar demektir. Film endüstrisinin çıkarı bu teknolojik gelişmelere bağlıdır.⁴⁰

Arnheim’in 1933 yılında sinema-teknoloji ilişkisi üzerine bu söyledikleri, özellikle ticari sinema için halen geçerliliğini korumaktadır. Özellikle ticari sinema için diyoruz çünkü Arnheim’in bu olumsuz bakışına karşı birçok yaratıcı yönetmen teknolojiyi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Rekin Teksoy, sinemanın temelinde hiç kuşkusuz teknolojinin yattığını belirtip, yaratıcı sinemacıların teknoloji ile sanat arasındaki hassas dengeyi ustalıkla bir biçimde korumayı bildiklerini ve teknolojiyi yaratıcılığın aracı olarak kullandıklarını vurgulamıştır.⁴¹ Bazin ise teknoloji sinema ilişkisi üzerine düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Sinemada teknik ilerlemelerin sağladığı olanaklar kısıtlıdır. Bunun tersi olarak, sağlam bir fikrin yaklaşık olarak ya da mükemmel bir şekilde görselleştirilmesi ancak endüstriyel icatlar sayesinde olabilmektedir.”⁴²

⁴⁰ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, 1. Baskı, Ankara, Öteki Ajans, 2002, s.60

⁴¹ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.834

⁴² Andre Bazin, **Sinema Nedir?**, Çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s.23

Sinemadaki teknolojik gelişmeler, film görüntüsünün gerçekliğe yaklaşması üzerine birçok tartışmaya gebeken bu teknolojilerin sinemanın uygulama alanına kattıkları herkesin olumlayabileceği bir durumdur. Çünkü daha rahat ve kolay kullanılabilen her türlü sinema aracı, sanat için ayrılan zamanı yaratıcının lehine çoğaltmaktadır.

“Daha iyi kurgunun, bu iş için geliştirilen en yeni araçlarla yapılacağını varsaymak insanın kendini kandırmasıdır. Çok pahalı elektronik sihirli değneklerimizi her kullandığımızda bunu hatırlıyoruz.”⁴³

Kurgucu Roger Crittenden, bu sözleriyle kurgunun teknik bir araçtan çok dil olduğunu vurgular. Bir plandan bir plana, bir sahneden bir sahneye geçişi ya da bir filmin kurgusal yapısını oluşturan makineler değil insanlardır. Zaten bir filmin kurgu sürecini sanata dönüştüren de, her kurgucunun kendi kimliğiyle, aynı film malzemesinden, farklı kurgulanmış filmler çıkaracağıdır.

Daha önce söylediğimiz gibi sinemanın siyah-beyaz sessiz yılları kurgunun büyük gelişim gösterdiği ve bu sayede sinemanın bir sanata dönüştüğü yıllardır. Ve kurgu, teknolojik gelişmelerden hem uygulama hem de anlatım dili bağlamında doğrudan etkilenmiştir. Öncelikle ses daha sonra renk ve “geniş ekran” kurgunun yeni biçimler almasına neden olmuştur. Kurgu masasındaki gelişmeler ise kurgunun daha hızlı yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Ancak günümüzde, biçimini ve anlatım tekniklerini derinden etkileyecek olan bir geçiş süreci yaşayan sinema, dijital teknolojiyle olan birleşimi bağlamında hem uygulama hem de kuramsal olarak birçok soruna gebedir. Bu sorunları daha ileride tartışmak üzere şimdilik burada bırakıp, kurguyu etkileyen teknolojik gelişmeleri sırasıyla irdelleyelim.

⁴³ Lucy Fischer, **Film Kurgusu**, Çev. Emrah Suat Onat, Sinema İdeoloji ve Politika, Derleyen Burak Bakır -Yörükhan Ünal - Sali Saliji, 1. Baskı, Ankara, 2008, s.29

1.3.1.1. Sesin Kurguya Etkisi

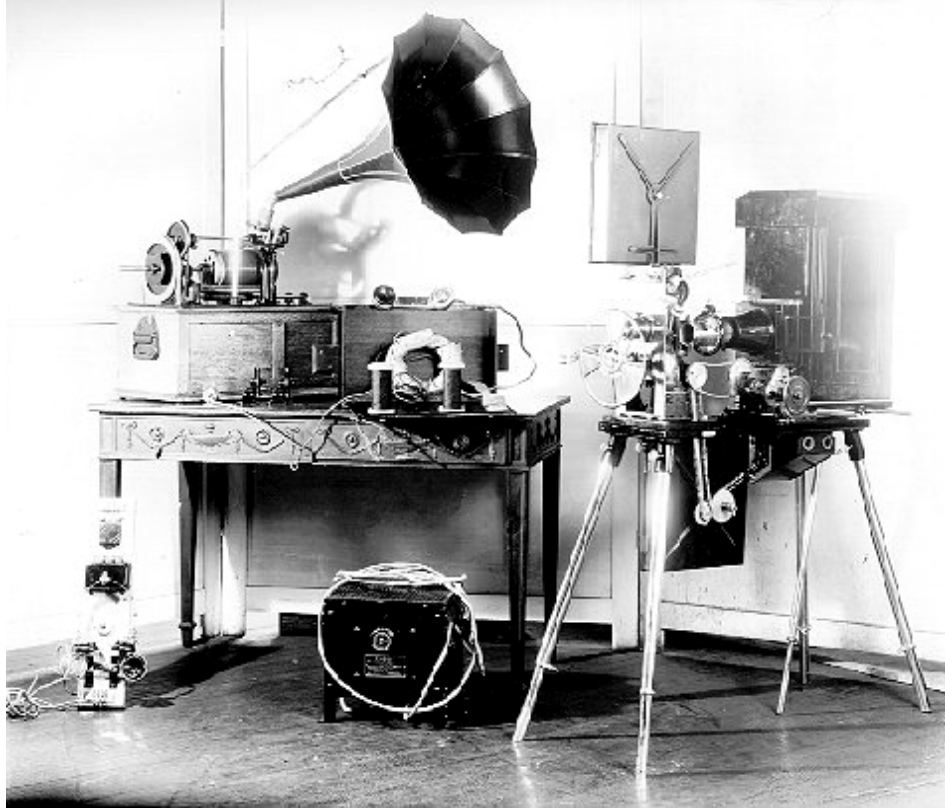
Sesin kurguya olan etkisine geçmeden önce sesin bir teknoloji olarak sinemaya nasıl girdiğine kısaca bakmakta fayda var. Ama daha da önce bir kavram karmaşasına yol açmamak için sessiz sinemanın sessiz olmadığını belirtmek de gerekiyor. Çünkü sessiz filmlerin gösterildiği sinema salonlarında bir orkestra bulunur ve filme eşlik ederdi. Hatta müzisyenler perdedeki eyleme göre çeşitli ses efektleri de yaparlardı. “Japon sinemalarında, sözlü yorumlarıyla film gösterisini fiilen yönlendiren konuşmacı ya da benşi* tarafından görüntülere ses eklenirdi.”⁴⁴ Sesli filmin bugünkü anlamıyla oluşumu ise film materyalinin yanına sesin işlenmesi ile mümkün olmuştur.

Sinema tarihine baktığımızda görürüz ki sesi filme ekleme çabaları, sinemanın keşfiyle beraber üzerinde çalışılan bir teknolojik uğraştır. Thomas Edison sesi almakta kullandığı Phonograph’ı, Kinetoscope ile birleştirmiş ve böylece ses ile görüntüyü birleştiren Kinetophone’u icat etmiştir. Bu araç sayesinde ses çekim esnasında bir silindire kaydediliyor ve gösterilirken de filmle senkronize olarak bir kulaklığa veriliyordu. “Bu model için hazırlanan filmlerin çoğunluğunu genellikle müzikhollerde, revülerde çalışan sanatçıların gösterileri oluşturmaktaydı.”⁴⁵ Bir kabinden tek kişinin seyredebileceği bu düzenek, projeksiyonla yapılan toplu gösterimler karşısında hemen demode olacaktı.

* Japon sinemasında, sessiz sinema döneminde perdenin yanında durup filmi izleyicilere anlatan kişiye verilen ad.

⁴⁴ Karel Dibbets, **Sese Geçiş**, Çev. Ahmet Fethi, Dünya Sinema Tarihi, Editör: Geoffrey Nowell-Smith, 1. Baskı, İstanbul, Kavalcı Yayınevi, 2003, s.249

⁴⁵ Sadi Konuralp, **Film Müziği**, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2004, s.29



Kinetophone⁴⁶

Sesli film üzerine çalışmalar Avrupa’da da sürmüş, silindire kayıttan plağa kayda geçilmişti. Ancak senkronizasyon (ses ve görüntü eşleşmesi) ve sesin yükseltilememesi salonlarda gösterilen filmler için çok önemli bir problem oluşturuyordu. Bu nedenle de yaygınlaşmıyordu. Bir film bobininin gösterimi 15-20 dakika arasında sürerken plağın çalma süresi 4-5 dakikaydı. Filmler plak süresi kadar olmak durumundaydı. Daha uzun olanlarda plakların değiştirilmesi doğal olarak ses ile görüntünün eşleşmemesine neden oluyordu. Süre sorunu çözülsün bile film ile plağın aynı anda başlatılması çok zordu. Daha da önemlisi yapılan kayıtların kurgusu çok zordu ve başarısız sonuçlar yaratıyordu. Senkron sorunu, 1906 yılında Eugene Lauste’nin öncülüğünde sesin fotografik bir yöntemle filmin kenarına işlenmesi ile çözülmeye başlanmış, farklı ses kuşaklarının yaratımı ve birden fazla ses kaynağının filme bağımsız olarak işlenebilmesiyle günümüze kadar gelmiştir.*

⁴⁶ <http://history.sandiego.edu/GEN/recording/images2/23110002.jpg>

* Daha detaylı bilgi için bkz. Sadi Konuralp Film Müziği s.28-59, James Monaco, Bir Film Nasıl okunur s.75-78

Sinema endüstrisinin ses ile ilgili yaptığı çalışmaların bir sonucu olarak 1926 yılında Warner Brothers şirketinin yaptığı “Don Juan” filmi, yalnızca müzik içeriyordu. Ancak bizim çalışmamızı daha çok ilgilendiren ve sinema literatüründe “talkies” (konuşan resimler) olarak anılan, oyuncunun sesiyle resminin senkron bir biçimde kullanıldığı ilk film 1927’de vizyona giren “The Jazz Singer”dır. Bu film sesli filmin ilk örneği olarak kabul edilir. Yani aslında sesli film, ilk olarak diyalogların duyulabilmesiyle başlamıştır. “Talkie film”in ilk örnekleri genel olarak filmin belli kısımlarında diyalog olması esasına dayanıyordu. Henüz film çekimi sırasında sesin kaydedilmesi ile ilgili sıkıntılar çözülmemişti ve bu sıkıntılar sessiz sinema döneminde zirveye çıkan kurguyu derinden etkileyecekti. Başta Eisenstein olmak üzere biçimciler, bu etkileşimin, özellikle “talkies”lerin, sinemanın özgünlüğünü bozduğunu ve sinemayı bir sanat olmaktan uzaklaştırdığını öne sürmüşlerdir. Paul Rotha, sesli sinemanın ve diyalog sinemasının gelişinin, sinema tarihindeki ikinci devrin başlangıcına damgasını vurduğunu belirtir.⁴⁷

Sesin ve öncelikle “talkies”lerin sinemada bir devir başlatacak kadar önemli görülmesinin nedeni aynı anda ses ve görüntü enformasyonu altında kalan insanın durumudur. Bob Foss, göz ile kulağın algılama hızlarının farklı olduğunu belirtip bilgiyi ve duyguyu, görüntüye ve sese şu şekilde oranlar:

	GÖRÜNTÜ	SES
BİLGİ	%70	%30
DUYGU	%30	%70

Foss, genelleştirilmiş bu yargısında beynimizin görsel bilgiyi sözlü bilgiye göre daha hızlı işlediğini söyleyip, sözlü bilginin anlaşılabilmesi için daha çok düşünsel işleme gerek olduğunu vurgular.⁴⁸ Paul Rotha da, bir görüntü ekranda görüldüğünde ve diyalog da harekete eşlik ettiğinde, görüntünün diyalogdan hızlı kavranmasına rağmen, diyalogun edebi olduğu ve hayali olmadığı için daha fazla ilgi

⁴⁷ Paul Rotha-Richard Gri ffith, **Sinema Yazıları**, Çev. Ayzer Ovatman, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2001, s.74

⁴⁸ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, Çev. Mustafa K. Gerçekler, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009, s.41-42

çektğini belirtir.⁴⁹ Duygu bağlamında sese verilen büyük oran ise bize, sinemanın sessiz sinema döneminde bile salonlarda müzik yapılmasına özen gösterilmesinin, duygusal devinimi arttırma çabasından kaynaklandığını ispatlamaktadır.

Sesin görüntü ile önemli bir farkı da görüntünün insan bakış açısına bağımlı olup sesin her yerde olmasıdır. İnsan bir yöne bakıyorsa arkasında olanı göremez ancak her yönden gelen sesi algılar. Bu nedenle sinema salonlarında oturacağımız yer konusunda hep seçici davranırız. Christian Metz, sinemadaki beş enformasyon kanalını şöyle maddeler:

- Fotoğrafik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler
- Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler
- Kaydedilmiş konuşmalar
- Kaydedilmiş müzik
- Kaydedilmiş gürültü ve ses efektleri.⁵⁰

Net bir şekilde görülüyor ki Metz'in belirlediği bu enformasyon kanallarının çoğu işitseldir. Burada dikkat edilmesi gereken kesintisiz olan iki aşama olduğudur. Onlar da 1. ve 5. maddelerdir. Bir film, kurgu ile birbirine bağlanmış kesintisiz bir görüntü ve ses efektleri-gürültü bütünüdür. Tam sessizlik bile bir ses efekti sayılır. Diğer, 2., 3., ve 4. maddeler genel olarak bir filme zaman zaman dahil olan enformasyonlardır. Bu dâhil oluşların sinema alanında en çok problem yaratanı ise 3. madde olan kaydedilmiş konuşmalardır. Özellikle biçimciler, sesli sinema olayına bu yüzden çok temkinli yaklaşmışlardır.

Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov'un ses üzerine yazdıkları bildiri bu yaklaşımın en güzel kaynağıdır. Bu bildiride, sesin görüntüye senkron şekilde kullanılmasının ticari sinemayı oldukça memnun edeceği ancak bu kullanımın kurguyu yok edeceğine vurgu yapılır. Bu yok ediş de şu şekilde yaşanacaktır: Görüntüye birebir uyan her ses kurgu parçalarının, yani her çekimin, bağımsızlığını etkileyecektir. Ses, o görüntünün bilgisini ve duygusunu daha net hale getirecektir.

⁴⁹ Paul Rotha-Richard Griffith, **Sinema Yazları**, a.g.e., s.68

⁵⁰ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, Çev. Zahit Atam, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2009, s.285

“Çünkü kurgu, ilk ağızda, kurgu parçalarıyla değil ama bunların YAN YANA GETİRİLİŞİYLE gerçekleşir.”⁵¹ Bu nedenle ses önce asenkron şekilde kullanılmalıdır. “Ancak böyle bir girişim, daha sonra görsel ve işitsel imgelerin ORKESTRALANMIŞ KARŞISÜRÜMÜNÜN yaratılmasına ulaştıracak gerekli beceriyi sağlayacaktır.”⁵² Burada filmin görsel öğeleriyle işitsel öğeleri arasında tam bir uyumdan, görsel etkiler ile müzik motifleri arasında organik bir bağ olması gerekliliğinden, söz ediliyor.* Sonuç olarak biçimciler sese karşı değildir. Sesin görsel imajdan ayrılan bir öğe olarak sinemaya büyük bir güç katacağını vurgularlar.

“Bu düşüncenin en etkileyici örneklerinden biri (belgeye imza atmayan) Sovyet yönetmen Dziga Vertov’a aittir.” Coşku (1931) isimli filminde işitsel montaj düşüncesini... belgesel filme uygular. “Coşku” ile ilgili olarak en çarpıcı nokta -filme ait işitsel öğelerin ekranla tam bir uzaklaşma doğurarak- ses ve görsellik arasında yaratılan inanılmaz gerilimdir. Bu gerilimin kaynağı filmin abartılı asenkronudur.”⁵³

Gerçekten de Vertov, bu gerilimi sağlarken dış mekân ve iç mekan seslerini birleştirir. Örneğin bir grup sarhoşun görüntüsü üzerine kilise korosunun sesini koyar. Son derece karmaşık bir ses kurgusu yapar.

Bütün bu çabalara ve protestolara rağmen filmler artık konuşmayı öğrenmiştir ve bu durum bütün sinema sanatına hâkim olmaya başlar. Edward Dmytryk, filmlerin konuşmayı öğrendiğinde Rus kurgu anlayışının öldüğünü ve Rus filmlerinin de aynen diğer filmler gibi ruhsuz ve geveze olmaya başladıklarını söyler.⁵⁴

Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov’un hazırladığı bildirinin ikinci dikkat çekici tespitiyse kurgu parçalarının ses ile daha bağımsız olacakları yani bir anlamda gerçekliğe daha çok yaklaşacağının söylenmesidir. Bu durum biçimcilerin kurgu anlayışı için bir yıkım gibi görünse de yeni gerçekçiler için çok önemlidir. Sinemada

⁵¹ Sergei M. Eisenstein, **Film biçimi**, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, İstanbul, Payel Yayınevi, 1985, s.338

⁵² A.e. s.338

* Eisenstein, Pudovkin ve Aleksandrov’un imzasının bulunduğu ses bildirisi Eisenstein’ın Film Biçimi kitabının 337’inci sayfasında okunabilir.

⁵³ Lucy Fischer, **Film Kurgusu**, a.g.e., s.30

⁵⁴ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.116

sesin kullanılabilirliği, “doğanın tam bir öykünmesini” arayan yeni gerçekçiler için, gerçekliğe yaklaşmanın adımlarından biri olarak görülmüştür. Bazin şöyle der:

“Sessiz ekrana karşı duyulan nostalji, yedinci sanat olan sinemanın doruk noktasının onun emekleme dönemindeki sessiz filmler olmasını gerektirmez. Sinemaya eklenen her yeni gelişme onu, paradoksal olarak çıkış noktasına biraz daha yaklaştıracaktır.”⁵⁵

Sesin sinemaya gelişine, teknolojik, insan algısı ve kuramsal bağlamda, genel bir bakış yaptık. Şimdiyse uygulama ve anlatım teknikleri bağlamında sesin kurguya olan olumlu ve olumsuz etkilerine bakalım.

Sessiz sinema döneminde yönetmenlerin yaratmak istedikleri dünya için tek araçları görüntüydü. Salonlarda müziğin etkisi kullanılsa da kurgunun gücüyle sürekli deneysel arayışlara girildi ve sinemanın anlatım dilinin grameri ana hatlarıyla inşa edildi. Karel Reisz, sesin sinemaya girmesinden sonra bu sürecin geçici olarak tersine döndüğünü söyler. Bütün dramatik etkiler ses ile elde edilmeye çalışılmıştır.⁵⁶ Reisz sinemaya hâkim olamaya başlayan “talkies”lerle ilgili de şöyle doğru bir tespitte bulunur:

“Geriye dönüp baktığımızda, bu filmlerin yozlaştırıcı bir etkisinin olduğunu söylemek kolaydır ancak bu, onların geçmişinin dayandığı gerçeği yok saymak olur. 1920’li yıllarda ülkemizde (İngiltere’yi kastediyor) ve Amerika’da yapılan filmlerin çoğu çok sayıda altyazı ve ara yazı kullanıyordu. Bu nedenle bu filmlerin yaratıcılarının sesin gelişini alkışlarla karşılamaları doğaldır.”⁵⁷

Bu alkışlarla karşılaşmanın sonucu üretimine başlanan ilk sesli filmlerin temel sorunu ses kaydını yapan mikrofona film setinde sabit durması gerekliliği idi. Bu da sessiz sinema döneminde yapılan kamera ve oyuncu hareketlerine ciddi bir sınırlama getiriyordu. Çoğu çekim, sabit kamera ile yapılıyordu. Bunun bir nedeni daha vardı ki o da kameraların çalışırken çok ses çıkarmasıydı ve bunun için kameralar büyük

⁵⁵ Andre Bazin, **Sinema nedir?**, a.g.e., s.28

⁵⁶ Karel Reisz,-Gavin Millar, **The Technique of Film Editing-Second Edition**, 20. Baskı, İngiltere, Focal Press, 2002, s.41

⁵⁷ A.e., s.41

ses izolasyon kutularının içine yerleştiriliyordu. Bu nedenle kamerayı hareket ettirmek büyük bir zahmetti. Sesli film çekimi, sessiz filme göre daha maliyetliydi ve kurgu için seçenek yaratacak farklı çekimler, kullanılmama riskine karşı, çekilmiyordu. Ayrıca disk ya da plak üzerine yapılan diyalog kayıtlarının kurgusu başarılı sonuçlar vermiyordu. Ya senkron bozuluyor ya da ses distort* oluyordu. Sesin kurguya genel etkilerinden maddeler halinde söz edersek; kurgunun sesteki etkilendiği ilk nokta da buydu.

Sessiz sinema döneminde oldukça dinamik bir hale gelen film kurgusu, diyalog içeren sahnelerde, ritim ve dolayısıyla anlatım tekniği olarak geriye gidiyordu.

Bu durumu en iyi örnekleyen, Hitchcock'un yönettiği ilk İngiliz sesli filmi olan Blackmail'dir (1929). Bu filmin bir kısmı sessiz, bir kısmı da sesli çekilmiştir. Sessiz sekanslar müzik ve efektlerle süslenmiştir ve oldukça dinamiktir. Suçlunun polis tarafından yakalanmasını gösteren filmin açılış sekansında kamera akıcı, kurguysa hızlıdır. Buna karşın diyaloglar, bulunduğu sekansları boyunduruğu altına almaktadır. Kamera ve oyuncular sabit, kurgu ise, filmin diğer sekanslarına göre, sıradandır.

Kameraların hafiflemesi, mikrofon ve kayıt teknolojilerinin gelişmesiyle sahne kurulumu anlamındaki bu olumsuz etki zamanla silinmiştir. Bu nedenle sinema, yaratıcı yönetmenler dışında, bütünüyle diyalogun etkisine girmiş, sinema izleyicisi de daha rahat izlenen bu yönteme alışmış ve sessiz sinema ile sessiz sinema kurgusu 1930'lardan sonra yok olmuştur. Arnheim sözlü filmler çıktıktan sonra sessiz filmde sesin eksikliğinin göze çarptığını belirtmiştir.⁵⁸

Sessiz sinemada bir duyguyu anlatmak için birçok görüntünün birbiri ile ilişkisini kullanarak yaratılan film biçimi, tek bir diyalogun, içerdiği enformasyonla birçok görüntünün verdiği enformasyonu verebilme şansından dolayı, geri plana itilmiştir.

Sessiz sinema döneminde kurgunun ana belirleyeni görüntülerdi. Bazen önceden yapılmış müziğe göre de kurgu yapıldı ancak genel kurgu anlayışı bitmiş filme müzik yapmaktı.

* Sesin orijinal halini yitirip biçiminin bozulması.

⁵⁸ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, a.g.e., s.35

“...sinemanın sessiz olması senaristin ve sırası geldiğinde yönetmenin, filmin görsel yönünü daha ayrıntılı bir şekilde düşünmelerini ve özellikle filmi görüntülerle anlatmalarını zorunlu kılmıştı. M. Romm, sesin, dolayısıyla diyalogların olmaması dolayısıyla, karakter ve istemler arası çatışmaların görüntülerle ifade edilmesi için geliştirilen ayrıntılı yazım yöntemi veya geleneğinin, sessiz sinemanın sesli sinemaya bıraktığı en değerli miras olduğunu iddia eder.”⁵⁹

Ses, senaryoya ve yine yukarıdaki maddeyle ilişkili olarak kurgucuya da etki etmiştir.

“Sinemacı gerçek zamanı bir ölçüde kısaltıp filmsel zaman sağlar, ama söz, gerçek zaman içinde ortaya çıktığından bunda bir kısaltma yapamaz. Bunun sonucu olarak da birçok durumda zamanı ve çekimlerin uzunluğunu belirleyen, sessiz sinema döneminde olduğu gibi kurgu değil, sözdür.”⁶⁰

Sessiz sinemada senaryo oldukça ayrıntılı olup filmin kurgu yapısını belirlese bile, yönetmen ve kurgucu sesin bağılılığı olmadığı için yeni düzenlemeler ve deneyler yapmak konusunda daha özgürdüler. Diyalog görüntüye birleşik olduğu için bir diyalog içinde olan ve sadece o diyalog sayesinde verilebilen enformasyon, o çekimlerin uzunluğunca kullanılmasını zorunlu kılmıştır. Bu nedenle; ses, kurgucuların film üzerindeki kurgu özgürlüğünü kısıtlamıştır.

Sinemada sesin, mekân ve zaman yaratma özelliği vardır. Özellikle günümüzde son derece ilerlemiş olan sinema salonları ve ev sinema sistemleri, sesin geliş yönünü yaratıcının belirlemesine olanak sağlamaktadır. Bu durum kurgu için ayrı bir enformasyon alanı yaratır. Görüntü sadece sesi imgeleyebilir ama ses insan zihninde görüntü yaratabilme özelliğine sahiptir. Kadraj içinde bir köpek görünmese de ya da ekran simsiyah olsa da eğer bir havlama sesi varsa köpek imajı zihninizde belirir. Bu da kurgu için bambaşka anlatım teknikleri yaratma olanağını

⁵⁹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, a.g.e., s.156

⁶⁰ Nijat Özön, **Sinema Sanatına Giriş**, 1. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s.146

doğurmuştur. Bu nedenle; iki planın birbirine bağlanmasının tek etmeni görüntü olmaktan çıkmıştır. Konuşma ve efektler bu etmenler arasına baskın olarak girmiştir.

Ses teknolojisinin ilerleyişi, birden çok ses kuşağının kullanımını olanaklı kılmıştır. Bu gelişim, genel olarak kurgucuların üzerinde olan ses kurgusu ve tasarımı iyice karmaşıktır, böylelikle ses kurgusunun ve tasarımının bu alanda daha uzmanlaşmış kişilere devredilmesine neden olmuştur.

Sinemanın sessizlikten sese bürünmesi birçok tartışmaya yol açmıştır öyle ki Paul Rotha, sesli ve sessiz sinemanın artıları üzerine yapılan tartışmaların sayısına çok şaşırdığını belirtip, belki de hiçbir halk eğlendirme aracının sesli film kadar reklâm özelliğine sahip olmadığını belirtmiştir.⁶¹ Sesin bu kadar tartışılması o gün için basın ayağında ticari sinemaya hizmet ederken, (günümüzde sinemadaki her türlü teknolojik gelişme yine medya ile reklâm aracı yapılmaktadır) anlatım teknikleri bağlamında çok değerlidir. Sinemanın coşkusunun ve anlatım biçiminin özgünlüğü genel bağlamda ses ile sakatlanmıştır. Bu sakatlıkların baş sorumlusu da ticari sinemadır. Eisenstein, sesten sonra sinemanın tiyatroya benzemesi endişesini taşımıştır.⁶² Bob Foss, başarısız olan filmlerin yalnızca radyoda “görülmeleri” gerektiğini söyler.⁶³

Sonuç olarak, teknolojik gelişmeler sayesinde sinemaya kazandırılan ses, sessiz sinema döneminde daha çok yatay olan kurgu mantığını dikeye* doğru döndürmeye başlamıştır ve çok daha komplike bir kurgu anlayışını beraberinde getirmiştir.⁶⁴ Ancak ses, ister görüntüden ayrı bir katman olarak düşünülüp farklı anlatımın yollarının önünü açmak için kullanılsın isterse de görüntünün gerçekliğine katkıda bulunup görsellikle birleşik bir öge olarak değerlendirilsin, bugün sessiz olduğunu hayal edemediğimiz sinema için, önemli bir kurgu etmeni ve belirleyicisidir.

⁶¹ Paul Rotha-Richard Gri fith, **Sinema Yazları**, a.g.e., s.67

⁶² Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.338

⁶³ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji** a.g.e., s.41

* Çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde dikey kurgu detaylı bir biçimde incelenmektedir.

⁶⁴ David Harrah, **Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 13, No. 2. (Dec., 1954), s.169

1.3.1.2. Rengin Kurguya Etkisi

Siyah-beyaz filmlerle doruğa çıkan kurgu teknikleri izleyicilerin filmlerde yaratılan dünyayı ve anlatılan duyguyu takip edebilmelerini sağlıyordu. Ancak yine izleyicilerin filmle olan dramatik bağıni kuvvetlendirmek için yönetmenler, tıpkı ses gibi rengi de filmlerinde kullanma arzusundaydı. Renk henüz bir teknoloji olarak sinemaya girmese de, film karelerini tek tek boyamaya kadar varan bir tutkuyla, filmler renklendirilmeye çalışılıyordu. Georges Méliès'in 1902 yapımı "Le Voyage Dans La Lune" (Ay'a Seyahat) filmi bu tekniğin öncüsü sayılır. Edwin S. Porter'ın "The Great Train Robbery" (Büyük Tren Soygunu-1903) filminin sonundaki patlama sahnelerindeki kırmızıya boyama tekniği ve David Llewelyn Wark Griffith'in "The Birth of a Nation" (Bir Ulusun Doğuşu-1914) ve "Intolerance" (Hoşgörüsüzlük-1916) filmleri yine bu tekniğin başarılı uygulamalarıdır.

"Bir Ulusun Doğuşu" filminde dramatik etkiyi arttırmak için, Fransız usulü denen şekilde, geceler maviye gündüzler ise portakal rengine boyanmıştır. "Hoşgörüsüzlük" filminde ise dört öykünün birbirinden ayrılması için farklı renklerden yararlanılmıştır. 1572 Barthdomew kıyımı için koyu mavi, Babil'in öyküsü için yeşil, İsa'nın çarmıha gerilişi için açık mavi, çağdaş öykü için kırmızı seçilmiştir.⁶⁵ Ancak bu ve benzeri örneklenebilecek filmler sinema tarihinde renkli film kategorisinde anılmazlar.* Bu çabalar sinemanın teknoloji ayağında mühendisler tarafından da uzun yıllar sürdürülmüştür. Ancak rengin filme bir teknoloji olarak girmesi ses kadar kolay olmaz. Yapılan denemeler ya estetik olarak yetersizdir ya da başarısızdır. 1950'li yıllara kadar siyah-beyaz film sinemaya egemen olur.**

⁶⁵ Mustafa Sözen, **Sinemada Renk**, 1.Baskı, Ankara, Detay Yayıncılık, 2003, s.112

* Renkli film ile pozlanan filmler, renkli film kategorisine alınır.

** Rengin teknolojik gelişimi ama özellikle bu gelişimin sırasındaki uygulamaların sinema anlatım tekniklerine etkisi, kurgudan çok görüntü yönetmenliği üzerine yapılan bir çalışmanın kapsamındadır. Bu nedenle bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Blain Brown-Sinematografi, Mustafa Sözen-Sinemada Renk, James Monaco Bir Film Nasıl Okunur.

Hoşgörüsüzlük filminde kullanılan renklerden örnekler:



Yukarıda görülen renk uygulaması Griffith'in, izleyicide daha gerçekçi bir his yaratmaktansa rengin etkisiyle dramatik bir etki yaratıp izleyicinin psikolojisini etkilemek üzerinedir. Renk kuşkusuz psikolojik bir olgudur. Ancak rengin yarattığı anlamları kesin bir yargıya ulaştırmak mümkün değildir.

“Hiçbir zaman renklerin yarattığı anlamlar mutlak ve değişmez sonuçlar haline gelmemiştir. Renklerin sonsuzluğu gibi yarattıkları etki ve anlamlar da çoklu ve değişkendir. Bu anlamlar, insanların büyük çoğunluğunun sahip olduğu ortak paydalar üzerine kurulmuş bulgularla oluşmaktadır.”⁶⁶

Rengin anlamlarının mutlak değişmez olamamasının temel nedeni ise renk algısının son derece karmaşık olmasıdır. Blain Brown, bu karmaşıklığı beş maddeyle açıklar:

⁶⁶ A.e., s.114

- Soyut ilişki: Rengin kendi soyut işlevi.
- Temsil: Örneğin gökyüzü mavidir, elma kırmızıdır.
- Maddi meseleler: Doku; kirecimsi, parlak, yansıtıcı, mat vb.
- Yan anlam ve simgesellik: Çağrışımsal anlamlar, bellek, kültürel özellikler, mitsel göndermeler; bayrakların, takımların renkleri
- Duygusal ifadeler: Tutkunun ateşli kırmızısı, gecenin soğuk mavisi⁶⁷

Yukarıdaki maddelerden genel olarak dördüncü ve beşinci, rengin yönetmene verdiği olanaklar, yönetmenler rengi bir anlatım ögesi olarak sembolik boyutuyla veya dramatik bir unsur olarak kullanabilirler, ikinci ve üçüncü, görüntü yönetmeni ile kurguya olan etkisidir. Renkli film, siyah-beyaz filme göre daha fazla detay taşıdığı için ışıklandırma ve pozlama bağlamında görüntü yönetmenini, öncelikle çekimlerin birbirine bağlanması anlamında da kurguyu etkiler. Ancak renk, kuramcılar ve sinema üzerine çalışanlar için, kurgu bağlamında, ses kadar yoğun bir tartışma alanı olmamıştır. Daha çok görüntünün renkle inşası üzerinde durulmuştur. Rengin kurguya olan etkisine geçmeden önce bu etkileri daha iyi kavrayabilmek için renkli film üzerine yapılan kuramsal tartışmalara bakmakta fayda var.

Renkli film üzerine en temel kuramsal ayrımı, ses için olduğu gibi, doğal olarak yine biçimciler ve gerçekçiler arasında yapabiliriz. Rudolf Arnheim, sinemasal gerçeğe doğal gerçeğin birbirinden ayrı olması gerektiğini bu nedenle rengin filmin sanat işlevini sarsabileceğini savunur. Dudley Andrew, Arnheim'in sinemanın sanat olabilmesi için gerçekten uzaklaşması düşüncesine katılırsak, sinemada gerçeğe yaklaşılacak her adımı salgın hastalık gibi görmemiz gerekir diye belirtir. Arnheim'in düşüncelerine karşı olarak Bazin'e göre renk gibi teknolojik gelişmeler, sinemanın altında yatan ruh tarafından, gerçekliğin mükemmel gösterimine olan tutku tarafından talep edilmiştir.⁶⁸ Ses tartışmasında olduğu gibi renkte de temel nokta "gerçekliğe yaklaşma" üzerinde olmuştur.

Yuriy M. Lotman'ın siyah-beyaz ve renkli film üzerine düşünceleri de oldukça önemlidir. Lotman, öncelikle sanatın algılanmasındaki iki eğilimi belirtir. Ya sanatın sanat olduğunu unutup ya da onun farkında oluruz. Bu da sanat ile

⁶⁷ Blain Brown, **Sinematografi**, Çev. Selçuk Taylaner, 1. Baskı, İstanbul, Hil Yayınları, 2006, s.153

⁶⁸ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.199

gerçeklik arasındaki benzerlikle, benzerlik de kullanılan sanat aracının fark edilme oranıyla orantılıdır.⁶⁹ Gerçekliğe ne kadar çok yaklaşılsa izleyicinin filmi “sadece film” olarak görme olasılığı da, yönetmenin inisiyatifi saklı olmak kaydıyla, o kadar düşer.

Lotman, renkli filme geçişi anlatırken “uzlaşım” olgusundan bahseder ve bunu fotoğraf ve resim ile olan ilişkimizden doğru yapar.

“Örneğin bizi çevreleyen dünya çok renklidir ama bu dünyanın siyah-beyaz fotoğraf biçiminde yansıtılması ise bir uzlaşımır. Yalnız bu tür uzlaşımları çok iyi bilmek, buna bağlı deşifre kurallarını uygulamak bizlere, resimdeki gökyüzünü hiç güçlük çekmeden bulutsuz ve mavi diye algılama olanağını verir.”⁷⁰

Bu önermelere göre siyah-beyaz filmin renkli filme göre daha uzlaşımıcı olduğunu söyleyebiliriz. Renkli filmin ise siyah-beyaz filme göre daha gerçekçi olduğunu söylemek bir noktaya kadar doğru olabilecektir. Bir filmin gerçekliğini belirleyen renkler değil, filmin anlatım yöntemleridir. “Renkli çevrildikleri halde hiçbir şey kazanmayan, hatta tam tersine bir şeyler yitiren filmler olduğu gibi, gerçek değerini ancak renklide bulan filmler de vardır.”⁷¹ Eisenstein, renkli filme tam da bu noktadan bakar ve kurgu ile renk ilişkisini en çok ele alan kuramcılardan biridir.

Kuramını kurgu üzerine oluşturan Eisenstein, sadece çekimlerin birbiriyle olan ilişkisi bağlamındaki kurgu ile değil aynı zamanda kadrajın içindeki öğelerin kurgusu ile de ilgilenmiştir. Pascal Bonitzer, Eisenstein’ın sinemada renk dâhil, her şeyin kurgu olduğunu tekrarladığını hatırlatır. Gerçek çalışma, rengi de bir kurgu gibi düşünmeyi, nesneden ayrı olarak düşünmeye başlamayı gerektirir. Böyle kavranan kurgu artık pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir, sinematografik yaratıcılığa içseldir.⁷²

Eisenstein’ın kuramlarının ve düşüncelerinin temel çıkış noktası, sinemada her şeyin bir nedensellik kullanılması gerekliliğidir. Doğal olarak rengi de bu

⁶⁹ Yuri M. Lotman, **Sinema Estetiğinin sorunları**, a.g.e. s.37

⁷⁰ A.e., s.38

⁷¹ Nijat Özön, **Sinema Sanatına giriş**, a.g.e., s.155

⁷² Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yasar, 1.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.89

nedensellik bağlamında değerlendirir. 1948 yılında ölümünden sonra yarım kalan “renkli sinema” makalesinde şöyle der:

“Sinemalık anlatımın bütün öğeleri, bir filmin çevrilmesine dramatik olgunun öğeleri olarak katılmalıdır. Buna göre, rengin bir filmde kullanılmasının ilk ve en önemli koşulu, onun dramatik bir etken olmasıdır. Bu konuda renk, müzik gibidir. Filmlerde müzik, gerekli olduğunda iyidir. Bunun anlamı şudur: Renk ile müzik, olgunun gelişmesindeki belirli bir anda aktarılması, söylenilmesi ya da aydınlatılması gerekli olanı en geniş biçimde anlatabildikleri ya da açıklayabildikleri yerde ve zamanda iyidirler (üstelik o vakit başka öğeler değil, yalnız bunlar iyidir).”⁷³

Eisenstein rengin bu şekilde dramatik etki olarak kullanımını ise simgeçiler gibi bir renge bağımsız ve kendine yeterli anlamlar vererek olmaması gerektiğini savunur.⁷⁴ Değişmez bir renk simgeleri katalogu hiçbir şeyi çözümleyemez. “Bu bağlamda renkle içerik arasında tümüyle nedensiz bir ilişki olmasına karşı çıkmakta ama buna karşın bir sanatçının renkle içerik arasındaki nedensiz bir ilişkiyi nedenli bir ilişkiye döndürmesi de benimsemektedir.”⁷⁵ Ona göre renklerin, bir nedenselliğe bağlı olmak koşuluyla, kullanımı sanatçının özgürlüğüdür. Gereksinim duyduğumuz belirli bir işe ya da coşkuya hangi renklerin en iyi biçimde hizmet edeceğine biz karar veririz.⁷⁶ Eisenstein bunu elimizde olduğunu varsaydığı şöyle bir çekimler dizisiyle örnekler:

Kır saçlı yaşlı adam,
Kır saçlı yaşlı kadın,
Beyaz at,
Karla örtülü dam.

⁷³ Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s.146

⁷⁴ A.e. , s.125

⁷⁵ Mustafa Sözen, **Sinemada Renk**, a.g.e., s.141

⁷⁶ Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s.135

Bu çekimlerden oluşan bir sahne “yaşlılığı” mı yoksa “aklılığı” mı anlatıyor? İşte bu, daha sonraki ya da önceki çekimlerin kılavuzluğunda netleşecektir. Yani beyaza iki anlamı da yükleyebiliriz.⁷⁷ Ayrıca Eisenstein’ın, “Eski ve Yeni” ile “Aleksandr Nevski” filmlerinde, beyaz ve siyahı farklı kullanımları onun renge bakışı için belirleyici örneklerdir.

“ ‘Eski ve Yeni’de beyaz renkler mutluluk, yaşam, yeni yönetim biçimlerini yansıtırken, siyah renk gerici, suçla ilgili, geri kalmış ne varsa onunla birleştirilmişti. ‘Nevski’deyse, Rus savaşçılarına ayrılan siyah renk, yığıtlığın ve yurtseverliğin olumlu izleklerini belirtirken, Töton şövalyelerinin beyaz giysileri kıyıcılık, baskı ve ölüm izlekleriyle birleştirilmişti.”⁷⁸

Eisenstein öldüğünde henüz renkli film sinemaya egemen olmamıştı ama onun her konuda olduğu gibi renk olgusu üzerine olan çalışmaları da, sinema için hep belirleyici bir etmen olmuştur. 1950’lerden sonraya rengin sinemadaki serüveni yaratıcı yönetmenlerin elinde şekillenmiştir. Ticari sinema için olayları ve insanları dekoratif anlamda renklendirmek olan renk olgusu, Jean Renoir, Luchino Visconti, Max Ophüls gibi öncülerle sanatsal bir üslup olarak kullanılmıştır.

Renk, kurgu üzerinde ses gibi büyük bir etken olmamıştır. Ses kurgunun biçimi ve anlatım tekniği üzerinde ciddi etkiler bırakırken renk, daha çok çekimlerin birbiri ile bağlanması anlamında kurguyu etkilemiştir. İleride, genel kurgu prensiplerinde göreceğimiz gibi, bir filmin kurgusunun temel işlevi izleyicide bir kesintisizlik hissi yaratmaktır. Yani bir çekimden diğerine geçişin hissedilmemesi esas alınır. İşte bu nedenle renkli filmlerin siyah-beyaz filme göre daha fazla enformasyon taşıması kurguya iki şekilde etki eder:

Renk, iki çekimin birbirine akıcı (kesintisiz) şekilde bağlanmasını için göz önüne alınması gereken bir etmen olmuştur.

Bir çekimden diğerine hissedilmeyen bir geçiş yapmak için, bir çekimde baskın olan rengin diğer çekimde bir miktar olması gerekmektedir. Bu izleyicinin renk değişikliğini daha kolay algılamasını sağlar.

⁷⁷ A.e., s.135

⁷⁸ A.e., s.134

Filmin anlatım dili içinde bir kodlama içeren renk, filmin bütününde tutarlılığını korumalıdır.

Bu durum daha çekimden önce ve çekim sürecinde yönetmenin kontrolünde olsa da, nesnel bir göz olarak kurgucu filmin son halini verirken, filmin genel kurgusu bağlamında bu durumu hep göz önünde bulundurmalıdır.

1.3.1.3. “Çerçeve Oranı”nın Kurguya Etkisi

1950 yılına kadar bir filmin sinema perdesindeki yüksekliğiyle genişliği arasındaki oran 1:1.33 olarak genel kabul görürdü. Yani görüntü yansıtılan perdenin yüksekliği 5 metre ise genişliği 5x1.33: 6.65’dir. Bu aynı zamanda “Academy Aspect Ratio” olarak bilinir ve yıllarca bir televizyon ekranında ya da bilgisayar monitöründe hep bu orana bakmışızdır.* Sesli filmin başlamasından sonra ise film materyalinin yanında ses kuşağına yer açmak gerekmiştir. Bu gereklilik çerçeve oranı 1:1.2’ye çekmiş ve kare olarak kullanılmasına neden olmuştur. Ancak birkaç yıl sonra 1:33 oranını tekrar elde etmek için kullanılan çerçeve içindeki uzam küçültüldü.

1950’li yıllara kadar 1:1.33 hâkim orandı ancak, çeşitli istisnalar ve uygulamalar da vardı. Bu uygulamaların en ilgi çekicilerinden biri 1927 yılında Abel Gance tarafından Napoleon (1927) filminde denendi. “triptik yaklaşım” diye tanımlanan bu uygulamada Gance, belirli sahneleri yan yana monte edilen ve panoramik bir görüntüyü üç ayrı film şeridine kaydeden birbirine bağlı üç kamerayla filme aldı. Daha sonra bu üç film şeridini ayrı ayrı kurgulayıp üç projeksiyon ile eş zamanlı olarak perdede gösterdi. Bazı sahnelerde panoramik etki sağlanırken, bazı sahnelerde üç perdeye de farklı çekimler yansıtıldı. Perde oranının 1:3’e kadar çıktığı bu deneysel uygulama hiçbir zaman yaygınlaşmadı. Ancak daha sonra Fred Walker, bu uygulamadan ilham aldı ve geliştirip sinema dünyasına Cinerama olarak sundu. İlk Cinerama filmi 1952 yapımı “This is Cinerama”ydı ve izleyiciye 146 derece geniş ve 55 derece uzun olan bir bakış açısını kapsayan periferik görüş alanını

* Halen kullanımı yaygınsa da günümüzde televizyon ve bilgisayar monitörleri için geniş ekran ya da başka bir deyişle 16-9 formatlarına geçiş sürecini yaşıyoruz.

doldurarak dikkate değer bir katılım duygusu yaratmaktaydı. Bu birbirlerine 48 derecelik açılarla kurulu geniş açılı ve 27mm’lik merceklerle donatılmış yine birbirine bağlı 35mm’lik üç kamerayla film çekerek başarılmaktaydı. Kolayca anlaşılabilceği gibi bu teknoloji film malzemesi anlamında 3 kat daha pahalıydı. Cinerama, kameranın hantal olmasından ziyade pahalı bir teknoloji olmasından dolayı 1963 yılına kadar sürebildi. Bunun bir nedeni de “CinemaScope”nin icat edilmesi ve daha kullanışlı bulunmasıydı.

Abel Gance’in Napoleon filmindeki “triptik yaklaşım” örnekleri:



1929 yılında Henri Chrétien “anamorphic objektif”i bularak CinemaScope teknolojisinin önünü açtı. (Bu uygulamada objektif geniş bir görüntüyü normal film çerçevesi boyutlarına sıkıştırır ve daha sonra bu görüntü projeksiyon üzerindeki aynı türdeki objektifle filmi yayarak içe eğimli perdeye yansıtır.) 20th Century-Fox tarafından tanıtılan CinemaScope’nin çerçeve oranı 1:2.55 idi. Daha sonra optik ses kuşağının filme eklenmesiyle bu oran 1:2.35 olarak standartlaştırıldı. Bu teknolojiye karşılık ise Paramount Pictures tarafından VistaVision adıyla sinemaya sunuldu. Bu teknolojiye kameradaki film dikey değil yatay ilerliyordu ve görüntü olarak daha iyi sonuçlar veriyordu. Bu teknikte 1:1.85 çerçeve oranı kabul edildi ve daha sonra sinema endüstrisinin standartlarından biri oldu. Daha geniş bir film materyaline dayanan 70mm, 65mm, TODD-AO ve Panavision 70 formatları 1:2.2 çerçeve oranını kullanıyordu. Yine 70mm film üzerine pozlama yapan Imax’ın çerçeve oranı ise 1:1.43’dü.

1950’den günümüze kadar gelen çerçeve oranları sinemacıları çok sayıda seçenekle karşı karşıya bıraktı. Ancak bugün genel olarak standart, 35mm film materyalini üstten ve alttan maskeleyerek elde edilen, 1.85 (ABD) ve 1.66 (Avrupa) çerçeve oranlarıdır.

Sonuç olarak çerçeve oranı ile ilgili bu gelişmelerin temelinde izleyiciyi sinemaya çekmek vardı. John Belton, Eylül 1952’de Cinerama’nın “Bir sinema perdesine gözlerinizi dikmeyeceksiniz. Görüntü ve ses tarafından kuşatılmış olarak doğrudan filmin içine sürükleneceksiniz” sloganıyla reklâm yaptığını, CinemaScope’nin ise “CinemaScope sizi filmin içine sokar” diye izleyiciye seslendiğini örnekler.⁷⁹ Belton, bütün sinemacıların bu yeni geniş-ekran formatından pek memnun olmadığını belirtip Sidney Lumet’in şu sözlerini aktarır: “Herhangi bir dramatik eserin özü insandır ve Hollywood’un insanları olduklarının tamamen tersi bir şekilde görüntülemenin bir yolunu bulması düşündürücüdür. CinemaScope, insanların kiloları boylarından daha fazla olana kadar hiçbir anlam ifade etmez.”⁸⁰ Bu düşüncenin altında insanın yatay değil dikine bir yapısının olması vardır. Nitekim

⁷⁹ John Belton, **Teknoloji ve Yenilik**, Dünya Sinema Tarihi, Editörler: Geoffrey Nowell-Smith, a.g.e., s.309

⁸⁰ A.e. s.311

Fritz Lang de bu formatın insandan çok yılan ya da cenazeleri filme almak için uygun olacağı görüşünü dile getirerek bu formatı alaya almıştır.⁸¹

Aşağıdaki birinci resim anamorphic objektifle çekilip sıkıştırılmış orijinal film görüntüsüyken; ikinci resim perdeye yansıtılırken görünen çerçeve oranını göstermektedir.



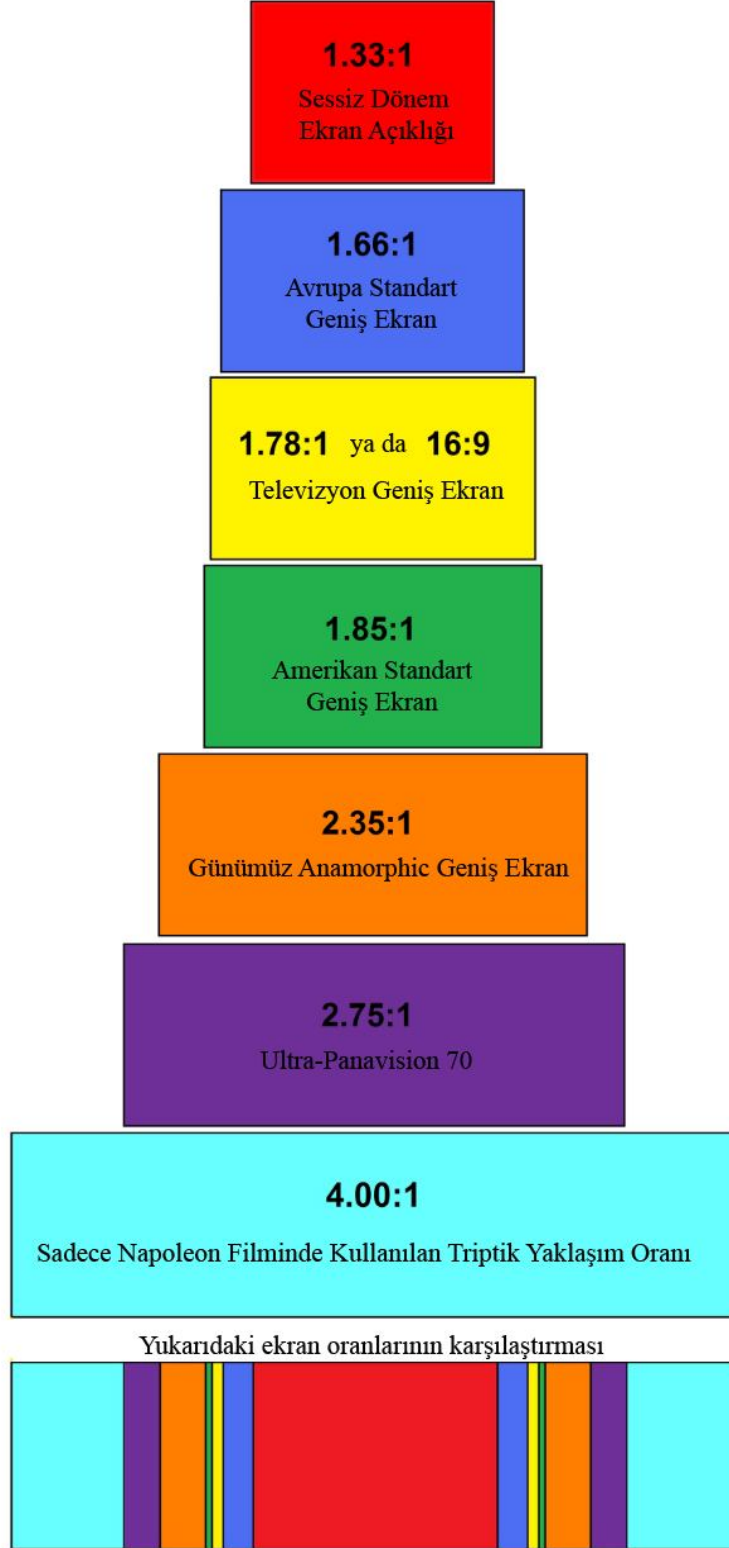
“River of No Return” (Otto Preminger 1954)



⁸¹ A.e., s.311

Ekran oranlarını aşağıdaki gibi bir şekilde karşılaştırabiliriz:

Şema 1



Eisenstein da dikdörtgen olan “geniş-ekran”dan ziyade kare oranının sinema için daha uygun olduğu görüşündedir. Ona göre ne dikey ne de yatay oran tek başına idealdir. Film görüntüsünün dikey ya da yatay olması yönündeki eğilimlerin, böyle bir çatışmanın uzlaşımçı yolu kare oranında yatar.⁸² Arnheim ise perdenin boyutu büyüdükçe görüntüyü anlamlı bir biçimde düzenlemenin güçleştiğini ve “geniş-ekran”ın yine sinemanın sanat olmasını sağlayan sınırlılıklarını azalttığını söyler.⁸³

Sonuç olarak, insan gözünün görüş açısına daha yakın olan geniş-ekran kendi içinde değişen oranlarıyla artık sinemanın bir standardı haline gelmiştir. Ancak 1950’den sonra yaygınlaşan bu durum o güne kadar 1:1.33 oranına göre şekillenmiş kurgu teknikleri için bazı sorunlar yaratmıştır. Bu sorunları görerek “geniş-ekran”ın kurgu üzerindeki etkilerine bakalım.

Alışılmış 1:1.33 oranlı filmlerdeki kurgu sorunları -yakın çekimlerin kullanımı, önalan ve arka alan ilişkisi ve hareketli çekimler- çözülmüştü. Yönetmenler ve izleyiciler standart bir kurgu anlayışına alışmıştı. “Geniş-ekran”la önalan ve arka alan ilişkisi değişti.⁸⁴ Örneğin CinemaScope oranında bir çerçeve içinde iki karakter olduğunu düşünelim. Bu karakterlerden biri önalandaki solda diğeryse arka alanda sağ tarafta olsun. 1.33 oranından farklı olarak CinemaScope’da iki karakter arasında bir boşluk oluşacaktır. Böylece yönetmen için orta alan problemi de çıkmıştır. Sonuç olarak bu alan, çerçevenin anlamına etki etmektedir ve bu nedenle kurgucu ve yönetmen “geniş-ekran”ın etkisini kavramak durumundadır. Ayrıca, anamorphic objektifte yakın çekimler için kameranın yüze yaklaşılmasını gerektiriyordu bu da yüzleri deforme ediyordu. Objektiflerin sınırlı alan derinliği ise hareketli çekimlerde yaşanan başka bir sorundu. Bunlar gibi temel nedenler ilk “geniş-ekran” uygulamalarında kurgunun daha tedbirli olmasına neden olmuştu. İlk CinemaScope film olan “The Robe”da (Henry Koster-1953) kurgunun yavaş ve tedirgin olduğunu çok rahat görebiliriz. Fakat yaratıcı yönetmenler kısa bir süre içinde olumsuz görünen bu etkileri aşmış ve “geniş-ekran”la sinema anlatımında ve kurguda yenilikler yaratmışlardır.

⁸² Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, a.g.e., s.69

⁸³ A.e., s.68

⁸⁴ Ken Dancyger, **The Technique of Film and Video Editing 4th Edition**, 5. Baskı, Amerika, Focal Pres, 2007, s.112

Otto Preminger 1954 yapımı “River of No Return” filminde “geniş-ekran”ı karakter ve çevre ilişkisi bağlamında kullanmıştır. Filmin başkarakterleri Kızılderili’lerden kaçıp en yakın şehre ulaşmak için nehir boyunca yol almalıdır. Nehir, dağlar ve vadiler çok güzeldir ancak böyle olmaları karakterler hiçbir şey ifade etmez. Filmin çevresel, bulunduğu doğanın özellikleri belirgin bir şekilde filmin arka alanını doldurmaktadır ama bize sürekli karakterlerin kaçış durumu hatırlatılmaktadır. Bu bir anlamda sürekli aksiyon halinde olan karakterler ile çevrenin, doğanın sabitliğinin çatışmasıdır. Preminger, karakterlerini hep önalandaki kullanmıştır ve bu çekimlerin büyük bir çoğunluğu orta büyüklüktedir. Filmin kurgusu, ilk “geniş-ekran” filmlerde olduğu gibi yavaştır. Preminger’in getirdiği yenilik, filmin çerçeve oranının verdiği ön alan ve arka alan genişliği ile karakter ve çevrenin birbiri ile olan ilişkisini vurgulamaktır.⁸⁵

“River of No Return” filminden örnek kareler:



⁸⁵ A.e., s.114

Yine Preminger'in 1960 yapımı Exodus'ta, Ari Ben Canan karakteri, hemşire Kitty'e bir dağın tepesinden evinin yerini gösterir. Daha sonra baktıkları vadinin tarihini anlatmaya başlar. Kameraya yakın olan iki karakter birbirine sarılır. Bu sahne boyunca arka alan sürekli görülmektedir. Birçok yönetmen bütün sahnedeki duyguyu verebilmek ve kurduğu dünyayı seyirciye hissettirmek için, karakterlerin yakın ve vadinin bağımsız uzun çekimlerini yapardı. Exodus'taki uygulamada "geniş-ekran" sayesinde bütün bu çekimlere gerek olmadan tek bir çekimde bütün bir sahnenin duygusu ve dünyası verilebilmiştir. Bu aynı zamanda "geniş-ekran"ın anlatım yöntemi olarak kurguya duyulan ihtiyacı azaltabildiğini gösteren bir örnektir.

1955 yapımı "East of Eden" filminde ise Elia Kazan, "geniş-ekran"ı karakterlerin birbiriyle olan ilişkisini anlatmak için kullanmıştır. Film, Cal'ın öldüğünü sandığı annesinin yaşadığını öğrenmesiyle başlar ve Cal ile aile fertleri (özellikle babası) arasındaki ilişkiyi dramatik olarak inceler. Bu ilişki ne zaman Cal ailesinden biri ilgili bir sahnede görünse, Cal ya önalandadır ya da arka alandadır ve çerçevenin ortasında bir engel vardır. Bu bazen üst üste duran buz kütleleriye bazen de uzun bir koridordur. Yukarıda "geniş-ekran"da belirgin bir şekilde ortaya çıkan bir öğe olarak bahsettiğimiz çerçevenin orta boşluğunu Kazan, yaratıcı bir şekilde kullanmıştır. "Geniş-ekran"ın getirdiği olanakları bir anlatım biçimi olarak kullanan Kazan, aynı filmde baba ile oğlu, yemek masasında anne hakkında konuştukları sahnede aynı çekim içinde göstermektense, karşılıklı kesmelere dayalı bir kurgu ile ayrı ayrı göstermiş ve bu şekilde ayrı dünyalarda yaşayan insanlar olduklarını anlatmıştır. Bu örnekte Kazan, sinemanın anlatım olanaklarının ne şekilde birbirleriyle yörgülabileceğini göstermiştir.

İlk dönemlerde hiçbir yönetmen "geniş-ekran"ı, kariyerine kurgucu olarak başlayan John Sturges kadar iyi kullanamamıştır. 1955 yapımı "Bad Day at Black Rock" filmi, kurgunun "geniş-ekran" için de değerli bir nitelik olabileceğini ispatlamıştır. Filmde yakın çekimler olmasa da filmin tansiyonu ve duygusu güçlüdür. Sturges bunu "geniş-ekran"ı akıllıca kullanması ve dinamik kurgusunu stratejik sahnelerde uygulamasıdır.⁸⁶

⁸⁶ A.e. s.116

Filmin açılış sekansında bir tren çorak arazide gitmektedir. “Geniş-ekran”ın olanaklarıyla bu sahnede trenin gittiği arazinin ıssızlığı izleyiciye geçmektedir. Helikopterden yapılan çekimlerine karşılık trenin tam karşıdan yapılan çekimlerinin kurgusu hareket duygusunu verir. Böylece “geniş-ekran”ın sağlayabildiği ıssızlık duygusu ile dinamik kurgunun sağladığı hareket duygusu içi içe geçirilip, bir çatışma yaratılmıştır. Sturges, filmin genel dili içinde de “geniş-ekran”ı tamamen dramatik bir unsur olarak kullanıp gerektiği yerlerde kurgunun anlatım gücüne başvurmuştur.

“Bad Day at Black Rock” filminin açılış sekansındaki çekimler ve kurgu sırası:









Günümüz sinemasında yukarıda örneklediğimiz biçimleri sıkça görebiliriz. Bu örnekleri değerli kılan “geniş-ekran”ın yaygınlaşma sürecinde kurgusal problemlere getirdikleri öncü çözümler ve uygulamalardır. Bugün “geniş-ekran” kurgu için bir engelden çok yönetmenler için anlatım güçlerini destekleyen bir unsurdur.

1.3.1.4. Kurgu Masalarının Kurguya Etkisi

Walter Murch, “yöntemler ve makineler” makalesinde söze “kurgu yapmakta olduğumuz aletler sonuç ürüne belirleyici şekilde etki edebilirler.” diye başlar.⁸⁷ Kurgu ne kadar dramaturjiyse bir o kadar da teknik bir süreçtir. Murch, bu nedenle “alet” sözcüğünü kullanmıştır. Alet sözcüğünden biraz daha özele inersek karşımıza kurgu masaları çıkar. Kurgu masaları filmin fiziksel olarak bağlandığı aletlerdir. Sinemadaki ses, renk ve daha birçok alanda hızlı ve değişen teknolojik gelişmelere rağmen kurgu masaları, icat edilmelerinden günümüzdeki dijital kurguya kadar radikal bir değişime uğramamıştır. Çünkü bir filmin kurgusunun neredeyse tamamı kesme ve birleştirme işlemiyle oluşturulur. Kurgu masalarında yapılan yenilikler bütünüyle kesme ve diğer işlemlerin daha kolay ve hızlı yapılabilmesini geliştirme üzerine olmuştur.

Dijital sistemlere kadar kurgu genel olarak Moviola ya da KEM adı verilen iki mekanik sistemden biri yardımıyla yapılıyordu. Nadir de olsa halen bazı yönetmenler ve kurgucular bu sistemlerle çalışmaktadır. Spielberg’in bir düzine Moviola ve yedek parça alıp, makineleri yakın gelecekte çalışır halde tutmak için teknisyenler işe alacak kadar ileri gittiği bilinmektedir.⁸⁸ Moviola ve KEM sistemlerinin birbirine üstün oldukları yanları vardır ve bu, kurguyu etkileyebilir. Ancak hiçbir etki bilgisayarlar yardımıyla yapılan dijital kurgu kadar kendini hissettirmemiştir. Bu etkinin boyutunu anlamak için günümüze kadar kullanılan önemli ve iz bırakmış kurgu masalarını incelemek gerekir.

Genel olarak 1925 yılına kadar kurgu odasında sadece bir geri sarma makinesi, bir makas ve bir de büyüteç bulunurdu. Film, laboratuardan geldikten sonra izlenir, büyüteç yardımıyla karelere bakılır ve filmin nerelerden kesileceği belirlenip, makas devreye girerdi. Sonra, birleştirilecek film parçaları ataçla birbirine tutturulur ve yapıştırılmak üzere başka bir teknisyene yollanırdı. Elde edilen sonuçlar izlenir, yönetmenin direktifleri doğrultusunda düzeltmeler yapılırdı. Bu süreç, sezgisel olduğu ve kurgu masaları olmadığı için yapılan işlemin sonucu anında görülemediğinden, film tatmin edici oluncaya kadar böylece sürüp giderdi.

⁸⁷ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.39

⁸⁸ A.e. s.67



Henüz kurgu masaları yokken film parçaları elde kare kare incelenirdi.



İlk dönem kurgu odalarından bir örnek



Bu karedeki bütün teknik işlemleri yapanlar kadındır. Görüldüğü gibi o dönem çok daha zahmetli bir iş olan kurgu sürecinde aynı anda pek çok insan çalışıyordu.



Yukarıdaki karede kesimi ve birleştirilmesi yapılmış film parçacıklarının kontrolü için kullanılan projeksiyon ve yine kadın bir operatör görünmektedir.

Anlaşılağı gibi o günlerin kurgu odaları daha çok bir terzinin odasına benzerdi. Bu nedenle, daha önce söylediğimiz gibi, kurgucular daha çok kadındı. Ne zaman ki ses sinemaya girdi, bu uygulamalar yetersiz kalmaya başladı. Çünkü büyüteçle birinin dudaklarını okumak ve ona göre senkron yapmak neredeyse imkansızdı ya da uzun uğraşlar ve zaman gerektiriyordu. Bu nedenle sesi ve görüntüyü birlikte kurgulayabilen Moviola yaygınlaştı.



Kurgu makinesi Moviola

Aslında Moviola, Iwan Serrurier'in 1917 yılında yaptığı bir ev sinema projeksiyonu konseptiydi. Ancak yüksek fiyatından dolayı çok satılmadı. Daha sonra kendisinden bu projeksiyonu, kurgu yapılan bir alete dönüştürülmesi istendi ve o da 1924 yılında bunu başardı.⁸⁹ Ancak bu mekanik kurgu masası ses yaygınlaşana kadar çoğu mekanik öncesi kurgucu tarafından pahalı, gürültülü, biçimsiz ve hatta tehlikeli

⁸⁹ <http://www.city-net.com/~fodder/edit/moviola.html>

(o günlerde film, dinamite benzer aşırı yanıcı selüloz nitrattan yapılıyordu*) görülüp reddediliyordu.⁹⁰

Moviola'nın hareketi kare kare incelemeye olanak vermesi kurguya getirdiği en önemli yenilikti. Bir büyüteçle yapılan kare inceleme işlemi Moviola'da filmi ileri geri sarmaya olanak veren kol sistemi sayesinde (bu sistemin yerini daha sonra motor aldı) hızlıca yapılabilirdi. 1927'den sonra sesli filmin yükselişiyle beraber Moviola'ya ses özelliği de eklendi ve Moviola 1970'li yıllara kadar Amerikan stüdyolarındaki hâkimiyetini hiç kaybetmedi. Amerika'da yaygın olan Moviola'ya karşılık Avrupa'da da Flatbed sistemler yaygınlaştı.



Steenbeck marka kurgu masası

* Filmin ve patlayıcılarının ham maddesinin selülozdan elde edilmesi nedeniyle savaş yılları boyunca (1.Dünya savaşı) Avrupa'da ticari sinema büyük bir darbe yemiştir.

⁹⁰ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.66

1930 yılında Almanya'dan çıkan Flatbed sistemlerin en bilinen markaları Steenbeck ve KEM'di. İki sistem arasındaki ilk fark, kurgucunun Moviola'da ayakta, Flatbed sistemlerde ise oturarak çalışmasıydı. Moviola'lar dikey, Flatbed'ler yatay sistemlerdi.* Flatbed sistemler kurguculara filmin parçalarını çok daha hızlı bir şekilde işleme olanağı sağladı. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra dönerli prizma sisteminin bu masalarda yer alması filmin masadaki dönüş hızını beş kat arttırdı. Steenbeck ve KEM sistemlerine dört ayrı görüntünün ve ses kuşağının karşılaştırılabilmesi olanağının eklenmesi, kurgu süreci için bir devrim oldu. Böylece kurgucular için çekimler arasından seçim yapma süreci oldukça kısaldı.

“...normalden fazla çekim yapan belgeselciler bunun avantajlarını hemen gördüler. Örneğin Woodstock (1970) filminin kurgucuları, bu çığır açan konserin yüzlerce saatlik çekimleriyle karşı karşıya geldiler. Bölünmüş ekran teknikleri kullandıkları halde, ham malzemeyi ancak 4 saate düşürebilmişlerdi ve kurgu masasının** çok yönlü yetenekleri ve hızı olmasaydı bu bile başarılamazdı.”⁹¹

1970'ten sonra Steenbeck ve KEM Amerika'da da yoğun olarak kullanılmaya başlandı. Ancak değişmeyen bir şey vardı ki o da, kurgucuların filme temas edip, filmi inceleyip makas ile kesmeleri ve sonra parçaları yapıştırma süreci fiziksel bir gerçeklik üzerinden ilerliyordu. Günümüzde hâkim olan dijital kurgu yazılım programlarının, mekanik kurgu masalarından esinlenilerek hazırlansalar da, yok ettikleri ilk şey bu fiziksel temas olmuştur. Bu değişimleri görmeden önce dijital kurgunun gelişimine bakmak gerekiyor. Ama bu gelişimden önce de karışıklık yaşamamak için “doğrusal olmayan”*** kurgu sistemlerinin işleyişini ana hatlarıyla görelim.

* Bu yüzden kurgucular Moviola'ya genelde kurgu makinesi derler. Sistemleri tek bir başlık altında toplama kaygısından biz çalışmamızda bu sitemi de kurgu masası sözünün içine alıyoruz.

** Kurgu masasından kasıt Steenbeck ve KEM sistemleridir.

⁹¹ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.128

*** Kurgu terminolojisinde non-linear olarak geçer. Bu terimi resmileştiren Michael Rubin'dir.

Çekim süreci bittikten sonra filmler önce laboratuarda yıkanır. Daha sonra görüntüler dijital olarak kodlanır ve sabit disklere aktarılır. Bilgisayar yazılımları sayesinde (Avid, Final Cut vb.) kurgu yapılır.* Yapılan kurgunun “karar listesi”** alınır ve film son hali verilmek üzere negatif kurgu*** aşamasına gönderilir. Mekanik kurgu sistemlerinde filmler laboratuarda yıkandıktan sonra pozitif bir iş kopyası çıkarılır ve kurgucu bu kopya ile kurgu masası üzerinde çalışır. Daha sonraki süreç yukarıdaki gibi “karar listesi” ve negatif kurgu biçiminde işler. Bu süreçlerden sonra dijital kurgunun gelişim sürecine bakarsak;

2000’li yıllarda sinema sektörüne hâkim olan bilgisayar tabanlı “doğrusal olmayan” kurgu sistemlerinin gelişimindeki en önemli engel, bellek azlığı ve görüntü verilerini saklayacak disklerdi. Bu nedenle 1971 yılında piyasaya sürülen ilk “doğrusal olmayan” sistem CMX 600, televizyon programları dışında kullanılmadı. Steven Soderbergh’in 1991 yapımı Kafka, yine Oliver Stone’nun 1991 yapımı The Doors gibi filmlerin kurgulandığı 1984 çıkışlı EditDroid sistemiye, Avid ve Lightworks gibi yeni teknolojiler karşısında tutunamadı.

EditDroid ve buna benzer bir mantıkta çalışan Montage gibi yarı elektronik yarı analog sistemler, Avid gibi tamamen dijital olan sistemlere karşı ilk başta avantajlıydılar. Çünkü EditDroid görüntüleri lazer diske, Montage ise VHS bantlara kayıt yapıyordu. Ancak Avid’in görüntüleri kaydetmek için kullandığı sabit disk boyutları henüz yetersizdi. Görüntüler çok fazla sıkıştırılarak sabit disklere aktarılıyor, bu nedenle netlik sorunları gözden kaçabiliyordu. EditDroid, Steenbeck gibi çalışıyordu. Avid gibi sistemlerse bilgisayar klavyesi ile çalışıyordu ve o güne kadarki kurgucular eli ve gözüyle malzeme arasından istenen kareyi seçmeye ve kesmeyi yapmak için kinetik bir ilişkiye alıştı.⁹² Teknik sorunlar dışında, neredeyse 70 yıllık bir kurgu geleneğini değiştirmek çok kolay değildi.

Ancak 1990’ların ortasından itibaren gelişen sabit disk, bellek, işlemci ve bunun gibi bilgisayar teknolojileri bu engelleri kaldırdı ve dijital kurgu yazılımları

* Bu aşamadan sonraki ses ve renklendirme süreçleri kurgunun ana hatlarını işlediğimiz için atlanmıştır.

** Kurgu terminolojisinde EDL (Edit decision list) olarak bilinir. Filmin karara varılmış kurgusunda kullanılan çekimlerin bulunduğu film makaralarının ve timecode’ların bir listesidir.

*** Eskiden olduğu gibi film parçalarının “karar listesi”ne göre fiziksel olarak kesilip yapıştırılması ile yapılır.

⁹² Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.77

bütün sektöre hâkim oldu. Walter Murch bu geçişteki psikolojik etkiyi kendisi ve kurgucular üzerinden şu şekilde anlatır:

“Sonuçta 2001 çok yakınımızdaydı, plak tarih olmuştu ve kelime işlem programları bütün dünyada daktiloların yerini almıştı ama biz hala kurgu odasında Moviola’nın dişlilerinin gürültüsünü dinliyor, etrafa orası burası çizik filmler saçıyor, kesiciler, yapıştırıcı bantlar, budama sepetleri ve yağlı kalemlerin arasında oturuyorduk. İnanyorum ki bu teknolojik gecikmenin farkına varmamız elektronik kurguyu öne çıkaran en güçlü psikolojik etki oldu.”⁹³

Bilgisayar sistemlerinin film kurgusu için gerekli olan donanım kavuşmalarından sonra “doğrusal olmayan” kurgu, kurguyu Steenbeck ve KEM sistemlerden sonra ikinci kez devrimsel bir biçimde, kurgu kavramını etkileyecek boyutta etkilemiştir.⁹⁴ Bu etkileri şu başlıklar altında toplayabiliriz:

1.3.1.4.1. Fiziksel Gerçeklikten Sanal Gerçekliğe Geçiş

Dijital kurgu sistemleri ile filmle olan temas, fiziksel gerçeklikten sanal gerçekliğe taşınmıştır:

Yukarıda daha önce belirttiğimiz gibi kurgucular, dijital kurgudan önce filme el ile temas eder, film parçalarını kesip, yapıştırırlardı. Şimdi bu teması sağlayan bilgisayarın faresidir. Film kurgusu büyük miktarda yaratıcı ve politik gerilime sahne olan bir yerdir. Mekanik aletlerin en önemli üstünlüklerinden biri kurgucuyu fiziksel olarak hareket etmek zorunda bırakmasıdır. Bu da bilinçsiz de olsa gerilimi hafifletmeye yarar. Bilgisayar ekranının önünde çalışırken bu yoktur.⁹⁵ James Monaco “Sanal Gerçeklik Miti” makalesinde, analog dünyanın katı sınırları olduğunu vurgular ve “bir tahta parçası ya da kemanla, ancak kapasiteleri neye izin veriyorsa onu yapabildiniz oysa dijital dünyada fiziksel sınırlar yoktur” der.⁹⁶ Bu durum, insan ile düşüncesi arasındaki fiziksel engelleri kaldırmıştır. Dolayısıyla

⁹³ A.e., s.76

⁹⁴ David Ansen, Ray Sawhill, Newsweek **The New Jump Cut** 9/02/96, Vol. 128 Issue 10, p64

⁹⁵ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.93

⁹⁶ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e. s.512

dijital kurgu açısından bakarsak kurgu, bilgisayar kullanabilen herkesin yapabileceği bir şey haline gelmiştir. Bu, üretim için her ne kadar özgürlük sağlasa da, uzun vadede sıkıntılar çıkarmaya gebedir. Dijital olarak kodlanmış bir görüntünün kopyalanması çok kolaydır. Bu kolaylık sayesinde bir yapımcı kopyaları alıp filmin bir kurgusunu ya da düşündüklerinin örneklerini yaratabilir. Sonuç olarak kurgucu baskı altına girip yaratıcı sürecinden uzaklaşabilir. “Şu anda stüdyolar dijital “hayalet kurgu” yapmaya başladılar bile.”⁹⁷

Artık fiziksel temasın olmamasının en önemli olumlu etkisi ise, kurgu sırasında film materyalinin kopması, kırılması, çizilmesi ya da yanması gibi durumların ortadan kalkmasıdır. Elbette kurgunun yapıldığı bilgisayardaki sistemin çökmesi de bir sorundur ancak büyük stüdyolarda bu durumlar neredeyse hiç yaşanmamaktadır ve her zaman bir yedekleme ünitesi vardır.

Diğer bir olumlu etki ise mekanik kurguda fiziksel olarak kesilen film parçaları budama sepetine atılır. Yani yönetmen kurgusu yapılmış çekimin kesilmemiş bölümlerini görmek isterse budama sepetindeki parçaların çıkarılıp bir yapıştırma işleminin yapılması gerekir. Oysa dijital kurguda anında, çekimin kullanılmayan bölümlerini göstermek mümkündür.

Mekanik sistemlerde aynı anda alternatif kurgu versiyonları yapmak yeni bir iş kopyasını gerekli kıldığından pahalı ve tercih edilmeyen bir sistemdir. Ancak dijital kurguda farklı çalışma alanları açılarak birçok versiyon yaratmak mümkündür. Bu da kurgucunun seçenekleri hızlıca görmesine olanak sağlar.

Mekanik sistemlerde ses görüntüye yine fiziksel olarak eşlenirdi. Bu yüzden kurgu sırasındaki işlemlerde senkron sorunları yaşanabiliyordu. Dijital yazılımlar sesin her zaman görüntüye senkron olmasına olanak sağlamakla kalmaz çok sayıda ses kanalını aynı anda okuyabilir. Aynı şekilde fiziksel olarak yapılan ve zaman alan kararip açılma gibi birçok efekt, dijital kurgu sayesinde anında görülebilir hale gelmiştir.

⁹⁷ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.92

1.3.1.4.2. Anında Erişim

Dijital kurgu, film parçalarına “anında erişim”i sağlamıştır:

Dijital kurgu yazılımlarının hepsinde sabit diske depolanmış görüntüleri listeleyen bir pencere vardır. Kurgucuların alışma prensipleri farklıdır ancak genel doğru, her çekimin ayrı ayrı bu pencereler içinde görülmesidir. Bu Moviola’daki kurgu sistemine benzer: nce ekimler seyredilir, notlar alınır sonra film, çekimlere göre bölünüp kurgu odasında sıralanır. Kurgucu kurguladığı sahneye göre istediği çekimleri söyler ve kurgu asistanı bu çekimleri kurgucuya verir ya da makineye takar. Bu durum “rasgele erişim” olarak adlandırılır. Dijital kurgu yazılımları sabit diske aktarılmış bir görüntüyü fareye dokunmanızla anında önünüze getirir. Bu, bir nevi Moviola’daki “rasgele erişim”e benzese de, hız faktöründen dolayı “anında erişim” olarak tanımlamak daha doğrudur. Çok sayıda çekimle uğraşmak zorunda olan bir kurgucunun filme hkimiyeti dijital kurgu ile artmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, dijital kurgunun hızı yüzünden düşünce sürecinde yaşanabilecek aksamalardır. şunu çok rahat ne sürebiliriz: Mekanik alışma sisteminde istenilen bir çekimin asistan tarafından size ulaştırılıp, kurgu masasına yerleştirilmesi her şekilde bir zaman alır. Kısa bile olsa bu zaman sırasında kurgucu, kurgu ile ilgili birçok şeyi düşüncesinden geçirir ve bu ona bir sonuç sağlayabilir. Oysa dijital kurguda fareye tıklanır çekim gelir, diğer çekime bağlanır, yine tıklanır, bağlanır ve bu böyle sürer gider. Çünkü bilgisayar size istediğinizi anında verme özelliğine sahiptir. Dijital kurgu ile çalışan birçok kurgucunun dış dünyasından kopmuş bir şekilde bilgisayarla bütünleşmiş olduğunu görebilirsiniz. Kurgu, düşüncede bir odaklamaya gereksinim duysa da, bir o kadar da dışarıdan bakılmaya, nesnelliğe ihtiyaç duyar. Dijital kurgunun “anında erişim”inin en büyük tehlikesi budur.

Moviola’daki “rasgele erişim”den farklı olarak Steenbeck ya da KEM gibi sitemlerde “doğrusal erişim” yöntemi kullanılır. Laboratuardan gelen filmler bobinler halinde kurgu odasında saklanır. Bir ekim istendiğinde o çekimin olduğu bobin masaya takılır ve daha sonra film ileri ya da geri hızlıca sarılarak çekim bulunur. Bu yöntem dijital kurgu masalarında da uygulanabilir. Ancak Steenbeck ve KEM’lerde gerçek anlamda yapılan hızlandırma, dijital kurgu masalarında çekimin içindeki

karelerin bilgisayar tarafından atılması ile yapılır. Yani 10 kat yapılan bir hızlandırmada Steenbeck ve KEM’lerde bir kare saniyenin 1/24’ünde değil, 1/240’ında gözünüzün önünden geçer, ama gözünüzün önünden geçer. Yani karelerde bir eksiklik yoktur, sadece daha hızlı geçerler. Oysa dijital kurguda görüntüler hızlıca seyredilmek istendiğinde bilgisayar, bu işlemi yapabilmek için görüntüyü oluşturan karelerin neredeyse %90’ını atar. Bu durum, gerçek anlamıyla çekimin hızlandırılması değil ama bir yanılsama olduğundan, çekimin içeriğini anlamada önemli bir eksiklik yaratır.*

1.3.1.4.3. Dijital Kurgu ve Yalnızlık

Dijital kurgu, kurgucuyu yalnızlaştırır:

Sinema sanatının diğer sanatlara göre en önemli farkı kolektif olmasıdır. Film üretim sürecinde birçok insan çalışır. Mekanik kurgu odaları daha komplike yerler olduğu için asistanlara ihtiyaç vardır. Dijital kurgu sistemleriye “anında erişim” gibi hız özellikleri ile asistanlara olan ihtiyacı azaltmakta hatta gereksiz kılmaktadır. Ancak kurgu asistanlarının kurgucuya fiziksel olarak yardımcı olmalarının yanında en önemli özelliklerinden biri kurgu sırasında izleyici konumunda durabilmeleridir. Bir asistan bu nedenle kurgucunun kararsız kaldığı durumlarda yol gösterici olabilir.

Sonuç olarak günümüzde asistan istemek ya da istememek kurgucu için artık bir seçenektir. Ancak özellikle ticari filmlerin yapımcıları birçok noktada maliyet düşürmek ister ve dijital sinema sistemleri bu konuda onlara yardımcı olmaktadır. Bu nedenle film üretimindeki her süreçten bir elamanın azaltılması, maliyet düşüren bir etmendir. Kurgu sürecinin de bu durumdan etkilenmesi doğaldır çünkü dijital kurgunun nihai amacı “tek adam tek makine”dir.⁹⁸

* Aynı nedenden, bir çekimin dramatik etkisi için dijital kurgu sırasında yapılan yavaşlatmalar ile sette kamera hızı artırılarak çekim sırasında yapılan yavaşlatmalar arasında önemli bir kalite farkı vardır.

⁹⁸ A.e., s.90

1.3.1.4.4. “Yatay Düşünme”den “Dikey Düşünme”ye Geçiş

Dijital kurgu ile “yatay düşünme” yerini “dikey düşünme”ye bırakmaktadır:

Mekanik sistemle çalışan kurgucular bir film üzerinde çalışırken yatay düşünme yapar. Yani onun önceliği çekimlerin bağlanma sırasıdır. Çekimler çekimlere, sahneler sahneler ve son olarak sekanslar sekanslara bağlanır. Genel kabul görmüş kurgu prensipleri de bunun üzerine kurulmuştur. Kurgucu bir çekimi olduğu haliyle değerlendirir. Ya beğenir ya da beğenmez. Çekimin içeriğine müdahale etmez. Ancak 2000’li yılların başında gelişen yüksek çözünürlüklü video teknolojisiyle beraber dijital kurguda çekimlere müdahale olanağı gelmiştir. Burada müdahale derken eskiden de yapılan renklendirme ya da efektif atmosfer müdahalelerinden söz etmiyoruz. Sözünü ettiğimiz, artık kurgucuların bir çekimin kadrajını da değiştirme imkânının olmasıdır. Bu devrimsel gelişmeyi daha iyi anlayabilmek için dijital sinema kavramına kısaca bakmak gerekiyor.

Günümüzde yüksek çözünürlüklü dijital video formatları sayesinde bir film dijital olarak çekilip, kurgulandıktan sonra film materyaline basılıp sinema salonlarında gösterilebilmektedir. Dijital çekilmiş bir filmi dijital olarak gösterebilen sinema salonları henüz yaygınlaşmasa da bu evrim tamamlandıktan sonra film materyali ile film çekmenin bir nostalji olacağını öngörmek çok da zor değildir. Film materyaline basıldığını düşünerek bir dijital filmin, sinema salonlarında bozulmadan gösterilmesini sağlayacak çözünürlük 2048 x 1080’dir. Dijital sinemanın kabul görmüş diğer oranı da 4096 x 2160’dır. Ancak daha şimdiden dijital teknoloji için bu oran gerilerde kalmıştır. Super Hi-Vision / Ultra High Definition Video 7680 x 4320 oranına ulaşmışken, RED Epic 617 sistemi 28000 x 9334 gibi olağanüstü bir oran üzerindeki çalışmalarını sonlandırmak üzeredir.



Şema 2 -Turuncu renkteki çerçeve oranı Red Epic 28K 'nın diğer formatlara göre olan devasa çözünürlük farkını göstermektedir.

Şekilde en düşük televizyon çözünürlüğünden şu andaki en yüksek çözünürlük olarak görünen 28k'ya kadar, çerçevelerin birbirine oranları görülmektedir. Eğer 2k dijital sinemayı gösterim standardı olarak kabul edersek, (şekildeki kahverengi alan) bu çözünürlükten büyük her oran bize dijital olarak çekimin kadrıjıyla oynama hakkı verecektir, hem de hiçbir görüntü kaybı olmadan. Görüntüde istediğiniz bir bölüme yaklaşabilir, kadrıjın sağını solunu, yukarısını

aşağısını kesebilirsiniz. Hatta sanal bir kamera hareketi bile yapabilirsiniz. Bunun tek sınırı gösterilen format ile kurguladığınız format arasındaki çözünürlük farkıdır. Örneğin gösterim formatı 2k ise ve siz Super Hi-Vision (şekildeki koyu mavi alan) ile çekim yaptıysanız; iki format arasındaki çözünürlük farkı 15 kattır. Bu size kurguda Super Hi-Vision görüntüye %93 oranında bir yaklaşma payı sağlar. Çekim çözünürlüğünüz 28k ise aradaki fark 118 katın üzerine çıkacaktır ki bu da görüntü üzerinde size %99'a yakın bir hâkimiyet sağlar.

Örneklerden kolayca anlaşılacağı gibi dijital teknoloji sayesinde artık yönetmenlerin kurgu sırasında rejî yapma imkânı vardır. Bu da filmin ritmini ve akışını sağlayan kurguculara yeni seçenekler ve olasılıklar sunmaktadır. George Lucas^{*}, bu konuyla ilgili şunları söyler:

“Şimdi benim 3D diye adlandırdığım bir şekilde kurgu yapabilirsiniz. Sahnenizdeki oyuncularını yerlerinden oynatabilir, onlara yaklaşabilirsiniz. Bir anlamda filmin yönetmenliğini kurgu odasında yapabilirsiniz. Sektöre kurgucu olarak girmiş biri olarak benim hep yapmak istediğim bir şeydi bu.”⁹⁹

Sonuç olarak kurgu “yatay süreç”ten “dikey sürece” doğru yol almaktadır. Kurgucular çekimlerin birbiri ile olan ilişkileriyle filmi yatay olarak düşünürken, çekim içinde yapılabilecek oynamalarla da dikey düşünmek durumundadır. Kurgucu Rob Kobrin şöyle söyler: “Ben artık film karesinin içini kurguluyorum.”¹⁰⁰ Bunun doğurduğu sonuçların sinemaya etkisi zamanla görülecektir. Ancak bu noktada “dikey kurgu” kavramının kuramsal olarak ilk kez Eisenstein tarafından dile getirildiğini hatta uygulandığını belirtmeden geçmek, “dikey kurgu”yu dijital teknolojinin doğurduğu gibi bir yanılsama yaratacaktır.

Eisenstein “dikey kurgu”yu açıklamak için şu benzetmeyi yapar:

“Herkes orkestra partitürünün nasıl olduğunu bilir. Partitürde birçok porte vardır, her biri bir çalgıya ya da benzer çalgılara ayrılmıştır. Her bölüm yatay olarak gelişmiştir. Ancak, dikey yapının da rolü

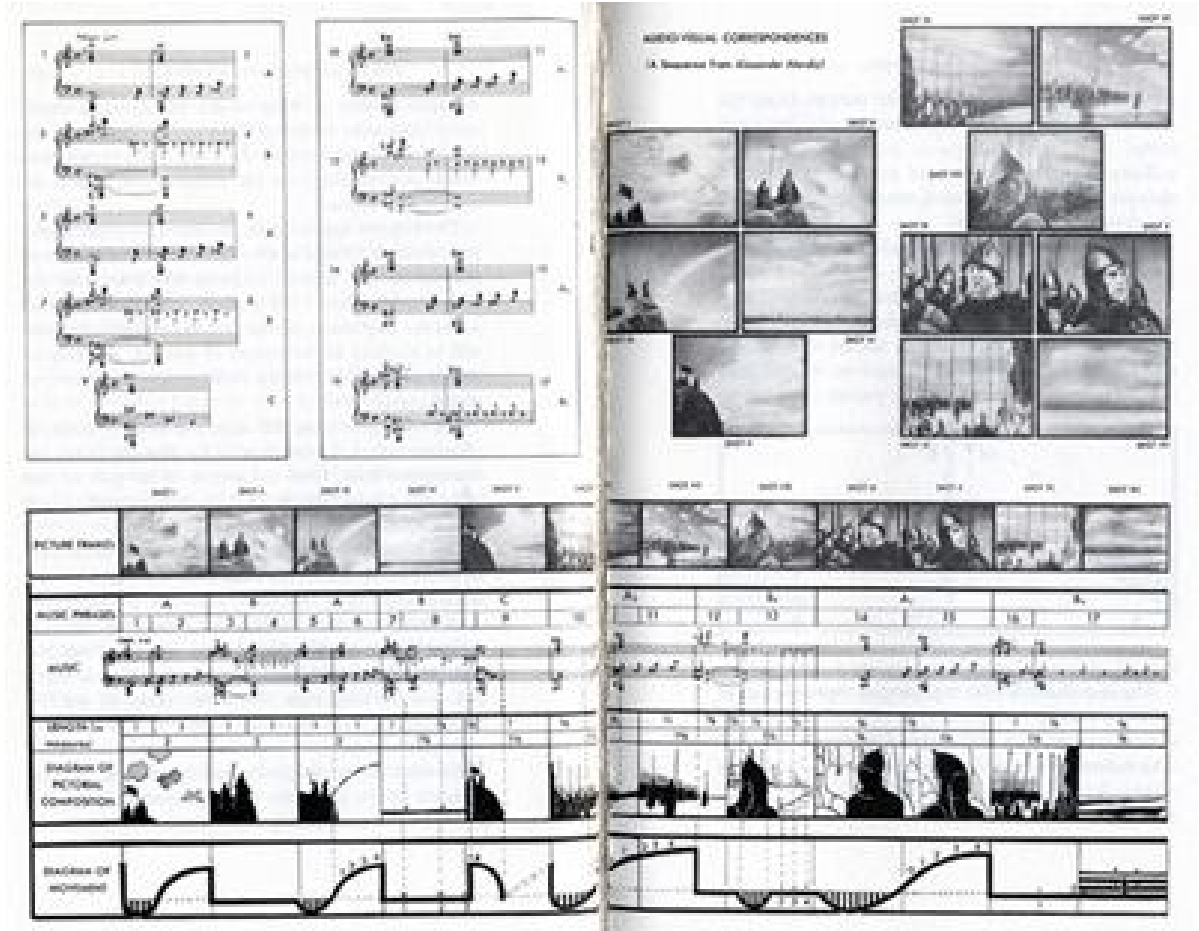
^{*} Star Wars seri filmleriyle popüler olmuş yönetmen, yapımcı ve senarist.

⁹⁹ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 01.39.20

¹⁰⁰ David Ansen-Ray Sawhill, **The New Jump Cut**, Newsweek, 2 Haziran 1996, s.64

bundan önemsiz değildir; belirli bir zaman biriminde orkestranın tüm öğelerini birbirine bağlar. Dikey satırın ilerleyişi içinde, tüm orkestrayı kapsayarak ve yatay olarak iç içe geçerek, tüm orkestranın karmaşık uyumlu müzik devinimi sürüp gider.”¹⁰¹

Eisenstein bir metnin soldan sağa okunma alışkanlığından dolayı, izleyicilerin de görüntüyü soldan sağa takip ettiğini düşünmüştür. Buradan yola çıkarak filmin müziğindeki her notanın görüntüyle dikey olarak düşünülmesi gerektiğini söyler. Nitekim bu düşüncesini Aleksandr Nevski filminde uygulamıştır. Bu filmin müzikle olan “dikey kurgu”sunu da aşağıdaki biçimle kâğıda dökmüştür.



Eisenstein'ın bu “dikey kurgu” yaklaşımı “izleyici görüntü takibini soldan sağa yapar” önermesi yüzünden sağlıklı bir zemine oturmaz. Örnek olarak Sadi Konuralp, böyle düşünülürse Aleksandr Nevski örneğinde yaratılan biçimden

¹⁰¹ Eisenstein, **Film Duyumu**, s.73

Arapların hiç etkilenmemesi gerektiğini söyler.¹⁰² Bu bakış açısı haklı olsa da ses dâhil görüntüye eklenen her türlü etmeni farklı bir katman olarak düşünmemiz gerektiğini söyleyen ve dolayısıyla “dikey kurgu”ya ulaşan Eisenstein’ın değerinden bir şey azaltmaz. Burada önemli olan Eisenstein’ın çok önce hayal ettiği ve uygulamaya çalıştığı “dikey kurgu”nun, dijital teknoloji sayesinde bilgisayar yazılımlarında reenkarnasyona uğramasıdır.

Sinemada “dikey kurgu”, öncelikle ve kabaca, çeşitli görüntü katmanlarının iç içe geçirilerek yapılan manipülasyon aşamasına işaret eder. Ancak yukarıda belirttiğimiz çözünürlük oranlarının gelişimi kurgucuların önüne kadrajla oynama seçeneğini koymaktadır ki bu da bir dikey düşünme olup “dikey kurgu”ya işaret eder. Ancak kuşkusuz, kurgucunun “dikey düşünme” sürecinin, yazılımların gelişimi ile daha da fazlalaşması, kurgucunun genel görev tanımlarında bir sapma yaratacaktır.

“Optik efekt çalışmaları gittikçe gelişkin ve ince işler haline geldi. Çoğu zaman bu efektleri fark etmek bile mümkün olmuyor. Bu da kurgucu ya da yönetmene “Bu gökyüzü hoşuma gitmedi” veya “Kış gibi görünmesi gerek, hadi şu yaprakları görüntüden çıkaralım” deme özgürlüğü veriyor. Yakın gelecekte Avid gibi yatay boyutta sıralama yapma becerileri yüksek sistemler Inferno gibi aynı anda dikey olarak birçok görüntüyü değiştirme konusunda yetenekli sistemlerle birleşecek. Bu durumda şimdiden göremeyeceğimiz bir takım sonuçlar ortaya çıkacak. Tek bir kurgucu her şeyi yapabilir mi? Yoksa iş ikiye mi bölünecek? Bir yatay ekip, bir dikey ekip mi olacak?”¹⁰³

Bütün bunları bize zaman gösterecek. Ancak dijital teknolojinin, yine bir sinema teknoloji ilişkisi olarak, sanatçının aracı ya da amacı olması tartışmaları daha da hararetlenecek. Sanatçı dijital teknolojiyi bir araç olarak kullandıkça sinema dili daha da ilerilere taşınacak. Tersine ise ticari sinemanın egemenliğini daha da arttıracak.

Dijital teknoloji, sinemanın yapım maliyetlerini düşürme olasılıklarıyla, sinema sürecini daha az kolektif hale getirmeye doğru yol almaktadır. Ancak olumlu

¹⁰² Sadi Konuralp, **Film Müziği**, a.g.e., s.35

¹⁰³ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.101

yönden de bu maliyet düşüşü bir yandan bağımsız sinemaların önünü açan bir etmendir. Sonuçta iki niyet arasında önemli bir fark vardır ve bu da bize Godard'ın Lenin'den alıntılacağı “etik geleceğin estetiğidir” önermesini hatırlatmaktadır.¹⁰⁴

1.3.2. Kurgunun Bir Anlatım Aracı Olarak Gelişimi ve Kurguya Kuramsal Yaklaşımlar

Vurgulamak gerekir ki kurgu, sinema sanatı için önce bir zorunluluktur. Fiziksel anlamda bu, parçaları birleştirilmemiş bir filmin sinema salonlarında gösterilemeyecek olması anlamına gelir. Ancak önemli olan, daha önce de söylediğimiz gibi, sinemanın ilk yıllarından sonra kurgunun anlatım gücünün keşfedilmesinin, sinemanın sanat olarak değerlendirilmesine neden olmasıdır. Siyah-beyaz sessiz yıllar sinemada kurgunun doruğa çıktığı bir dönemdir. Kurgu yöntemlerinin neredeyse tamamı da bu zamanda oluşmuştur. Ses, renk ve “geniş ekran” gibi gelişmelerse sinemada daha değişik yönelimlerin önünü açmıştır.

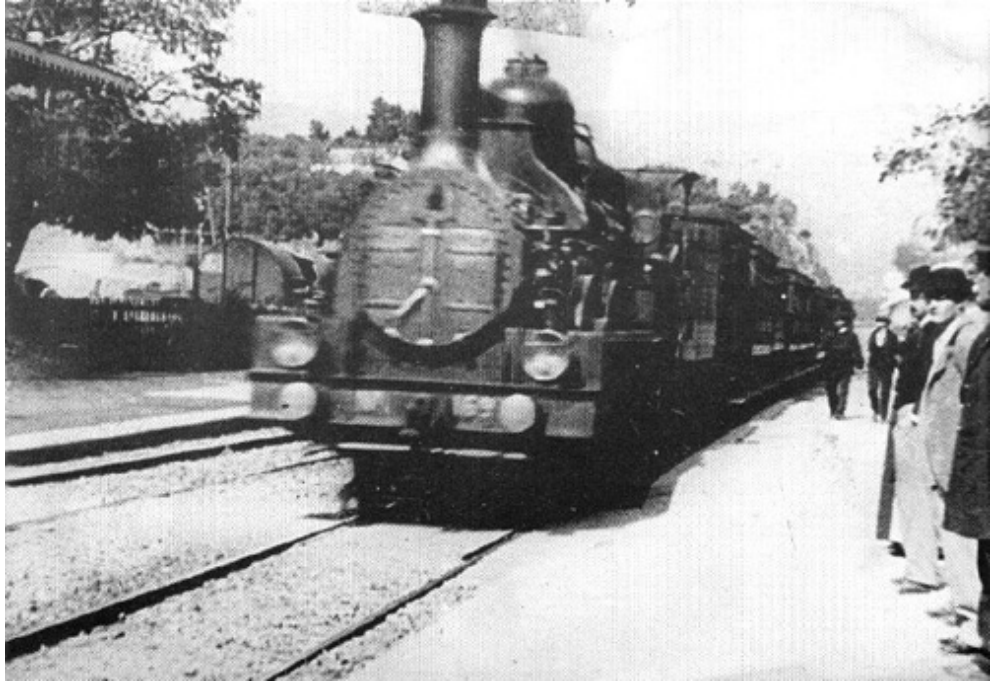
Kurgu birçok kuramcı için hep bir sınır çizgisi olmuştur. Eisenstein, onun anlatım gücünün coşkusu savunmuş Bazin, manipülasyon olduğunu söylemiş, Jean Mitry, ise iki yaklaşım arasında bir sentez yaratmıştır. Kurgunun basit bir kesme ve birleştirme işleminden daha öte bir şey olduğu gerçektir. Bu gerçeğin nasıl oluştuğunu görmek için öncelikle sinemada kurgunun bir anlatım aracı olarak nasıl geliştiğine ve nasıl ele alındığına bakmak gerekir.

1.3.2.1. İlk Filmler

Sinema tarihinin ilk filmlerini Lumière kardeşler çekmiştir. Lumière kardeşler ilk filmlerini yaparken basit bir yöntem uygularlardı: İlgi çekebilecek bir konu ya da olay bulurlar, kameralarını konunun önüne koyar ve film stoku bitene kadar çekim yaparlardı. Tek arzuları aksiyonu ve hareketi kaydetmektir. Lumière'ler kamerayı sabit tutar ve kamerayı sadece kayıt eden bir aygıt olarak kullanırlardı. Bu filmlerde sinemanın anlatım dili üzerine, çerçeveleme dışında, bir şeye rastlanmaz. İlgi çeken ve etki yaratan ilk kez hareketin kaydedilip sonra izleyiciye

¹⁰⁴ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.512

gösterilebilmesidir. Bu bakış açısıyla Nilgün Abisel, Lumière’lerin ilk filmlerinde seyirciler üzerinde yarattıkları etkilerin üzerinde durur. Abisel, Lumière kardeşlerin ilk filmlerini “iyi düzenlenmiş, taze ve özgür bir hava taşıyan filmler” olarak değerlendirir.¹⁰⁵ *Partie d’Ecarté* (Kağıt Oyunlar, 1895) filminde sahne içinde gözü meşgul eden bir eylem oluşturarak seyirciye kamerayı unutturan ve filmin içeriğiyle ilgilenmek zorunda bırakan Lumière’lerin seyirci üzerindeki etkisi en ünlü olan filmi ise “*L’arrivée d’un Train*” (Trenin Gara Girişi, 1897)’dir. Bu kısa filmde, trenin hareketi diyagonal bir kompozisyon içinde görüntülenmiş ve izleyicide trenin üzerine doğru geldiği hissini yaratmıştır. “Rivayete göre filmdeki hareket eden tren izleyicileri o kadar ürkütmüştü ki, kendilerini korumak için sandalyelerin altına saklanmışlardı.”¹⁰⁶ Nilgün Abisel’e göre “Bu filmlerdeki gerçekçi yaklaşım, sonraki yıllarda Jiga Vertov’dan Jean Renoir’a ve İtalyan yeni gerçekçilerine dek uzanacak bir eğilimin başlangıcı olmuştur.”¹⁰⁷



“Trenin Gara Girişi”nin bu karesi kameranın ne kadar doğru konumlandırıldığını göstermektedir. Trenin perspektifi üç boyut hissi yaratmaktadır.

¹⁰⁵ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, 1. Baskı, Ankara, De Ki Yayınları, 2007, s. 33-34

¹⁰⁶ Roberto Pearson, *Sinemamın İlk Dönemi*, Dünya Sinema Tarihi, Editörler: Geoffrey Nowell-Smith, a.g.e., s.35

¹⁰⁷ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, a.g.e., s.35

Her ne kadar birçok Lumière filmi, prova yapılmamış aksiyonların kayıtları olsa da, “L’Arroseur Arrosé” filmi (Kendini Sulayan Sulayıcı, 1895) çekilen materyal üzerinde bilinçli bir kontrolün olduğu filmidir. Filmde bir erkek çocuk, gizlice, bahçeyi sulayan bahçıvanın hortumuna basar ve suyun kesilmesine sebep olur. Bahçıvan suyun neden kesildiğini anlamak için hortumun ucuna baktığı sırada çocuk ayağını kaldırır ve bahçıvanın yüzüne su fişkirir. Bahçıvan ne olduğunu anlayıp çocuğun arkasından koşar ve ona bir şaplak atar. Lumière’ler ilk kez daha önceden organize edilmiş komik bir sahneyi kayda alarak sinemada komedinin ilk örneğine imza atmışlardır.

Bu ilk filmlerde henüz kurgu kullanılmamıştır. Sadece toplu gösterimler için filmler birbirine yapıştırılmıştı. Elbette bunu kurgu olarak değerlendiremeyiz. Zaten Lumière kardeşler mucidi oldukları sinematografin bir geleceği olduğuna inanmıyordu.

“...bu filmlerin Lumière Kardeşler’in gözündeki önemi, hareketin perdeye yansıtılmasını sağlayan bilimsel başarıda yatıyordu. Fotoğrafın durağan olarak saptadığı günlük gerçeği hareketli olarak saptayan sinematografi, geleceği olmayan, bir süre sonra ilgi odağı olmaktan çıkacak bir buluş olarak değerlendiriyorlardı. Gerçekten de, sinematografi görür görmez içerdiği seyirlik değeri hemen keşfeden ve kendisine de bir aygıt satmalarını isteyen Georges Méliés’e şu yanıtı vereceklerdi: ‘Delikanlı paranı sokağa atma. Bu aygıt bir süre bilimsel bir merak konusu olur sonra unutulur, hiçbir geleceği yok.’”¹⁰⁸

Ancak bu sözleri söyledikleri Méliés öykülü filmin babası olacaktı.

¹⁰⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, a.g.e. s.31

1.3.2.2. George Méliès

Georges Méliès'in filmleriyse günümüzde, genel olarak film hilelerindeki ilk olma özellikleri ile hatırlanmaktadır. Profesyonel bir illüzyonist olan Méliès'in filmlerinde görebileceğimiz tek bir çekimin dışındaki hikaye anlatımı özelliği de çok önemlidir. Méliès'in Cendrillon (1899) filmi 20 bölümden oluşmaktadır. Bu 20 bölümün her biri Lumière'lerin, "Kendini Sulayan Sulayıcı" filmindeki gibi önceden organize edilmiş tek çekimlik aksiyonlardan oluşuyordu. Fakat buradaki en önemli fark Méliès'in, Lumière'lerin aksine farklı bölümleri birleştirerek bir hikâyeye anlatmaya çalışmasıydı. Cendrillon, devamlılık bağlamında ayrı çekimleri birbiriyle ilişkilendiren bir film. Tek bir sahne içeren filmlerinden sonra Méliès, anlatı bütünlüğü sağlamak için yirmi sahneyi birbirine bağlayarak bir tür kurgu yapmıştı.¹⁰⁹ Bunun yanında, daha sonraki çoğu Méliès filmi gibi Cendrillon da tiyatro anlatımı biçimindeki filmler arasında yerini almaktadır. Sahneler zamansal ve mekânsal olarak kendi içlerinde bir olup, bir sahne bir mekânda başlayıp başka mekâna geçmez. Kamera hep sabit durur ve oyunculara hep bir mesafeden bakar. Kamera bir nevi tiyatro izleyicisinin yerine geçer. Cendrillon filmini devamlılık bağlamında bir başlangıç olarak değerlendiresek de, unutmamak gerekir ki bu filmde çekimler arasında bir aksiyon bağı yoktur. Birbirini takip eden çekimler arasında zaman bağı tanımlanamamaktadır. Méliès, Cendrillon'dan sonra daha da komplike ama yine de tiyatro anlatıma dayalı filmlerini üretmeye devam eder.

Méliès'e ün kazandıran film ise "Le Voyage Dans la Lune" (Ay'a Seyahat, 1902) filmi olmuştur. 10 bin Frank harcanan bu filmde Méliès, yeni bir anlatım dilinin ilk örneklerini verir. Yine sahneleri uzaktan takip eden bir kamera vardır ancak on dört dakikalık bu filmin sahne dizilimleri, (sahneler arasında zincirleme geçişleri kullanılmıştır) zaman tanımı anlamında ilerlemiştir ve bu film öykülü filmin önemli bir adımıdır.

Filmde dünyalı bilim adamları, inceleme yapmak üzere bir füzeyle aya gitmenin hesabını yaparlar ve bunu başarırlar. Ay dedenin gözüne yumuşak bir iniş yapan dünyalılar Aylılar tarafından hoş karşılanmaz ve bilim adamları bir şekilde kaçıp dünyaya geri dönerler. 30 sahnelik bu filmin öykü yapısını Rekin Teksoy farklı

¹⁰⁹ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, a.g.e., s.54

bir bakış açısıyla değerlendirir: “Hollywood’un daha sonra western filmlerinde Kızılderililere yükleyeceği işlevi, bu filmde Aylılar üstlenir.”¹¹⁰

Ay’a Seyahat filmi, sahneler arasında kurgu yaparak, kurguyu bir birleştirme aracı olarak kullanmıştır. Henüz sahnelerin kendi içinde yakın çekimler ve farklı açılar kullanılmadığından filmleri tiyatro biçiminden kurtulamamıştır. On dört dakikalık filmin ilk sahnesi, bir tiyatro sahnesi gibidir ve iki dakika sürer. Kurgu filmsel zaman ve mekan yaratma anlamında henüz aktif değildir. Ancak plan ve sahne kurulumu bağlamında olmasa da film uzayını fark eden, farklı film katmanlarını üst üste yerleştirerek efektler yaratan Méliès, sinemasal üçüncü boyutun ilk ustasıdır.¹¹¹

1.3.2.3. Devamlılık Kurgusunun Başlangıcı: Edwin Stanton Porter

Kurgu da, aynı sinematografin keşfi gibi, aynı tarihlerde birbirlerinden haberli ya da habersiz pek çok yaratıcının üzerinde çalıştığı bir gelişmedir. Bu nedenle Edwin S. Porter’a ve devamlılık kurgusunun başlangıcına geçmeden önce bu alanda örnekler vermiş bazı isimlere de değinmek gerekiyor.

İngiltere’de bir portre fotoğrafçısı olan George A. Smith, 1896’da kendi yaptığı kamerasıyla ilk filmlerini çekmiştir. 1900’de yaptığı bir filmde bir yakın çekimi, daha geniş ölçekli iki çekim arasına yerleştirerek, belki de ilk kurgu uygulamasını gerçekleştirmiş olmuştur. Smith, “As Seen through a Telescope” (Teleskoptan Görüldüğü Gibi, 1900) adlı filmde maskeleyme tekniğini kullanarak ayağı burkulan kızın ayağını yakın plana almış ve iki genel plan arasında kullandığı bu planla kurgunun ilk örneğini vermiştir.

Anlatı kurgusunda yenilikçi örnekler barındıran İngiliz sinemasının bir diğer lideri Cecil Hepworth’tur. Hepworth’un 1905’te çektiği “Rescued by Rover” (Serserinin Kurtarışı) filmi bu konuda ilginç bir örnektir. Filmde vicdan azabı çeken dadının odaya dalıp çocuğu kaybettiğini itiraf ettiği sahne iki çekime ayrılır. İkinci

¹¹⁰Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.35

¹¹¹ Sean Cubitt, **The Cinema Effect**, 1. Baskı, Londra, MIT Pres, 2004, s.43

çekim konuya daha yakın ve biraz daha farklı bir açıdan kaydedilmiştir.¹¹² Bu, o dönem için kurguda büyük bir adımdır. Ancak ilginç olan tarafı ticari olarak başarılı olan filmin daha sonra iki versiyonunun daha çekilmiş olması ve bu versiyonlarda aynı sahnenin tek çekim olarak kullanılmasıdır. Bu durum, yapılan yeniliğin ne kadar bilinçli olduğu konusunda soru işaretleri yaratmaktadır.

Edwin S. Porter'ın 1902'de yönettiği "The Life of an American Fireman" (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) ise farklı anlatım yollarını açan önemli bir filmidir. Kurgunun filme özgü anlatım tekniğinin mucidi olarak görülen Porter, Edison'un çekmiş olduğu eski filmleri karıştırır ve bir hikâye yaratabilecek çekimleri arar. Yangın söndürme merkezinin aktivitelerinden oluşan çok sayıda çekim bulur. Hikâyesini bu çekimler üzerine oturtmaya karar verir. Bu stok görüntülere kendisi de çekimler ekler ve birbirine ilişkilendirir. Porter'ın başkaları tarafından farklı yerlerde yapılmış çekimleri, kendi çekimleri ile birleştirme fikri daha önce hiç denenmemiş bir yöntemdir. Bu deneme, kendi başına anlamı olan bir çekimin, başka bir çekim ile bağlanmasının, yeni bir anlam bütünlüğü sağlayabileceğini göstermiştir. Üstelik Porter bu yolla filme bir akış ve ritim kazandırmıştır.

"Filmi izleyen seyirciler, baştan sona, çekimlerin kurgulanmasıyla oluşan dramatik etkinin yardımıyla anlatımın sunduğu olayların içine girdiler. Filmdeki kişilerle birlikte, o anda, aynı olayı yaşıyormuş izlenimine sürüklendiler. Kimse stüdyo çekimleriyle eski haber filmi parçalarının zaman ve mekân açısından ne denli kopuk, uzak ve ilintisiz olduğunu anlayamadı. Gerilim, bunları bütünlemiş, zaman ve mekândaki süreklilik yapay olarak elde edilmişti; bir başka deyişle, filmsel bir zaman/mekân ilişkisi yaratılmıştı. Film büyük heyecan yarattı."¹¹³

Porter filme gösterilen bu ilgi sayesinde önemli bir yenilik yaptığının farkına varmış olur ve sonraki filmi "The Great Train Robbery" (Büyük Tren Soygunu, 1903) ile yeni kurgu yöntemleri öne çıkmaya başlar. Çekimler arası yapılan geçişler kurgu prensiplerinin belirlenmesinde önemli bir yer tutar. "Büyük Tren

¹¹² John Hawkrige, **Hepworth'ten Hitchcock'a İngiliz Sineması**, Dünya Sinema Tarihi, Editörler: Geoffrey Nowell-Smith, a.g.e., s.163

¹¹³ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, a.g.e., s.63

Soygunu”nda, “Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı”nda olduğu gibi eski film parçaları kullanılmamıştır. Porter bu filmde tüm çekimleri dramatik yapıyı geliştirecek şekilde önceden planlamıştır. “Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı”ndan daha ileri anlatımlarla bu kez çekimler arasındaki aksiyon birliği ve dolayısıyla devamlılık kurgusu ilerler. Bu nedenle filmin akışı ve temposu daha düzgündür. Paralel kurgunun ilk kez kullanılması da bu filmde. Haydutların kaçışlarıyla onları takip edenlerin görüntüleri ve iki grubun birbirine ateş edişleri art arda sunulmuştur. Paralel kesmeler gerilimi artırıcı unsurlar olarak kullanılmıştır.

Porter, 1905’te çektiği “The Ex-convict” (Sabıkalı) filmde ise eski bir mahkûmun yoksulluğunu anlatan görüntülerin ardına ona iş vermeyen zengin patronun yaşamını göstererek “karşıt kurgu”yu kullanmıştır. Kurgu sayesinde, çekimlerin içerdiği zıtlıklarla karşılaştırma yaratma olanağı ancak yıllar sonra bilinçli bir şekilde değerlendirilebilecektir.¹¹⁴

Porter, “The Kleptomaniac” (Kleptoman, 1905) filmde ise kurguyu kavramsal olarak daha geniş bir boyuta taşımıştır. Rekin Teksoy’un, Porter’ın en olgun filmlerinden biri olduğunu düşündüğü¹¹⁵ Kleptoman’ı, Nilgün Abisel şöyle değerlendirir:

“*Kleptoman* üç bölüm ve bir son sözden oluşur. Birinci bölümde, zengin bir kadın büyük bir mağazadan cicili bicili bir biblo çalar. İkinci bölümde, aynı mağazada yoksul bir kadın ekmek çalmaya kalkışır. Üçüncü bölümde, her iki kadın da yakalanıp sorguya getirilmiştir. Burada yargıç zengin kadını iskemleye oturtur, ötekini ayakta tutar; yoksul kadını tüm yalvarmalarına karşın tutuklarken, zengini banker kocası ve avukatlarıyla birlikte gitmek üzere salıverir. Porter, filmi burada bitirip yorumu seyirciye bırakmaz. Filme tek çekimden oluşan bir son söz ekleyerek kendi yorumunu sunmuştur. Bu çekim, öteki üç bölümün özeti gibidir. Gözleri bağlı genç bir kadınla simgelenen “adalet”, elinde terazisiyle durmaktadır. Terazinin kefelerinden birinde bir somun ekmek, diğerinde ise bir torba altın gözükmektedir. Denge altından yana bozulur. Sonra

¹¹⁴ A.e., s.70

¹¹⁵ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, a.g.e., s. 68

adaletin gözündeki bant çözülür ve tek gözlü olduğu ortaya çıkar. Bu tek göz, sabit biçimde ama pırıltıyla, altına bakmaktadır. Böylece Porter, isteyerek ya da istemeyerek, seyircinin yalnızca duygularına değil düşüncelerine de hitap etmeyi başarmıştı. Bunu *kavramsal kurgu* denebilecek bir yoldan gerçekleştirmiştir, sinemanın, betimleyici niteliğinin ötesine geçerek, bir karşı çıkış ya da eleştiri aracı olabileceğini göstermişti.¹¹⁶

Porter, bu uygulamaları bilinçli olarak mı yaptı, yoksa hikayelerinin yapısı onu bu anlatımlara mı sürükledi bilinmez; ancak seçilen konunun uygun tekniklerle anlatılmasının önemini göstermiş bulunmaktadır.

1.3.2.4. Griffith ve Dramatik Vurgu

Porter'ın aksiyon devamlılığını geliştiren “Büyük Tren Soygunu” filmi, sinema olanakları ile bir hikâye inşa edilebileceğini gözler önüne sermiştir. Ancak yine de Porter'ın hikâye üzerindeki kontrolü sınırlıydı. Olaylar belli bir mesafeden ya da uzaktan çekiliyordu yani bir yönetmenin anlatımını daha etkili kılmak için kullanabileceği oyuncuların jestlerini daha yakından çekme kullanımı henüz yoktu. İşte Griffith'in “The Birth of a Nation”ı, (Bir Ulusun Doğuşu, 1915) Porter'in sade aksiyon devamlılığı kurgusunu ilerilere taşıyarak dramatik etkinin yaratılması ve kontrolü bağlamında çok önemli bir film olmuştur.

Porter ve Griffith arasındaki en önemli fark, Porter'ın genelde fiziksel zorunluluklardan dolayı çekimleri değiştirmesi, Griffith'in ise kendi arzusu doğrultusunda dramatik etki için çekim değişimine gitmesiydi. Bu nedenle Griffith'in kurgusu Porter'dan farklıdır. “Bir Ulusun Doğuşu”, etkisini çeşitli detayların sıralanmasıyla yaratır. Griffith bütün bir aksiyonu parçalara bölmüş bu bölümlerin çekimlerini yapmış ve daha sonra kurguda bu parçaları birleştirerek sahneleri yeniden inşa etmiştir. Bunun, erken kurgu metotlarına göre avantajı iki yöndedir: İlki yönetmenin anlatımına derinlik duygusu kazandırmaya olanak sağlaması ikincisi ise yönetmenin seyircinin tepkilerini daha güçlü bir şekilde kontrol altında tutmasıdır. Griffith bu şekilde seyirciye göstermek istediği detayları

¹¹⁶ Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, a.g.e., s. 70-71

seçebiliyor ve onları istediği duyguya doğru yönlendirebiliyordu. Griffith'in çalışmalarındaki kurgu becerisi genel olarak, hareket analizi ve karışık hikaye yapısını kolaylaştırma yeteneğinin kanıtıdır.¹¹⁷

Griffith'in, "Bir Ulusun Doğuşu" filmindeki politik duruşu ve özellikle siyahlara karşı olan tutumu nedeniyle ciddi eleştiriler aldı. Kendisine haksızlık yapıldığını düşünmüş olmalı ki sonraki filminin adını Intolerance (Hoşgörüsüzlük, 1916) koydu. Yalnızca adıyla değil, ama filmin bütünü bağlamında tarihsel anlamda hoşgörüsüzlük kavramını ele aldığı film dört bölümden oluşuyordu: İsa'nın çarmıha gerilişi, 1572 yılının Aziz Bartelmi yortusunda Protestanların Fransa'da uğradığı kıyım, Babil'in ele geçirilişi ve son olarak kurmaca bir yirminci yüzyıl öyküsü. Öykülerin uzun sayılabilecek sahnelerle birbirini izleyerek başladığı film gerilim tırmandıkça giderek hızlanan bir tempoyla kurgulanmıştır.

Griffith'in filmlerinde, daha önceki filmlerde oyuncuya bağlı olan zamanlama kontrolü yönetmenin eline geçmiştir. O, bir çekimin içeriğinin konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyeceğini kavramıştır. Tasarladığı sahnelerin duygusal havasına, dramatik gerilimine bağlı olarak ve bunu denetlemek amacıyla değişik ölçekler kullanılabileceğini ortaya koymuştur. Bu, sinemanın tiyatrodan net bir biçimde ayrılmasını sağlayan en önemli farklılıktır. Yapımcıların "Halk bir oyuncunun yarısına asla para vermez!" iddiası da filmlerinin gördüğü ilgiyle çürütülmüş olmuştur.¹¹⁸ Dönemin yapımcıları, oyuncuların yakın planlarının izleyicinin hoşuna gitmeyeceğini ve filmde aksaklık yaratacağını düşünmüşlerdir.

Griffith'in sahneleri küçük parçalara bölmesi kurgucunun karşısına bir başka soru daha çıkarmıştır: Bir çekim perdede ne kadar süre kalmalıdır? Bu sorular sahnelerin tansiyonunu ve dolayısıyla filmin ritmini belirleme de çok önemli olmuştur. Ayrıca Griffith'in, bugünkü anlatı sinemasının kurucusu olduğu aşikardır ve bu anlatı sinemasının en önemli ilkesi olan "görünmez kurgu" kavramı da Griffith ile başlamıştır. İki çekimin aksiyonunu ustaca birleştiren Griffith kesmeleri gizlemeyi başarmıştır. Bu teknik halen Griffith yaptığı şekilde uygulanmaktadır.

¹¹⁷ Charlie Keil, **Transition through Tension: Stylistic Diversity in the Late Griffith Biographs**, Cinema Journal, Vol. 28, No. 3, (Spring, 1989), s.7

¹¹⁸ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, a.g.e., s. 104

Griffith'in dehası hikaye anlatmadaki ustalığında yatıyordu. Daha doğru tabirle sinema ile bir hikayenin anlatılmasının yöntemlerini dahice ortaya çıkarmıştı diyebiliriz. Bunlar da kurgu yöntemlerinin bulunmasıydı. Bu yöntemler halen dramatik yapılı sinema filmlerin temel taşlarını oluşturmaktadır. Sergei Eisenstein "Griffith, Dickens ve bugünkü film" adlı denemesinde, Griffith'in, roman yazarlarının kullandığı edebiyata ait araçları ve kuralları kendi filmlerine uyarladığını söyler. Özellikle de Dickens'ın izlerinin görüldüğünü belirtir. Eisenstein Griffith'in filmlerinde kullandığı, paralel kurgu, yakın çekimler, geri dönüşler hatta zincirlemelerin bile edebiyat eserlerinde kullanılan araçlar olduğunu ve Griffith'in yaptığına sadece bunları bulmak ve filme uyarlamak olduğunu yazmıştır.¹¹⁹ Ancak yine de Griffith'e, özellikle tekniğine olan saygısını belirtmiştir. Ona göre Griffith kurgu temposunun ustasıdır.¹²⁰

Griffith'in öncüsü olduğu yöntemler, Rus sinemacıları derinden etkilemiştir. Rus sinemacılar, yönetmenin materyal üzerindeki kontrolünü arttıran bu yöntemleri daha ileri bir seviyeye taşıyabileceklerini düşünmüşlerdir. Yeni kurgu yöntemleriyle sadece bir hikaye anlatmayı değil bu yöntemlerden entelektüel sonuçlar yorumlatan anlamlar çıkarmayı kendilerine hedef olarak koymuşlardır.

Griffith tam olarak da yukarıda anlattığımızı Hoşgörüsüzlük filminde denemiştir. Kendi temalarını anlatan dört hikayeyi paralel olarak kurgulamış ve temel düşüncesini anlatmaya çalışmıştır. Bu film üzerine Eisenstein, dört hikayenin kendi içinde iyi anlatıldığını ancak temel düşüncenin ulaştırılmadığını söylemiştir. Ona göre Griffith'in sunmak istediği genelleme seyirciye geçmemiştir. Çünkü hiçbir yerde direkt olarak anlatılmamıştır. Bunun nedenini de, Griffith'in kurgunun doğasını tam olarak anlamaması olarak göstermiştir. Eisenstein, eğer Griffith, Hoşgörüsüzlük filminde genelde anlatmak istediği düşüncüyü filme aktarabilse; kurgu yeni bir evrime doğru yol alacaktı, diye düşünür. Ona göre Rus sinemacılar bu anlatım yöntemini geliştirmeyi kendilerine bir ödev olarak görmeliydi.¹²¹

¹¹⁹ "Griffith, Dickens ve Bugünkü Film" makalesi için bkz. Sergei Eisenstein, Film Biçimi, a.g.e., s.260

¹²⁰ Greg M. Smith, **Film Structure and The Emotion System**, ISBN-10, 0-511-06121-8 eBook (NetLibrary), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s.119

¹²¹ Karel Reisz-Gavin Millar, **The Technique of Film Editing**, a.g.e., s.27

1.3.2.5. Tuğla Üstüne Tuğla: Kuleshov ve Pudovkin

Rus sineması sessiz sinema döneminde altın çağını yaşayıp; kurgu üzerine halen tartışılan kuramlar, düşünceler ve önemini hiç yitirmeyen filmler bırakmıştır. Bu izlerin oluşumunu başlatan ise Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi birçok ünlü yönetmenin öğretmenliğini yapmış olan Lev Kuleshov'dur. Eisenstein, daha sonra kurgu ve sinema üzerine düşünceleri ile farklı bir yola girmişken, Pudovkin, Kuleshov'un öğretileri ve düşünceleri paralelinde gelişim kaydetmiştir. Bazı ayrımları olsa da Kuleshov ve Pudovkin'i aynı başlık altına almak doğru olacaktır. Ne de olsa ikisi de filmin kurgusunu "tuğla üstüne tuğla" koyularak yapılan bir inşa sürecine benzetmektedir.

Bolşevik devrimi sırasında yabancı filmlerin izleyiciye sunulmadan önce kurgulanması işiyle görevli olan Kuleshov, daha sonra Moskova'daki film stüdyolarının haber birimlerinin başına getirildi. Bu onun kurgu üzerine çalışmalar yapması için önemli bir fırsattı. 1920 yılında ise yine Moskova'da sinema enstitüsünde öğretmenliğe başladı. Ancak devrimden sonra eski film yapımcılarının ham film stokunu ülke dışında kaçırmaması,¹²² çekim yapılacak film materyali azlığına sebep olmuştu. Bu nedenle derslerdeki uygulamalarda eski filmler tekrar tekrar kurgulanıyordu. Ama bu yokluk Rus sinemacıların kurgu alanında ilerlemelerini sağlıyordu. Griffith'in Hoşgörüsüzlük filmi bu çalışmalar sırasında defalarca farklı şekilde kurgulandı. Bu filmin kurgu yapısının açtığı ufuklardan yola çıkarak Kuleshov ve kurgu grubunun yaptığı üç deney, Rus kurgusunun özgün biçiminin ilk adımlarıydı. Bu deneyler sinema tarihinde "Kuleshov etkisi" olarak anılır.*

"Kuleshov etkisi"ne adını veren en bilinen deneyin önermesi; "çekimlerin birbirleriyle ilişkisinin düzenlenme sırası anlam farkı yaratır"dı. Bu deneyde Kuleshov grubu, ünlü oyuncu Moszhukin'in tek bir çekimini alıp çorba dolu bir tabak, tabuta sarılan bir kadın ve küçük bir kızın çekimiyle üç farklı şekilde kurguladı. Oyuncunun yüz ifadesi hiç değişmediği, aynı olduğu halde izleyiciler, çekiminin arkasına eklenen çorba dolu tabakta oyuncunun yüzünde açlık, tabutta

¹²² Nilgün Abisel, **Sessiz sinema**, a.g.e., s.206

* David Bordwell sinema tarihinde Kuleshov ile anılan bu deneylerin gerçekte daha önce Vertov tarafından yapıldığını ve Vertov'un bu deneyler sonrasında kurmaca filme karşı duruşa geçtiğini belirtir. (David Bordwell, **The Idea of Montage in Soviet Art and Film**, Cinema Journal, Vol. 11, No. 2. (Spring, 1972), s. 10)

yatan kadında üzüntü, küçük kızda ise sevgi duygularını gördüklerini belirttiler. Deneyin sonuçlarını daha sonra tanımlayan Pudovkin'e göre izleyiciler Moszhukin'in böylesi farklı duyguları aktarmadaki etkili ve ustaca yeteneğini hayretler içinde izlemişlerdir.¹²³

Bu deneyin tekrarlanmış bir canlandırmasından oluşan kareler şu şekildedir:



¹²³ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.380

Diğer bir dikkat çekici deneyde ise farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntüler birleştirildi:

Önce bir kadın ve bir erkek ayrı ayrı olarak Moskova'nın farklı semtlerinde yürürken görülürler. Daha sonra her ikisi de birbirini görmüşçesine irkilir ve gülümser. Kentin başka bir yerinde buluşurlar ve çerçeve dışındaki bir noktaya bakarlar. Burada Washington'daki Beyaz Saray'ın görüntüsü girer. Sonraki çekimde, her ikisi de birlikte caddede yürümeye başlarlar. Takip eden çekimde çiftler bir katedralin merdivenlerini çıkarken görülür. Kurgu sayesinde izleyiciler çiftin Beyaz Saray'ın merdivenlerinde yürüdüğünü düşünür. Yukarıdaki çekimlere eklenen detay çekimlerle, hiçbir kamera hilesi yapmadan, Beyaz Saray, Moskova'daymış gibi bir izlenim yaratılmıştır.

Diğer deneyde ise Kuleshov, gerçek olmayan bir kadın yaratmıştır. Bir ayna karşısında süslenen ayrı ayrı kadınların yüzleri, elleri, saçları, bacakları ve ayakları çekilmiş ve bu çekimler kurguladığında tek bir kadın ayna karşısında süsleniyor izlenimi yaratılmıştır.

Kuleshov'a göre bu deneyler, kurgunun inanılmaz gücünü sergilemiş ve sinemanın temelinde kurgunun yattığını kanıtlamıştır. Kurguyla sinema, görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da tümüyle farklı bir düzen kuracak biçimde kullanabilir.¹²⁴

1924 yapımı, “Neobychainiye Prikluchenia Mistera Vesta v Stranye Bolshevikov” (Bay Batı'nın Bolşevikler Ülkesinde Olağanüstü Serüvenleri) filmi Kuleshov'un düşünceleri doğrultusunda çektiği en ünlü çalışmadır. Rekin Teksoy, kurgunun kurallarını Griffith'in saptamasına karşılık, kurgunun kuramsal yönünü ilk kez gündeme getiren kişi olarak vurguladığı Kuleshov'un bu filmi hakkında şunları söyler:

“Senaryosunu Nikolai Aseyev ile Vsevolod Pudovkin'in yazdıkları film, Moskova'ya gelen Bay Batı'nın başından geçen gülünç serüvenleri anlatıyordu. Moskova'nın eşkıya dolu olduğunu sanan Bay Batı, filmin sonunda, önyargıların ne denli yanlış olduğunu anlıyordu. Yakın planların ağır bastığı hızlı bir anlatıma dayanan

¹²⁴ Nilgün Abisel, **Sessiz sinema**, a.g.e., s.212

filmin yenilikçi yapısı seyirciden ilgi görmesini engelledi. Oysa, Sovyet sineması konusunda ayrıntılı incelemeleriyle tanınan Jay Leyda'ya göre Amerikalıların Sovyet Devrimi'ne bakışını eleştiren film bugün de taze soluğunu yitirmemiştir.¹²⁵

Kuleshov'un sinemaya bakışının temelini oluşturan kurgu biçimi, bir bütünü parçalara bölüp bunları tekrar ve yeni baştan farklı bir bütün oluşturmak üzere birleştirmektir. Bu, gerçeklikten toplanan parçaların yeniden düzenlenmesiyle daha ideal bir dünya yaratabilmenin bir yoluydu.

Kuleshov yönetmeni hem duvar ustasına hem de şaire benzetiyordu. Dramatik doku içinde fikir ya da öykü parçacığı içeren çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilmeliydi. Böylece filmin ritmi de, şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin sıralanışıyla elde edilebilirdi. İçerik çekimlerden doğar, çekimlerin kurgusu bütün cümlelerin filmi inşa etmesi olanağını yaratır.¹²⁶

Bu inşa biçimini savunan ve bu yönde çalışmalar yapan diğer bir Rus yönetmen de, Kuleshov'un öğrencisi Pudovkin'dir. Sinema tarihine baktığımız zaman Pudovkin, Eisenstein'ın gölgesinde kalmış bir yönetmendir. Bu karşılaştırmayı yaptıran yönetmenlik vasıflarından ziyade kuramsal açıdan Eisenstein'ın yüksek entelektüel seviyesidir. Onun kuramsal çalışmaları Kuleshov ve Griffith'in yoğun etkisi altında şekillenmiştir. 1926 yılında çektiği "Mat" (Ana) filmi Rus sinemasının "Bronyenosyets Potyomkin"den (Potemkin Zırhlısı) sonraki en iyi filmi olarak kabul edilir. "Ana, Kuleshov'un sinemanın estetik temelini kurguya dayandıran yenilikçi görüşünün, bireysel ve toplumsal gerçekliği destansı ve lirik bir anlayışla beyaz perdeye getiren en olgun ürünüdür."¹²⁷

Pudovkin de kurguyu, film sanatının temeli olarak görür. "Bir film çevrildiği sırada bile, kurguya yatkın ayrı ayrı selüloit parçaları olarak düşünülmelidir"¹²⁸ der. Öğretmeni Kuleshov'a benzer bir şekilde, tek başına çok fazla bir anlam ifade etmeyen bir sözcüğün iyi bir kurguyla daha başka sözcüklerle birlikte bir cümle

¹²⁵ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.114

¹²⁶ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, a.g.e., s.218

¹²⁷ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.118

¹²⁸ Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s.101

içinde kullanıldığında nasıl etki uyandırdığının altını çizmiştir.¹²⁹ Film kurgusunda ise çekilmiş her film parçacığı, yönetmenin kendi cümlesini oluşturması için gerekli birer sözcüktür. Bu film parçacıkları tek başına tıpkı sözcükler gibi bir anlam ifade etseler de bu anlam çok dar ve kabadır. Bu film parçacıkları asıl anlamlarını tamamlanmış cümle olan filmin içindeki doğru yerlerini aldıktan sonra kazanacaklardır.

Pudovkin, Kuleshov ile yaptığı, yukarıda örneklediğimiz deneylerden sonra “bağlantısal kurgu” adını verdiği kuramını geliştirmiştir. Pudovkin’e göre kurgu, izleyicinin “psikolojik rehberliği”ni yapan bir etmendir. Bu bakış açısıyla biçimcilikten çok dışavurumculuğa yakın olan Pudovkin, beş ayrı kurgu yöntemini teşhis ederek biçimci sinemanın kapsamına girer.¹³⁰ Bu kurgu yöntemleri karşıtlık, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli biçimdir. Pudovkin bu yöntemleri açıklarken daha çok örnekleme yöntemini kullanmıştır.

İlk yöntem olan karşıtlığı şu şekilde örnekler: “Açlıktan ölmekte olan bir insanın zavallı durumunu anlatmak istediğimizi düşünelim; bu sahne, zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirilirse çok daha canlı bir izlenim yaratacaktır.”¹³¹ Pudovkin, bu karşıtlığın sadece iki çekim arasında değil, sahneler ve sekanslar arasındaki ilişkide de kullanılabileceğini belirtmiştir.

Koşutluk ya da paralellik diye adlandırdığı yöntemse karşıtlığa benzemektedir fakat ondan daha geniş bir kapsamı vardır. Bu yöntem için örnek verdiği sekansın içeriği bir grevin yöneticilerinden olan bir işçinin infazıdır. Sekansın kurgusunu özetle şöyle sıralar:

Sahne 1

Ölüme mahkum edilen işçinin çalıştığı fabrikanın patronu sarhoş bir halde bir lokantadan çıkar, saatine bakar: 04:00.

Sahne 2,

İşçi darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır.

¹²⁹ A.e., s.103

¹³⁰ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.380

¹³¹ Pudovkin, **Sinemanın Temel İlkeleri**, a.g.e., s.75

Sahne 3

Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünür, saat yavaş yavaş beşe doğru gelmektedir.

4. Sahne: İşçi asılmak üzeredir.¹³²

Pudovkin, burada tema bakımından birbirine bağıntısı olmayan iki olayın, yaklaşan infazı bir saatin yardımıyla paralellik içinde geliştirmesini örnekler. Bu yöntem, sinemanın en çok kullanılan kurgu yöntemlerinden paralel kurguya benzese de, iki olayın aksiyon çizgisinin birleşmemesinden dolayı paralel kurgudan ayrılır.

Sembolizm ise Pudovkin'in Eisenstein üzerinden genellediği bir yöntemdir. Eisenstein'in kuramının temeli olan çatışma ve çarpışmayı ele alır. Örnek olarak da Grev filminin ünlü sekansını verir. Filmin son sahnesinde işçilerin kurşunlanması, bir mezbahada bir boğanın öldürülmesini gösteren çekimlerle desteklenmektedir. Tıpkı kasabın bir topuz darbesiyle bir boğayı öldürmesi gibi, işçiler de bu kadar vahşice ve soğukkanlılıkla kurşunlanmaktadır. Pudovkin, ara yazı kullanılmadan izleyiciye soyut kavramların bu şekilde kullanıldığı yöntemi özellikle dikkat çekici bulur. Pudovkin'in aslında Eisenstein ile en temel ayrıma düştüğü nokta budur. Eisenstein bu durumu şöyle anlatır:

“Önümde buruşmuş, sararmış bir kâğıt duruyor. Kâğıdın üstünde gizemli bir not var: “Bağlanma: P” ile “Çarpışma: E.” Bu, P (Pudovkin) ile E (ben) arasında kurgu konusundaki ateşli bir tartışmanın özdeksel (maddi) izidir. Artık bir alışkanlık oldu bu. Pudovkin düzenli aralıklarla beni gecenin geç saatlerinde ziyaret eder ve kapalı kapıların ardında ilke sorunları üzerinde tartışıp dururuz. Kuleshov okulundan yetişen Pudovkin, kurgunun, parçaların bağlanması olarak anlaşılmasını yüksek sesle savunur. Bir zincir oluşturmak üzere. Yani yine “tuğlalar”. Bir düşüncüyü yorumlamak için dizileme sıralanan tuğlalar.”¹³³

Ne kadar ayrı düşünseler de Pudovkin'in, sembolizm diye nitelediği bu yöntemi “Sinemanın Temel İlkeleri” kitabı içindeki kurgu yöntemleri arasına alması

¹³² A.e. s.76

¹³³ Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.52

onun, film biçiminin temel ilkelerini nesnelce sunma kaygısını göstermektedir. Pudovkin'in İngilizceye çevrilmiş olan kitapları 1929 yılından itibaren en az bir kuşak boyunca pek çok yönetmeni eğitmiş ve etkilemiştir.¹³⁴

Birlikte oluş ise paralel kurgu olarak adlandırdığımız kurgu yönteminin farklı isimlendirilmiş bir halidir. Pudovkin bu yöntemi şöyle açıklar: "Amerikan filmlerinde son bölüm, iki olgunun aynı zamanda hızlı gelişmesiyle kurulmakta, bu durumda birinin sonu öbürünün sonuna bağlı olmaktadır."¹³⁵ Pudovkin, bu yöntemi Griffith'in Hoşgörüsüzlük filminden örnekledikten sonra ve şu şekilde bir yorum getirir:

"Bu yöntem salt duygusal bir yöntemdir ve günümüzde hemen hemen kabak tadı verecek kadar aşırı kullanılmaktadır; ancak film sonunun kuruluşu için bugüne kadar bulunan yöntemlerin en etkilisi olduğu da inkâr edilemez."¹³⁶

Dikkat çekilmesi gereken nokta, tanımında olduğu gibi bu yorumda da "son" sözcüğünün kullanılmasıdır. Paralel kurgu genel olarak filmin sonunda kullanılan bir yöntem olarak vurgulanmıştır. Ancak günümüzde paralel kurgu, filmlerin her anında ve sıkça başvurulmuş bir anlatım yöntemi olarak kullanılmaktadır.

Son kurgu yöntemi olarak belirtilen kılavuz kavram, tekrarlama esasına dayanmaktadır ve bugünkü klasik anlatı sinemasında senaryo kurgusunun en önemli ögesidir. Pudovkin bu yöntem için şu örneği verir:

"Çar'ın hizmetindeki kilisenin zulüm ve ikiyezlülüğünü göstermeyi amaç edinen din aleyhtarı bir filmde aynı çekim defalarca tekrarlanmaktadır. Çekim şudur: Bir klise çanı ağır ağır çalmakta ve bindirmeyle şu yazı görünmektedir: 'Çanların sesi dünyaya sabır ve sevgi çağrısı yolluyor.' Senaryocu bu yolda öne sürülen sabrın budalalığını ve sevginin ikiyezlülüğünü ne zaman abartmak isterse bu çekim görüntülenmektedir."¹³⁷

¹³⁴ Nilgün Abisel, *Sessiz sinema*, a.g.e., s.229

¹³⁵ Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, a.g.e., s.77

¹³⁶ A.e., s.77

¹³⁷ A.e., s.78

Pudovkin'in beşe ayırdığı kurgu yöntemleri, öncelikle kendi kuramı olan “bağlantılı kurgu”ya işaret etmektedir. Kendisi de belirtir ki bunlar, kurgu yönteminin bütün zenginliğini hiçbir vakit kapsamaz.¹³⁸ Yine bu yöntemler, film kurgusunun daha çok senaryo aşamasında yaşanan sürecine işaret eder. Zaten buradan yola çıkarak “yapısal kurgu” kavramına ulaşır ve senaryoyu, sahnenin kurgusu, sekansın kurgusu ve senaryonun kurgusu olarak üç başlığa ayırır.

Sahnenin kurgusu, ayrı ayrı parçalarla sahneyi kurmaya işaret eder. Bu parçaların her biri dikkati sadece sahnenin önemli olan ögesine çekmelidir. Bu da ancak her çekim dikkatini kendinden sonraki çekime yöneltecek bir güç taşıdığında mümkündür.¹³⁹ Yani yapılan çekimler kurgulanırken sahnenin ana teması belirleyici etmendir. Aynı mantık sekansın kurgulanması sırasında çekimlerin yerini sahnelerin alıp, bu sahnelerin tam bir sekans meydana getirmesinde de geçerlidir. Son aşama ise sekansların yine aynı mantıkla kurgu olarak senaryoyu oluşturmasıdır. Bu bakış açısı filmin inşa sürecindeki yönetmenin, tuğla üzerine tuğla koyan bir inşaat işçisine benzetilmesine neden olmaktadır.

Pudovkin'in film biçiminin en önemli ürünü ise yukarıda söylediğimiz gibi Ana filmi olmuştur. Özellikle filmin başındaki ana karakterinin evinin aranması ve filmin sonunda buzların erimesiyle Ana'nın elinde bayrakla en önde yer aldığı grevci işçilerin gösteriye gidişini dönüşümlü olarak veren bölüm, sessiz sinema sanatının en önemli yaratılarından sayılır.¹⁴⁰

Pudovkin'in film biçimine yaklaşımı aslında, Griffith'in uygulamada yaptıklarının gözden geçirilerek kurama dönüştürülmesi gibi görülebilir. Ancak farklı bir ideolojiye sahip olan ve geliştirdiği kuramı göz önünde bulundurarak film üreten Pudovkin'in filmleri, Griffith'in filmlerinden farklılık gösterir. Griffith'in filmlerinin anlatımı izleyiciye oyuncuların hareketleri ve davranışlarıyla ulaşırken; Pudovkin sahnelerini detayların özenli inşasıyla kurar ve bu detayların yan yana koyulan karşıtlığı ile etki yaratır.¹⁴¹ Kurgu yöntemindeki bu fark, iki yönetmenin dramatik etkiye bakışlarının bir yansımasıdır. Bunu Pudovkin'in, “Konets Sankt-Peterburga” (St. Petersburg'un Sonu, 1927) filmindeki bir sekans üzerinden şöyle açıklayabiliriz:

¹³⁸ A.e., s.78

¹³⁹ A.e., s.70

¹⁴⁰ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.119

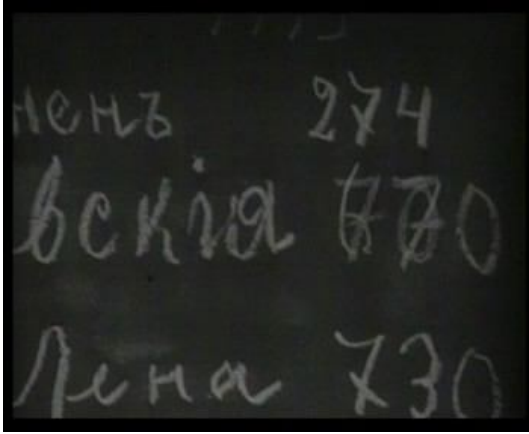
¹⁴¹ Karel Reisz-Gavin Millar, **The Technique of Film Editing**, a.g.e., s.31

I. Dünya Savaşı sırasında siperlerde savaşı ve ölen askerler görürüz. Pudovkin buradaki etkiyi arttırmak için, şehirli sermayedarların yükselen hisse senetlerini çılgınca paraya dönüştürmelerini siperlerle paralel kurgular. Burada dikkat çekici olan askerlerin çoğunlukla uzak çekimlerle gösterilerek algılanmalarının engellenmesidir. Griffith'in böyle bir sahne çekerken askerlerin yakın yüzlerini kullanacağı aşikârdır. Bu, onun yukarıda belirttiğimiz gibi oyuncu ve insan çatışması üzerinden dramatik etki yaratma biçiminin bir sonucu olurdu. Pudovkin ise yan yana koyulmuş sahnelerin karşıtlığıyla sekansın temel duygusuna işaret etmektedir.

“St. Petersburg’un Sonu” filminde Pudovkin aşağıdaki çekimleri paralel olarak kurgular:







Griffith'in biçimi ve stili halen Hollywood sinemasının temel taşıdır. Bugün bir Hollywood savaş filmini izlediğimizde Griffith'in bu yaklaşımının izlerini görmek kolaydır. Ama ne ironiktir ki Pudovkin'in Griffith'ten yola çıkarak kendine özgü yarattığı kuramlar, daha çok Hollywood ve ticari sinema tarafından yeniden süzgeçten geçirilmiş ve karşımıza kapitalist bir biçimde kullanılır halde çıkmıştır. Dudley Andrew, Andre Bazin ile ilgili makalesinde Bazin'in şu düşüncelerini özetler:

“...bir bebeğin gülen yüzü, taşarak akan bir ırmak ve salınması an meselesi olan bir mahkûmun çekimlerinin birlikte kurgulanmasıyla “neşe” duygusunu yaratabildiği, onun (Pudovkin) iddiasıdır. Herhangi bir televizyon izleyicisi, günümüzde, hızlı bir şekilde böylesi bir “atmosfer” kurgusunun mirasını doğrulayabilir. Farklı

imgelerin akışı “Kalbi kıpır kıpır olan” birisinin duygusunu bize verir ve bir Pepsi içme isteği yaratabilir bizde.”¹⁴²

Pudovkin açıkça iddia etmiştir ki; bir olayın yönetmence yapılan şekilde dramatik olarak anlaşılması sürecinde kurgulama, izleyiciyi adım adım yönlendirebilir. Pudovkin’in nihai yöntemi budur.¹⁴³ Burada önemli olan da yönlendirmenin nereye olacağı sorusunun cevabında yatıyor. Sanırsız o da sosyalist düşüncenin bir savunucusu olarak bu yönlendirmenin kendi ideolojisinin düşmanı tarafından en etkili biçimde kullanılabileceğini öngöremezdi. Sonuç olarak onun yöntemleri kendi “doğru” dünyasını yaratmak isteyenler için her zaman bir araç olarak kalacaktır.

1.3.2.6. Eisenstein ve Çatışma Kuramı

Sergei Mikhailovich Eisenstein, kuşkusuz sinema tarihinde kurgu üzerine kuramsal çalışma yapmış en önemli isimdir. Onu en ayrıcalıklı kılan ise aynı zamanda çok yetenekli bir yönetmen olmasıdır. Hatta, Quentin Tarantino’nun söylediği gibi onu yönetmenlik tanımına uyan ilk kişi olarak bile kabul edebiliriz.¹⁴⁴ Bu iddianın temelinde yatan, Eisenstein’ın bir filmin tek karesinden çekimlerin birbiri ile olan ilişkilerine, çekimlerin birbiri ile olan ilişkilerinden çekimin içindeki öğelerin birbiri ile olan ilişkilerine kadar sinemanın bütün üretim süreçleri ile ilgili söyleyecek bir sözü ve kuramları olmasıdır. Kuramlarını dayandırdığı baş döndürücü sayıdaki okumalar onun sinemayla ilgili nasıl bir entelektüel uğraş halinde olduğunu göstermeye yeterlidir.

Eisenstein’ı özetlemek neredeyse imkânsızdır. Kitapları ve makaleleri bir yol filmini andırır. Asıl olan, ulaşılan yer değil yolun kendisidir. Bütün çalışmaları birbirini tetikler ve filmlerinde olduğu gibi ön planda bir anlam varken, arka planda da başka bir anlatı yatar. Dudley Andrew, onun “Film Duyumu” kitabında yer alan “Film Biçimine Diyalektik Bir Yaklaşım” makalesini şöyle değerlendirir:

¹⁴² J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.218

¹⁴³ A.e., s.218

¹⁴⁴ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 24.28

“Orada grafiksel olarak Eisenstein’in, doğrusal olarak ilerleyen bir mantıkla dokunmuş bir kumaş yerine, fikirlerini nasıl ileri sürdüğünü, düşüncelerinin nasıl patlamalar şeklinde ilerlediğini ve birden ara verildiğini göreceksiniz. İki makalesinin arasında bile, fikirlerinin birbirine karşılık gelecek şekilde kurgusu yerine, birbirlerine yaslanan, birbirlerini tamamlayan fikirler yerine, ani ve beklenmedik geçişlerin sürekli olarak kullanıldığını göreceksiniz.”¹⁴⁵

Bütün bunların, yani Eisenstein’in çalışmalarının bu şekilde olmasının temel nedeni kendisinin düşünce yapısının diyalektik materyalizme dayanmasıdır. Bir anlamda her makalesi diyalektik bir süreç olarak tez-antitez-sentez biçiminde işler. Karşıtlıklardaki çatışmanın bütün doğayı, toplumu ve düşünceyi devindirdiği ve geliştirdiği bu diyalektik süreç¹⁴⁶ onun filmlerinin ve kuramlarının da belirleyici sürecidir. Ancak yine de Eisenstein, Marx ve Lenin’e olan büyük saygısını hep bir yerde tutup, tek bir fikre ya da geleneğe sarılıp, sonra bunu sistematik olarak geliştirmeye çalışan türde bir düşünür değildi.

“Eisenstein, sanatın salt bir propaganda aracı olarak devrimin hizmetine verilmesi düşüncesini reddeder, ona göre, sanat ancak kendi bütünlüğünü, bağımsızlığını koruduğunda gerçekten devrimci bir işlev görebilir.”¹⁴⁷

Bu nedenle de yaşamının büyük kısmı eleştirilere ve baskılara maruz kalarak geçmiştir. Ya filmlerinden bazı yerlerin çıkarılması istenmiş ya da film önerileri hiç kabul edilmemiştir. Sinema tarihinin en iyi filmi olarak gösterilen Potemkin Zırhlısı’nın^{*} bile Eisenstein tarafından kurgulanan ilk örnek olmadığı bilinir.¹⁴⁸ Ekim filminin kaba kurgusu henüz bitmişken filmde yer alan Leon Troçki’ye^{**} ait bölümlerin siyasi gelişmelerden ötürü filmde çıkarılması, filmin içeriğini ve

¹⁴⁵ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.79

¹⁴⁶ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe sözlüğü**, 14. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s.105

¹⁴⁷ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüzyılı**, Çev. Engin Ayça, 2. Baskı, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008, s.45

^{*} 1958’de Brüksel’de düzenlenen ve 26 ülkeden 117 sinema tarihçisinin katıldığı bir oylamada Potemkin Zırhlısı, 108 oyla sinema tarihinin en iyi filmi seçilmiştir.

¹⁴⁸ Nilgün Abisel, Sessiz Sinema, a.g.e., s.238

^{**} Leon Troçki (1879-1940): Sovyet devriminin önderlerinden, 1927’de partiden çıkarılarak ülke dışına sürülmüş, Meksika’da öldürülmüş ünlü Marksist düşünür ve siyaset adamı.

bütünlüğünü çok önemli derecede zedelemiştir. Bu gibi nedenlerle filmleri üzerinden Eisenstein'ı değerlendirmek ya da bir geri okuma yapmak zordur. “Sosyalist Gerçekçilik” Stalin tarafından dayatıldıktan sonra ise Eisenstein, “Aleksandr Nevski”ye kadar, hep başarısız görülecek hatta biçimci düşüncelerinden dolayı aşağılanacaktır.*

Eisenstein, filmlerinde verdiği ödünlerin hiçbirini kuramsal çalışmalarında vermemiştir. Film Duyumu’nun önsözünde Nijat Özön bunun nedenini çok yerinde tespitlerle açıklar:

“Bir film ancak çevrildiğinde gerçekleşmiş sayılabilir. Film tasarısı, tasarı olmaktan öteye geçemez. Öyleyse bir filmin gerçekleşebilmesi, var olabilmesi için kimi özverilere katlanmak zorunlu olabilir. Oysa kuramsal çalışma böyle değildir. Müsvedde, yazma olarak kalmış bir kuramsal çalışma, yayımlanmasa da gerçekleşmiş sayılabilir. İleride olanak bulunup yayımlandığında, zamanında yayımlanamamaktan öte bir kaybı olmaz. Eisenstein’ın önünde bu alanda büyük bir örnek de vardı: Hocası Meyerhold, gözden düştüğü, çalışma kampına sürüldüğü, adının anılması bile tehlikeli olduğu sırada, Eisenstein onun tüm belgeliğini koruması altına almakla kalmamış, Alman ilerleyişi karşısında Moskova’dan Alma Ata’ya taşınırken bu yasak belgeliği en değerli varlığı olarak yanında götürmüştü. Bugün eğer Meyerhold belgeliği varsa, Meyerhold’ün kuramsal çalışmaları sonradan yayımlanabilmişse, bu, Eisenstein’ın sayesinde gerçekleşmişti. Eisenstein, kendi kuramsal çalışmalarının geleceğinin de böyle olacağını herhalde sezinlemişti.”¹⁴⁹

Sonuç olarak bugün Eisenstein’ın kuramları, diğer sinema kuramları için bir sınır çizgisini temsil etmektedir. Çünkü onun özdeşleştirildiği kurgu kavramı, sadece çekimlerin birbiri ile olan ilişkisine değil sinemanın bütün üretim sürecine işaret etmektedir. “Onun denemeleri her zaman yol açıcıdır, saçtığı kıvılcımlarla geçtiği

* Eisenstein’ın yaşam öyküsünün detayları için bkz. Film Duyumu, Eisenstein Yaşam Öyküsü ve Yapıtları, Sessiz Sinema, Rekin Teksoy’un Sinema tarihi

¹⁴⁹ Sergei Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s.CIX

yolları aydınlatır, çünkü her birine zıt eğilimlerin bir araya getirilmesiyle türetilen güçlü, enerjik aşısı yapılmış gibidir.”¹⁵⁰

Yukarıda söylediğimiz gibi Eisenstein'ın kuramlarını özetlemek, nihai sonuçlara bağlamak, onun sıçramalı ve diyalektik düşünce tarzından dolayı, çoğu zaman zordur. Bu nedenle, kuramlarının nihai sonuçlarını sunmaya değil, kuramlarının bizim konumuza ve çalışma evrenimize aldığımız diğer kuramlarla ilişkilendirilebilecek boyutuna odaklanmak istiyoruz.

Eisenstein'in kurguya bakışını anlamak için öncelikle yansızlaştırma (nötralizasyon) sürecine bakmak gerekir. Çünkü bu süreç, onun filmin hammaddesine bakışının temelinde yatar. Ona göre gerçekliği bileşenlerine ayırarak kullanışlı yapıtaşlarına veya birimlere ayırmak gereklidir. Çekimler etkisiz olmalılardır ki yönetmenin vermek istediği duyguya göre eğilip bükülebilsinler. Eisenstein bu nedenle sesin sinemaya girmesinin, çekimlerin bağımsızlığını (daha çok anlama çekilebilme özgürlüğünü) arttıracaklarını söylemiştir. Bu tür, çekimin enformasyonunu arttıracak her yeniliğin kurguyu, dolayısıyla da sinemanın anlatım gücünü zayıflatacağını öngörmüştür.

Çekime filmin en küçük parçası olarak baktığı ilk yazılarında, çekimlerin tıpkı atomların bölünmezliği gibi olması gerektiğini belirtmiştir. Eisenstein “renk ve anlam” makalesinde bunu renklerle örnekler¹⁵¹. Bir rengin tek başına bir anlamının (örneğin sarı renk: kıskançlık, kırmızı renk: tutku) olduğu görüşünü reddeder. Ona göre her renk diğer renklerle ve kodlarla ilişki içine girdiği zaman anlam kazanır. Çekimlerin doğal duyusu özütlenmelidir, ancak böylelikle çekimlerin fiziksel özellikleri yeni ve daha yüksek bir anlamlandırmayı yaratmak için kullanılabilir.¹⁵² Her çekim kendisiyle ilişkilendirilen başka bir çekimle birlikte anlam kazandırıcı olabilir. Bu ilişkinin özelliği de çatışmacı olmasıdır. Yani çekimler birbirine eklenerek değil birbiri ile çarpıştırılarak yepyeni bir soyut anlam yaratmanın olanağı vardır.

Çekimin bu yansızlaştırılmış hali doğal olarak, filmin çekim aşamasında, çekimlerin kısa olması biçimini getirdi, zorunlu kıldı. Eisenstein kariyerinin

¹⁵⁰ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.82

¹⁵¹ Sergei Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s.103

¹⁵² J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.82

başlangıcında, uzun uzun görüntü alan, bir çekimi uzatan yönetmenleri kusurlu buldu. Önemi anlaşılmış bir çekime uzun uzun bakmanın bir kazanımı olamayacağını öne sürdü.¹⁵³ Eisenstein bu dönemi şöyle anlatır:

“Şimdi anlıyorum ki, film parçacıklarının yeni yeni ortaya çıkan özelliği, yani bu parçacıkların birbiriyle hiç ilgisi olmasa da, hatta çoğunlukla ilgisi olmamasına karşın “üçüncü bir şey” oluşturabilmeleri, bir kurgucunun isteğine uyarak yan yana getirildiklerinde bağlaşımları beni büyülemişti. Böylelikle, olağan film kuruluşunda ve film düzenlemesinde her zaman rastlanmayan bir gizli güce kendimi kaptırmıştım. Bu çeşit gereçle ve bu çeşit durumlarla karşılaşınca insan ister istemez, yan yana getirişin olanakları üzerinde uzun uzadıya düşünmeye yöneliyor. Yan yana getirilmiş parçaların gerçek doğasının çözümlemesine daha az dikkat ediliyor”¹⁵⁴

Bu özeleştirisinin ışığında, Eisenstein’ın kuramlarında filmin hammadmesine bakışının bir sonraki aşaması ise çekimlerin kendi içindeki öğelerinin birbirleriyle olan ilişkisinin anlam yaratımıydı. Bu onun sinemanın her şeyden önce bir kurgu olduğu sezgisinin tam bir dışavurumuydu ve filmin ancak kendisini çarpıcı çekimlerin bir toplamına indirirse sanat olabileceğini söylüyordu. Artık sadece çekimlerin değil, kadrajın içi de çatışma açısından ele alınmalıydı. Eisenstein bu kurguyu “gizli, potansiyel kurgu” olarak tanımlar.¹⁵⁵ Pascal Bonitzer, Eisenstein’ın sinemanın her şeyden önce kurgu olduğu önermesini, “her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu biçimde kesip ayırdığı için, daha baştan montajdır” diyerek onaylar ve Eisenstein’ın bütün yaptığıının bu tespitten radikal sonuçlar çıkarmak olduğunu söyler.¹⁵⁶

Özet olarak Eisenstein çekime, hammaddeye, gerçekliği bozarak yararlı bir malzeme haline getirme bağlamında, konstrüktivist bir bakış açısı sergilemektedir. Bu da bir tür “inşa etme”dir ama Pudovkin’in “tuğla üstüne tuğla” inşasından

¹⁵³ A.e., s.86

¹⁵⁴ Sergei Eisenstein, **Film duyumu**, a.g.e., s.28

¹⁵⁵ Sergei Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.53

¹⁵⁶ Pascal Bonitzer, **Kör alan ve Dekadrajlar**, a.g.e., s.88

bütünüyle farklıdır. Bu fark da öncelikle, ikisinin filmin hammaddesine bakış açısından kaynaklanmaktadır. Pudovkin, zaten kesin bir güce sahip gerçekliğin parçalarının düzenlemesi ve uygun bir şekilde seçilmesinin yaratıcı süreç için yeterli olduğunu düşünür. Filmin çekim sürecini yalnızca teknik bir süreç olarak görür. Bu anlamda gerçekçiliğe yaklaştırılabilecek Pudovkin, kurgunun araçlarıyla film üzerinde anlam yaratımı bağlamındaki biçimci yönüyle bile Eisenstein'dan ayrıdır. Pudovkin, bir olayın, bir öykünün ya da bir temanın yönetmen tarafından sunulan biçimini izleyicinin kabul etmesi için belli belirsiz bir şekilde çekimlerin birbirine bağlanmasını isterken Eisenstein, bunun yerine çekimlerin birbirine bağlanmasını değil çatışmaların oluşturulmasını ve pasif bir seyirci değil, izleyicinin ortak-yaratıcı olduğu bir süreci öne çıkarır.¹⁵⁷

“Eisenstein, gerçekliğe yaklaşmak için gerçekçiliğin bertaraf edilmesi gerektiğine inanır. En büyük saygısını görüntülenen gerçekliğe gösterdiği varsayılan film, aynı zamanda izleyicisine ya çok az saygı gösterir ya da hiç göstermez. Filmin süreci filmin sonundan çok daha önemlidir ve yönetmen ile izleyici bu süreçte dinamik olarak dâhildir.”¹⁵⁸

İzleyiciyi dinamik olarak film sürecine sokan, bir film deneyimini mümkün kılan şey, yine kurgunun kendisidir. Bu nedenle artık onun kurgu biçimlerine bakmak gerekiyor.

Eisenstein, kurgu kuramını Japon dili alfabesi ve Haiku şiirinden doğru temellendirir. Japon dilinin her şeyden önce gösterimsel* olduğunu vurgular çünkü Japon dilinde çizgilerin yardımıyla oluşturulan görüntüler bir olguya, nesneye karşılık gelmektedir. Köpek, bıçak, yürek, çocuk vb. nesnesel olarak tanımlanabilen şeylerin çizgisel temsilleri vardır. Ancak kavramlar çizgilerle ifade edilmez. Kavramların ifadesi için hiyerogliflerin birbiri ile yan yana gelmesine ihtiyaç vardır.

¹⁵⁷ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.88

¹⁵⁸ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.381

* Eisenstein Japon kavramsal yazısına Hiyeroglif der. Bu nedenle biz de açıklamalarımızda Hiyeroglif sözcüğünü kullanacağız.

Eisenstein bu yan yana gelişin toplamdan ziyade bir çarpım olduğunu söyler¹⁵⁹ ve şöyle örnekler verir:

Bir köpek + bir ağız = havlamak

Bir ağız + bir çocuk = bağırma

Bir ağız + bir kuş = ötmek

Yukarıdaki örneklerdeki her gösterimsel nesne, Eisenstein'ın yansızlaştırılmış hammadde biçimine tam olarak uymaktadır. Bu yansız nesneler yan yana getirilip kendi içerdikleri temsilden tamamen farklı bir kavrama işaret etmişlerdir. Eisenstein bunun sinemada yaptıkları şey, yani kurgu olduğunu vurgular.¹⁶⁰ İzleyici sinemada da tıpkı yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, yansız nesnelerin çarpımından zihninde yeni bir kavrama sürüklenir. Burada izleyici film üretim sürecine dâhil olmaktadır. Buna benzer bir süreç Japon şiiri Haiku'da da vardır:

Tek başına bir karga

Yapraksız dalda

Bir güz gecesi

Eisenstein buradaki dizelerin kurgu cümleleri, çekimler listesi olduğunu belirtir. Maddesel çeşitten iki üç ayrıntının yalınca birleşimi, bambaşka bir çeşidin, ruhsal çeşidin eksiksiz bir biçimde anlatılması sonucunu sağlamaktadır.¹⁶¹ Yani kurgunun gücü ile psikolojik bir etki üretilebilmektedir.

Eisenstein, haiku ile ilgili tespitlerinden sonra “Kurgu Yöntemleri”¹⁶² makalesinde beş tane temel kurgu yöntemini biçimlendirir. Bunlar metrik, ritmik, tonal, overtonal ve entelektüel kurgudur. Bu yöntemleri en basit matematiksel metrik kurgudan, izleyici yönetmen ilişkisinin doruğa çıktığı entelektüel kurguya kadar olan bir gelişim sürecinde işler.

Metrik kurgunun temel ölçütü, belirleyeni, çekimlerin salt uzunluğudur. Bu çekimler birbirine bir müzik ölçüsüne uygun kalıp içinde, uzunluklarına göre eklenir.

¹⁵⁹ Sergei Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.44

¹⁶⁰ A.e., s.44

¹⁶¹ A.e., s.46

¹⁶² A.e., s.88

Gerilim, bir yandan formülün asıl orantıları korunurken, öte yandan parçaların kısaltılması sonunda ortaya çıkan mekanik ivmenin etkisiyle sağlanır.¹⁶³

Eisenstein, bu kurgu yöntemini de kendi içinde üçe ayırır. Yöntemin en ilkel biçimini Kuleshov'un kullandığı çeyrek ölçü(1/4), marş ölçüsü(2/4), vals ölçüsü(3/4) gibi müzikal ölçü terimleriyle tanımlar. Bu yöntemden daha karmaşığı ise müziğin sınırlarından çıkılarak, filmin kendi ölçüsünün yönetmen tarafından yaratıldığı çapraşık biçimdir. Eisenstein burada 16/17, 22/57 vb. gibi basit sayılar bağıntı yasasına aykırı, bölündüklerinde ortaya çok sayıda küsurat çıkan ölçülerden bahseder ve Vertov'un "On Birinci Yıl" filminde metrik ölçü vuruşlarının orantı yasasını bulmak için, çekimleri bir cetvelle ölçmekten başka şansınız olmadığını örnekler. Bu nedenle, metrik vuruşların aşırı çapraşıklığının, belirgin bir coşkusal gerilim yerine, bir izlenimler karmaşası riski taşıdığını belirtir. Vuruşlar tanımlanamasa da sezgisel olarak izleyiciye ulaşmalıdır. Bu sezgisel hissediş, filmin nabız atışıyla, izleyicinin nabız atışını eşleme potansiyeline sahiptir.¹⁶⁴

Eisenstein'ın metrik kurgu için son biçimlendirmesi ise, aynı öge üzerinde odaklanmış, kadrajı değişik çekimlerin (örneğin bir insanın yakın ve uzak çekimleri) nöbetleşe kullanılmasıdır. "Sen Petersburg'un Sonu"ndaki yurtseverlerin dans sahnesinin bunun iyi bir örneği olduğunu söyler.

Ritmik kurgu ise metrik kurgudaki salt çekim uzunluğundan, görüntüdeki içeriğin yarattığı soyut uzunluk üzerine odaklanır. Genel bir çekim ile bir yüz çekiminin metresel olarak film uzunluğu aynı olsa da, bu çekimlerin izleyici için algılama süreleri farklı olduğundan, çekimler soyut olarak farklı uzunluklarda algılanmaktadır. Yani bir yüz çekimi, bir genel çekime göre daha çabuk kavranmaktadır. Bunun gibi, ruhbilimsel ya da dramatik gerilim de çekimlerin uzunluğunu değiştirir. Ritmik kurguda, görüntüden görüntüye kurgu devinimini yürüten, görüntünün içindeki devinimdir. Görüntü içindeki bu devinimler, devinimdeki nesneler ya da izleyicinin devinimsiz bir nesnenin çizgileri boyunca yönelen gözü olabilir.¹⁶⁵ Eisenstein bunu "Potemkin Zırhlısı" filmindeki ünlü "Odesa sekansı" ile örnekler: Burada askerlerin ayaklarının merdivenleri inerkenki ritmik

¹⁶³ A.e. s.88

¹⁶⁴ A.e. s.89

¹⁶⁵ Sergei Eisenstein, **Film Duyumu** a.g.e., s. CXXX

arpışı bütün metrik isterleri çiğner. Kurgunun vuruşuyla eşlemesiz olan bu arpış her seferinde vuruş-dışı (off-beat) olur.¹⁶⁶ Eisenstein bu tür sahnelerin etkisinin metrik kurgu biçimiyle yaratıldığı zaman basit ve yetersiz kalacağını söyler. Askerlerin merdivenlerden inişini hızlandırmak için metrik yöntemle çekimleri kısaltmayı değil, başka bir devinim olan bebek arabasının merdivenlerden hızla inişiyle askerlerin inişinin birlikte kurgulanması yöntemini, yani ritmik kurgu biçimini kullanır. Böylece yürüyüş tempoları aynı olan askerler sanki daha hızlı iniyorlarmış gibi bir izlenim yaratılır. Sinema tarihinin bu ünlü sekansı, sinemanın anlatım yöntemlerindeki birçok ilerlemeye rağmen, halen aynı etkiyi korumaktadır. Bu nedenle de ritim konusunda film gramerinin ana temellerinden biridir.

¹⁶⁶ Sergei Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.90

Eisenstein'ın sinema tarihinin en unutulmaz sekanslarından olan Odesa Merdivenleri sekansının ünlü, bebek arabasıyla ritim arttırma biçiminin çekimleri aşağıdaki sıra ile verilir:

1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



Özellikle 9. ve 10. çekimde Eisenstein'ın çerçeve içinde yarattığı düzlemlerin çatışması oldukça etkileyicidir. Dikey asker ayaklarını paralel kesen merdivenler Eisenstein'ın çatışma kuramının yansımasıdır.

13



14



15



16



17



18



19



20



21



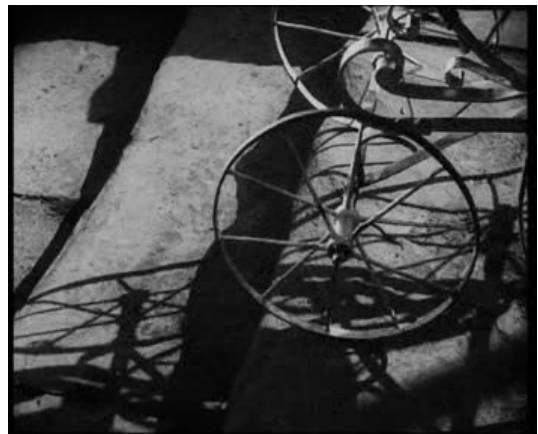
22



23



24



25



26



27



28



29



30



Bebek arabasının merdivenlerden inmeye başlamasıyla askerlerin inişi de hızlanırken, bir yandan bebek arabası askerlerin temsili olmuştur. Görüldüğü gibi bu inişten sonra, 47. çekim dışında, bir daha askerler merdiven inerken gösterilmez.

31



32



33



34



35



36



31. çekimde gördüğümüz kadın ögesi bundan sonra kurgunun egemen ögelerinden bir olur. Nitekim sekans bu kadının öldürülmesi ile sona erecektir.

37



38



39



40



41



42



Eisenstein özellikle “Potemkin Zırhlısı” filmi ile karakterler değil tipler ve kitlelerle film yapılabileceğinin örneğini vermiştir.

43



44



45



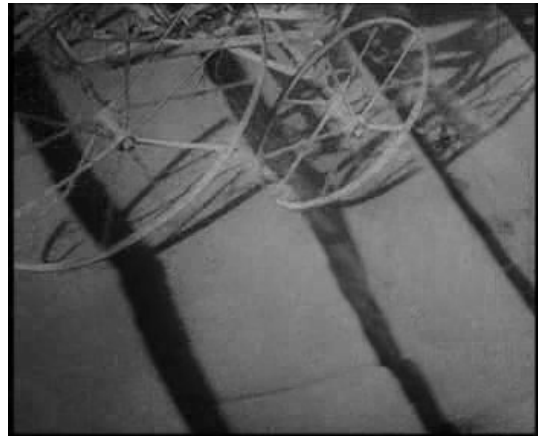
46



47



48



49



50



51



52



54



55



Bebek abası merdivenlerin sonuna ulaşmış ve katliam sona ermiştir. Bu sekans, bugün aynı etkisini koruyacak kadar güçlü bir şekilde kurulmuş ve kurgulanmıştır. 52. ve 53. çekim bugün modern kurgunun kullandığı atlamalı kurgunun (jump-cut) bir örneğidir. Devamlılık kurallarını hiçe sayan Eisenstein, devinim için sık sık bu yönteme başvurmuştur. Sesin sinemaya girmesinden sonra bir kenara atılan bu yöntemler daha sonra klasik anlatıya karşı çıkan yönetmenler tarafından tekrar hayata geçirilecektir.

Eisenstein “tonal kurgu”yu çekimlerdeki egemen öge üzerinden açıklar. Geleneksel kurgu anlayışı, çekimlerdeki egemen ögeye göre şekillenmiştir ve çekimde hangi öge ağır basıyorsa kurgu ona göre yapılır. Bu bakış filmin bütününe yayılır. Kendisi bu nedenle bu yöntemi “aristokratik” bulur¹⁶⁷ ve örnek olarak yine Potemkin Zırhlısı’ndan, Vakulinçuk’un cenazesi önünde halkın yas tuttuğu sekanstan önceki sis sekansını verir. Burada kurguyu belirleyen temel etmenler optik ışık titreşimleridir. Bu sekanstaki ikinci derecedeki egemen öge ise denizin çalkalanması, demirli geminin ve şamandıranın hafif sallantısı, yavaşça yükselen buğu, yavaşça suya konan martılar gibi belli belirsiz değişen devinimlerdir. İşte bu devinimsel öğelerle egemen öğelerin çatışması, egemen ögeye göre yapılan geleneksel kurgudan farklıdır ve “tonal kurgu”yu biçimlendirir.

Aşağıda Vakulinçuk’un cenazesinden önceki sis sekansının çekimlerinde egemen öğenin ışık ve ışık titreşimleri olduğu görülüyor. Bu çekimlerin, siyah-beyaz filmin kontrast özelliğini kullanış biçimi de dikkat çekicidir. Çekimler bu yüzden kesme ile sorunsuz bir şekilde bağlanabilmektedir. Bu tür sahneler klasik anlatı sinemasında zincirleme kullanılarak kurgulanır.



¹⁶⁷ Sergei Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s.CXXXI



Eisenstein “overtonal kurgu”yu çekimin bütün çekiciliklerinin topluca hesaba katıldığı bir yöntem olarak tanımlar.¹⁶⁸ Bu kurgu kaynağının yöntemi de adından anlaşılacağı gibi müzikten yola çıkılarak biçimlendirilmiştir ve notalarla ilişkilidir. Bir sesin kendine özgü notası “tonal kurgu”yu işaret ederken; (örneğin bir şarkıda duyduğumuz temel melodi) o sese armonik olarak uyum gösteren notalar da “overtonal kurgu”yu işaret eder. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Örneğin La minör akordunun egemen ögesi La notasıyken “overtone”u Mi ve Do notalarıdır. Bu notaların birlikteliği La minör akordunu oluşturur.

İşte Eisenstein tıpkı notalar gibi, görüntünün egemen ögesiyle “overtonal” ögesinin çatışmasından doğan biçime “overtonal kurgu” ve bazen de “çoksesli kurgu” demektedir. Bu kurgu biçimi çekimlerin, sahnelerin ve sekansların birbirine bağlanması bağlamındaki kurguya işaret ederken; Eisenstein’ın filmin hammadmesine son noktadaki kurgusal yaklaşımını da temsil etmektedir. (Çekimin içeriği kurulurken egemen öğelerle birlikte overtonal’lerin çatıştırılması) Bu yöntem

¹⁶⁸ Sergei Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.94

uygulama anlamında en karışık görünendir. Bu kurgu yöntemi ile yapılmış olan bir filmi, filmin izleyici ile ilişkisi bağlamında şu şekilde açıklar: Müziksel “overtone”lar “işitiyorum” sözüne, görsel “overtone”lar da “görüyorum” sözüne tıpatıp uymaz; burada ikisi için de kullanılması gereken söz “duyuyorum”dur.¹⁶⁹

Bizce bu nedenle bir filmin biçimindeki “overtonal kurgu”yu biçimsel olarak gözlemlemek pek mümkün değildir. “Overtonal kurgu” gizli bir dildir, gizli kurgudur. Yönetmenin içselleştirmesinin sonucu doğar. Bu nedenle bir kurallar zincirine bağlı kalınarak sadece kurguda filme “overtonal” biçim vermek imkânsızdır. Bu kurgu yöntemi bütünü kapsar. Nitekim Eisenstein da bu kurgu yöntemini örneklerken “Eski ve Yeni” filminin bir sekansından ziyade filmin bütününe işaret eder: “Eski ve Yeni’de kurgu özel egemen öğeler üzerine kurulmamış, kendisine kılavuz olarak bütün uyaranlar içinde tüm uyarımı almıştır.”¹⁷⁰

Eisenstein her zaman yönetmenin elindeki olasılıkları arttırmak arzusundaydı. Filmsel her öğenin yönetmenin emrinde kalmasını istiyordu, kendi başlarına bir etki yaratmalarını değil. Bütün öğeler yönetmenin yarattığı esere hizmet etmeliydi, yönetmen onların esiri olmamalıydı. İşte yukarıdaki dört kurgu yönteminden sonra yine bu arzuya “entelektüel kurgu”ya ulaştı.

“Entelektüel kurgu” Türkçede kullanılan diğer tanımıyla “anlık kurgu”, en yalın anlamıyla görüntüler yardımıyla soyut düşünceleri filme almak ve bu soyut düşünceleri bir ölçüde somutlaştırmaktır. Eisenstein bunu şöyle açıklar:

“Önceden düzenlenmiş bir dizi görüntüyü öylesine gerçekleştirmeli ki, duygulandırıcı bir devinim yaratsın ve bu da bir düşünceler dizisine yol açsın. Görüntüden duyguya, duygudan sava... Sinema aynı zamanda hem devingen hem de düşünce işlemlerini harekete geçirebilecek tek somut sanattır.”¹⁷¹

Eisenstein’ı “entelektüel kurgu”ya yönlendiren sinemanın dil gibi, soyut kavramları anlatabilme potansiyeline sahip olmasıdır. Bu noktadaki en önemli

¹⁶⁹ Sergei Eisenstein, **Film Duyumu**, a.g.e., s. CXXXIII

¹⁷⁰ A.e., s. CXXXIII

¹⁷¹ A.e., s. CXXXIV

dayanağı daha önce de söylediğimiz gibi hiyerogliftir. “Entelektüel kurgu” ile yapılmak istenen olayları, olguları değil bunlar yardımıyla düşünceleri kavramları ortaya çıkarmaktır. Örnek verirsek geleneksel sinemada olduğu gibi cinayet olayını ya da olgusunu değil cinayet kavramı ve cinayet izleniminin yaratılabileceğini düşünür. Burada önemli olan yine izleyicinin film üretim sürecine dahil edilme arzusudur. Eisenstein ne kadar koşullandırıcı ve tek bir anlama çekilebilen bir film biçimi arzulasa da filmlerinin ve kurgusunun fark edilmesini ister. Ancak bu şekilde, uyuşmamış bir izleyici sayesinde, görüntüler birer sözcüğe dönüşüp birbirleri ile çarpışıp zihinde yeni bir soyut anlama, coşkuya, duyguya sahip olabilirler. Bunun ne kadar zor olduğunun farkındadır ve şöyle der: “Bir konunun dışında, görüntülerle düşünmek henüz çok karışık bir şey, ama çok da dert değil, bunun da sırası gelecek.”¹⁷²

Ancak Eisenstein bu zamanı hiçbir zaman bulamadı. Çünkü “entelektüel kurgu” anlayışı biçimcilik suçlamalarına uğradı. Özellikle kendi ülkesindeki “Sosyalist Gerçekçilik” akımının sinema için uygun görüş olarak belirlenmesinden sonra “entelektüel kurgu”yu geliştirebileceği bir film yapamadı. Daha önce söylediğimiz gibi Eisenstein’ın kuramı, uygulama ile birlikte yürür ve onu diğer kuramcılardan farklı kılan bu yönüdür. Bu nedenle “entelektüel kurgu” daha çok teori olarak kaldı. En büyük arzusu Marx’ın Kapital’ini “entelektüel kurgu” yöntemiyle sinemaya aktarmaktı.¹⁷³

Eisenstein’ın kurgu kuramları genel olarak sürecin uç ve bitiş noktalarına odaklanmaktadır. Dudley Andrew, bu noktada dikkati, Eisenstein’ın da çalışmalarını bildiği, çocuk psikologu Jean Piaget’in deneyleri üzerine çeker.¹⁷⁴ Montajı düşünmek deneyinde, bir çocuk bir bardaktan daha uzun ve daha ince olana su döküldüğü zaman, yeni durumda daha çok suyun olduğu sonucuna ulaşmaktadır. Burada dökmenin kendisi dikkate alınmamaktadır.¹⁷⁵ Eisenstein tam da bu nedenle kısa ve sabit çekimleri tercih etmiştir ve bunları kurgu ile dinamikleştirmiştir. Piaget’in şemasındaki çocuk ile Eisenstein’ın kuramındaki izleyici bir anlamda aynıdır. Potemkin Zırhlısı’ndaki sinema tarihinin en önemli sahnelerinden sayılan “aslanın

¹⁷² A.e., s.CXXXV

¹⁷³ A.e., s.CXXXV

¹⁷⁴ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.95

¹⁷⁵ A.e. s.96

uyanişı”nda Eisenstein, bir aslanın gerçekten kükreyerek harekete geçmesini göstermek yerine üç farklı durumdaki aslanı dinamik bir şekilde kurgulayarak kükremenin ve uyanışın izlenimini yaratmıştır. Bu Eisenstein’a göre çok daha anlamlıdır; çünkü yine izleyici kurgu parçaları arasındaki boşlukları zihninde doldurarak üretim sürecine dâhil olmaktadır. Tek başına bu sahne bile, özellikle öncesindeki Odessa merdivenleri sekansının sonu olarak, Eisenstein’ın kurgu kuramlarının ulaşmak istediği noktayı hissettirmektedir. Çünkü “aslanın uyanışı”, sabit olan çekimlerin devinim kazanması, bu devinimin izleyiciyi üretim sürecine sokması, bu üretim süreci sayesinde kendinden önceki sahnelerin son vurgusu olarak uyuyan bir halkın uyanışı, devrimin ayak sesleri gibi soyut bir düşüncüyü ifade etmesi bağlamında, kurgu ile anlatım dili oluşturma göstirisidir.



Yukarıdaki gibi bir sahne, bugünün sinemasında animasyon ya da farklı uygulamalarla aslanın uyanışı gerçekten olmuş gibi tek çekim içinde verilir. Ancak bu sahnede kurguyla yaratılan etkiyi vermesi mümkün değildir. “Aslanın uyanışı” izleyicinin coşkusunu harekete geçiren bir uygulama olarak halen şaşırtıcıdır.

Eisenstein her ne kadar biçimci olarak değerlendirilse de kendini sürekli yenileyen ve güncel gelişmeleri takip eden bir kuramcı olarak dogmatik değildir. Kuşkusuz, diyalektik materyalizme inanan bir kuramcı olarak yeni doğan bir sanatın, sinemanın biçimini yaratmayı kendine görev edinmiştir ve bu anlamda biçimcilik kaçınılmazdır. Bunun gerekçesini de Engels’den alıntılıdığı şu sözlerde bulabiliriz:

“Ne benim ne de Marx’ın yapmış olduğumuz çalışmalarda üzerinde yeterince uzun durmadığımız bir noktanın eksikliğine üzülmem gerek. Bu açıdan hepimiz aynı ölçüde suçluyuz. Özellikle dikkatleri, ideolojik, siyasal, hukuksal vb. kavramaların ve bu ideolojilerin üzerinde etkili oldukları olayların temel ekonomik gerçekten kaynaklandığı üzerine çektik, bunu böyle yapmamız da ayrıca gerekiyordu. Dolayısıyla, içerik nedeniyle biçim üzerine gerekli dikkati göstermedik, yani bu ideolojilerin, vb, nasıl ve ne şekilde oluştuğuna eğilemedik. Bu eski bir öyküdür, hep içerik nedeniyle biçim üzerinde hiç durulmaz. Ama ben, sizlerin gelecekte dikkatlerinizi bu nokta üzerinde toplayacağınızı umarım.”¹⁷⁶

Sonuç olarak Eisenstein, sinema tarihinin en önemli kuramcılarından biridir ve kurgu üzerine en çok düşünce ortaya koyan odur. Bizim de çalışmamızda kurguyu sadece çekimlerin birbirine bağlanması gibi bir süreç olarak değil sinemanın bütün üretim sürecine yayılan bir kavram olarak görmemizin nedeni, Eisenstein’ın bu yöndeki kuramları ve düşünceleridir. Onun kuramlarını bütünüyle incelemek zaten tek başına bir çalışma konusu olacağı için, kendi konumuz bağlamında Eisenstein’ı şimdilik burada -ilerideki başlıklarımızda yeri geldikçe yine onun kuramlarına göndermelerde bulunacağız- noktalıyoruz.

¹⁷⁶ Giorgio Vincenti, **Sinemanın Yüzyılı**, a.g.e., s.46

1.3.2.7. Kurguya Diğer Kuramsal Yaklaşımlar

Yukarıdaki başlıklarda incelediğimiz kurgunun gelişimi içinde Porter ve Griffith uygulamalarıyla kurgu üzerinde izler bırakmışlardır. Pudovkin ve Eisenstein ise yaptıkları uygulamaların yanında kuram üzerine de çalışmışlardır. Özellikle Eisenstein ve filmleri kuramından ayrı düşünülemez. Ancak sinema alanında bu tür eserler bırakmayıp daha çok düşünceleri ile kurgu üzerine fikirler geliştiren kuramcılar da vardır. Jean Mitry’i dışarıda bırakırsak, aşağıda inceleyeceğimiz Hugo Münsterberg, Rudolph Arnheim, Andre Bazin ve Christian Metz uygulamadan ziyade kuramlarıyla öne çıkmışlardır. Bu kuramcıları, çalışmamızla ilgili olarak, özellikle kurgu üzerine olan düşünceleri bağlamında özetleyeceğiz.

1.3.2.7.1. Hugo Münsterberg

Modern psikolojinin kurucularından biri olan Hugo Münsterberg Harvard Üniversitesi’nde felsefe profesörüydü. James Monaco’nun “filozof”, Dudley Andrew’in ise “biçimci” olarak sınıflandırdığı kuramcı “The Photoplay: A Psychological Study” adlı “yeni ufuklar açan” çalışmasını 1916 yılında yayımladı. Ancak ne yazık ki yazdıkları o dönemde hak ettiği yeri bulamadı.

Sinemanın “içsel” (sanatsal, estetik) ve “dışsal” (teknolojik) olarak iki ayrı yönde geliştiğini öne sürdü. Teknoloji olmazsa başta hareketli görüntü olmazdı. Ancak “psikososyolojik baskı” yani izleyicinin bilgi, eğitim ve eğlence isteği olmadan da sinema olmazdı. Bu nedenle teknoloji ve sosyolojinin gücü, film yapımıcısının belirleyicileridir.

1920’lerden itibaren sinemada etkisi olan Freud’cu düş psikolojisinin öncesine giderek Gestalt psikolojisinin habercisi oldu. Freud’a göre film izleme “düşsel bir eylem”ken, Münsterberg film ile izleyici arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu öne sürdü. İzleyicinin yönetmenin ortağı olarak katıldığı filmin, “fi olgusu” adı verilen aktif bir süreç ve güçlü, zihinsel bir etkinlik olduğunu savundu.

Film tarihini üç ana safhada değerlendirdi. Bunlardan ilki “Kaçınılmaz bir ileri sürme durumu”, ikincisi “Görsel cihazlarla eğlenme” ve son safha “Öyküleşme ve gerçek fikir sineması”dır.

Zihni “film yapımcısı ve sinema emekçisinin taşocağı” olarak değerlendiren Münsterberg’e göre; müzik kulağa, resim göze hitap ediyorsa sinema da zihne seslenen bir sanattır. Zihnin düzeyleri vardır. Ona göre zihin ilk düzeyde hareket ile duyumsal bir dünya yaratır. Sinema teknolojisinde (hareketli resim, yakın plan, kamera açıları) her şey zihinle algılanır. Aklın sağladığı “dikkat” sayesinde hareket ve heyecan dünyasında bir kompozisyon oluşturur. Zihnin daha üst düzeyindeyse hayal gücü ve hafıza vardır. Ancak Münsterberg bunun, dünyaya anlam, etki ve yönlendirme getirmesine karşındır ki bunu yapan kurgulama türleridir. Zamanı kısaltmakla kalmayıp flashback (geriye dönüş) ve rüya sahneleri yaratan kurgudur.

Renk ve sesi sinema için gereksiz bulan Münsterberg, teknik gelişmelerin zekâyı ilerletmediğini ve filmin temelini teknolojiye değil zihinsel hayatta yatmakta olduğunu öne sürer.

Neo-Kantian ekolünün ilk felsefecisi olan Münsterberg, filmin sanat olması için öykünün içinde kaybolunması gerektiğini savunur ve bu durumu “olağanüstü bir kopuş” olarak değerlendirir.

1.3.2.7.2. Rudolf Arnheim

Gestalt psikoloji okulundan gelen bir psikolog olan Rudolf Arnheim, ilk kitabı “Film As Art”ı 1933 yılında yayımladı. Filmin nasıl algılandığından çok, nasıl yapıldığıyla ilgilenen Arnheim’in kuramının temeli, “filmin fiziksel sınırlılığı”dır.

Filmin fiziksel sınırlılığı, gerçekliği eksiksiz şekilde yeniden üretememesindendir. Bu durum sinemanın estetik özelliğidir ve onu sanat yapan tam da budur. Arnheim’in kuramında tek tek ele aldığı “sınırlamalar” şu şekildedir:

İki boyutlu yüzey üzerine görüntülerin yansıtılması;

Derinlik duygusunun anlamlı bir şekilde değiştirilebilmesi, görüntü büyüklüğünü değiştirebilme ve mutlak imge büyüklüğünün yarattığı sorunlar;

Aydınlatma ve rengin yokluğu;

İmgenin belirli bir çerçeveye yerleştirilmesi;

Kurgudan dolayı uzam-zaman sürerliliğinin (continuum) yokluğu;

Diğer duylardan gelen girdilerin yokluğu¹⁷⁷

Arnheim kuramında bütün bu sınırlamaların sinemanın sanat olmasına nasıl hizmet ettiğini anlatır. Ancak bunu yaparken katı bir tavır takınarak teknolojik gelişmeyi neredeyse bütünüyle reddeder. Sinemanın daha “gerçek” görünmesi adına teknolojik çalışmalar yapan insanları “sanatçı” değil “mühendis” olarak nitelendiren Arnheim, her yeni teknolojinin sansasyon yarattığını ve bu sansasyonun sinema salonlarını doldurmaya yaradığını söyleyerek sinema endüstrisine atıfta bulunur. Bizler, gelişen teknolojinin sanatçıyı bazı yönlerde özgürleştirdiğini düşünürken Arnheim’ın 1933’te söylediği şeyin bugün hala birçok sinema izleyicisi için “iyi film” izlemekten daha ön planda olduğunu da görmezden gelemeyiz.

Gerçek yaşamda ayrıntıları eksiksiz yakalayamayacağımızı söyleyen Arnheim’a göre iki nokta bir virgül ve bir çizgiden oluşan çocukça bir yüz çizimi ifadeyi anlatmak için yeterlidir. Bizler, bilmemiz gereken esasları algılayarak tatmin oluruz. Bu nedenle sinemada “...onlar oldukları gibi yeterince gerçektirler. Bu nedenle nesneleri ve olayları hem canlı hem de hayali, hem gerçek nesneler hem de ekrandaki basit ışık örnekleri olarak algılarız. Sinemanın sanat olmasını olanaklı kılan da bu gerçektir.”¹⁷⁸

Ona göre film, zaman ve uzamın kullanımı bakımından tiyatrodan daha özgürdür. Çünkü tiyatrodaki gerçekten geçen bir zaman ve gerçekten var olan bir mekan vardır. Bu, tiyatrodaki yanılsamayı daha güçlü kılar.

Renk ve üç boyut olmayışı ya da çerçeve kenarları sinemayı gerçeklikten ayırır, bu noktada Arnheim “Montaj denen şeyin sanatsal gerçekliği ortaya çıkar.” der.¹⁷⁹ Bir olayı anlatmak için farklı mekânlardaki çekimleri birbirine bağlamak gerekliliğinden bahsederek “şimşek gibi yapılan bu hokkabazlığın” insanlarda deniz tutması gibi bir etki yapmamasını sinemanın yarattığı “kısmi yanılsamaya” bağlar. Çünkü bizler her ne kadar gerçek bir olay gibi izlese de gördüğümüz şeyin görüntüler olduğunun da farkındayızdır. “Eğer film görüntüleri çok güçlü bir

¹⁷⁷ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.57

¹⁷⁸ Rudolf Arnheim, **Sanat Olarak Sinema**, a.g.e., s.32

¹⁷⁹ A.e., s.29

uzamsal izlenim verseydi, büyük olasılıkla montaj mümkün olmazdı. Bunu mümkün kılan film görüntüsünün kısmen gerçek dışı olmasıdır.”¹⁸⁰

Arnheim’in bahsettiği sınırlamalardan biri de kurguda binlerce çekim seçeneğinin arasından bir tanesini seçme zorunluluğudur. “Ancak görüntülenen belirli bir olayın bir fikri aktarmasını olanaklı kılan bu “sınırlama”dır.”¹⁸¹ Arnheim’a göre seçilen görüntüler bir fikri anlatmak için kullanılabileceği gibi dikkati yoğunlaştırmak ya da daha üst bir anlam yaratmak için de kullanılabilir.

Sinemanın tiyatro gibi çekilip yönetildiği ilk dönemlerde ilk olarak paralel kurgunun kullanılmasını bir devrim olarak görmeyen Arnheim bunu, olayları paralel anlatmanın tiyatrodan da çok kullanılan bir yöntem olmasına bağlıyor. Ona göre kurgu ancak filmin bir sanat olarak gelişmesiyle ortaya çıkmıştır.¹⁸² Ona göre tek bir sahne içinde kameranın yerinin değiştirilmesi ve farklı planların kurgulanması daha büyük bir buluştur. Bu, aynı zamanda kameranın özgürleşmesi için de önemli bir adımdır.

Arnheim’a göre kurgulanmış görüntü, kesilmemiş bir film şeridinden daha az gerçek değildir. Arnheim, Pudovkin’in “Ana” filmindeki örnekle (Sevinçli mahkumu anlatmak için, gülen bir çocuk, bir ırmak ve uçuşan kuşların birbirine bağlanması) zaman-uzam ilişkisine değil ama bir öze bağlantılı olarak yapılan kurguyu tamamen yadsımaz. Ancak bunun çoğu zaman “zorlama” olduğunu, soyut anlam somut görüntülerle verildiği için dikkat dağıttığını söyler. Ancak Eisenstein’in işçilerin vurulmasının ardına mezbaha sahnesini bağlamasında olduğu gibi, iki görüntünün sadece birbirine eklenmediğini ama öz anlamında yeni ve ince bir anlam yarattıklarını düşünüp bunu “iyi montaj” olarak değerlendirir.

James Monaco, Arnheim’in kuramının başarısının “kesinlikle problematik olan iki varsayıma dayandığını” söyler:

Sanat etki ya da dışavurumun eşitidir. Bir sanat yapının önemi, doğrudan sanatçının malzemeyi yönlendirme düzeyiyle ilişkilidir.

Bir sanat formunun sınırları yalnızca onun estetiğini oluşturur ve bu sanatları sınırlamaz.¹⁸³

¹⁸⁰ A.e. s.30

¹⁸¹ A.e. s.39

¹⁸² A.e. s.79

¹⁸³ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.375

1.3.2.7.3. André Bazin

André Bazin, 1940'lı yılların ortalarından 1958 yılına kadar süren kısa sinema kariyeri boyunca filmler üzerine tek tek ve düzenli yazılar yazan bir eleştirmendir. Onun için sorular yanıtlardan her zaman daha önemliydi. Bu nedenle, hayattayken yazdığı makaleler ölümünden sonra kitaplaştırılarak “What is Cinema?” adıyla yayımlandı. “Cahiers du Cinéma”yı 1951’de Jacques Doniol-Valcroze ve Lo Duca ile birlikte çıkardı. “Cahiers du Cinéma”, 1950 ve 1960’larda François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette için bir “entelektüel yuva” oldu. Bu oluşum sayesinde “İlk defa sinema kuramı matbaa harfleri yerine filmlerle yazıldı.”¹⁸⁴

Gerçekçi film kuramlarının en önemlisini yazan Bazin, kuramını, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı oluşturmuştur.¹⁸⁵ Ona göre gerçekçilik ile sinema arasında, birbirine doğru yaklaşabilen ancak asla temas etmeyen, bir “sonuşmazlık” ilişkisi vardır. Teknolojik yenilikler gün geçtikçe sinemayı gerçekçiliğe yakınlıktır ancak bu durum psikolojik, etik ve politik etkiler için kullanılmaktadır. Bunun belki de tek farklı örneği, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’da oluşan, Yeni-Gerçekçilik hareketidir. Ona göre Yeni-Gerçekçilik hareketinin yarattığı devrim, biçimden çok konu üstünedir. Yeni-Gerçekçilik’i tanımlarken, ortaya konan “insancılık” türünün, film yapım stilinden önce geldiğini düşünür.

Nasıl ki Eisenstein ve Pudovkin gibi biçimcilerin kuramlarının merkezinde kurgu varsa Bazin’in kuramının merkezinde de mizansen vardır. Bazin’e göre, sinema, her şeyden önce gerçeğin sanatıdır, çünkü nesnelerin uzamsallığını ve içinde bulundukları uzamı kaydeder.¹⁸⁶ Sinemada inkar edilemeyecek tek gerçekliğin uzam gerçekliği olduğunu düşünen Bazin, bu nedenle filmin biçiminin mizansen ile yakından bağlantılı olduğunu iddia eder. Derin odak görüntüleme ve plan sekans teknikleriyle izleyicinin filme daha çok katılacağı görüşünde olan Bazin’e göre alan derinliğinin gelişimi, sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım

¹⁸⁴ A.e., s.387

¹⁸⁵ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., 193

¹⁸⁶ A.e., s.197

niteliğindedir.¹⁸⁷ Alan derinliği, izleyiciyi görüntü ile gerçeklikle olduğundan daha yakın bir ilişkiye sokarak izleyicinin zihinsel tutumunun daha aktif olmasını ve süren aksiyona katılımını sağlar.

“Bazin daha sessiz film aşamasında iki karşıt yönsemenin bulunduğu kanısındaydı: Birincisini “görüntüye inanan” yönetmenler, ötekini de “gerçekliğe inananlar temsil etmektedir. Bu bölünmenin anlamı, filme alış biçiminin karşılaştırılmasından ileri gelmektedir. Yönetmen elindeki birçok üslup araçlarıyla, betimlenen bir olaya, yani filme alış biçimine ilişkin kendi yorumunu seyirciye benimsetmek için çalışmaktadır; burada *anlam* görüntüde değil, tersine kurgusal görüntünün sonucu olarak seyircinin bilincinde meydana gelmektedir, yani *yorum olarak sinematografi*. Yalnız saptayan, kurmak istemeyen ve içinde fotoğraf olarak saptanmış nesnenin yorumdan, oyuncunun da yönetmenden önce geldiği ikinci tip sinematografide montaj özel bir işlev görmez.”¹⁸⁸

Bazin’e göre, kurgunun kullanılma amacı, duyuların veya anlamların yaratımıdır.¹⁸⁹ Olayın durumu ve anlamıyla ilgili kararlar kurgulama kararlarını belirler. Daha önceden bilinçsizce yapılan kurgu, D. W. Griffith sayesinde sanat haline dönüşmüş ve bir dil yaratılmıştır. Griffith “görünmez kurguyu” kullanarak izleyicinin filmi yönetmenin istediği şekilde algılamasını sağlamıştır. Ancak Bazin’e göre izleyici yorumlama konusunda özgür olmalıdır ve bunun tek yolu, alan derinliği ve plan sekansta olduğu gibi, seçme özgürlüğüdür.

Ona göre odaklaştırma ya da alan derinliği görüntü yapısındaki belirsizliği ortaya koyar. Bu belirsizlikler, filmin açımında ruhsal bir anahtar veya yorum görevi görerek seyircinin görüntü tasarımının oluşturulmasına katkısını sağlar.¹⁹⁰ Bu konuda Bazin için en önemli filmlerin başında Yurttaş Kane gelir.

¹⁸⁷ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, a.g.e., s.386

¹⁸⁸ Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, a.g.e., s.78

¹⁸⁹ André Bazin, **Sinema Nedir?**, a.g.e., s.34

¹⁹⁰ A.e., s.51

“Welles, montajın dışavurumcu oluşumlarını zaman zaman kullandığını inkar etmez. İki tek çekim dizisi arasında derinliğin yeni bir anlam yaratımı için bu yöntemi kullanmıştır. Daha önce montaj sinemanın ana maddelerinden biri, senaryonun bir parçasıydı. ‘Yurttaş Kane’de hikaye anlatımının soyut yolu tercih edilmiştir. İvmeli montaj sayesinde zaman ve uzam içinde çeşitli hileler yapılmasına karşın, Welles’in bunları yapmaktaki amacı bizi kandırmak değildir; O bize zıtlığı sunar, zamanı kısaltır. Sinemaya getirmiş olduğu yenilik açısından Orson Welles yeni bir dönemin başlamasında önayak olmuştur. ‘Yurttaş Kane’ ekran dili için bir evrim niteliği taşımaktadır.”¹⁹¹

Ona göre Kuleshov ve Eisenstein’in kurguları bir olayı göstermez, “ima eder”. Bazin “onlar, gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurguluyorlardı” der.¹⁹² Bu tip kurguda, bağlanan iki çekim, ortaya öncellerin hiçbirinde bulunmayan soyut bir sonuç çıkarır. “Ancak bu açılımın yapılabilmesi için fikirlerin birleşimi veya metaforların anlamları düşüncesi ortak bir kavram yaratmalıdır.”¹⁹³ İzleyicinin belirli çözümlemeler yapmalarının gerektiği bu türde, anlam görüntülerde değil, izleyicinin zihninde kurgulanan “görüntü gölgesi”ndedir.

Görüntülerin “tartışmanın soyut prensibine” göre ortaya konduğu ve Pudovkin’in en iyi örneklerini verdiği “atmosferik” kurgu, bugün televizyon reklâmlarının en iyi yaptığı biçimdir. Bazin’e göre değişik görüntülerin kurgusunun yarattığı, mesela “Kalpte bir Gençlik” duyumu bizi bir şişe Pepsi içmeye yönlendirir. Bu tür kurgu Bazin’in iki değişik düzende ele aldığı kurgunun ilkidir.

İkincisi, sesin gelmesinden sonra daha yaygınlaşan “psikolojik” kurgudur. Olaylar dikkat değişim parçalarına ayrılır. Örneğin karşılıklı konuşan iki kişi çekim ters çekimle kurgulanır. Yani kurgu, bizim (izleyici) gözlerimizin doğal ritmini izler.

Bazin, “alan derinliği” olarak adlandırdığı tekniği bu kurgu türlerine karşı ortaya koymuştur. Onun kurgu yerine alan derinliği ve mizansenini tercih etmesinin üç sebebini Dudley Andrew şu şekilde açıklar:

¹⁹¹ A.e., s.51

¹⁹² A.e., s.34

¹⁹³ A.e., s.35

“Bu içsel olarak çok daha gerçekçidir;

Belirli olaylar böylesi daha gerçekçi bir yaklaşımı gerektirmektedir;

Olayları işleme tabi tutmak için bizim normal psikolojik yöntemimize karşılık gelmektedir.”¹⁹⁴

Ancak Bazin’in kurguya tamamen karşı olduğunu söylemek yanlıştır. Hatta Bazin’in bahsettiği alan derinliğinin açık bir uzay değil, planların bir düzenlenmesi olduğu düşünülürse, alan derinliğinin de çekimler sırasında yapılan kurguya dayandığı sonucuna varılır. Bazin kurguya karşı militanca mücadele eder, ama mücadelesi onun anlam yaratıcı yanıyla değil, gerçekliğe sıvanan yanıyladır.¹⁹⁵ Kurgu sinemanın araçlarından biridir. Ancak filmleştirilen durumların belli türleri alan derinliği ve plan sekansı gerektirir. Örneğin bir sihirbazlık gösterisini ele alan bir filmde, sihirbaz numarasını yaparken kesme yapılırsa bu, gerçekliği ortadan kaldırır. Biz sihrin, sahnedeki sihirbaz tarafından değil yönetmen tarafından yapıldığı kanısına varırız. Ancak filmde amaç, hilenin ortaya çıkarılmasıysa kurgu başvurulacak bir biçimdir.

1.3.2.7.4. Jean Mitry

Çağdaş Fransız kuramcılarından olan Jean Mitry, “Esthétique et Psychologie du Cinéma” (Estetik ve Sinemanın Psikolojisi) adlı kitabını 1963’te yayımladı. Teorisyenliğinin yanında yönetmenlik ve bazı filmlerde kurguculuk da yapmış olan Mitry’nin kuramı bu nedenle film yapım pratiğine yakındır. Sinemanın bilimsel tarihiyle de yakından ilgilenmiş ve Historie du Cinema (Sinema Tarihi) adlı makalelerden oluşan kitabını 1960’larda yayınlamaya başlamıştır. 1936 yılında Henri Langlois ve Georges Franju ile Cinémathèque Française’i kurmuştur.

Kendisinden önceki kuramcılar sinemanın anahtarını ararlarken Mitry, sinemadaki her sorunu kendi içinde ele almıştır. Sinemanın gerçekliği açığa çıkarmasına dönük tutkusuyla Bazin’e yaklaşırken, sinemanın bu gerçeği anlam yaratmak için biçimlendirdiği iddiasıyla konstrüktivist bir bakışa sahiptir.

¹⁹⁴ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.219

¹⁹⁵ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, a.g.e., s.89

“Yapılar” ve “biçimler” olarak iki cilde ayrılmış kitabında görüntüyü sinemanın hammaddesi, kurguyu ise yaratıcı araçlar içinde sınıflandırmıştır. Mitry’ye göre, çıplak film imgesinin nitelikleri, gerçekçi ve biçimci kamplar arasındaki sentezi sağlamaktadır.¹⁹⁶ Görüntüleri, görüntüledikleri nesnelerden ayırıp tartışmak imkânsızdır. Sinematografik imge gösterdiği nesneden başka bir anlam taşımaz. Film imgesi kendi başına bize bir şey söylemez. O, ne ise odur. Bu düşünce bağlamında Mitry, Bazin’e yaklaşmaktadır. Ancak Bazin, film imgesinin gerçekliğe yaklaşmasının önemi üzerinde dururken Mitry, gerçekle arasındaki farkı sorgulamıştır.

Mitry’ye göre ilk fark, görüntünün biri tarafından seçilmiş olmasıdır. Biz, bir film izlerken yönetmen dünyaya bakışımızı kontrol etmektedir. Bir başkasının dünya tasarımı içindeki gerçekle karşı karşıyayızdır.¹⁹⁷ Mitry, bu noktada Arnheim’le ortaklaşır.

Jean Mitry, Eisenstein’ın son filmlerinde iyice kendini gösteren, imgesel görüntülemeyi eleştirerek kadrajla yaratılan estetiğin gerçekliği gölgede bırakacak kadar öne çıktığını belirtir. Ona göre görüntünün estetik ve psikolojik özellikleri arasındaki gerilim sinemanın özel ve temel gücüdür ve bu gerilim korunmalıdır. Bu görüşüyle de Bazin’e yaklaşan Mitry, yalın sinematografik görüntüyü tercih eder.

Jean Mitry’nin, André Bazin’den ayrıldığı nokta “plan-sekans” tanımı ve kurgulama konusundaki fikirlerinde baş gösterir. André Bazin’in kuramının temelini oluşturan plan-sekans teriminin bütünüyle yanlış bir tanımlama olduğunu öne sürer. Mitry’ye göre “plan” çekim yapılan uzay alanını tanımlamaktadır. Ancak plan-sekansta, “sözde” plan-sekans olan filmlerin neredeyse hepsinde kameranın hareketli olduğu düşünülürse, tek bir plandan söz etmek mümkün değildir. Mitry, bu konuda Bazin’i sert bir dille eleştirerek kurgunun ya da “kurgu efekti”nin bulunmadığı plan-sekans olmadığını öne sürer, ona göre plan-sekansta “...montaj sahneye koyma içinde eritilmiş, yerini kamera hareketlerine bırakmış, ya da deyim yerindeyse, kamera hareketleri tarafından zımni hale getirilmiştir, o kadar.”¹⁹⁸

¹⁹⁶ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s. 257

¹⁹⁷ A.e., s.259

¹⁹⁸ Pascal Bonitzer, **Kör Alan ve Dekadrajlar**, a.g.e., s.20

Mitry, bunun yanında yine Bazin'e karşı olarak, bir sahne, plan sekansla anlatılsa bile görüntüye gelen farklı "imaj-nesnelerini" bağlantılandırmak için hala kurguya gereksinim olduğunu söyler. Mitry'ye göre, tek plan çekilen bir sahne içeriğinde de kurgu ya da "kurgu efekti" yaratabilecek bir düzenleme gereklidir. Bu düzenlemeyi yaparken yönetmen, gerçekliğe bir anlam ve mantık kazandırır. Hangi planı seçtiği ve planları hangi sırayla dizdiği önemlidir. Yönetmen hala gerçeklikle ilgilidir ancak gerçekliği kullanma biçiminde ısrar edebilir ve ısrar etmelidir.¹⁹⁹ Mitry'ye göre sinema, duyuların gerçek dünyasının yardımı ve ortaklığıyla yeni bir dünya yaratabilen tek sanattır.

Sinema, görüntülerle nesneleri, birbirini izleyen görüntülerle de bir sürekliliğin bileşenlerini algılamamızı bekler. Mitry'ye göre kurgu, tekil görüntülere bir bağlam kazandırmanın, hammaddeyi bir film evreni yapmanın, nesneler ve anlamlı benzerlerinin doğal eğiliminden insan için anlam türetmenin yöntemlerini kapsar.²⁰⁰

Mitry, sadece görünen kadar olan çıplak öykü anlatımının ötesine geçen ve soyut bir anlam yaratan filmlerin daha sanatsal ve büyük filmler olduğunu düşünür. Bir çocuk da dili kullanabilme ve öykü anlatabilme yetisine sahiptir, ancak bir şair dilin öykünün ötesine geçmesini sağlar. Büyük sinemacılar da sinemada şiir etkisi yaratırlar.

Mitry, sinemasal anlam yaratmada üç düzeyden söz eder. Bunlar; nesnenin yalın anlamı, öykü içindeki anlamı ve "en yüksek kurgu yetilerimizle" anlamlandırabileceğimiz üst soyut anlamdır. Ona göre bu üç düzeyin birlikte işlediği filmler sanatsaldır. Bu filmlerden biri "Potemkin Zırhlısı"dır. Mitry, sinemasal anlam yaratmada bahsettiği üç düzeyin birlikte işlemesine, zırhlıdaki askerlerin isyan sırasında doktoru suya attıkları sahneyi örnek göstererek doktorun suya atılışının ardından Eisenstein'ın, doktorun kelebek gözlüklerinin bir ipin ucunda sallandığı çekimi kullandığına dikkat çeker. Bu çekimle ortaya çıkan ilk anlam gözlüğün yalın ifadesidir, yönetmen bize sallanan bir kelebek gözlük göstermektedir. İkinci anlam, filmin bize tanıttığı dünyayla alakalıdır. Doktor suya atılmıştır ve güvertede kalan gözlüğün sallanması doktorun boğulduğunu gösterir. Bütün bunların üstünde olan,

¹⁹⁹ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., 263

²⁰⁰ A.e. s.261

Mitry'nin “en yüksek kurgu yetilerimizle” anlamlandırdığımızı söylediği boyutuysa filmin bütünüyle, temasıyla, ritim ve kompozisyonlarıyla varılan noktadır. “... kelebek gözlük, doktorun sosyal sınıfının zayıflığının simgesi haline gelir ve söz konusu çekim de bu sınıfın yıkılışını temsil eder.”²⁰¹



²⁰¹ A.e., s.264

Bu son ve üst anlam, tek bir sahneyle yaratılmamıştır. Sadece sallanan bir gözlüğü içeren çekim, filmin ilk bölümü için bütünleyici bir anlam ifade etmektedir. Çar yanlısı doktor, filmin başlarında, artık çürümüş et yemek istemeyen denizcilerin yanına gelir. Denizciler üzerinde solucanlar gezinen eti doktora gösterirler. Doktor kibirli bir tavırla gözündeki kelebek gözlüğünü çıkarır, (daha büyük göstermesi için) ortadan ikiye katlar ve etin üzerine tutar. Ardından aynı tavırla etin üzerindeki solucan olmadığını, sinek larvaları olduğunu söyler. Askerler şaşkınlıkla itiraz ederler, ancak doktor tavrından taviz vermez. Bu olay ardından, Potemkin Zırhlısı'nda isyan başlar. Bu sahneyle doktorun gözlüğüne dikkat çeken Eisenstein, gemideki isyanın doruğa ulaştığı noktada doktorun denize düşüşünün ardından üzerinde solucanların gezindiği et planını tekrar kullanarak seyirciye bir hatırlatma yapmıştır. Ardından gelen sallanan gözlük planıysa hem isyanın, hem de doktorun zihniyetinin sonudur.

Mitry, bu anlatım düzeylerinden ilk ikisini atlayıp direkt olarak “en yüksek yetilerimize” seslenen filmlere karşıdır. Önce Fransız avant-gard sinemacıların sinemada müziksel bir öz arayışlarını eleştiren Mitry, ardından Rusların da kurguyu kullanarak anlatımı “by-pass” etme çalışmalarına karşı çıkar. Ruslarda, iki farklı imaj, içeriklerinin bir ortak noktasına gereksinim duyulmadan, kendilerinin ötesine geçen bir başka kavram yaratmak için diziliyordu. Ancak Mitry, bu anlatımın yaratılabilmesi için bazı önkoşulların gerektiğine dikkat çeker. Görüntülere getirilen anlam, kişilerin deneyimleri ve mantıklarıyla sınırlanır. Ona göre soyutlamaların anlam kazanabilmesinden önce bir dünyayı tanımamız gerekir.²⁰²

Mitry'ye göre filmsel metin içinde “tek bir enstrümanımız vardır: “kurgu efekti”.²⁰³ O, kurgunun aşırı kullanımı dışında, tüm hallerine olumlu yaklaşır. Hollywood'un klasik anlatı kurgusuyla günlük yaşamlarımızın algısal mantığını yakaladığını ve bu sayede film dünyasında kaybolmamıza neden olduğunu söyler. Pudovkin'in başarıyla uyguladığı “lirik montajı” ise çok güçlü bulmasa da kabul eder.

Mitry'nin “entelektüel kurgu”yu desteklemesiye Bazin'den oldukça uzaklaşıp Eisenstein'a yaklaştığı noktadır. Ona göre film, öykü ve öyküsel dünya

²⁰² A.e., s.267

²⁰³ A.e., s.268

sınırlarında bir başka anlam boyutunu inşa etmektedir. Eisenstein’ın geliştirdiği noktaya dikkat çeker:

“Bütün çekimler, kendi baskın anlamlarına ek olarak sayısız arka planda olduğu sezilen öğeler içermektedir. Bir filmin kurgusu, bu arka planda olan sezinlenen öğelerin dikte ettiği çizgiler boyunca yapılmışsa, bu “alt-metin” hep ön planda olan neyse ona yardım etmeyecekse bile onunla ilişki içinde görüneceği için, anlam zenginliği birikecektir.”²⁰⁴

Mitry’ye göre “entelektüel kurgu” iyi filmlerin göstergesidir. Yönetmen, aralarında kurduğu bağlantı çok uzak da olsa o filmin dünyasına ait olduğu sürece çekimleri dilediği gibi birleştirmekte özgürdür. Bazin, bu düşünceyi “dünyanın doğal anlamının” yönetmenin boyunduruğuna girdiğini düşünerek, reddeder. Ancak Mitry’ye göre “dünyanın doğal anlamı” zaten yoktur. “Sadece insanların kendi algılarına verdikleri anlamlar vardır.”²⁰⁵

Mitry olası bütün üslupları elde tutarak yönetmeni özgür kılmak ister. Her üslup tercihi ayrı bir sinema dünyasıdır. Bazin’in her şeyi gerçeklik temelinde ele alan kuramı ve Eisenstein’ın kendini adadığı kurguya karşın Mitry, çağdaş bir kuramcı olarak hem onları özümsemiş, hem de sinemanın bütün temel yapı ve biçimlerinin eş değerde açıklanması için çalışmıştır.

1.3.2.7.5. Christian Metz

Sinemada göstergebilimin öncüsü olan Christian Metz’in, ilk eseri “Essais sur la signification au cinema” (Sinemada Anlam Üzerine Denemeler) 1968 yılında, ikinci kitabı “Language and Cinema” (Dilyetisi ve Sinema) ise 1978’de yayımlanmıştır. Christian Metz, sinemada anlamın gelişimi üzerine çalışmış ve buna “sinemanın semiyotiği” adını vermiştir. Sinemayı bilimsel yöntemlerle araştırılabilecek, mantıksal bir olgu olarak ele alan Metz’in çalışmaları bu bilimsel nitelikleri sayesinde, değişebilir ve aynı zamanda güvenilir özelliktedir.

²⁰⁴ A.e., s.270

²⁰⁵ A.e., s.271

Metz, alanını filmsel ve sinemasal olarak ikiye ayırmıştır. Filmsel bakış açısı sinemanın bütün diğer etkinliklerle ilgili alanıdır. Sinematografik yani sinemasal olansa daha dar bir kapsam içererek kendisini yaratan ve ürünü olan her şeyi dışarıda bırakır. Göstergebilim, filmsel alanda, filmin mekaniğinin içsel araştırmasını yapar. Göstergebilim, bir anlam bilimi olarak “...bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir.”²⁰⁶ Genel yasaları ve özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı amaçlayan semiyoloji, sinemanın niteliğinden çok, eserlerin gizemini çözme yöntemidir. Film eleştirisi filmin ne söylediğine bakarken semiyotikçi bu mesajları yöneten yasaları, hammaddeden mesaj çıkmasını sağlayan mantıksal mekanizmaları keşfetmeyi amaçlar.

Metz’e göre film bir dil değildir. Bunun başlıca sebebi dilde “çift eklemlenme” denilen olgunun sinema için geçerli olmamasıdır. “Çift eklemlenme” dilde hem sesleri, hem de anlamı anlama gerekliliğidir. Gösterge, “gösteren” ve “gösterilen” olarak iki parçadan oluşur. Örnek olarak “elma” kelimesi onu meydana getiren sesler ve harflerin toplamı olarak bir “gösteren”, bunun yanında temsil ettiği şey bağlamında bir “gösterilen”dir. Ancak sinemada “gösteren” ve “gösterilen” neredeyse özdeştir. Bir elma görüntüsü, elmadır. James Monaco, sinemanın göstergesini kısa-devre yapmış gösterge olarak tanımlar.²⁰⁷ Bu özelliğinin yanında sinemanın bir grameri olmayışı ve anlam birimlerini (Dilde olduğu gibi sözcük, cümle, paragraf... vb.) ayrılmayışı da onun bir dil olmadığını gösteren özelliklerdir.

Metz’e göre bütün bunların yanında film, bir dil gibidir. Öncelikle bütün iletişim sistemleri birer “dil”dir. Ancak dil sistemlerinin gücü, “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki farkın büyüklüğünden kaynaklanırken sinema, gücünü böyle bir farkın olmayışından alır.²⁰⁸ Sinema yine bu sebepten dolayı tehlikelidir. Christian Metz, sinemanın kolay anlaşılır bir sanat olması vasfıyla sürekli olarak bu kolaylığın kurbanı olma tehlikesinde olduğunu söyler.²⁰⁹ Bu noktada görüntüyü doğru okuyabilmenin önemi ortaya çıkar.

²⁰⁶ A.e., s.284

²⁰⁷ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, a.g.e., s.154

²⁰⁸ A.e., s. 154

²⁰⁹ A.e., s.157

Metz, görüntüyü daha iyi okuyabilmek ve anlamlandırabilmek için göstergebilim yöntemiyle detaylı ve başta da belirttiğimiz gibi bilimsel, çalışmalar yapmıştır. Metz'e göre sinemanın hammaddesi gerçeklik (Bazin) veya kurgu (Eisenstein) değildir. Hammadde filmi izlerken dikkat ettiğimiz bilgi kanallarıdır. Bunlar şunlardır:

Fotoğrafik, hareket eden veya bunları bileştiren imgeler.

Perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler.

Kaydedilen konuşmalar.

Kaydedilen müzik.

Kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri.^{*210}

Metz, dünyanın, bazen normal, bazen çarpık bir yolla, görüntülerle konuştuğu fikriyle Bazin'e yaklaşır. Sinemacı kendini anlatmak için görüntülerle konuşan dünyayı yönetir. Buna karşın dolaylı anlamı reddeden Metz, sinemada her anlamın bir kod aracılığıyla iletildiğini öne sürer ve Bazin'in bize dünyanın görüntülerle doğrudan seslendiği fikrini diğer göstergebilimciler gibi o da kabul etmez. Çünkü anlamlandırma algıda değil, algılamanın sunduğu işaretler içindedir.²¹¹ Metz'e göre görüntünün gerçeklik izlenimi bırakması için belli bir asgari gerçeklik işareti sayısı vardır. Gerçeklik izlenimi aklın algılama kapasitesine ve gereksinimine daha doğrudan göndermede bulunur. Gerçeklik izlenimi perdedeki hareket tarafından kesinleşir.

Metz'e göre filmlerde okunan yalnızca kodlardır. Film, bu kodların olası dizisidir. Bir filmde sadece sinemaya ait olmayan, genel kültürel kodlar kullanılabileceği gibi, yalnızca tek bir filme ait olan kodlar da vardır. Kendi içinde hiyerarşi içeren kodlar, alt kodlara (subcod) ayrılabilir.

James Monaco, Metz'in üzerinde durduğu farklılıklardan söz eder. Bunlardan ilki temel anlam ve yan anlam arasındaki farklılıkken ikincisi dizisel (Paradigmatic) ve dizimsel (Syntagmatik) yapılar arasındaki farklılıktır.

* Son üç maddeye sesin sinemaya etkisi başlığında değinmiştik

²¹⁰ J. Dudley Andrew, **Sinema Kuramları**, a.g.e., s.285

²¹¹ A.e., s.290

“Bir filmin ya da bir sekansın dizimseli, onun çizgisel anlatı yapısını gösterir. Dizimsel “ne, neyi takip ediyor” ile ilgilidir. Bir filmin diziseli dikeydir: Dizisel tercih ile ilgilidir: “Ne, ne ile beraber. ... Kurgu ve mizansen baştan sona dizimsel ve dizisel kategoriler olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu kartezyen koordinatlar filmin alanını belirler.”²¹²

Ancak burada belirtilmesi gereken bir nokta, Metz’in kurgu üzerine yaptığı çalışmaların uygulamaya değil kurama dayandığıdır. Onun kuramı film yapımına değil, film çözümlemesine yöneliktir.

Christian Metz, kurgu kuramında kendisinden önce gelen (Pudovkin ve Eisenstein gibi) kuramcılarının kuramlarının bir sentezini yapmayı denemiştir. Hazırladığı çizelgede kurgu kategorilerini sekiz başlıkta toplamıştır. James Monaco bu kategorilemeyi sorunsuz bulmamakla beraber, zengin bir sistem olduğunu ve başlıca kurgu modellerini içerdiğini belirtir:

“Daha da önemlisi, karışık olmasına rağmen kurgunun karmaşık sistemini anlama yönündeki en son girişimdir. ... Metz’in büyük tasarımı başlangıçta yasakçı gibi görünebilir ama araştırıldığında güvenilir ve yararlı bir mantığa varır.”²¹³

Metz’in ana malzemesi filmdeki “özerk parçalar”dır. Bu “özerk parçalar” ya “özerk çekimler”den oluşur ya da “dizimsel bağıntılar”dan. “Özerk çekimler” (1) Metz’in sekiz dizisel bağıntıdan oluşan kurgu sisteminde ilk sıradadır. “Özerk çekimler”, aslında plan-sekanstır. Ancak buna ek olarak araya sokulan parçaların (insert) belirli türlerini de kapsar.

“Dizimsel bağıntılar” ise birbirleriyle anlamlı ilişkiye sahip birimlerden oluşur. “Dizimsel bağıntılar” kendi içinde zamandizinsel olup olmadıklarına göre ikiye ayrılır. Bir hikayenin zaman sırasına göre dizilip anlatılmadığı durumlarda iki seçenek vardır: “paralel dizimsel bağıntı” ve “iki seçenekli noktalama biçiminde bağıntı”. “Paralel dizimsel bağıntı”(2) “koşut kurgu” olarak da bilinen yöntemdir. Bu yöntem “almaşık-kurgu” ve “hızlı kurgu” türlerini de kapsar. Christian Metz, “hızlı-

²¹² James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, a.g.e., s.398

²¹³ A.e., s.211-212

kurgu'nun eşsiz sinemasal kod olduğunu düşünmektedir. Ona göre kurgunun ritmik değerinin en iyi biçimde yükseldiği ve zirveye çıktığı yöntemdir.²¹⁴

“İki seçenekli noktalama biçiminde bağıntı” (3), sistemin üçüncü başlığıdır ve Metz'in kendi keşfidir.

“Metz bunu, “birbiriyle zamandizinsel olarak ilişkiye girmeksizin, filmin aynı düzenin ya da gerçekliğin tipik örnekleri olarak arz ettiği olayları sunan çok kısa sahneler dizisi” olarak tanımlar.”²¹⁵ Michel Chion, Metz'in bu ana başlığını bugün “montaj sekans” olarak bilinen kurgu türü içinde değerlendirmiştir. Belli bir zaman diliminde olan bir dizi hareket ya da olayın ard arada gösterildiği kısa planlar dizisi olarak tanımladığı montaj sekansı Metz'in üç çeşitte değerlendirdiğini vurgular:

Dolu sıklık dizimi (“görüntülerin birbirini bir sıra gözetmeden izlemesi”);

Yan sıklık dizimi (“yavaş ilerlemeyen sürekli bir gelişim”);

Birleştiren dizim (“aynı gerçeğe ilişkin olayların kısa kısa gösterilmesi”).²¹⁶

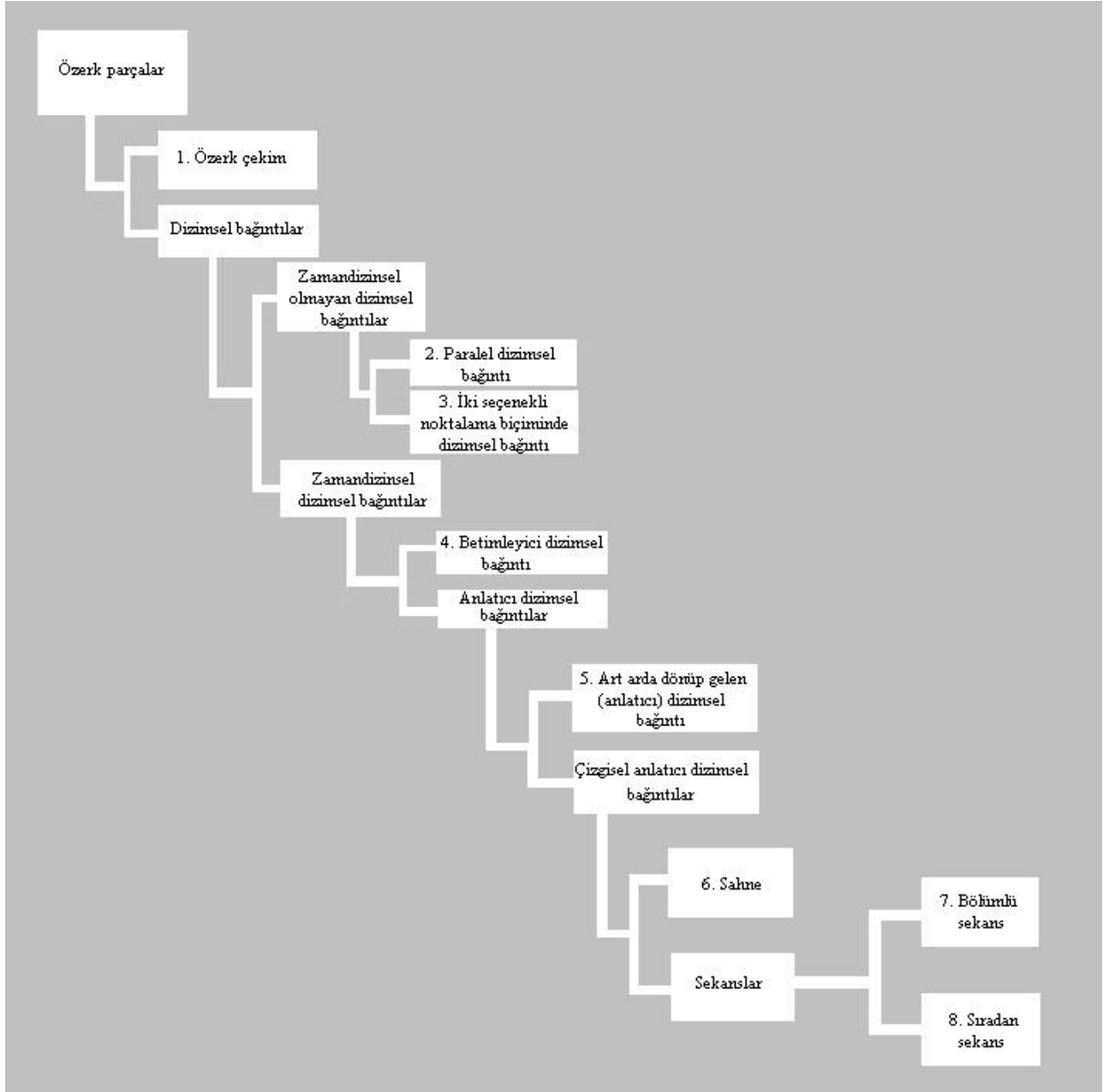
“Zamandizinsel bağıntı” ise ya betimleyici ya da anlatıcı niteliktedir. Metz'in dördüncü ana başlığı olan “betimleyici dizinsel bağıntı” (4) birçok filmin giriş sekansında bulunur. Bu kez öğeler arasındaki bağıntı zamandan çok uzamsaldır. Bu tür anlatıma Stanley Kubrick'in, “The Shining” filminde ailenin çalışacakları otele geldikleri sekans verilebilir. Sekansta otele yeni yerleşen misafirlerle birlikte biz de oteli gezmiş oluruz. Kubrick böyle bir yol seçerek olayların geçeceği ana mekanını izleyiciye akıcı ve kolay bir şekilde betimlemiştir. Otelin dıştan uzak bir çekimiyle başlayan sekans, lobiyi, salonu, otel çalışanlarının kaldıkları yeri, erkek çocuğun yatacağı odayı, mutfakı... vs. gösterirken aynı zamanda arada gelişen tuhaf olaylarla hikayenin gidişatına dair ip uçları vererek gerilimi sağlar. İzleyici artık otelin çok büyük olduğunu anlamış ve her an meydana gelecek korkunç olayları beklemeye başlamıştır.

²¹⁴ A.e., s.210

²¹⁵ A.e., s.212

²¹⁶ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, 3. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003, s.127-128

Şema 3 - Metz'in dizimsel kategorileri²¹⁷



Anlatıcı nitelikteki bağıntıya ya çizgiseldir ya da değildir. Metz, çizgisel olmayan bağıntıya “Art arda dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı” (5) adını verir. Bu yapı paralel kurguya çok benzer niteliktedir. Ancak “paralel dizimsel bağıntı”da birbiriyile anlatısal olarak bağıntısı olmayan öğeler kullanılabilmektedir. “Art arda

²¹⁷ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, a.g.e., s.213

dönüp gelen (anlatıcı) dizimsel bağıntı”da ise anlatısal bağlantısı olan paralel ya da yer değiştiren öğeler söz konusudur. Birçok kovalama sahnesi bu türe örnektir.

Metz çizgisel olan anlatı yapısını iki başlığa ayırır: “sekans” ve “sahne” (6). Metz, kesin bir nitelik taşıyan tanımlamasıyla “sahne” ve “sekans” karışıklığına olanak tanımamıştır.

Sahne olaylar dizisi -çizgisel anlatı- devamlıdır. Sekansta bu kırılır. Hala çizgisel, hala anlatısal, hala zamandizinsel, hala diğer öğelerle ilişkilidir ama devamlılık arz etmez.²¹⁸

Son olarak eğer bu bir “sekans” ise ya “bölümlü sekans”tır (7) ya da “sıradan sekans”(8). “Bölümlü sekans” devamsızlık arz eden ve öğelerin her birinin kendi kimliği varmış gibi örgütlendiği yapıdır.

Özetlemek gerekirse Metz sekiz kategori ortaya koyar:

Özerk çekimler

Paralel dizimsel bağıntı

İki seçenekli noktalama biçiminde dizimsel bağıntı

Betimleyici dizimsel bağıntı

Anlatıcı dizimsel bağıntı

Sahne

Bölümlü Sekans

Sıradan sekans

“... sorunlarına rağmen Metz’in sistemi, şimdiye dek haritası çıkarılmamış bir alan için -sinema anlatısının sürekli değişen, karmaşık ve anlaşılması güç sözdizimi için- göreceli olarak yararlı bir rehberdir.”²¹⁹

Metz’den sonra, sinema semiyotikçilerinin de artışıyla, kuramcılarının tamamen birbirinin karşısında olma hali (Eisenstein ve Bazin örneğindeki gibi), ortadan kalkmıştır. Sinema gelişen bir bilim görüntüsü kazanmış, tartışma ortamı bulmuştur.

²¹⁸ A.e., s.214

²¹⁹ A.e., s.215

1.4. Kurgunun Sinemaya Etkisi

Kurgunun sinemaya en önemli etkisi, hep tekrarladığımız gibi, anlatım dili yönünden olmuştur. Teknik anlamda bazı terimler de kurgudan sonra sinemaya girmiştir. Örneğin çekim olarak adlandırılan görüntüleme işleminin yanında plan terimi kurgudan sonra ortaya çıkmıştır. Kurgu yönetmenlerin bir oyuncuyu, bir mekânı değişik ölçeklerde çekmesinin olanağını yaratmıştır. Bunun yanında filmesel zaman ve mekân kavramları da kurgu ile sinema terminolojisine girmiştir. Filmesel zaman ve mekân sayesinde yönetmenler daha özgür olurken yapımcılar da maliyet açısından rahatlamışlardır. Bugün kurgu sayesinde birbiri ile hiç alakası olmayan mekânlar, Kuleshov deneylerinde gördüğümüz gibi, tek bir mekânmış gibi sunulabilmektedir. Yine Kuleshov deneylerinden yola çıkarsak oyuncular da kurgunun etki alanına girmişlerdir. Sinema oyunculuğu öncelikle kurgu sayesinde tiyatro oyunculuğundan ayrılmıştır.

Biz bu başlık altında, kurgunun sinemaya en temel etkileri olan, filmesel zaman, filmesel mekân ve oyunculuk üzerinde durup; son başlıkta kurgunun anlatım derinliği yaratma gücünden bahsedeceğiz.

1.4.1. Filmesel Zaman

Filmesel zamanı kavramak için öncelikle “gerçek zaman” kavramını açıklamak gerekiyor. Gerçek zaman kesintisi, tekrarı, geriye dönüşü olmayan kronolojik bir süreçtir. Şu anda yaşadığımızdır. Sinemayla ilgili bunu örneklersek; filmin izlenme süreci gerçek zamandır. Filmesel zaman ise öyküdeki olaylara göre, gerçek zamanda kaydedilen çekimlerin, filmin dramatik yapısının gerektirdiği biçimde, kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada bir araya getirilmesiyle oluşur.²²⁰ Bu tanım içinde yer alan kurgu, filmesel zaman yaratabilme olanağının olmazsa olmaz koşuludur. Çekim sırasında yapılan yüksek kare ile görüntü yavaşlatma ile düşük kare ile görüntü hızlandırma dışında, kurgu olmadan bir filmin zamanda oynama

²²⁰ Aslıhan Doğan Topçu, **Sinema ve Zaman**, Sinemada Anlatı ve Türler, Editörler: Fatma Dalay Küçükyurt, Ahmet Gürata, 1.Baskı, Ankara, Vadi Yayınları, 2004, s.55

yapması neredeyse mümkün değildir. Bu nedenle filmsel zaman kavramını sinemaya kazandıran kurgudur. Kurgu, zamanın sinemada manipölasyonu için tek yoldur.²²¹

Sinema tarihinin ilk filmlerinde, örneğin Lumière'lerin Lyon'daki "Lumière Fabrikasından İşçilerin Çıkışı" ve "Trenin Gara Girişi" gibi filmlerin, olay süresi ile gerçek zaman, yani filmin izlenme süresi aynıdır. Bir anlatım yöntemi olarak keşfedilmesinden sonra ise kurgu, yönetmene zamanla özgürce oynama olanağını vermiştir.

Filmsel zamanın oluşturulmasına olanak veren kurgu sayesinde, gerçek zamanda saatler, günler, aylar ya da yıllar içinde gelişen olaylar birkaç dakika içinde anlatılabilir. Filmsel zamanın yaratılmasının ilk uygulamalarından birini Méliès'in 1899 yapımı Cendrillon filminde görebiliriz. Méliès açılış sahnesinden sonra balo salonuna geçerken bir kurgu tekniği olan "zincirleme"yi (dissolve)* kullanır. Bu sayede hem zamansal hem de mekânsal olarak bir değişim olduğunu izleyicisine göstermek ister. Bu teknik daha sonra klasik anlatı sinemasının zamanda ve mekânda değişim için en çok kullandığı kurgu tekniği olarak kalacaktır ve halen birçok filmin başvurduğu yöntemlerden biridir. Ancak birçok yaratıcı yönetmen bu teknikten uzak durup ustalıklı zaman atlamaları yapmıştır. Örneğin "La mariée était en noir" (1968) filminde François Truffaut zamanı ustalıklı kısaltır:

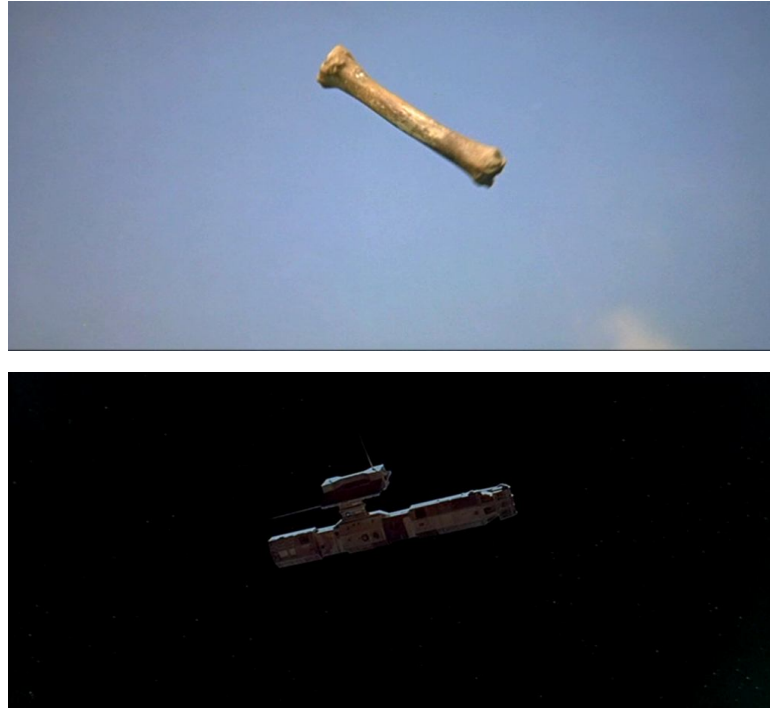
Yaşanan zamanın iki ucu şöyledir. Jeanne Moreau, kocasının katillerinden birini otel balkonundan aşağı itip öldürdükten sonra diğer kurbanın yaşadığı dağ köyüne gider. Bu iki mekân arasında bir uçak yolculuğu kadar mesafe vardır. Truffaut, Moreau'yu otel balkonundan çıkarmadan önce Moreau'nun balkon parmaklıklarına takılmış şalın yakın çekimine keser. Daha sonra Moreau'yu otelden çıkarken görürüz. Şalın verdiği fırsatla balkondan otel çıkışına kadar olan zaman atılmıştır. Daha sonraki çekimde şalın parmaklıklardan uçuşunu görürüz. Kamera şalı takip eder ve şal uzaktaki palmye ağaçlarının üzerine doğru beyaz bir nokta biçiminde uçar gider. Bir sonraki çekimde bir ağacı aşağıdan yukarıya bir tilt hareketiyle görmeye başlarız. Hareketin sonunda ağacın dallarına takılı şal görünür.

²²¹ Philip di Franco, **Past, Present, Future in Cinema**, Cinema Journal, Vol. 8, No. 1, (Autumn, 1968), s. 42

* A görüntüsünden B görüntüsüne geçerken B görüntüsü A görüntüsünün üzerinde belirmeye başlar ve eş zamanlı olarak A görüntüsü de yok olur. Geçişin sonunda B görüntüsü kalır. Genel olarak bu geçişin uzunluğu zamandaki geçişin uzunluğuna göre değişir.

Bu sırada kadrajda bir uçak vardır. Kamera zoom hareketiyle beraber uçağı takip etmeye başlar. Bir dahaki kesme uçağın içine olur ve Moreau'yu görürüz, zoom hareketi ile yaklaşma başlar. Moreau elindeki not defterini kapatır ve dışarı bakar. Dağlık bir yeryüzünün havadan çekimini görürüz. Çekimler alçalarak devam eder ve sonunda çerçeve içinde bir pencere vardır. Bir adam pencereye çıkar ve havaya doğru bakar. Bu adam aynı zamanda bir sonraki kurbandır. Daha sonra Moreau'yu adamın bulunduğu otelin koridorunda görürüz. Böylelikle saatler sürececek bir yolculuk, gayet ustaca kullanılan kesmelerle izleyicinin rahatsız olmayacağı bir biçimde kısa sürede aktarılmıştır.

Zaman atlatmanın burada sözünü etmeden geçemeyeceğimiz önemli bir örneği de “2001 Space Odessey” filmindedir. Primatlardan* biri, bir araç olarak kullanmaya başladığı kemiği havaya fırlatır ve kemiği havada görürüz. Havada dönen kemikten bu kemiğe benzer bir biçimdeki uzay gemisine uyum kesmesi (match cut)** yapılır. Stanley Kubrick sadece bir kesme ile tarih öncesinden geleceğe bir sıçrama yapar:



* Primat: Bütün maymun türlerini ve bazı bilginlerin sınıflamasına göre, insanları içine alan memeliler takımı.

** Bir aksiyon ya da bir biçimin ya da mizansen öğelerinin tekrarlanmasıyla iki ayrı çekimin birbirine bağlandığı kurgu tekniği.

Filmsel zamanın zamanda atlama dışındaki diğer temel biçimleri, geri dönüş (flashback), ileri atlama (flashforward) ve görüntü yavaşlatma-hızlandırmadır. Görüntü hızıyla oynama biçimini çoğu kez vurgu yapılmak istenen çekimlerde görürüz. Bu uygulamalar insanın gerçek zamanda çıplak gözle tecrübe etmesinin imkânı olmayan bir biçim olduğu için (iki saati aşkın bir sürede batan bir güneşin filmde on saniyede batması, bulutların akışı, su damlalarının tane tane havada görülmesi) ilgi çekicidir. Görüntü yavaşlatmanın bir çekimden çok temel anlatım biçimi olduğu filmler olarak Yimou Zhang'ın “Ying xiong” (Hero-Kahraman, 2002) ve Wong Kar-Wai'nin “Hua Yang Nian Hua” (Aşk Zamanı, 2000) filmleri gösterilebilir. Bu filmlerdeki dikkat çekmeyecek ayrıntılar (Kahraman'da dövüş sanatlarının bir bale gösterisine dönüşmesi, Aşk Zamanı'nda aşkın zarafetinin vurgusu) görüntü yavaşlatma ile gözler önüne serilir. Bu tekniğin teknolojik gelişmeler ile ulaştığı yeni nokta ise aynı çekimin içinde yapılan yavaşlatma ve hızlandırmalardır. Bir görüntü normal hızında akarken birden ağırlaştırılmış görüntüye düşebilir ya da hızlanabilir.

Geri dönüşler ve ileri atlamalar öyküdeki olayların sırası ile anlatının sırasının farklı olmasından, tercih edilmesinden kaynaklanır. Örneğin bir öykünün kronolojik sırasındaki sekansları A B C D E olarak dizersek bu, öykünün şimdiki zamanıdır. Bu öykü sırasını bozup kurgudaki anlatım sırasında D sekansı ile C sekansının yerini değiştirirsek; B sekansından sonra gelecek D sekansı bir ileri hareket olur. Böylece ileride gerçekleşecek bir olayı önceden öğrenmiş oluruz. Ancak klasik anlatı sineması için bu genelde tercih edilmeyen bir yöntemdir.

“Geleneksel anlatı kalıplarıyla filmler üreten klasik Hollywood sineması radikal oyun kronolojisini reddeder... klasik film, olayları 1 2 3 düzeninde gösterir... klasik filmde geleceği belli edecek ilerlemeler kesinlikle yasaklanmıştır. Flashforward anlatımın her şeyi bildiğini açığa çıkarır. Öykünün düzeninde izin verilen tek yönlendirme flashback'dir.”²²²

²²² A.e., s.70

Bu tür bir sinema biçimi giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşur ve filmlerde sebep sonuç ilişkisine dayalı bir sahneleme olduğu için ileri atlama uygulamasına anlatı sırasında rastlanmaz.

Geriye dönüşler ise filmsel zamanda en çok kullanılan yöntemlerin başında gelmektedir. “Geriye dönüş, öyküdeki olayların sebeplerinin ortaya çıkarılması, daha iyi anlaşılması, olaya yeni dâhil olan bir karakterin geçmişle bağlantısının kurulması amacıyla kullanılır”²²³ Bu teknik filmlerde o kadar sık kullanılmıştır ki artık bir karakterle ilgili bir sebep sonuç ilişkisi yaratmak için en kolay yol olarak görünmektedir. Klasik anlatı sinemasının geriye dönüş tekniğinin izleyicinin zamanda bir geriye dönüş olduğunu anlaması için sık kullandığı bir uygulama da, geriye dönüş sahnelerini, sekanslarını siyah-beyaz göstermektir. Günümüzde bu renk değişimi uygulamalarına çok fazla rastlanmaz. Geriye dönüşün film biçiminin temeli olarak kullanıldığı “Forest Gump” (1994) ve “Usual Suspects” (Olağan Şüpheliler, 1995) gibi filmleri geriye dönüşü iyi birer örnek olarak gösterebiliriz.

Sinema daha önce de söylediğimiz gibi en çok dile benzetilir. Bu nedenle izleyicisi tarafından tıpkı dil gibi öğrenilen bir süreçtir. Sonuç olarak sinema ve izleyici arasında çift taraflı bir öğrenme ilişkisi vardır. Bir yönetmen yeni anlatım olanaklarıyla izleyicisinin sinema dilindeki gelişimini arttırırken izleyici de yeni seviyesiyle genel sinema dilinin kullanımı üzerinde etkide bulunur. Bunu en iyi filmsel zamanın kullanımı anlamında gözlemleyebiliriz. Çağdaş sinema anlatısı filmsel zaman üzerinde oynamalar yaparak ve bunu yaptığını çok da belli etmeyerek bu filmsel zamanı izleyicisinin keşfetmesini ister. Bu bir anlamda Bergson’cu zaman anlayışının yansımasıdır. Bergson’cu zaman anlayışının temel ögesi eş zamanlılık, yani geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanın bir arada kullanılmasıdır. Bu noktada Memento filmi iyi bir örnek oluştururken, Alejandro González Iñárritu’nun “Amores Perros” (Paramparça Aşklar ve Köpekler, 2000), “21 Grams” (21 Gram, 2003), Babel (Babil, 2006) üçlemesi kurgu ile filmsel zamanın kullanımı bağlamında en çağdaş yaklaşımları sergiler.

“Paramparça Aşklar ve Köpekler”de bir trafik kazası üç hikâyenin merkezi olup, üç hikâye de bu kazanın etrafında şekillenir. Üç hikâyede de kaza, filmsel

²²³ A.e., s.75

zamanın merkezi olup, karakterlerin bu kazadan önceki hallerini geri dönüşlerle görürüz. Kazadan sonraki filmsel zaman kronolojiktir ancak film içindeki ayrıntılardan anlarız ki aslında üç hikâye de birbirine paralel ilerlemektedir. Şimdiki zaman, geçmiş zaman ve bu zamanların paralelliğini kendi filminin zamansal evreni olarak kuran Iñárritu, bir sonraki filmi “21 Gram”da ileri atlamayı da filmsel zamanın içine alır.

“21 Gram”da çekilen bütün sekanslar film içinde düz akan bir zaman kaygısı taşımadan, birbirine iç içe geçmiş olarak filmin bütününe dağıtılmıştır. Bu dağılım elbette rasgele değil bir biçime göre yapılmıştır. Bu biçimi ancak şu şekilde ortaya koyabiliriz: Filmde kurgunun şeklini karakterlerin birbiriyle olan ilişkisi belirlemektedir. Bu nedenle izleyicinin sekansların ilişkisinden çok karakterlerin ilişkilerinden oluşan “parçaları” takip etmesi sağlanmıştır. Her parça izleyiciye öykü hakkında yeni bir ipucu vermektedir. Filmde karakterlerin birbiriyle ilişkisi üzerinden oluşan toplam 106 parça vardır. Bu 106 parça geçmiş, şimdiki ve gelecek olarak bölünmüş bir sinemasal zaman içinde kurgulanmıştır. Zaman kurgusunda dikkati çeken, karakterler değişse de 4-5 parçada bir, öykünün akışını taşıyan bir şimdiki zaman olmasıdır. Sekansların iç içe geçmiş bir şekilde kurgulanması öykünün ilk olarak merak uyandırmasını sağlamıştır. Bir öykü hakkında şimdiden, geçmişten ve gelecekte parçalar sunan film, izleyicisini bir düşünceler dizisine sürüklemiştir. Bu şekilde filmin üretim sürecine katılan izleyici önüne sunulan parçaları bir bulmaca gibi birleştirmiştir.

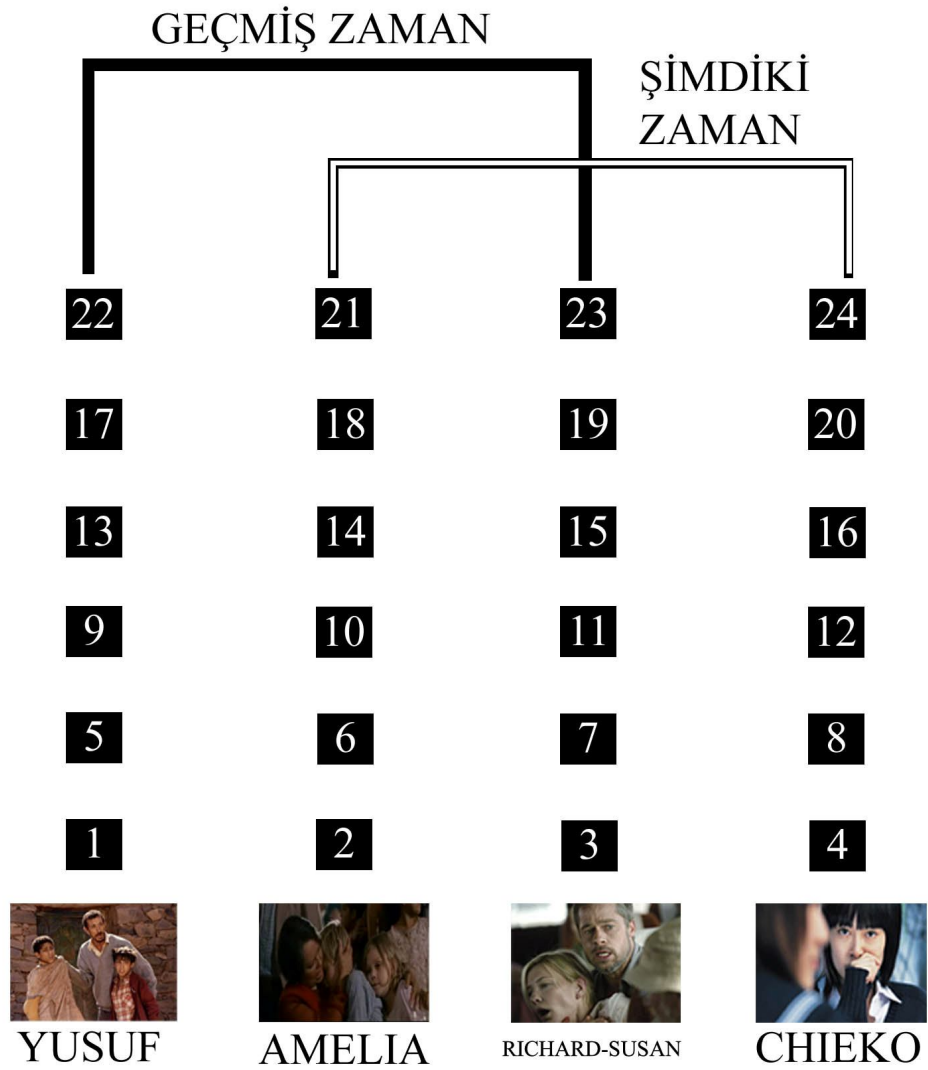
Babil filmi ise dört hikâyeyi iç içe geçirir. Filmsel zaman evreninde, “Paramparça Aşklar ve Köpekler”de olduğu gibi, şimdiki zaman ve geçmiş zaman vardır. Bu filmin zamansal kurulumu çözümlendiğinde ise karşımıza matematiksel bir kurgu düzeni çıkar. Filmde toplam 24 sekans vardır ve bu sekanslar 6’şarlı olarak 4 hikâyeye bölünmüştür. Babil’de ise ikisi geçmiş, ikisi de şimdiki zamanda yaşanan dört hikâyeye paralel kurgulanmıştır. Film sekanslarına böldüğünüz zaman Fas’ta geçen Yusuf - Richard ve Susan, Meksika ve Japonya’da geçen Amelia ve Chieko hikâyelerinin birbirine paralel kurgulandığını görebilirsiniz.

Aşağıdaki şema, Babil filminin, filmsel zamanı nasıl formüleştirdiğini ve yapılan kurgunun rastlantı değil senaryo aşamasından itibaren nasıl özenle hazırlandığını gözler önüne sermektedir.

Şema 4

BABİL KURGU ŞEMASI

* Numaralar sekansları temsil etmektedir.



Sonuç olarak filmsel zaman, kurgu ile olan sıkı ilişkisi ile sinema dilinde birçok yeni anlatım olasılığını barındırır. Geleneksel anlatı filmlerinin aksine çağdaş anlatı filmleri geri dönüş ve ileri hareket gibi zaman atlamalarını özgürce kullanır. Anlatım biçimlerini izleyicinin çözümlemesini ister. Bu, izleyicinin etkin olarak filme katılma sürecidir ki bu da kurgu sayesinde olanaklıdır ve bir anlamda da Eisenstein’ın kurguyla izleyiciyi film üretim sürecine katmak isteme biçiminin çağdaş anlatım biçimleriyle uzlaşımıdır.

1.4.2. Filmsel Mekân

Filmsel mekânla filmsel zaman birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu nedenle filmsel zaman atlamalarıyla ilgili olan her türlü kurgu yöntemi beraberinde mekânın kurgusuna da etki eder. Yukarıda örnek olarak verdiğimiz “La mariée était en noir” filmindeki zaman atlamalarının kurgu ile ustalıkla akıcı hale getirilmesi aynı zamanda mekânsal değişikliklerin de rahatsız edici olmayan biçimdeki akıcılığını sağlar. Ancak filmsel mekânın kurgu sayesinde olanaklı olmuş asıl biçimi kendini yine yukarıda örneklediğimiz Kuleshov’un farklı mekanlarda yapılan çekimleri birleştirdiği deneyde ortaya çıkar. Bu deneyi tekrar hatırlarsak;

Önce bir kadın ve bir erkek ayrı ayrı olarak Moskova’nın farklı semtlerinde yürürken görülürler. Daha sonra her ikisi de birbirini görmüşçesine irkilir ve gülümser. Kentin başka bir yerinde buluşurlar ve çerçeve dışındaki bir noktaya bakarlar. Burada Washington’daki Beyaz Saray’ın görüntüsü girer. Sonraki çekimde, her ikisi de birlikte caddede yürümeye başlarlar. Takip eden çekimde çiftler bir katedralin merdivenlerini çıkarken görülür. Kurgu sayesinde izleyiciler çiftin Beyaz Saray’ın merdivenlerinde yürüdüğünü düşünür.

Bu deney filmsel mekânın kurgu ile nasıl oluşturulduğunun en temel örneğidir ve bu tür uygulamalar halen aynı şekilde yapılmaktadır. Ancak filmsel zamanın temel belirleyeni kurguyken filmsel mekânda, kadraj kavramı da önemli bir yer tutmaktadır. Sonuç olarak izleyici yönetmenin göstermek istediği fiziksel mekanın dışını göremez. İzleyicinin görüş açısı kadraj ile sınırlıdır. Kadraj sınırlılığı ile kurgunun birleşimi, filmsel mekânın inandırıcı bir şekilde yaratılmasını sağlar.

Bob Foss bunu Ola Olsson'un "Filmkunskap 11" isimli öğretici filmi üzerinden şöyle örnekler:

“ 1, 3 ve 5 numaralı çekimler Süpermen Brasse Brannström'ü sola doğru koşarken ve bir ağaca tırmanırken gösterir. 2 ve 4 numaralı çekimlerde aynı yönde koşmakta olan bir kaplan görülür, biz, kaplanın Süpermen'i kovaladığı izlenimini ediniriz. Kaplanın görüntüleri Kolmarden Safari Parkı'nda, Süpermen ise Stockholm'deki Gardet Parkı'nda çekilmiştir. Bu yapay sürekliliği sağlayabilmek için çevrelerden yalnızca bir seçilmelidir. Burada Safari Park esas alınmıştır. Süpermen ise düz yeşil bir geri planda çekilmiştir ve çevresinin ne olduğu konusunda hiçbir ipucu yoktur. Böylece Süpermen'in çevresi konusunda herhangi bir referans/belirti'den yoksun oluşumuz, O'nu kaplan ile aynı çevre içinde kabul etmemizi sağlamaktadır. Böylece izleyici, aslında hiçbir zaman gerçekleşmemiş olan, mantık dizisi içinde, bir olay izlemektedir.”²²⁴

Sonuçta kurgu sayesinde birbiriyle hiç ilişkisi olmayan yerlerde yapılmış çekimler birleştirilerek, gerçek olmayan bir yer, bağımsız bir filmsel mekân yaratılabilir. Burada son olarak, günümüz teknolojik gelişmeleri sayesinde giderek önem kazanan 3D uygulamalarının filmsel mekân yaratımı için ne kadar önem kazandığını belirtmek gerekiyor.

²²⁴ Bob Foss, **Sinemada Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, a.g.e., s.117

Aşağıdaki kareler, “Fellowship of The Ring” (Yüzük Kardeşliği, 2001) filminde yapılan sanal mekan yaratımlarına örnektir.



1.4.3. Oyunculuk

Kurgu, sinema üzerindeki en önemli etkilerinden birini de oyunculuk üzerinde göstermiştir. Bir sahneyi parçalara ayırarak çekme olanağı, diğer bütün çekimler gibi oyuncu çekimlerinin de parçalı çekilmesini sağlamıştır. Yönetmen açısından, oyuncunun filme alınması ile ilgili çalışması birçok yönden öteki çekimlerden farklı değildir; yakın çekimler, kurgu ve bilinen öteki araçlar aynıdır. Ama oyunculuk sanatı algılayışımız açısından, sinematografik dilin bu tipik biçimi özel bir durum yaratır.²²⁵ Bu özel durum tiyatro ile sinema oyuncululuğunun temel farkını ortaya koyar.

Tiyatro oyuncusu en ön sıradaki izleyiciye olduğu kadar en arkadaki izleyiciye de hitap etmek ister. Bu da beden hareketlerinden mimiklere kadar bütün oyunculuk sürecini daha abartılı bir seviyeye taşır. Oysa sinema salonun büyük perdesinde sadece bir oyuncunun yüzü görülebilir. Bu nedenle yapılacak ufak bir mimik bile izleyici tarafından çok rahat seçilebilir. Burada en önemli görev filmin yönetmenine düşer. Yönetmen oyuncusunu zihninde oluşturduğu kurguya göre yönlendirmesini bilmelidir.

Tiyatro ve sinema oyuncululuğu arasındaki fark geleneksel anlatı sinemasının kurucusu Griffith tarafından hemen fark edilmiş ve Griffith özellikle yakın çekimlerde oyuncularını uyarmıştır.

“Griffith oyuncularından abartısız, tiyatroya olmayan yeni bir oyunculuk geliştirmelerini istiyordu... Bol makyajlı, abartılı hareketler yapan oyuncunun yakın çekimleri son derece rahatsız edici oluyordu, üstelik kameraya yakınlık, hareketleri daha da hızlandırarak bozuyordu. Hâlbuki sinema oyuncululuğu rahatlık, doğallık ve inandırıcılık gerektiriyordu; ancak bu yolla, seyirci karakterlerle bütünleşebilir ve onun yaşadıklarına katılabilirdi.”²²⁶

Bu bir anlamda karakter oyuncululuğunun ve star sisteminin başlangıcıydı. Buna karşılık Kuleshov’un oyunculuk üzerine yaptığı Moszhukin deneyi, oyuncunun film için sadece plastik bir öge olarak görülmesine ve oyuncunun mimiklerine gerek

²²⁵ Yuriy M. Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, a.g.e., s.135

²²⁶ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, a.g.e., s.111

kalmadan duygunun kurgu ile verilebileceğini gözler önüne seriyordu. Daha önce anlattığımız gibi bu deneyde Kuleshov, Moszhukin'in tek bir çekimini alıp çorba dolu bir tabak, tabutta yatan bir kadın ve küçük bir kızın çekimiyle üç farklı şekilde kurgulamıştı ve oyuncunun yüz ifadesi hiç değişmediği, aynı olduğu halde izleyiciler, çekiminin arkasına eklenen çorba dolu tabakta oyuncunun yüzünde açlık, tabutta yatan kadında üzüntü, küçük kızda ise sevgi duygularını hissetmişlerdi. Bu bakış açısı oyuncudan ziyade “tip” tanımını daha doğru bulmaktadır. “Özellikle Rus etkisi altındaki gelişme yüz mimiklerinin çok fazla kısaltılması, oyuncunun tipikliği nedeniyle seçilmesi ve doğru bağlamda sunulmasıyla etkisini yalnızca görünüşüyle yaratmasına izin verilen bir dekor gibi kullanılması doğrultusunda olmuştur.”²²⁷

Yönetmen oyuncuya ister “oyuncu” olarak, ister bir “plastik öge” ya da “tip” olarak yaklaşsın, sonuçta parçalı, kurgulu çekim sinemadaki oyunculuk üzerinde ciddi etkilerde bulunmuştur. Tiyatro oyuncusu rolünü tekrar edilemez bir şekilde sunar oysa sinema oyuncusunun rolü kaydedilir ve kurgudan sonra filmle beraber sürekli kendini yineler. Sinema oyuncusunun varlığı bütünlüklü değildir, parçalardan oluşur. Dolayısıyla sinematografik rol yapma yabancılaşmanın doğal bir etkisine aittir; oysa tiyatrodaki bu, Brecht'in dramalarında olduğu gibi, sadece bilinçli bir estetik amaçtan elde edilir.²²⁸

Sinema oyuncusunun parçalı rolünün en zor yanı ise filmin yapım süreciyle ilgilidir. Bir rolün gerçekleştirilmesi iki, üç ay alabileceği gibi, bir filmin sahneleri ve sekansları çoğu kez dağınık çekilir. Yani yönetmen filmin finalini yapım sürecinin ortasında çekebilir. Bu gibi nedenlerle bir gün önce rol icabı ölen oyuncu, ertesi gün dipdiri, yeni serüvenler ardında koşabilir, bir çekimde nefret duyduğu kimseyle bir sonraki çekimde samimi görünmek zorunda kalabilir.

Filmin çekiminden sonraki kurgudaysa oyunculuk anlamında bambaşka bir süreç başlar. Bir oyuncunun iyi kötü bütün rolleri kurgucunun önündedir. Bundan sonrası bir anlamda oyuncunun kaderini kurgucuya teslim eder. Kurgucu Peter Honess “Biz kurgu odasında bir oyuncunun performansını kontrol altında tutarız” der.²²⁹ Kurgucu çoğu zaman oyuncunun birçok çekiminden en iyi parçaları seçer ve

²²⁷ Rudolf Amheim, **Sanat Olarak Sinema**, a.g.e., s.119

²²⁸ Mario Pezzella, **Sinemada Estetik**, Çev. Metin Gönen, 1.Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2006, s.16

²²⁹ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 43:31

bir kısmı kötü oynanmış bir sahneyi bile, en iyi parçaların kolajıyla tek bir parça gibi izleyiciye sunabilir. Edward Dmytryk, kötü bir oyunculuğu kurgu yöntemleri sayesinde nasıl kurtardığını şöyle bir örnekle anlatır:

“Ruggles of Red Gap (Kırmızı Vadinin Ruggles’i), yönetmen Leo McCarey, oyuncular Charles Laughton ve Charlie Ruggles. Laughton kesinlikle iyi bir oyuncu olsa da yüzüyle çok oynardı ve ara sıra, özellikle de çok duygusal anlarda, aşırı mimikler yapma suçunu işlerdi. Onun bu mimiklerinin görüldüğü çoğu yeri kesemem ya da atmam gerekti; ama bir sahnede bunu yapmak neredeyse olanaksızdı. Sahne bir barda geçiyordu. Laughton, Charles Ruggles’in bir İngiliz lordundan pokerde kazandığı İngiliz uşağı rolünde, yeni efendisine barda eşlik etmektedir. Bir yerinde Ruggles, Lincoln’ın Gettysburg Söylevinden bir şeyler aktarmak ister, fakat ne o ne de salondakiler sözleri anımsayabilir.

Birdenbire Ruggles, Laughton’un “Seksen yedi yıl önce...” diye mırıldandığını fark eder. İngiliz’in söylevi biliyor olduğunu öğrenmek şaşırtıcıdır. Ruggles devam etmesi için onu cesaretlendirir. Laughton çok duygusal ve aşırı tedirgindi. Onun omuz çekimlerini görüntülemek bir buçuk gün aldı. McCarey sahneyi 40-50 kez sabırla çekti ama bir tanesi bile kusursuz değildi... İşte o zaman, kaydedilen seslerin en iyi bölümlerini bir araya getirerek... ondan bir satır bundan bir satır, kimi zaman yalnızca bir iki sözcükle, konuşma bölümünü bir araya getirmeyi başardım... Asıl şimdi işin zor kısmına gelmişim. Her ses parçası için ona denk ayrı bir görüntü gerektiğinden, hazırladığım ses bandı görüntüyle birleştğinde bir kaos oluştu. Tek bir çözüm bulabildim. Konuşma, kameranın Laughton’un arkası dönük olduğu bir yerleştime ile bağlayıp barda onu dinleyenlerin tepkilerini gösterdikleri planlarla devam ediyordu... Dramatik mantık, söylevin büyük bir bölümünün sahnenin kahramanıca, yani uşak tarafından oynanmasını gerektirir. Fakat Laughton’un yakın planlarının tümünde onun ağlamaktan şişmiş kocaman dudakları, yuvalarında dönüp duran göz bebekleri ve yanağından süzülen gözyaşları görünüyordu. Bu yüzden iki kesme

dışında konuşmanın tümü barda bulunan izleyicilerin planları üzerine verildi... Yapım şirketinin başı olan Ernst Lubitsch, yönetici kadroyla yapılan gösterimde, sahne Laughton'a ait olduğuna göre, onun sahnesi boyunca daha çok görünmesini önerdi. McCarey kabul etti ve ben kaybettim. En zararsız birkaç planı ilk deneme gösterimi için sahneye ekledim... Deneme gösteriminde Gettysburg söylevine dek... her şey iyiydi ve sıra Laughton'un ilk planına geldi. Konuştukça gözünden yaşlar boşanıyordu. Amerikalılar her ne kadar Gettysburg Söylevine hayransalar da bunun için ağlamazlar. Seyirci kahkahayı bastı ve söylevin geri kalanı duyulmaz olana dek böyle sürdü... Deneme gösteriminden sonra... McCarey bana "Kendi bildiğin yöntemle devam et" dedi. Öyle yaptım ve bir sonraki deneme gösteriminde ilk kararımızın doğruluğu onaylandı. Seyirci dikkatle dinledi ve Laughton'un başarısını alkışladı. O günden sonra Laughton, yaşamı boyunca Lincoln'ın her doğum gününde Gettysburg Söylevini vermek üzere bir radyo istasyonuna çağrıldı."²³⁰

Sonuç olarak ne olursa olsun kurgunun oyuncunun kötü oyunculuğunu bütünüyle yok etmesi mümkün değildir. Yukarıdaki örnekteki gibi uygulamalar genelde bir filmin birkaç sahnesinde olabilir ve başarıya ulaşabilir. Bütüne yayılmış kötü bir oyunculuk için kurguda da yapılabilecek çok bir şey yoktur.

1.4.4. İma Etme ve Anlatım Derinliği

Kurgunun sinemaya en büyük etkisi kuşkusuz yönetmenlere anlam yaratma konusunda sonsuz olanaklar sunmasıdır. Teknik olarak kurgu bir zorunluluk olsa da bir anlam yaratma aracı olarak kullanılıp kullanılmaması yönetmenin tercihinine kalmıştır. Yukarıda incelediğimiz kuramlar içinde Eisenstein'ın sinemanın her şeyi olarak gördüğü kurguya karşın Bazin, mizansenî öne çıkarmıştır. Mizansenî kendine biçim edinen bir film anlatım derinliğini kadrajların gücünden alırken; çekimlerin birbiri ile olan ilişkisine yönelen bir film, anlatım derinliğine kurgu ile ulaşır.

²³⁰ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.157

Burada çok net sınırlar koymak fazla biçimcilik olacaktır. Yani bir film illaki mizansenini ya da kurguyu bir anlatım aracı olarak seçmek durumunda değildir. Bir yönetmen aynı film içindeki bir sekansta mizansenini kullanırken diğer bir sekansta kurgunun olanaklarından yararlanarak anlam yaratabilir. Bu başlık altında bizim değinmek istediğimiz ise kurgunun sinemaya kazandırdığı ima etme yeteneğidir.

Bir filmin bir şeyi, bir anlamı ima etmesi, yani dolaylı olarak anlatması için kurgudan başka bir seçeneği yoktur. Çünkü filmin materyalini aldığı, kaydettiği çevre, dünya doğrudandır, yani bir şeyi ima etmez. Bu çevre filme alındığında başka bir çekimle ilişkilendirilmeden kendi enformasyonu içinde bağımsız olsa da Eisenstein'ın vurguladığı gibi çerçevenin içinin kurulması anlamında kurguya dâhil olurken; kamera hareketi ile yapılmış uzun bir çekim, plan-sekans da Mitry'nin belirttiği gibi, bu hareketlerin içine aldığı planlarla kurgunun kendisidir. Bu yöntemler de ima yaratmanın olasılığını içinde barındırırken, çekimlerin birbiri ile olan ilişkisi bağlamındaki kurgunun ima gücü çok daha belirgindir. Bu ima etme, aynı zamanda Eisenstein'ın önemle üzerinde durduğu izleyicinin film üretim sürecine katılmasının bir yöntemidir. İma etme ile anlam yaratmanın kullanıldığı bazı filmleri örneklemek, kurgunun bu başlıkta üzerinde durduğumuz sinemaya olan etkisini anlatmak için yararlı olacaktır.

Eisenstein'ın kurgu ile yarattığı en önemli ima etme örneklerinden biri, Stachka (Grev, 1925) filmindedir: İşçilerin katledilmesi ile bir boğanın kesilmesi iç içe kurgulanmıştır. Bu ünlü sekansta ateş eden askerlere doğru koşan işçilerin katledilmesinin vahşeti, işçilerin ölüm şekliyle, görüntüleriyle değil; kesilen boğaların kan dolu görüntüleri ile ima edilmiştir. Hiçbir işçiyi kanlar içinde görmeyiz. Bu iç içe kurgunun sonunda yerde yatan çok sayıda işçiyi görürüz. İşçilerin nasıl bir biçimde katledildiği, kesilen boğa görüntüleri ile verilmiştir.



Jean-Luc Godard'ın "La Chinoise" (1967) filminde de Henri karakteri, Mısırlılar "konuştıkları dilin tanrının konuştuğu dil" olduğunu düşünüyordu diye belirtir ve Henri tam bunu söylerken Kral Tutankamon'un mezarına ait kalıntıların iki yakın çekimi verilir.

"...bu çekimler, aksiyon üzerinde akıcı, hatta kimi zaman ironik yorumlar yapar ve izleyiciyi, ima yoluyla gizlenen anlamı bulmaya zorlarlar. Acaba kalıntıların görüntüleri Henri'nin sözlerini mi pekiştiriyor, yoksa bu sözlerin doğruluğu hakkında soru işaretleri mi oluşturuyor?"²³¹

"Hiroshima mon Amour" (Hiroşima Sevgilim, 1959) filminde ise Alan Resnais, filmsel zamanı kullanarak kurgunun anlatım derinliğine etkisini gözler önüne serer.

Riva, Hiroshima'nın tümünü göre odasının verandasından Japon sevgilisinin uyuduğu odaya yürür. Kapıda durur ve yataktaki sevgilisine bakar.



²³¹ David Bordwell-Kristin Thompson, **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat, 1. Baskı, Ankara, De Ki Yayınları, 2009, s.255

Daha sonra Riva'nın bakış açısından sevgilisini yatakta görürüz.



Tekrar Riva'ya döndüğümüzde plan daha da yakındır ve Riva'nın yüz ifadesi değişmiştir.



Üçüncü çekimde yakın planda bir el gösterilir. Bu çekimdeki el yatakta uyuyan sevgilinin eli ile aynı şekilde durduğu için, kısa bir süre bu eli sevgilinin sanırız. Hemen sonra kamera yukarıya doğru bir hareket yapar ve kanlar içinde yatan bir adamın yüzüne yanağını bastıran bir kadını çok kısa bir süre görürüz.



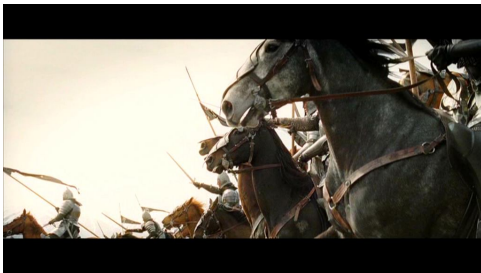
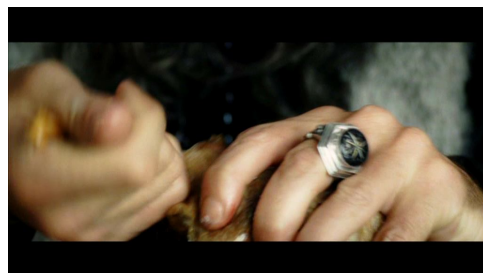
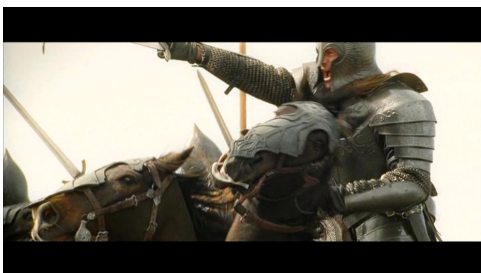
Tekrar Riva'ya kesme yapıldığında Riva, huzursuzdur.

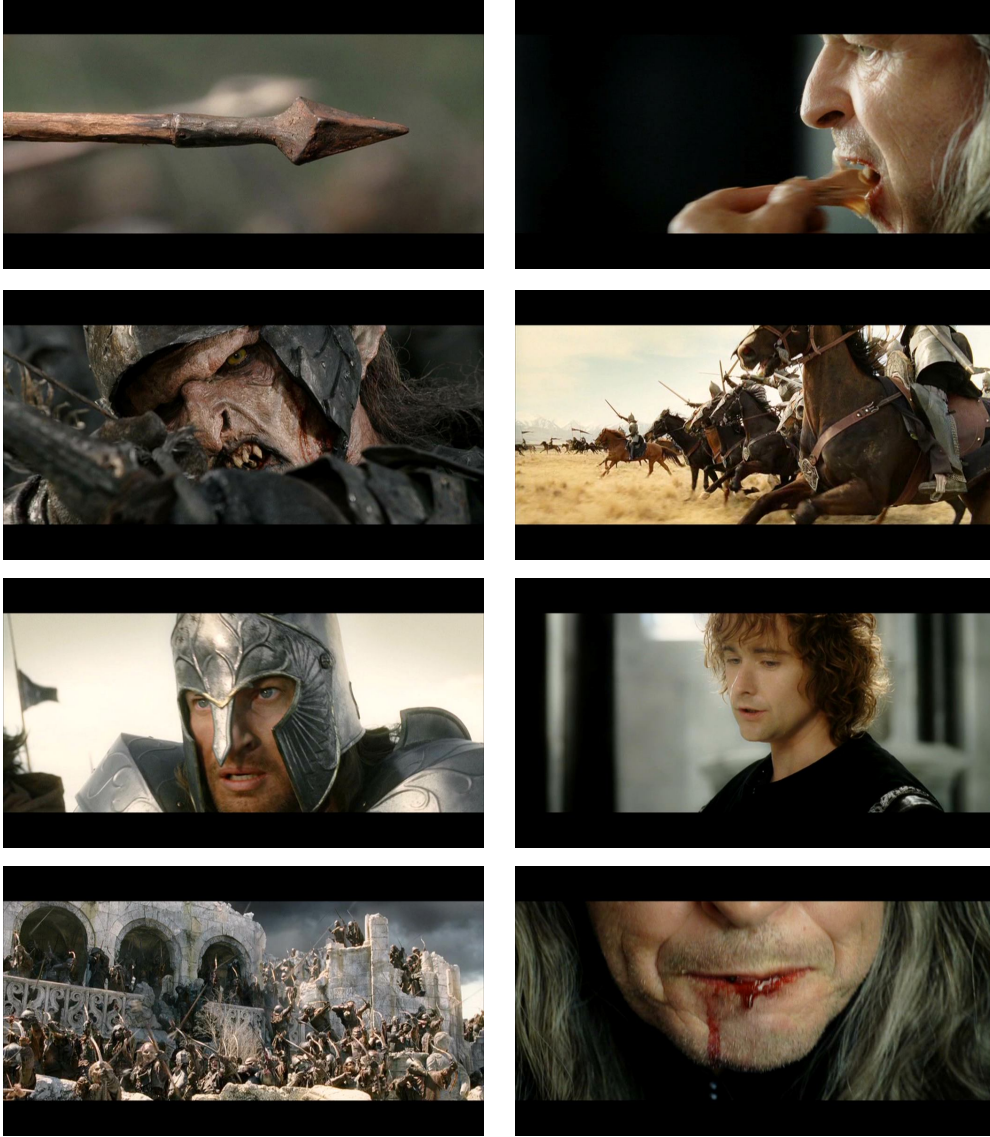


Böylelikle Riva'nın başınsan geçenlere yönlendirilmiş oluruz. Yataktaki sevgilinin elinin duruşu ile geriye dönüşteki elin duruşu, yine bir “uyum kesme”sidir. Bu benzeştirmenin kullanılması sahneyi, sıradan bir şekilde yapılacak geriye dönüşten çok daha etkileyici bir anlatım derinliğine taşımıştır.

Kurguyla yaratılan ve yine izleyiciyi bir anlama yönlendiren örnek bir sekans, Peter Jackson'ın “Return of The King” (Kral'ın Dönüşü, 2003) filminde vardır.

Babasına kendini ispatlamak isteyen Faramir, yakında düşman tarafından işgal edilecek Gondor şehrinin, ele geçirilmiş olan ön savunma noktasını tekrar düşmanın elinden almak için adamlarıyla beraber göz göre göre ölüme gider. Düşman işgali altındaki bu ön savunma noktasında, Faramir'in adamlarının onlarca katı düşman askeri vardır. Faramir'in babası Denethor ise zaten oğlunu, Faramir'i, sevmediği için kendisinin ön ayak olduğu ve bir anlamda ölüme gönderdiği bu sekansta masasına oturup yemeğini yemeğe başlar. Bu sırada ona hizmet eden Pipin de Denethor'a, Denethor'un isteği üzerine şarkı söylemektedir.





Çekimlerden anlaşılacağı gibi, bu sekansın kurgusu öncelikle paralel kurguya dayanmaktadır. Bir Hollywood filmi ve büyük bir bütçesi olan “Kral’ın Dönüşü”, içerdiği efektlerle, son teknoloji dijital uygulamalarla büyük bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Bu filminden sonra dijital manipülasyon sinemada yeni bir döneme girmiştir. Ancak bu sahne bize dijital manipülasyon ile yaratılan etkilerin aslında kurgu ile de başka bir biçimde yaratılabileceğini göstermektedir. Bu tarz filmlerde, filmin çok yerinde olduğu gibi, bir tip ya da karakter bir eylem yaparsa bu eylemin sonucu muhakkak gösterilir. Yani biri ok attıysa ya da kılıç salladıysa ve bunun sonucu biri öldüyse bu ölüm gösterilir. Çünkü bu tarz filmlerin gişe başarısı bu noktadan gelmektedir, yani yaratılan gerçeklik hissi üzerinden. Oysa yukarıdaki

sahne de Faramir'in askerlerinin ve Faramir'in üzerine gelen okların, askerleri öldürdüğüne dair bir çekim yoktur. Denethor'un yediğı domatesin dudaklarında bıraktığı su, (son kare) kurgu ile kana benzeştirilerek; ölüm olgusu ima edilmiş, birebir gösterilmemiştir. Bu sekansın bu şekilde kurgulanması, okların askerleri öldürdüğü bir şekilde kurgulanmasından çok daha etkilidir.

Sonuç olarak kurgunun iki çekimin birbiri ile olan ilişkisi bağlamındaki anlam yaratabilme ve ima gücü, filmin anlatımının derinleşmesini sağlamaktadır. Derinlik arttıkça izleyicinin filme katılım süreci de doğru orantılı olarak artmaktadır. Aynı zamanda bu derinlik, kurguyu amaç edinen bir sahnenin, sekansın ya da filmin sembolik olup olmama arasındaki ince çizginin ne tarafında duracağını belirler. Bu da tamamen kurgucunun ve yönetmenin yetenekleri ile ilgilidir.

2. BÖLÜM: FİLMİN KURGUSAL ANALİZİ

Çalışmamızın birinci bölümünde belirttiğimiz gibi bizim inceleme alanımıza aldığımız kurgu, sadece çekimlerin birbiri ile olan ilişkisi bağlamındaki, film çekim sürecinden sonraki kurgu değil; bir filmin bütün yapım, üretim sürecini kapsayan kurgudur. Ancak yine de kurgu, çekim sürecinden sonraki sürecindeki kendine has biçimleri ve teknikleri ile daha belirgindir. Bu nedenle bu bölüm altında kurgunun çekim sonrasındaki süreciyle ilgili daha kapsamlı incelemeler yer alacaktır. Ancak bir filmin kurgu analizi için kurgu masasından önceki süreçlerde yapılan kurguyu da kapsama almak, o filmin kurgu masasında almış olduğu son hali belirleyen etmenleri daha kolay anlamak için gereklidir.

Bir filmin kurgu süreci, film çekiminden önce, film çekiminde ve film çekimi sonrasında olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir.

2.1. Film Çekiminden Önceki Kurgu

Bir filmin çekim aşamasından önceki sürecinin ilk ayağı senaryo olarak görülür.* Auteur yönetmenler dışında bunun böyle olması da doğaldır. Örneğin bir Hollywood filmi genel olarak yönetmenin eline geldiğinde senaryosu yazılmıştır. Bir anlamda yapım şirketleri, yapmak istedikleri filme uygun yönetmeni seçerler. Tabi ki bu tür ticari sinema içinde de yaratıcı yönetmenler kendi senaryolarını üretebilirler. İşte Auteur yönetmenler ve artık yaratıcı kimliğini kabul ettirmiş bir yönetmen için film üretim süreci, senaryodan önce o yönetmenin zihninde başlar. Bu nedenle bu başlık altında önce filmin zihinsel kurgu sürecini daha sonra da senaryo aşamasındaki kurguyu inceleyeceğiz.

* Tabi biz bu değerlendirmeyi kendi çalışmamızın alanı içinde yapıyoruz. Yoksa bir filmin yapım sürecinde oyuncu ve teknisyenlerle anlaşma, kostüm, çekim programı ve bütçe planlaması gibi birçok aşama vardır.

2.1.1. Zihinde Kurgu

Afşar Timuçin yapıt ve sanatçı ilişkisini şu şekilde açıklar:

“Yapıt sanatçının ruhunu açınlar, yapıtta sanatçının bilinci belirleyicidir. Yayı sanatçının ruhunun dışlaştığı yerdir. Sanatçının bilincindeki kavramlar, duygular, izlenimler, anılar, ilkörnekler kendi özel özellikleriyle sanatçının dünyasını bize açarken onun sanatına indirgenemez bir özellik kazandırırılar. Ancak sanatçının bilinci yalıtık bir bilinç değildir, o bir toplumsal bilinçtir ya da nesnel bilinçtir, böyle olmakla onun tarihsel özelliği vardır.”²³²

Özellikle auteur kuramı bağlamında sanatçı olarak değerlendirdiğimiz yönetmenin yetiştirme şekli, dünya görüşü, ideolojisi ve yaşadığı toplum, filmine mutlak iz bırakmaktadır ve filmin biçimini belirlemektedir. Eisenstein bütün kuramını ve film biçimini diyalektik materyalizme dayandırır. Onun filmlerinde bağlı olduğu ideoloji fark edilir, çoğu kimseye göre bu ideoloji filmlerinde dayatılır. Nasıl Eisenstein’in ideolojisine olan sıkı bağlılığını filmlerinden ayrı düşünemezsek aynı ülkenin başka bir yönetmeni olan Andrey Tarkovski’nin filmlerini de ülkesinin resmi ideolojisine karşı duruşundan ayrı düşünemeyiz.

Tarkovski “bir sanatçının yapıtında yaşam, kişisel algılamaların prizmasında kırılır” der²³³. Tam da bu görüşüne uygun olarak, bir nevi sürgün olduğu dönemde Tarkovski’nin İtalya’da çektiği *Nostalghia* (1983) yurt özlemini, bir yandan erişilmesi olanaksız ve belki de var olmayan bir hedefin özlemini büyük bir duyarlılıkla ve karamsar bir bakışla aktarır.²³⁴

Yönetmenin zihinsel süreci, yaşamın gözlemlenmesi bağlamında da kendini gösterir. Afşar Timuçin sanatçı olmanın bir şeyleri belli bir açıdan görme konusunda deneyimli olmak olduğunu belirtir ve sanatçının bizim göremediğimiz çok şeyi gördüğünü vurgular: “Önümüzden bizi hiç etkilemeden geçen bir nesne, hiç mi hiç dikkat etmeyeceğimiz bir ayrıntı onun gözüne takılır, hatta bir estetik nesne

²³² Afşar Timuçin, *Estetik*, a.g.e., s.7

²³³ Atilla Dorsay, *Yüzyılın Yüz Yönetmeni*, 5. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005, s.458

²³⁴ Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi*, a.g.e., s.722

oluşturacak biçimde takılıverir.”²³⁵ Yönetmelerin çoğu da, dış dünyanın gerçekliğini kendi kişisel algılamalarının prizmasında kırıp, yani zihinde kurgu yapıp, dış dünyanın gerçekliğini sinemasal gerçekliğe taşır. Pudovkin, kurgu sürecinin çekimden önce başladığını, bu aşamada yönetmenin dikkatle seçtiği malzemeler arasında en uygununu bulduğunda bu malzemenin en etkileyici görüntülerini yakalamaya çalıştığını söyler.²³⁶ Nijat Özön de kurgu sürecini anlatırken kurgu işleminin filmin bütün çekimlerinin tamamlanmasından sonra değil; çok daha önce, yönetmenin zihninde başladığını vurgular.²³⁷

Sonuç olarak yönetmenin dünyaya bakışını, ideolojisini, eğitimi, yaşadığı toplumu ve bunun gibi yaratıcılığına yansımış her türlü etmeni bilmek, onun filminin kurgusunu anlamak, çözümlemek için önemli ipuçları verir. Bu, bir filmin teknik kurgu analizinden çok, düşünsel kurgu analizidir. Tamamlanmış bir filmin kurgusal analizi bütünden parçaya teknik olabileceği gibi, daha da ileriye gidilerek, zihinsel kurguya ulaşılarak düşünsel de olabilir. Örneğin M. Night Shyamalan’ın “The Village” (Köy-2004) filminin teknik bir kurgu analizini yaptığımızda sürpriz öğenin erken ortaya çıkması klasik anlatı sineması için bir kurgu yanlışı olarak görülebilir.

Filmde belirsiz bir zamanda bir ormanın içindeki bir köyü ve insanların görürüz. Daha sonra anlarız ki filmi çevreleyen ormanda “adı anılmayanlar” olarak anılan bir nevi canavarlar vardır. Köy ile orman arasında bir sınır vardır ve köy halkı bu sınırı ihlal etmedikçe canavarlar köyü rahatsız etmemektedir. Canavar unsuru film için önemli bir gerilim noktasıdır ancak filmin henüz orta bölümlerinde bu canavarları aslında köyün yaşlılarının yarattığı öğreniriz. Şehir yaşamında cinayete, tecavüze ve benzeri şiddete maruz kalmış gençler, yani şimdiki yaşlılar, ormanın içine kurdukları bu köyde kendi çocuklarını bu korku ile yaşatarak şehir yaşamından uzak tutmak istemektedirler. Köyün dışına çıkmak isteyen gençleri de, köyün sınırları her ihlal edildiğinde tasarladıkları canavar kostümleri içine girerek korkutmaktadırlar. İzleyici de tıpkı köyün gençleri gibi filmin ortasına kadar bu canavarları gerçek sanır ve gerçek, filmin ortalarında ortaya çıkınca filmin gerilimi düşer. Sonuç olarak klasik anlatı sineması için bu bir yanlıştır.

²³⁵ Aşar Timuçin, **Estetik**, a.g.e., s.132

²³⁶ Nilgün Abisel, **Sessiz Sinema**, a.g.e., s.232

²³⁷ Nijat Özön, **Sinema Sanatına Giriş**, a.g.e., s.159

Yaptığımız bu tür bir teknik kurgu değerlendirmesine karşılık Zeynep Güler, “Korkunun çevrelediği köy: Muhafazakârlığın ütopyası” makalesinde, Köy filminin zihinsel kurgu sürecine inerek, Shyamalan’ın bu film ile 11 Eylül sonrasında içe kapanmayı, muhafazakâr değerlere geri dönmeyi, cinsel tutuculuğu, aile ve cemaati öne çıkartmayı, tehlikeler karşısında kendi önlemini almayı savunan bir kültürel ortamda gerçekten ilginç bir deneme yaptığını söylüyor.²³⁸ Bu değerlendirmenin dayanak noktasını 11 Eylül saldırıları oluşturmaktadır ve bu pencereden bakıldığında Köy filminin zihinsel kurgu sürecine ulaşmak için 11 Eylül önemli bir ipucudur.

Bu yorum, aslında filmin ana fikrine yapılan bir yolculuktur ve bütünden yönetmenin zihnindeki filmin çıkışını oluşturmuş olması muhtemel tek cümleye ulaşmıştır: “11 Eylül saldırıları muhafazakârlığa neden olmaktadır.” Yönetmen/senarist için de zihinsel kurgu, en azından dramatik filmler için, bu şekilde başlar. Yönetmen/senarist zihninde kurduğu böyle bir cümleden, ana fikirden yola çıkar ve daha sonra algı prizmasından geçirdiği görüntülerle filmini kurmaya başlar. Bob Foss zihnindeki bu süreci “değerler seçimi” olarak değerlendirir.²³⁹ Yani yönetmen/senarist ana fikrine hizmet edecek gerekli parçaları bir değer olarak kenara ayırır.

Belirtmemiz gereken diğer bir önemli nokta da auteur kuramda filmin zihinsel kurgu sürecini anlamak için yönetmenler kaynak olurken, ticari sinemanın zihinsel kurgu sürecinde genelde yönetmenlerden farklı olan senaristler ve üretim sürecine doğrudan etki eden yapımcılar da devreye girmektedir. Auteur kurama göre yönetmen bir filmin bütün üretim sürecine iz bırakır. Bu izin temel dayanakları da kuşkusuz yönetmenin dünya görüşü, ideolojisi, eğitimi ve yaşadığı toplum gibi zihinsel kurgu sürecini etkileyen etmenlerdir. Oysa ticari sinema içinde yönetmenler genel olarak klasik anlatı sinemasını kullanan uygulayıcılardır. Bu noktada, ticari sinema içinde, yazılmış bir senaryo üzerinde çalışan bir yönetmenin zihninde canlandığı ve yaratmaya çalıştığı dünyanın görsellerinin belirmesi de bir zihinsel kurgu sayılabilir ancak bu daha çok çekim senaryosu aşamasına dâhil olur ki çok daha somut bir uygulamadır.

²³⁸ Zeynep Güler, **Köy: Korkunun Çevrelediği Muhafazakarlık Ütopyası**, Yeni İnsan Yeni Sinema, İstanbul, 2005, sayı 16-17, s.120

²³⁹ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, a.g.e., s.139

Ancak hemen burada belirtmek gerekir ki, yukarıda yaptığımız gibi, senaristleri yapımcılarla aynı noktaya koymak bir haksızlık olacaktır. Ticari sinema içinde yer alsın ya da almasın bir filmin senaristi eğer yönetmenden farklıysa senarist, filmin zihinsel kurgu sürecinin içinde çok önemli bir yeri, hatta başköşeyi tutar. Bu noktada zihinsel kurgu sürecini etkileyen her türlü etmen, senaristler için de geçerli olacaktır ve bir filmin zihinsel kurgu analizini yapmak için senaristin kişisel algı prizmasını oluşturan bu etmenleri bilmek gerekecektir.

Sonuç olarak zihinsel kurgu, bir filmin kurgusal sürecinin soyut olan tek aşamasıdır. Gerisi yönetmenin bu soyut düşünceleri somuta indirgemesidir. Bizim somut olarak bir filmin bitişinde gördüklerimiz ise yönetmenin soyut düşüncesinin birer izleridir. Tarkovski “kafamdaki tasarıya dayandırdığım çalışmam, bugün beni yönlendiren çalışma varsayımları sistemine uyacak mı, bilmiyorum”²⁴⁰ diyerek, bu sürecin somuta indirgenmesinin zorluğuna işaret etmiştir. Bu somuta indirgemenin ilk aşaması da senaryodur.

2.1.2. Senaryoda Kurgu

Senaryo bir filmin kurgusunun ana hatlarının belirlendiği aşamadır. İlk filmlerin kameranın kayda girip çıkması arasındaki kaydedilen görüntülerden oluştuğunu artık hepimiz biliyoruz. Kurgunun bir anlatım tekniği olarak keşfedilmesinden sonra ise senaryo sinema dünyasına girdi ve sinemacılar film ile bir öykü anlatılabileceğini kısa süre içersinde fark ettiler. Sesin teknolojik olarak kullanılabilmesi ise beraberinde diyalogları getirdi ve bundan sonraki aşamada sinema edebiyattan daha çok etkilenmeye başladı. Bu etki günümüze kadar yoğun bir şekilde devam etmektedir. Bugün birçok film edebiyat eserlerinden, romanlardan uyarlanmaktadır. Ancak bizim değinmek istediğimiz edebiyat eserlerinden yapılan uyarlamalar değil, bu başlığa bir giriş olması bağlamında kısaca romanın senaryo kurgusuna olan etkisidir.

Griffith’in kurgunun atası olarak görülmesinin temelinde onun özellikle ünlü yazar Charles Dickens’in roman kurgusunu sinemaya uyarlaması yatmaktadır. Eisenstein, Griffith’in yaptığının bir keşif değil sadece roman kurgusunu sinemaya

²⁴⁰ Atilla Dorsay, **Yüzyılın Yüz Yönetmeni**, a.g.e., s.459

uyarlamak olduğunu altını önemle çizer.* Griffith'in "After Many Years" (Nice Yıllardan Sonra, 1908) filminin yapım sürecinde yapımcılarına kocasının dönüşünü bekleyen Annie Lee'yi gösteren sahneyi, ıssız bir adaya düşen Enoch'u gösteren sahnenin izlemesini önerir. Bunda sonra şöyle bir diyalog gelişir:

Yapımcılar: - Böylesine oradan oraya atlayan bir öyküyü nasıl anlatabilirsiniz? İzleyici ne olup bittiğini anlamayacak

Griffith: - Canım Dickens de böyle yazmıyor mu?

Yapımcılar: - Öyle ama, Dickens o; roman yazıyor; bu başka.

Griffith: - Yoo, hiç de başka değil. Bunlar resimli öykülerdir; büyük bir başkalık yoktur aralarında.²⁴¹

Griffith bu nedenle kimi eleştirmenler tarafından bir kâşif değil öncü olarak görülür. O, kurguya paralel kurgu yoluyla ulaştı ve paralel kurgu düşüncesine de Griffith'i Dickens yöneltti.²⁴² Bu düşünce, öykülemde bir kesintiden, öykünün bir özyapı topluluğundan öbürüne kaydırılmasından başka bir şey değildi. Dickens gibi bol karakterli ve uzun roman yazanlar, özellikle romanlar parça parça yayımlandığından (Dickens'in birçok romanı, dönemin gazetelerinde epizotlar halinde yayımlanmıştır), bu çeşit anlatımda bir kolaylık buldular.²⁴³ Sonuç olarak bu parçalı anlatım sinemaya uyarlandığında karşımıza paralel kurgu gibi bir kavram çıktı ve paralel kurgu, kurgu tekniklerinin en vazgeçilmez öğelerinden biri haline geldi.

Bu filmsel zamanın kurgusundan sonra ise yakın çekimler ve detay çekimler yoğunlaşmaya başladı ki bu da romanlardaki kişi ve mekân tasvirlerinde yazarların yaptığı detaylandırmanın bir sonucudur. Eisenstein bu durumu yine Dickens üzerinden örnekler ve onun romanlarındaki gözlemin tıpkı kameranın optik nitelikleri gibi olağanüstü olduğunu söyler.²⁴⁴ Yani Dickens romanı okuyan bir kişi bir karakteri, tıpkı sinemadaki gibi, sadece yüz olarak hayalinde görebilmektedir. Tabi ki bu nitelikleri sadece Dickens'e özgüymüş gibi sunmak yanlış olur. Sonuç olarak Tolstoy, Turgeniyev, Balzac ve Dostoyevski gibi sayısız yazarda sinemanın

* Eisenstein'in Film Biçimi Kitabının 260. sayfasında bu konu üzerine uzun bir makale yer alır.

²⁴¹ Eisenstein, **Film Biçimi**, a.g.e., s.266

²⁴² A.e. s.271

²⁴³ A.e. s.271

²⁴⁴ A.e. s.275

anlatım dilini etkileyen öğeler bulmak kolaydır. Biz burada Griffith-Dickens bağlantısından yola çıktığımız için bu şekilde örnekler verdik ve unutmamak gerekir ki Griffith'in kurduğu sinemasal anlatım yöntemi halen klasik anlatı sinemasının temelidir. Bugün seyrettiğimiz birçok film, öz olarak halen Griffith'in sinemasına bağlıdır.

Sonuç olarak belirtmek gerekir ki sinema, diğer sanat dalları ile karşılaştırıldığında çok genç bir sanattır. Kısaca değerlendirdiğimiz romanın kurguya olan etkisi henüz yeni doğmuş bir sanatın diğer sanat dallarından beslenme ve bir yöntem, biçim oluşturma çabasından doğar. (Tıpkı sinemanın ilk başlarda tiyatrodan etkilenmesi gibi.) Bu noktadan yola çıkarak inşasını Griffith'in yaptığı klasik anlatı sinemasının edebiyata dayanan dramatik yapısını ve bunların genel geçer kurallarını incelemek, üçüncü bölümümüzde inceleyeceğimiz filmlerin senaryo kurgusunu çözümlemek için gereklidir.

Zihinde kurgu başlığımızda belirttiğimiz gibi yönetmen/senarist başlangıçta bir cümleden, ana fikirden yola çıkar. Bu zihinde bir öykü olarak kurulabilir. Senaryo aşamasında ise bu öykü bir olay örgüsüne dönüştürülür. Senaryonun kuruluşunu ve kurgusunun temellerini Yörükhan Ünal'ın verdiği öykü-olay örgüsü örneğinde rahatça görebiliriz:

“... O’Henry’nin bir öyküsünü örnekleyelim. Öykünün iskeleti kabaca şöyledir: “Kadın, kocasının saatine zincir almak için saçına satar. Fakat kocası da karısına bir ‘tarak’ almak için saatini satmıştır. Böylece fedakarlıkları yararsız hale gelir.” Şimdi burada düz ve ‘öykülemeli’ bir anlatım vardır. Olay örgüsü olarak görünen şey, aslında bir durumu (terslik/hayal kırıklığı) anlatabilmek için, sözün geriye doğru mecburi açınımdan doğmuştur. Fakat O’Henry bu iskeleti şu şekilde geliştirir: “(Fakir bir) kadın, (çok sevdiği) kocasına Noel’de hediye almak ister. (Fakat hiç paraları yoktur.) Bunun için, (kendisi ve kocası için çok önemli olan ve sahip olmakla övünebilecekleri iki şeyden biri) saçlarını satar. (Bu, önemli bir fedakarlıktır). Karşılığında kocasının (babasından kalan ve ailenin övündüğü ikinci şey olan –çok değerli) saatine bir zincir alır. (Sevinç içinde) beklemeye koyulur. Kocası eve gelir. Hediyeyi görünce

sevinemez. Çünkü o da (her şeyden çok sevdiği) karısına Noel hediyesi alabilmek için (çok değer verdiği) saatini satmıştır. Böylece birbirlerini çok seven genç çift, korkunç bir hayal kırıklığı yaşar.²⁴⁵

Bu geliştirim aslında zihinde yapılan kurgunun senaryo aşamasındaki geliştirilmesinin bir modelidir. Dramatik yapı içindeki olay örgüsü de tıpkı yukarıdaki gibi işler. Görüldüğü gibi yukarıdaki öyküde bir zaman tanımlaması yoktur. Öykünün olay örgüsüne genişletilmiş halinde ise zaman ve en önemlisi nedensellik vardır. Zaten dramatik yapının ana kurallarından biri de budur. Olay örgüsü içinde iyi “kurgu”lanmış nedensellikler o senaryonun başarılı olabilmesinin ilk şartlarından biridir.

Bob Foss da dramatik yapıda, karmaşa ve rastlantılara bir biçim vermek gerektiğini belirtir. Öyle bir biçim verilmelidir ki, tanımlanmış dramatik uzayın çerçevesi içinde, olaylar arasındaki iç bağlantılar zorunlu ve mantıklı görünüp ve her şeyden önce açık ve anlaşılır olmalıdır.²⁴⁶ Foss şöyle bir durum örnekler:

“Son derece güzel bir günde Stockholm sokaklarında yürüyorum. Bir kavşakta bir kaza görüyorum. İki kişinin hastaneye kaldırılması gerekiyor. Bir süre sonra bir karı koca arasında tatsız bir tartışmaya tanık oluyorum. Yine bir süre sonra, bir ‘cafe’de, şimdi artık kente yerleşmiş olan ve on yıldır görmediğim bir arkadaşım ile karşılaşıyorum. Eve dönerken az daha bir motosikletin altında kalıyorum.”²⁴⁷

Foss bu öyküyü nedensellik üzerinden şu şekilde dramatik bir yapıya kavuşturur:

“Belki de, kazaya uğrayan iki kişiden biri, kocası ile tartışmakta olan kadının sevgilisi olacak, tartışmanın nedeni de bu olacaktır. Karşılaştığım arkadaşımın canının sıkılmasının nedeni, kente gelmesi değil (benim bilmediğim biçimde) iki kişi arasındaki tanışmayı duymuş olması ve yalnızca kendi sevgilisi olduğunu sandığı kadının bir başka sevgilisinin daha olduğunu öğrenmesi olabilecektir. Bunun

²⁴⁵ Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema**, a.g.e., s.115

²⁴⁶ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, a.g.e., s.151

²⁴⁷ A.e. s.150

üzerine beni de planlarına dahil etmek için cafe'ye kadar izlemiştir.”²⁴⁸

Genel bir kural olarak yeniden yinelemek gerekir ki dramatik yapı, bir senaryoda olayların rast gele değil neden-sonuç mantığı ile birbirine bağlanmasını gerektirir.²⁴⁹ Klasik anlatı sinemasında dramatik yapıya bağlı bir senaryo kurgusu dramatik bir sonuca giden, birbirine bağlı olayların çizgisel gelişimine dayanır.²⁵⁰ Bu bağlılık ise klasik dramatik yapıli senaryonun başlıca öğelerini, basamaklarını ortaya çıkarır: serim (giriş), düğüm (gelişme), çözüm (sonuç).

Serim bölümü temel olarak bir filmin başlangıç kısmı olarak tanımlanabilir. Klasik anlatı sinemasına dayanan bir çok film önce filmin mekanı hakkında bilgiler veren ve sonra karakterlerin izleyiciye tanıtılmasına dayanan çekimlerle başlar. Kısaca serim, dikkatimizi yakalayan, ilerleyen öyküye katılımımızı sağlayan ve öykünün gelişimi ile ilgili heyecan ve meraklar oluşturan bölümdür. Ana karakterlerle tanışır, onlarla ilgilenmeye başlarız. Yapılan açıklamalarla öyküyü anlamamızı sağlayacak geçmiş bilgileri elde ederiz. Filmin dünyası, üslubu, niteliği ve atmosferi ile tanışırız.²⁵¹

Düğüm evresi için Aristoteles baht dönüşü kavramıyla şöyle bir sınır çizer:

“Her tragedya bir düğüm, bir de çözümden oluşur. Çoğu yapıtın dışında, kimi yapıtın da içinde bulunan olaylar, düğümü oluşturlar; bütün geri kalan olaylar ise çözümü. Düğüm deyince, yapıtın başından mutluluk yahut felakete doğru baht dönüşü için sınır oluşturan bölüme dek uzanan olaylar örgüsünü anlıyorum”²⁵²

Daha genel bir tanımla düğüm, bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma yan olay ve benzeri güçlükler aracılığıyla beklentilerimizi yoğunlaştıran, ilgimizi daha derinden ele geçiren ve sürdüren bölümdür. Bu bölümde filmin öykü yapısındaki sorununun çözümünün kolay olamayacağına inandırılırız.²⁵³

²⁴⁸ A.e., s.151

²⁴⁹ Fatma Dalay Küçük Kurt, **Film Anlatısının Çatışma ve Gerilim Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması**, Sinemada Anlatı ve Türler, a.g.e., s.19

²⁵⁰ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, a.g.e., s.85

²⁵¹ William Miller, **Senaryo Yazımı**, Çev. Yılmaz Büyükerşen-Nesrin Esen-Yalçın Demir, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap Yayınları, 2009, s.28

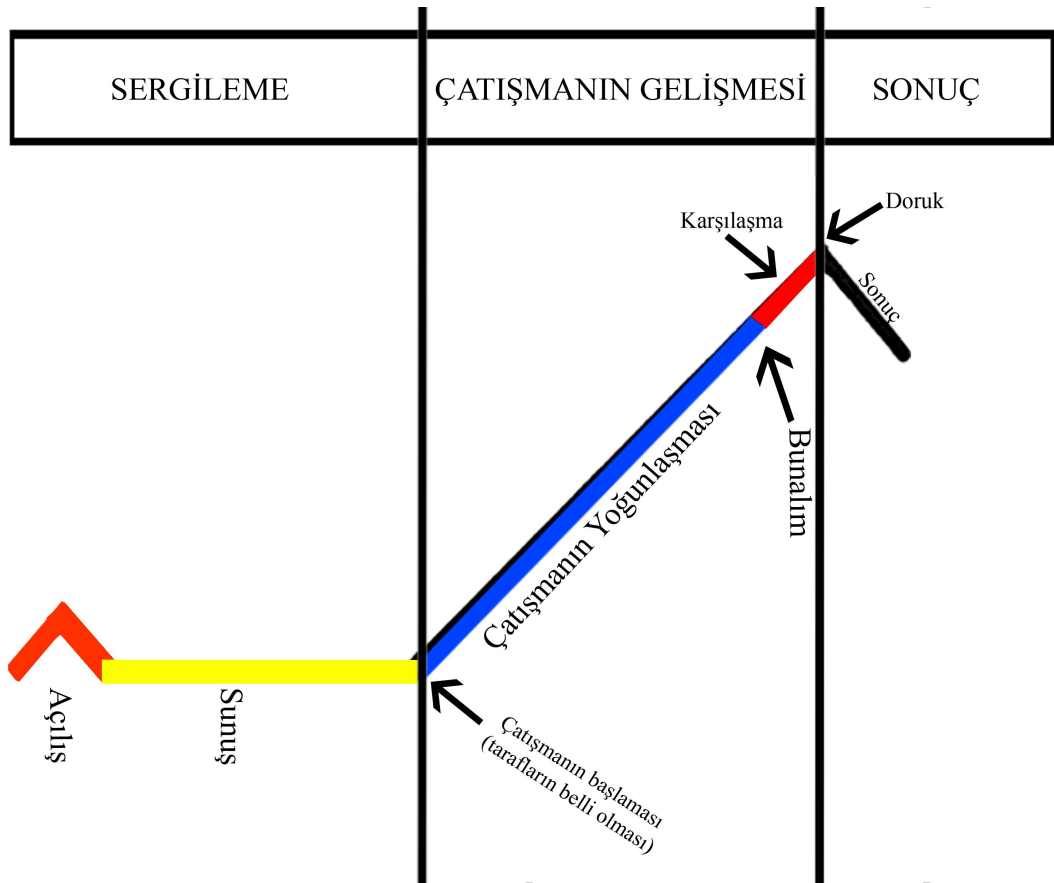
²⁵² Ayşen Oluk, **Klasik Anlatı Sineması**, 1. Baskı, İstanbul, Hayalet Kitap Yayınları, 2008, s.40

²⁵³ William Miller, **Senaryo Yazımı**, a.g.e., s.28

Çözüm bölümündeyse, öykü ile birlikte, sorunlar ve çatışmalar çözülür. Bu bölüm öykünün doruk noktasını, yarım kalmış işlerin bağlandığı, yoğun ilginin düştüğü bir sonu içerir. Bu bölümde gerilimler çözülür, filmle ilgili estetik yaşantı sona erer.²⁵⁴

Bu üç ana aşama senaryo yazımı üzerine olan bir çalışmada birçok alt başlığa bölünüp farklı görüşlerle biçimlendirilebilir.* Biz burada, Bob Foss'un klasik anlatıya dayalı dramaturji şemasını, senaryoda kurgu başlığımız için daha uygun görüyoruz. Bu şema sayesinde üçüncü bölümde yapacağımız film çözümlemelerine de senaryo kurgusu bağlamında bir yöntem belirlemiş olacağız.

Şema 5 - Bob Foss'un Dramaturji şeması:²⁵⁵



²⁵⁴ A.e. s.28

* Senaryo ve senaryo yazımı üzerine okuma yapılabilecek bazı kaynaklar: Semir Aslanyürek - Senaryo Kuramı, Michel Chion – Bir Senaryo Yazmak, Feridun Akyürek – Senaryo Yazarı Olmak, Bob Foss - Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, William Miller - Senaryo Yazımı

²⁵⁵ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, a.g.e., s.154

Şemada görüldüğü gibi sergileme, çatışmanın gelişmesi ve sonuç olarak üç ana senaryo kurgusu evresi belirlenmiş. Burada sözü edilen çatışma kavramı aslında dramatik anlatımın en önemli dayanak noktasıdır. Kavram olarak iki güç arasındaki zıtlığı betimler. Yani diyalektik bir süreçtir. Semir Aslanyürek bu diyalektik süreci, çatışmayı dramaturjinin tanımı olarak verir: “Sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir.”²⁵⁶ Yani bir film dramaturgisinin en önemli kategorisi çelişkidir, çatışmadır. Bu, Eisenstein’in bütün kuramını dayandırdığı çatışma ile aynı kuramsal yaklaşımdır. William Miller ise çatışmayı şu şekilde özetler:

“Çatışma bir film öyküsünde iki anlamda bulunur. En genel anlamı zıtlıklar ağıdır. Bunlar genelde, kişiye karşı kişi (şerife karşı hadut), kişiye karşı grup (zenci dedektife karşı güneyli tutucular), kişiye karşı doğal güç (sarp bir dağa tımanmak, katil köpekbalığını yakalamak) veya kişinin kendi kendisine veya değer yargılarına karşı olması gibidir (8½’ta Guido’nun sanatsal amacını bulmaya çalışması). Bazı çatışmalar öyküye özeldir, diğerleri ise kolayca çözümlemeyecek kadar karmaşık olan kültürel ve sosyal çatışmalardır ve sadece araştırmaya tabi tutulabilirler. (Tutuculuk, sosyal eşitsizlik veya adaletsizlik gibi).²⁵⁷

Tekrar şemaya dönersek sergileme ana başlığı altında açılış ve sunuş olarak iki evre görürüz. Bu aşama çatışmalara ilişkin koşulların sunulması olarak tanımlanabilir. Dramayı bir satranç oyununa benzetirsek ve eğer izleyiciler satranç kurallarını bilmiyorsa, satranç oyunu izleyiciler için anlaşılabilir bir şey olacaktır. Yani sergileme bir anlamda bu bilgilerin verilmesidir.²⁵⁸

Foss, filmin açılışını yani ilk çekimleri çok önemli görür. Başlangıçta yaratılacak yanlış beklentiler filminin tümünün boşa gitmesine neden olabilir. Çünkü bu kısım seyircinin filmle ilk temasıdır ve çok fazla bilgi vermeden izleyici filme

²⁵⁶ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, a.g.e., s.50

²⁵⁷ William Miller, **Senaryo Yazımı**, a.g.e., s.28

²⁵⁸ Bob Foss, **Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji**, a.g.e., s.155

bağlanmalıdır.²⁵⁹ Bu bölümde filmin dramatik yapısıyla beraber filmin duygusu, rengi, tonu hakkındaki ilk izlenimler sunulur.

Sunuş evresi ise açılışa göre biraz daha detaylara iner. Foss bu noktada sunulması gereken zorunlulukları karakterler, ilişkiler, çevre ve çatışmanın ön koşulları olarak belirler.²⁶⁰ Yani bu evrede filmin mekanı ve zamanı belirlenirken karakterler tanıtılır. Bu evre filmin esas olarak başladığı yer olarak tarif edilen ve Foss'un şemasında da çatışmanın başlaması olarak adlandırılmış evreye geçişe, izleyiciyi hazırlar. Burada yönetmeni/senaristi bekleyen en büyük tehlike verilmek istenen bilgilerin söz ile sunulmasıdır. Henüz filmin başında bir karaktere “karla kaplı bu yerde sıkışıp kaldık” dedirtmektense bu durumu görsel anlatımla yapmak çok daha etkileyici, inandırıcı ve sinematografik olacaktır.

Foss'un şemasına göre çatışmanın gelişmesi ana bölümü ise çatışmanın başlaması, yoğunlaşması, bunalım ve karşılaşma evrelerini kapsar. Güncel ve popüler bir örnek olarak Tolkien'in uzun romanından aynı adla uyarlanmış “Yüzüklerin Efendisi”ndeki yüzük çatışmasını gösterebiliriz.

Filmin başkarakteri Frodo, kötülüklerin sebebi olan yüzüğü, yüzüğün yapıldığı yer olan “Hüküm Dağı”nda yok etmek üzere yola çıkar. Yüzüğün ancak bu şekilde yok edilebileceğinin anlaşıldığı yer filmde, Foss'un şemasındaki çatışmanın başladığı noktadır. Filmde bundan sonra çatışma, sürekli yükselir. Tıpkı şemadaki gibi yoğunlaşır. Hüküm Dağı'na yaklaşıldıkça engeller artar, Frodo'nun görevi giderek zorlaşır. Bob Foss burada iç çatışmalar ve karşı-niyetlerden söz eder. İç çatışma, kişiyi duraksamaya ve kararsızlığa iten, acı çekme, ölüm korkusu gibi psikolojik öğelerdir.²⁶¹ Frodo'nun yüzüğü taşıma sürecinde bu tür iç çatışmalara sıkça rastlanır. Olayların akışı içinde Frodo sürekli yalnızlaştırılarak bir nevi psikolojik baskıya maruz bırakılır. Karşı-niyet ise kişinin hedefine ulaşmasını engellemek için çaba gösteren bir ya da birkaç kişidir.²⁶² Frodo yüzüğü taşıdığı süre boyunca düşman askerler ve karakterler tarafından sürekli engellenmeye çalışılır.

Filmin sonralarına doğru (uçlemenin son filmi olan “Kral'ın Dönüşü”nü kastediyoruz) dağa en yakın olunan yerde Frodo, neredeyse pes etmiştir. Buralar

²⁵⁹ A.e., s.155

²⁶⁰ A.e., s.156

²⁶¹ A.e., s.160

²⁶² A.e., s.160

şemadaki bunalım noktasıdır. Bob Foss'un belirttiği gibi bunalım evresi karakter için geri dönülmez bir noktadır.²⁶³ Frodo yan karakter Sam'in yardımıyla son bir güçle yüzüğü yok edeceği yere gelir. Burası da şemadaki karşılaşma evresine denk düşer. Bob Foss, bu evrenin sıklıkla bir tür son hesaplaşma biçiminde ortaya çıktığı söyler.²⁶⁴ Bu son hesaplaşmanın sonu ise doruk noktasına denk düşer. Doruk noktasında ise çatışmanın sonucu belirlenir ve ortaya çıkan sonuç ya gözyaşı döktürür ya da mutluluk verir.²⁶⁵ Frodo, yüzüğü yok eder ve film mutlu sonla biter.

Klasik anlatı sinemasının her filminde yukarıda sürece sadık kalınır. Bob Foss'un şemasında oluşturulan matematiğin başarılı uygulandığı her senaryo/film başarıya ulaşabilir. Bu başarı hem gişe hem de sanatsal boyutta olabilir. Bu noktada önemli olan filmin seçtiği ana tema ve bu ana tema ile insanlığa, hayata nasıl yaklaşıldığıdır. Yani bu bir etik meseledir. Örneğin yukarıda örneklediğimiz Yüzüklerin Efendisi üçlemesinin dramatik öğeler anlamında başarılı olması aynı filmin doğru insanları düşman, batılı insanları erdemli göstermesindeki (tam da Amerika'nın Irak'ı işgal ettiği süreçte çekilen bir film olarak) etik sorunları gizleyemez.*

Sonuç olarak klasik anlatı sinemasının her filmi Bob Foss'un şemasındaki düzen temel alınarak çözümlenebilir. Ancak bu çözümlemenin senaryo kurgusu bağlamındaki başka bir biçimine, ana öykü ile yan öykülerin kurgusundaki kurallara, yine klasik anlatı sineması ve dramaturgi bağlamında bakmak gerekiyor.

Filmin ana öyküsü, genel olarak film kimin öyküsü olduğu sorusunun cevabıdır. Genellikle bu, baskın olan ve sevebileceğimiz, tanıştığımız ve filmin sonunda gördüğümüz son karakterdir. Bu bazen bir çift de olabilir.²⁶⁶ Örnek olarak "Thelma and Louise" (Ridley Scott, 1991) filmini gösterebiliriz. Ama ne olursa olsun bir film, kimin öyküsü ya da neyin öyküsü olduğu sorusuna net bir cevap verebilmelidir. Yan öyküler ise ana öykünün destekleyicisi olup hiçbir zaman ana öykünün önüne geçmemelidir.

²⁶³ A.e., s.161

²⁶⁴ A.e., s.161

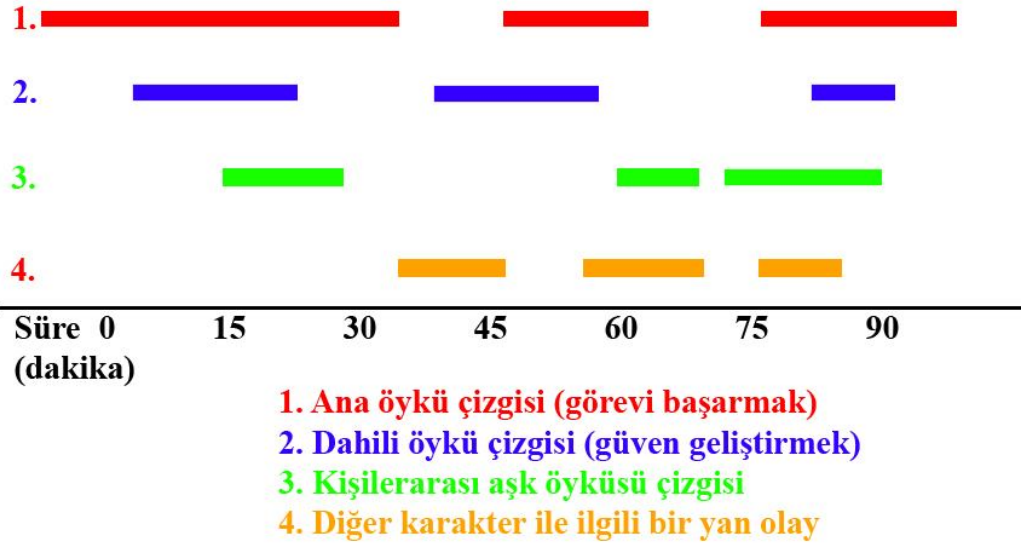
²⁶⁵ A.e., s.154

* Filmde düşman karakterler gözleri sürmeli askerler ve doğunun barbarları olarak resmedilmiştir. İzleyicinin özdeşleştiği "iyi karakterler" ise batının insanları olarak vurgulanır.

²⁶⁶ William Miller, **Senaryo Yazımı**, a.g.e., s.39

“Değişik öykü çizgileri öyküye çeşni katarlar. Aynı zamanda yazara ritmi (ve ilgiyi) değiştirme şansı da verirler. Örneğin ikincil düzeyde bir öykü çizgisini geliştirmek amacıyla, bir ya da iki sahneyi oluşturmak için ana öykü çizgisinden uzaklaşılabilir. Hangi öykü çizgisinin, filmin hangi noktasında geliştiğini görmek için karmaşık öykünün grafiği çıkartılabilir.”²⁶⁷

Şema 6-William Miller, örnek bir ana öykü ve yan öykü ile aşağıdaki gibi bir grafik sunar:



Bu grafikte filmin gelişimini başından sonuna kadar zaman açısından ortaya koymaktadır. Çizgiler, her öykü çizgisine ayrılan süreyi göstermektedir. Ana öykü çizgisi, filmin baskın öyküsü olduğundan, filmde diğer öykü çizgilerine göre daha fazla süreyi kapsar. Diğer çizgiler ise ana öykü çizgisi ile beraber gelişir çünkü onlar genellikle ana çizgiye bağlıdır. Yan olay ise bağımsızdır. Grafiğe göre üç sahneden oluşur. Bu sahnelerin ikisi ne sadece yan olayla ne de sadece ana öyküyle ilgilidir. Üçüncü sahne ise bir ölçüde ana öykü ile çakışır. Bu da yan olayların çözümünün ana öykü ile ilişkili olduğunu göstermektedir. İç aksiyon ise ana öykü ile birlikte gelişir.

²⁶⁷ A.e., s.43

Aşk öyküsü filmin üçte ikilik bir bölümündeki bir sahne dışında ana öykü ile bağlantılıdır.²⁶⁸

Bu grafikler sonuç olarak varsayılmış ana öykü ile yan öyküler üzerine hazırlanmıştır. Ama bir filmin senaryosunun ana öykü ve yan öykü bağlamındaki kurgusu için vazgeçilmez bir şartı netleştirir: Yan öyküler ana öyküye hizmet eder ve ana öykünün önüne geçemez. Buradaki denge ise filmin ritmini doğrudan belirler ve belki de senaryo kurgusunun en önemli aşamalarından biri olan ritim ise senaryodaki kurgu aşamasında belirlenir.

Semir Aslanyürek bir filmin ritminin senaryo aşamasında oluşturulduğunu vurgular ve tempo ile ritim kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğinin altını çizer:

“Ritim bir filmin dramaturjik nabzıdır. Tempo ise olayın seyrinin yavaşlayıp hızlanmasıyla ilgilidir... Temposu yavaş olan bir filmin temposunu kurgu masasında hızlandırmak mümkündür. Fakat kurgunun, henüz senaryo aşamasında ritmi yavaş düşünülmüş bir filmin ritmini hızlandırması mümkün değildir... Ritim tempoya nazaran çok daha karışık bir organizasyona sahiptir.”²⁶⁹

Filmin temposu ile ilgili daha sonraki başlıklarımızda, kurgu masasındaki süreçte ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Ancak senaryo kurgusunda belirlenen ritim konusunu bu başlık altında açmak gerekiyor.

Ritim müzikal anlamda, bir notada vurgu, uzunluk veya ses özelliklerinin, durakların düzenli bir biçimde tekrarlanmasından doğan ses uygunluğudur. Yani tekrar ritmin temel unsurudur. Bir filmin ritmi de o filmdeki hareket anlarının tekrarına dayanır. “Bu yüzden senaryonun ritmini, o senaryoda şu veya bu nitelikte ortaya çıkan motiflerin tekrarının bir sistemi olarak algılamak gerekir.”²⁷⁰ Yani bir filmin ana öyküsünün yan öykülerle ya da başka etmenlerle uzun süreli bölünmesi o filmin ritmini bozar. Sonuç olarak bir filmin ritminin yavaş, orta ya da hızlı olması

²⁶⁸ A.e., s.44

²⁶⁹ Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, a.g.e., s.182-183

²⁷⁰ A.e., s.182

görece bir kavramdır ve yönetmenin/senaristin ve filmin türüyle doğrudan ilişkilidir. Burada önemli olan bir filmin ritminin tutarlılığıdır.

Afşar Timuçin yaşamın tümüyle ritmik olduğunu belirtir ve sanatçının bu ritimleri işitebildiği ölçüde var olabileceğini belirtir:

“Ritim duygusu insanın en temel duygusudur. Ben kendini bir zamansallık olarak algılayırken ritmik bir yapı içinde varolduğunu duyar. Günlerin ve gecelerin birbirini izlemesi, uykuların uyanıklıklardan, sevinçlerin acılardan, ölümlerin yaşamlardan sonra gelmesi, gözümüzün kırılması, yüreğimizin çarpması, heyecan iniş çıkışları bizde ritim duygusunu yaratır.”²⁷¹

Semir Aslanyürek de benzer bir şekilde ritmin, senaryo yazarının yaşam ile ilişkisini ve yaşam duyumunu yansıttığını söyler.²⁷² Bu bakış açıları ve felsefi açılımlar bizi yine zihinde kurgu aşamasına yönlendirmektedir. Çünkü görüldüğü gibi senaryoyu üretenin yaşama bakışının izleri işaret edilmektedir. Daha somuta indirmek isteyip senaryo kurgusunun ritmini biçimsel olarak çözümlemek istediğimizde yapmamız gereken, ana öykü ve motiflerin filmde ne şekilde tekrarlandığını ortaya çıkarmak olacaktır. Çalışmamızın üçüncü bölümündeki film çözümlemelerinde, senaryo kurgusundaki ritmi ortaya çıkarmak için biz de böyle yapacağız.

Sonuç olarak bir filmin senaryo kurgusunu çözümlemek için o filmin dramatik eğrisinin yolculuğu (Bob Foss’un şeması), ana öykü ve yan öykü, ana karakter ve yan karakter bağlamındaki denge ve ritim (William Miller’in grafiği) öncelikle ortaya konmalıdır. Yine senaryo kurgusu bağlamında incelenebilecek ancak artık senarist değil tamamen yönetmen devrede olduğu için, bizim ayrı bir başlık altında değerlendirmek istediğimiz, çekim senaryosuna bakmak gerekiyor.

²⁷¹ Afşar Timuçin, **Estetik**, a.g.e., s.169

²⁷² Semir Aslanyürek, **Senaryo Kuramı**, a.g.e., s.182

2.1.3. Çekim Senaryosu

Çekim senaryosu, filmin çekimlerine geçilmeden önce, bitirilmiş bir senaryonun çekimde kullanılacak sinematografik tekniklere göre biçimlendirilmesidir. Senaryoya göre çok daha teknik bir süreçtir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, çekim senaryosunun tanımı Fransa’da, bizim yukarıdaki başlıkta anlattığımız senaryo ile aynıdır. Çekim senaryosu bu tanım çerçevesinde kullanıldığında, sinematografik tekniklerin belirtildiği süreç, teknik dekupaj olarak adlandırılır. Teknik dekupaj İngilizce’de “shooting script” olarak tanımlanır.²⁷³ Ülkemizde genel kabul görmüş olan çekim senaryosu tanımı da “shooting script”i karşılamaktadır. Metin Erksan çekim senaryosunun tanımını şu şekilde yapar:

“Çekim senaryosu, rejisörün yaratma yeteneğine ilişkin, estetik ve teknik bir çalışmadır. Çekim senaryosu, senaryo yazımında, senaryo-konuşma aşamasından sonra, senaryo yazarına ilişkin bir yazım aşaması değildir. Çekim senaryosu, rejisörün tekelinde, rejisöre ilişkin, bir hak, ödev; görev ve işlerdir. Çekim senaryosu, senaryonun film çekimi için düzenlenmesi demektir. Kamera yeri, kamera hareketi (kamera’nın tümünü; sağ’a, sol’a, ön’e, arka’ya doğru kaydırma. Yukarı, aşağı kaldırma, indirme. Kamera’nın yalnız kafasını sağ’a, sol’a çevirme, yukarı, aşağı kaldırıp indirme, objektif derecesi, plan ölçüsü karenin, çerçevenin kadr’ın saptanması, ileri, geri zoom hareketi), çekim senaryosuna özgü, sinema tekniğine ilişkin teknik terimler, teknik yazımlar ve teknik olgulardır.”²⁷⁴

Bir anlamda, oyuncu yönetimini bir kenara bırakırsak, çekim senaryosu filmi kağıt üzerinde çekmek demektir. Çünkü bu aşamada yönetmen çekim ölçeklerini (yakın çekim, boy çekimi, omuz çekim vb.), çekim açılarını (üstten çekim, yandan çekim vb.), kamera hareketlerini (öne kaydırma, geriye kaydırma vb.), optik hareketleri (zoom hareketleri, alan derinliği ile oynama vb.), görsel bağlantıları (kararma, açılma, kurgu geçişleri vb.), objektif seçimlerini (geniş açılı ya da tele objektif gibi) belirler. Sonuçta bu şekilde detaylandırılmış çekim senaryosu, filmin

²⁷³ Michel Chion, **Bir Senaryo Yazmak**, s.245

²⁷⁴ Önder Şenyapılı, **Sinema ve Tasarım**, a.g.e., s.57

kurgucusuna sunulacak çekimlerin önceden belirlenmesi gibidir. Bir anlamda da kurgunun büyük oranda belirlenmesidir. Çünkü kurgu, ne olursa olsun var olan çekimlere göre yapılır, kurguda çekimlerin kendilerini yeniden yaratmak mümkün değildir.

Çekim senaryosu kurgucunun çalışacağı evrenin sınırlarının çizilmesidir. Senaryo nasıl kurgunun ana yolunu çiziyorsa, çekim senaryosu da kurgucunun olasılıklarını belirler. Bu anlamda çekim senaryosu, yönetmenin filmin kurgusunu, masadaki kurgudan önce şekillendirmesidir.

Çekim senaryosu aşaması ne kadar detaylı çalışılırsa, diğer bütün çekim öncesi süreçler için geçerli olduğu gibi, bir filmin başarı oranı o kadar yükselir. Böyle bir çalışma biçiminde film çekimi, bir anlamda sadece teknik bir uygulamadır. Örnek olarak Hitchcock film çekiminden önceki sürece olağanüstü önem vermiş bir yönetmendir. Öyle ki filmi zaten kafasında tasarlamış olduğundan, filmin çekim sürecini biraz sıkıcı bulduğunu belirtmiştir.²⁷⁵

“...bu en pahalı sanatta tam ve akıllıca planlama genellikle başarı ile başarısızlık arasındaki ayrımı ifade eder. Film çekmenin karmaşık bir iş olduğu şimdiden netliğe kavuşturulmalıdır, öyle ki modern planlama sistemleri süreç üzerinde dikkate değer bir olumlu etkide bulunur. Örneğin Stanley Kubrick’in kendi film projeleri için geliştirdiği dikkatle organize edilmiş sistemler, onun sinemasının en ilginç yanlarından biridir.”²⁷⁶

Bu organize sistemlerden biri de “storyboard”dır. Storyboard, çekim senaryosunun görselleştirilmiş halidir. Storyboard ile bir filmin biçimi daha da netleşir ve hata riski azalır. Özellikle yapımcılar, çekim senaryosunda yazılı da olsa yönetmenin zihninde gördüğünü görmek isterler ve storyboard’lar bunu sağlamakta birebirdir çünkü bir filmin çizgi romanı gibidirler. Ayrı bir biçim olarak görülebilsede storyboard’u da çekim senaryosunun kapsamında değerlendirmek gerekir.

Sonuç olarak çekim senaryosu, bir filmin kurgusu ve özellikle kurgunun temposu için oldukça belirleyicidir. Bir sahnenin, sekansın ya da filmin temposundan

²⁷⁵ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur**, a.g.e., s.127

²⁷⁶ A.e. s.126

ne kadar kurgucu sorumlu olsa da filmin temposunda gözümüze çarpan aksaklıklar genel olarak çekimlerdeki eksiklerden kaynaklanır.

Ancak bazı yönetmenler çekim senaryosu hazırlamayı reddeder ve doğaçlama bir şekilde çekim yaparlar. Bu elbette büyük tecrübe ister. Örneğin John Woo şöyle der:

“Ben sette yaratmayı severim, daha önce değil. Hiç dekupaj ya da storyboard hazırlamadım. Bugün bunları Hollywood stüdyolarının güvenini temin etmek için yapıyorum, ama filmi çekerken önceden yapılanları hiç kaale almıyorum.”²⁷⁷

Roman Polanski ise doğaçlama ile yapılan film çekimlerine sıcak bakmaz:

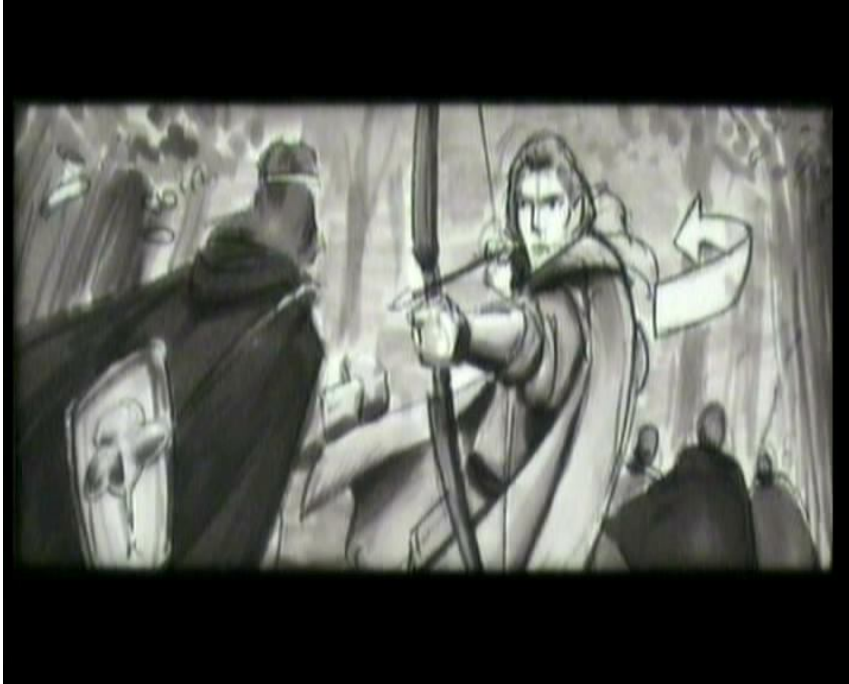
“Senaryo esastır. Film yapımı, her şeyin doğaçlamaya bırakılması için çok karmaşıktır, bu amatörler içindir. Bir sahne için özel donanma ihtiyacınız olduğunda veya özel bir mekanda çalışmanız gerektiğinde nasıl doğaçlayabilirsiniz? Stüdyoya ayak bastığımdan itibaren neyin doğru, neyin yanlış olduğunu düşünmeye vaktim olmaz.”²⁷⁸

Yüzük Kardeşliği filminden story-board örnekleri, planların detaylı bir çizimi ve kamera hareketlerinin tarifini görebiliriz:



²⁷⁷ Önder Şenyapılı, **Sinema ve tasarım**, a.g.e., s.58

²⁷⁸ A.e. s.59



Sonuç olarak çekim senaryosu aşamasını kullanmak ya da kullanmamak yönetmenin tercihidir. Biz çalışmamız bağlamında yaptığımız film çözümlemelerinde, kurguya dair olumlu/olumsuz eleştirilerimizde, yeri geldikçe o filmlerin çekim senaryolarına/dekupajlarına atıfta bulunacağız.

2.2. Çekim Sırasında Kurgu

Çekim sırasında yapılan kurgu temel olarak çekim senaryosunu kullanmayan yönetmenlerin yaptığı bir uygulamadır. Yukarıda olduğu gibi yine John Woo'nun yöntemine bakalım:

“...ben sette gelir, önce aktörlerle çalışırım, çünkü ihtiyacım olan duyguyu onlar yaratacaklardır. Sonra, söz konusu olan sahneyi düşünürüm v o sahnenin özünü, anlamını bulmaya çalışırım. Mesela diyelim ki, bu yalnızlık üzerine bir sahne. Aktörü görmeye giderim ve ona “Sahneyi, anlattığı şeyi, senaryoyu unut. Pencerenin karşısına geç ve yalnızlığı düşün ve hissettiğini oyna” derim. Ve aktör bunu yapar, belki ağlayacaktır yada belki de hareket edip, bir koltuğa oturacak veya yere uzanacaktır. Ben de onun hareketlerinden birinin bende bir şey, sahneyi çekebilmek için bir his uyandırmasını beklerim. Ancak ondan sonra kamerayı yerleştiririm. Yani oldukça güdüsel bir şey ve yapımcıların çoğunu da korkuttuğunu anlayabilirsiniz.”²⁷⁹

Çekim sırasındaki kurgu, bir filmin kurgu çözümlemesi için çekim senaryosundan farklı nedenler oluşturmaz. Sonuç olarak kurgu masasından önceki son aşama çekimlerdir ve çekimler ister çekim senaryosu aşamasında, istenirse de sette belirlensin yönetmenin sinematografik tercihleridir. Bu nedenle bizim film çözümlemelerimizde, çekim sırasındaki kurgu üzerinden ayrıca bir değerlendirme yapılmayacaktır.

Son olarak; çekim sırasında kurgu kavramına, çekimler devam ederken çekimi bitmiş sahnelerin eş zamanlı olarak kurgucu tarafından kurgulanmasını dahil etmiyoruz. Filmin yapımının hızlanması için tercihen uygulanan bu yöntem, film çekimleri devam etse de, bitmiş çekimler üzerinden yapıldığı için, çekim sonrası kurguya dâhil bir süreçtir. Yine de bu yöntem, filmin kurgusu bağlamındaki olası hataları, aksaklıkları önceden görebilmek için faydalıdır ve yönetmenin gerekirse ek çekimler yapmasına neden olabilir. Ne kadar iyi bir çekim senaryosu hazırlanmış olsa da bir filmin çekim sürecini etkileyen birçok etmen vardır ve bu etmenler çekim

²⁷⁹ A.e. s.59

senaryosunda hayal edilenden farklı sonuçlar doğurabilir. Kurgu bu nedenle filmin yaratıcı sürecindeki değerini hep korur.

2.3. Çekim Sonrası Kurgu

Çekim sonrası kurgu, sinemadaki temel kurgu kavramını kapsar. Bir filmin kurgusunun ilk tasarımı senaryo ve çekim senaryosunda verilir. Senaryo bir filmin ana kurgusunu, kurgunun ritmini ve akış sırasını belirlerken; çekim senaryosu çekimler arasındaki kurgu olasılıklarını yaratır. Çekim sonrası kurgu ise filmin son halinin verildiği yerdir. Bir anlamda da çekim sonrası kurgu filmin senaryosunun son halidir. Yani çekim sonrası kurgu senaryonun ve filmin son halinin verildiği aşamadır. Carol Littleton* şöyle söyler:

“Birçok anlamda bizler son anlatıcıyız. Bir film senaristler tarafından yazılır ve yönetmenler tarafından yönetilir. Filmin son anlatım şekli ise kurgu sürecinde verilir.”²⁸⁰

Quentin Tarantino da bir senaryonun son halinin filmin kurgusunun ilk hali, bir filmin final kurgusunun ise senaryonun son hali olduğunu belirtir.²⁸¹ Sonuç olarak bir filmin senaryodaki kurgusunun çekim sonrasındaki kurguda her zaman değişme olasılığı vardır.

Bir filmin çekim sonrasındaki sürecinde ses kurgusu ve özel efektler gibi başka teknik ve yaratıcı aşamalar da vardır. Bu aşamalardan özellikle ses, kurgunun biçimi üzerinde, sesin kurguya etkisi başlığında detaylı olarak anlattığımız gibi, önemli bir etkiye sahiptir. Bu nedenle sesi, çekim sonrası kurgu sürecinde örneklerle inceleyeceğiz. Burada kastettiğimiz sesin, ayrı bir işlem olarak ses teknisyenleri tarafından biçimlendirilmesi değil öncelikle çekimlerin birbiri ile olan ilişkisi bağlamındaki, kurgucu tarafından belirlenen biçimleri, yöntemleridir.

Kurgu masasında yapılmayan ve çekimin görsel yeniden inşasına dayanan, yani çekimlerin, sahnelerin ve sekansların birbiri ile olan ilişkisi bağlamında kurgunun dışındaki özel efektler, 3D, compoziting, color correction, vb. süreçleri

* E.T. filminin kurgucusu

²⁸⁰ Wendy Apple, *The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing*, a.g.e., d. 01:26:24

²⁸¹ A.e., d. 01:26:33

değerlendirmeyeceğiz. Bu uygulamalar kurgunun filmin anlatım diline yaptığı etkiyi kimi zaman süsleyen (color correction gibi) kimiz zaman da kurguya sanal çekim malzemeleri yaratan (3D bir sanal bir mekan yaratımı gibi) süreçlerdir. Bu nedenle kendi içinde bambaşka prensipleri olan bu tür uygulamalar ayrı bir çalışma içinde değerlendirilmelidir.

Çekim sonrası kurgu başlığında öncelikle kurgu terminolojisindeki genel terimleri ve kavramları görmek gerekiyor:

2.3.1. Çekimler Arası Genel Geçiş Türleri

Bir filmin hemen hemen tamamı kesmelerden (cut) oluşur. Ancak kesme dışında, anlatım dili ve estetik kaygısıyla, iki planı birbirini bağlamada farklı geçişler sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanılmıştır. Günümüzde kurgu yazılım programları bize çok sayıda geçiş imkanı sunmaktadır. Ancak dissolve, iris, wipe ve superimposition, bir filmin kurgusu sırasında kesmeden sonra genel kabul görmüş en çok kullanılan geçiş türleridir ve kurgu yazılım programlarında kullanılan alternatif geçiş türlerinin hepsi sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanılan bu geçişler üzerinden geliştirilmiştir.

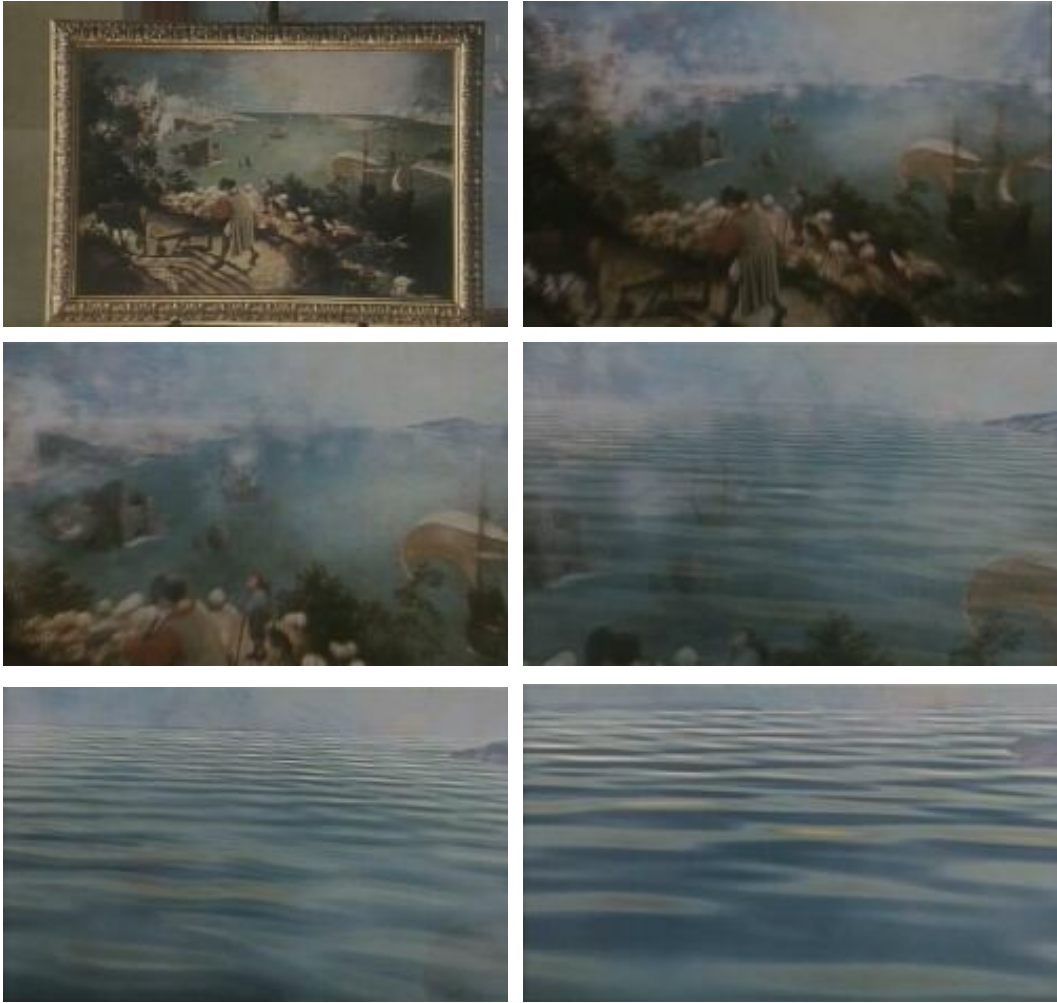
2.3.1.1. Dissolve (Zincirleme)

Zincirleme, A çekiminin son görüntüleri yavaş yavaş güçsüzleşirken, kaybolurken, görünürlüğü azalırken, B çekiminin giderek belirmesine, belli bir noktada A ve B çekimlerinin üst üste binmesine, bunun ardından A çekiminin giderek güçsüzleşerek yerini B çekimine bırakmasına dayanan bir geçiş türüdür.²⁸² Sinemada kesmeden sonra en çok kullanılan geçiş yöntemidir. Genel kullanım nedeni ise iki çekim arasındaki zaman ve mekan geçişini hissettirmektir. Klasik Hollywood sinemasının, özellikle 1960 yıllarına kadar çekilmiş hemen hemen bütün filmlerinde zincirleme, zaman ve mekan geçişlerinin vurgulanması için sıkça kullanılmıştır. Özellikle o dönemin Amerikan filmlerin kurgusunda zaman ve mekan geçişleri için zincirleme bir kuraldır.

²⁸² Nijat Özön, **Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000, s.842

Zincirleme geçişin en çok kullanıldığı yöntemlerin başında ise, siyah görüntüyü de bir çekim olarak düşünürsek, çekimin siyahtan yavaş yavaş belirmesi (fade in-açılma) ya da siyaha doğru kaybolması (fade out-kararma) gelir.

“La Sindrome di Stendhal” (Dario Argento, 1996) filminden bir zincirleme örneği. Burada zincirlemeyle tabloya bakan Anna karakterinin tablodaki denizin içine doğru ruhsal yolculuğu verilmek istenir.



2.3.1.2. Iris (Noktalı Açılma-Kararma)

Noktalı açılma, bir çekimin ufacık bir noktadan başlayarak gittikçe büyüyen bir çember biçiminde açılması ve sonunda çekimin bütün ekranı kaplamasıdır.²⁸³ Noktalı kararma ise bu sürecin tam tersidir. Yani noktalı kararma sonunda ekran siyah olur. Bu geçiş yöntemi, henüz zoom objektifler geliştirilmemiş olduğu için sinemanın ilk yıllarında çok sık kullanılmıştır. Genel olarak bir çekim içindeki bir alana vurgu yapmak için tercih edilmiştir ve 1930 yıllardan sonra çağdışı bir teknik olarak görülmüştür.

Örneğin *Neighbors* (1920) filminde yönetmen Buster Keaton, noktalı açılmayı komedi etkisi yaratmak için kullanmıştır:



Noktalı açılma ile siyahtan açılan görüntüde ilk başta karakteri, evlenmeye hazır görürüz. Noktalı açılma tamamlanınca ve gelini varillerin üstünde görünce, pek de zengin bir düğün olmayacağını anlarız

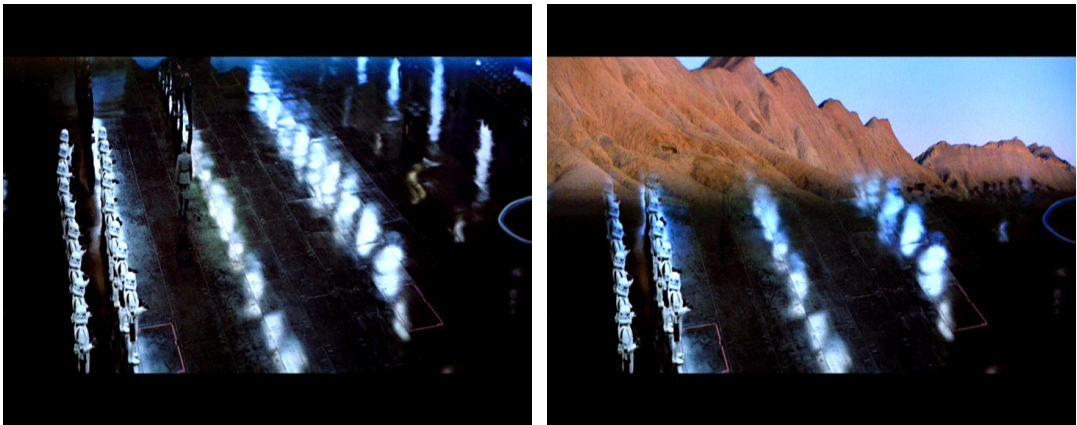
²⁸³ A.e., s.490

2.3.1.3. Wipe (Silinme)

Silinme, B çekiminin son görüntüsün çerçevenin herhangi bir yerinde görünüp, A çekiminin görüntüsünü herhangi bir biçimde (düz, eğri, kırık, eğik, yatay, vb.) silerek yerini almasıdır.²⁸⁴ Silinme geçişi bazı geometrik ya da tanımlanamayan biçimlerde de olabilir. Örneğin B çekimi A çekiminin içinde bir çember biçiminde belirip B çekimini silebilir. Buna kurguda “Iris Wipe” denir.* Silinme yöntemini diğer geçişlerden farklı kılan prensip, A ve B görüntülerinin genel olarak görünürlüklerini kaybetmemeleridir. Bir çekim diğer çekimin kapladığı alanı belli bir hızda silerek doldurur.

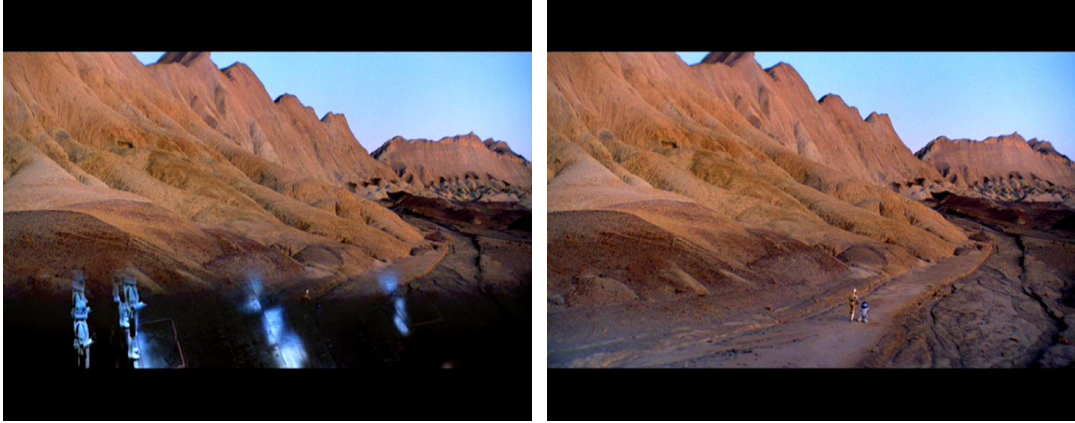
Silinme yine, genel olarak zaman ve mekan geçişlerini belirtmek için kullanılır. Özel bir amaca hizmet etmedikçe yine çağdışı görülebilecek bir geçiştir. Ancak örnek olarak George Lucas, Star Wars (Yıldız Savaşları) seri filmlerinde bu geçişi kült bir yönetime dönüştürmüştür. Öyle ki Star Wars serisinin her filminde, mekan ve zaman değişiminin olduğu her bağlantı noktasında, değişik biçimlerde kullanılan silmeler vardır ve bu geçişler filmlerin biçimlerinin vazgeçilmez öğeleri olmuşlardır.

“Star Wars - Return of The Jedi” (Jedi’nin Dönüşü, Richard Marquand, 1983) filminden bir silme örneği:



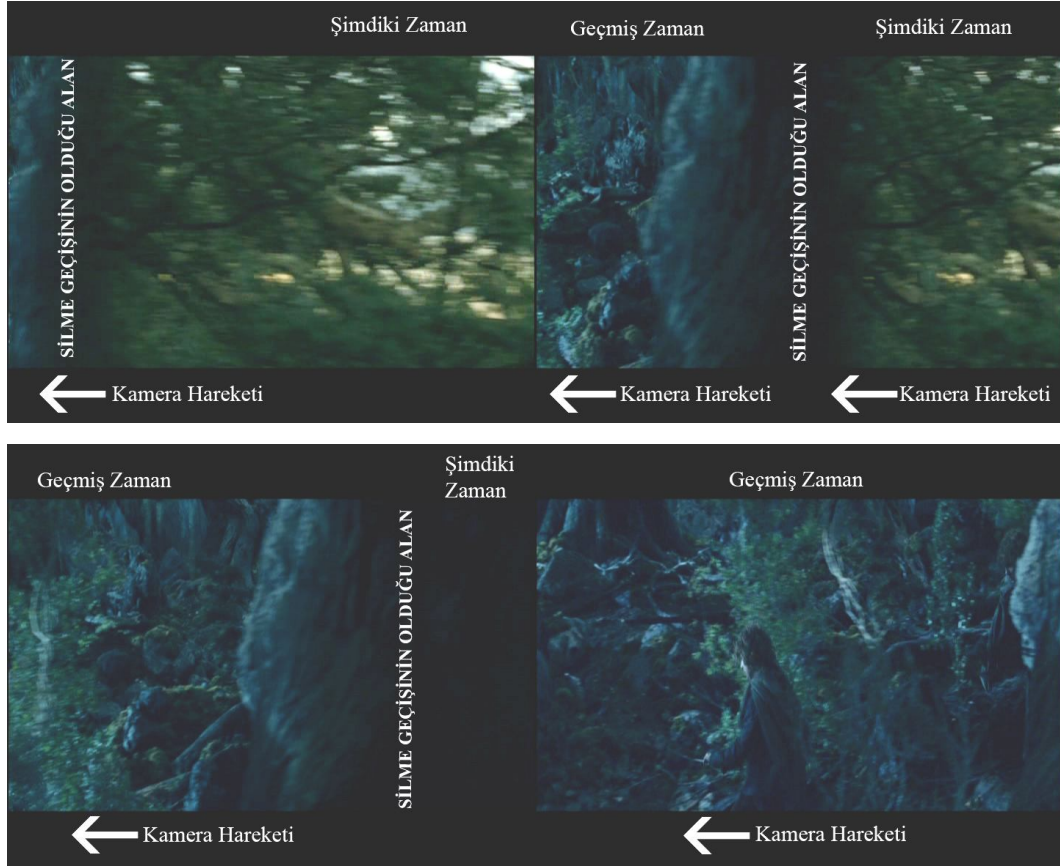
²⁸⁴ A.e., s.638

* Bu nedenle noktalı açılma-kararma da bir silinme yöntemi olarak görülebilir. Ancak biz noktalı açılma-kararma geçişini, bir tür maskeleyme olduğundan ve bu geçiş belli bir alana vurgu yapmak için de kullanıldığından, ayrı bir başlıkta değerlendirmeyi uygun gördük.



Bazı kurgucular silinme geçişini öyle ustaca kullanır ki geçiş fark edilmez bile. Genel olarak aynı yöne doğru kamera hareketine sahip iki çekim bu tür ustalıklar için oldukça elverişlidir. Örneğin “Two Towers” (İki Kule, Peter Jackson, 2002) filminde zamanda geriye dönüş, silme ile ustaca sağlanmıştır:



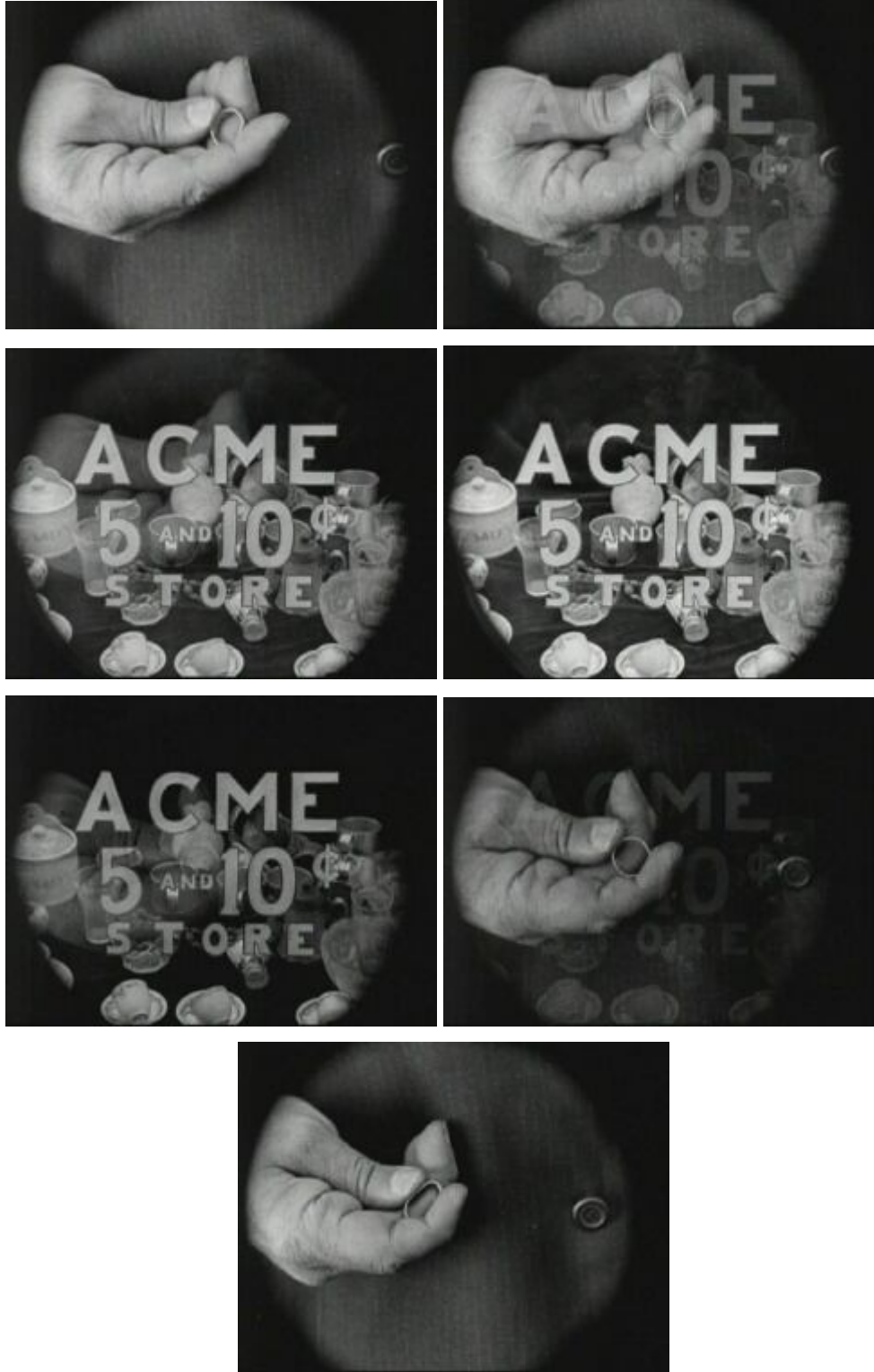


2.3.1.4. Superimposition (Bindirme)

Bindirme, özel bir görsel etki sağlamak amacıyla iki çekimin birbiri üstüne konarak tek bir görüntü içinde yer almasıdır. Bindirme de iki ayrı görüntü birbiri üstüne binmiş olarak ortaya çıkar ve iki çekim de seçilir haldedir.²⁸⁵ Bu nedenle zincirlemeden ayrılır. Genel kullanım içinde, B çekimi tıpkı zincirlemede olduğu gibi A çekiminin üzerinde belirir ancak A çekimi kaybolmaz ve bir süre A çekimi ile iç içe görünen B çekimi daha sonra kaybolur. Bindirmede iki çekimden daha fazla sayıda çekim kullanılabilir. Bu, yaratılmak istenen anlam ile ilgilidir ve yöntem olarak pek çok olasılığı içinde barındırmaktadır.

²⁸⁵ A.e., s.113

Yine Neighbors filminden bir bindirme örneği:



2.3.2. Sahneler ve Sekanslar Bağlamındaki Genel Kurgu Yöntemleri

Çekimlerin birbirine bağlanması dışında sahnelerin ve sekansların görünüm sıralarının kurgusunun daha çok senaryo aşamasında belirlendiğini söylemiştik. Ancak kurgu masasındaki süreçlerde de senaryonun kurgusunun değişebileceğini, kurgucunun farklı seçenekler sunabileceği unutmamak gerekir. Bir sahnenin ya da sekansın vermek istediği duygu, o sahneye ya da sekansa ait çekimlerin kurgusu sonucunda ortaya çıkar. Bizim bu başlık altında değinmek istediğimiz iki çekimin değil sahnenin ya da sekansın ana kurgu mantığının, yönteminin belirlenmesidir. Bu noktada düz, sıralı, birbirini takip eden zamansal ve mekânsal kurgunun dışında paralel kurgu ve montaj sekans olmak üzere iki ana kurgu yöntemi vardır.

2.3.2.1. Cross Cutting (Paralel Kurgu)

Porter ile başlayıp Griffith ile olgunluğa ulaşan paralel kurgu, iki ya da daha fazla farklı mekândaki aksiyon çizgisini karşılıklı ve genelde aynı zamanlı olarak kurgulamaktır. İki aksiyon çizgisindeki karakterler ilişkilendirilir ve böylece iki aksiyon birbirine bağlanır. Paralel kurgu böylece mekânsal devamsızlık yaratır fakat aksiyonu, neden-sonuç duygusu ve eş zamanlılık yaratarak, birbirine bağlar. Sinemanın teknik kurgu yöntemlerinin dışında (zincirleme, iris, wipe vb.) ilk biçim kurgusu sayılabilir. Günümüz sinemasının vazgeçilmez ve çok sık kullanılan yöntemlerinden biridir. Genel olarak paralel ilerleyen aksiyonların bir sahnede birleştirilmesi biçimine dayanan paralel kurgunun birçok geliştirilmiş versiyonu vardır.

Örneğin Edward Yang'ın Yi Yi (Taiwan, 2000) filminde baba ve kızı muhtemelen aynı zaman diliminde randevularına çıkarlar. Baba Japonya'da iken kızı Taipei'dedir. Baba 20 yıl sonra ilk kız arkadaşı ile tekrar buluşmuşken kızı da ilk randevusundadır. Yang bu iki durumu paralel kurgu ile verir ve baba ile kızın duygularını ortaklaştırırken sanki tarihin tekerrür edeceğine dair bir izlenim sunmaktadır.

Fritz Lang'ın M (1931) filminde ise, paralel kurgunun iki aksiyonun paralelliğine dayalı genel yönteminin aksine, üç aksiyon birbirine paralel kurgulanmıştır. Polis çocuk katilini ararken, gangsterler de şehrin sokaklarında katilin peşindedir ve biz de, zaman zaman, katilin kendisini görürüz. Paralel kurgu farklı aksiyonları, eş zamanlılık yaratarak ve takibin ilerleyişini göstererek birbirine bağlar. Ayrıca paralel kurgu, bizlere, filmdeki herhangi bir karakterin sahip olabileceğinden daha fazla bilgi verir. Örneğin biz gangsterlerin de katilin peşinde olduğunu biliriz, ama filmdeki polisler ve hatta katilin kendisi bile bunun farkında değildir. Paralel kurgu, aynı zamanda, bir gerilim yaratır (olayla ilgili şüphelerimiz, ancak kademe kademe aydınlanır ve sonuçlanır). Lang, polis ve gangsterler arasında benzerlik olduğunu paralel kurgu ile ima eder.²⁸⁶

2.3.2.2. Montaj Sekans

Montaj sekans Amerikan sinemasına özgü bir tanımdır. Görsel bir etki yaratmak üzere, genellikle zincirlemelerin, bindirmelerin de yer aldığı kısa ve çarpıcı çekimlerin birbirini hızla izlemesine montaj sekans denir. Bu çeşit kurgu genellikle bir müziğin ritmine uygun biçimde gerçekleştirilir.²⁸⁷ Amerikalılar kurguyu editing olarak kabul ederken bu tarz bir uygulamayı montaj sekans olarak tanımlarlar. Genellikle film içinde bir yerden bir yere olan yolculuğu, geçen yılları ya da geçen saatleri anlatmak için kullanılır. Paralel kurgu gibi montaj sekans da yönetmenler ve kurgucular tarafından sıklıkla tercih edilen bir yöntemdir. Orson Welles'in Citizen Kane (Yurttaş Kane) filminde akşam yemeğinde yılların geçişi montaj sekans ile anlatılır.

En klasik uygulamaları Rocky filmlerinde görebiliriz. Rocky karakterinin filmin finalinde yapılan maçlardan önceki hazırlık süreci, her filmde montaj sekans biçimiyle verilir. Bu biçimin en modern uygulamaları ise Requiem For a Dream filmindeki gençlerin uyuşturucu aldığı sahnelerdir. Bu sahneler, kesme, zincirleme ve bindirme üzerine olduğu kadar montaj sekans üzerine de en güzel örneklerdendir.

²⁸⁶ David Bordwell & Kristin Thompson, **Film Sanatı**, a.g.e., s.244

²⁸⁷ Nijat Özön, **Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, a.g.e., s.443

Bu sahnelerde montaj sekansın değişmez bir ögesi olan müzikten farklı olarak ses efektleri de çok etkili bir biçimde kullanılmıştır.

2.3.3. Genel Kurgu Prensipleri ve Invisible Editing (Görünmez Kurgu)

Kurgunun prensiplerinden ve bir anlamda kurallarından bahsedeceksek öncelikle bunu, klasik anlatı sineması üzerinden yapılabileceğimizi belirtmek gerekir. Özellikle izleyicisini filmle ve karakterleriyle özdeşleştirmek isteyen yönetmenler ve kurgucular kurgu prensiplerine uymaya özen gösterir. Tabi ki bu özdeşleştirme süreci kurgudan çok daha önce senaryoda ve çekimde başlar. Çünkü çekimleri izleyicisini yabancılaştırma üzerine kurulmuş bir filmin kurguda özdeşleşmeye yönelmesi mümkün değildir. Sonuç olarak film dili tutarlılık ister.

Hemen belirtmek gerekir ki burada sözü edilen kurallar, ne olursa olsun kurgunun temel problemi olan, “doğru kesme var mıdır?” sorusuna cevap değildir. Bu soruya teknik anlamda cevap verilebilir ancak kurgu, duyguyu ve yaratımı da kapsayan bir süreçtir ve bu nedenle insan düşüncesinin, yaratıcının isteğine göre şekillenir.²⁸⁸

Kurgu prensipleri iki çekimin birbiri ile olan ilişkileri bağlamındaki kurgu üzerinden oluşturulmuştur ve bu prensipler büyük oranda, klasik anlatı sinemasında görünmez kurgu olarak bilinen “invisible editing” ve bazen de “invisible cut” kavramıyla birlikte anılır. “Görünmez kurgu” Hollywood sineması ile özdeşleşmiş bir kavramdır ve kurgu dalındaki Oscar ödülleri bu prensip üzerinden dağıtılır.²⁸⁹ Nijat Özön görünmez kurguyu çekimlerdeki, kamera açılarındaki, görüş açılarındaki değişikliklerin, geçişlerin belli belirsiz olduğu, dikkati çekmediği, filmin başından sonuna dek akıcılığın egemen olduğu kurgu yöntemi olarak tanımlar.²⁹⁰

Kurgunun temel prensipleri sinemanın başlangıç yıllarında ve özellikle Griffith ile birlikte şekillenmeye başlamıştır. Ancak kurgunun kurallar bağlamında

²⁸⁸ Roy Thompson Christopher & J. Bowen, **Grammar of the Edit- second edition**, eBook (British Library), Oxford, Focal Press, 2009, s. 73

²⁸⁹ Mark Harris, **Which editing Is a Cut Above?**, Newyork Times, <http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06harr.html>

²⁹⁰ Nijat Özön, **Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü**, a.g.e., s.318

esas şeklini alması sahnenin kurgu uzayının çözümlenmesiyle netleşmiştir. Klasik anlatının temellerini oluşturan ilk filmlerin sahne kurgularına bakıldığı zaman, sahnenin ana çekimi ile karakterler yada objelerin detay çekimleri arasında ışık ve kontrast bağlamında farklılıklar olduğu hemen fark edilecektir. O dönemde sahnenin ana çekimi, kurgusal uzay olarak görülmezdi. Yakın çekimler, ekleme (insert) planlar ve diğer sahneye ait çekimler ayrı boyutta görülürdü.²⁹¹ Bu tür uygulamalar, günümüzde istemeden yapıldığında bile, film kurgusunun akıcılığını etkilemektedir.

Edward Dmytryk “kurgu aksın” makalesinde bir kurgucunun tekniği ne kadar iyi ise, katkısının o denli az fark edileceğini belirtir. Profesyonel olmayan bir izleyicinin, gösterim sonrasındaki çözümlemede bile kesmelerle ilgili bir şey hatırlamaması kurgunun görünmezliğinin ilkesidir. Bir film iyi çekilmiş ve iyi kurgulanmışsa, izleyici filmi süreklilik içinde kesintiye uğramaksızın tek bir şerit üstünde akarmış gibi algılayacaktır.²⁹²

Walter Murch ise görünmez kurgunun ustalarından biri olarak şunları söyler:

“Bir sahneyi kurgularken malzemede “kendimi görmeyene” kadar uğraşırım. Sahneyi ilk bir araya topladığımda çoğu zaman her zaman her kesmeyi neden yaptığımı açıkça görürüm. Ama sahne gözden geçirilip düzeltildikçe planların birbirlerini doğurduğu bir noktaya gelir: Bir plan diğerini yaratır o yeni olan bir diğerini vs. Bu yolla başta kararları veren Walter Murch yavaş yavaş geri çekilir ve görünmez olur. Bu noktada karakterler, öykü, duygu ve planlar kontrolü ele geçirirler. Bu yöntemle bir noktada sahneye bakar ve şöyle diyebilirim: ‘Bunu ben yapmadım. O kendi kendisini ortaya çıkardı’”²⁹³

²⁹¹ Per Persson, **A Psychological Theory of Moving Imagery**, ISBN-10 0-511-06474-8 eBook (NetLibrary), İngiltere, Cambridge University Press, 2003, s. 51

²⁹² Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.20

²⁹³ Walter Murch, **Göz Kırparken**, s.43

Yine kurgucu Arthur Schmidt, görünmez kurgu üzerine şunları söyler:

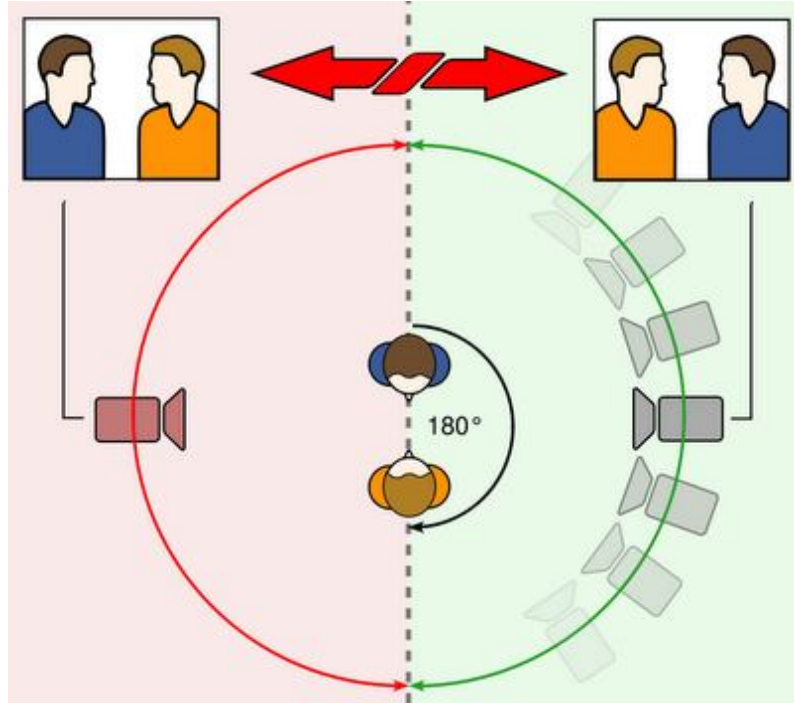
“Benim amacım izleyicilerin kurguyu ve tekniği fark etmemesidir. Genel olarak da ortalama izleyiciler kurgunun tekniğini göremez. Yaptığımız işin sadece görüntüleri kısaltmak olduğunu, gerisini kameranın yaptığını düşünürler. Kurgu sırasındaki temel amacım filmin sanki kendini kurgulamış gibi olmasıdır.”²⁹⁴

Anlaşılaçağı gibi görünmez kurgu filmin bütün anlatım dilini kapsayan bir yöntemdir. Ancak bu yöntemin uygulanabilmesi için genel kurgu prensiplerinin de uygulanması gerekir. Genel kurgu prensipleri ise devamlılık ve uyum gibi kavramlarla anılır. Görünmezlik kurgusuna olduğı kadar devamlılık kurgusuna da hizmet eden kurgu prensiplerini aç/karşı aç, bakış uyumu, aksiyon uyumu, hareket uyumu, grafik uyumu, renk/aydınlatma uyumu, çekim ölçeğı uyumu, devamlılığı üzerinden başlıklandıracağız.

2.3.3.1. Aç/Karşı Aç ve Bakış Uyumu

Aç/karşı aç ve bakış uyumu 180 derece kuralını temel alır. Bir sahnedeki bir kişinin yürümesinin, iki kişinin konuşmasının ve bunun gibi yönsel hareketlerin bir çizgi üzerinde olduğı varsayılır. Bu çizgi aks çizgisi olarak bilinir. Örnek olarak yüz çekimlerini gördüğümüz, konuşan iki karakterden biri çerçevenin sağına doğru bakıyorsa ikincisi sola bakar. Aşağıdaki şekilde 180 derece kuralına uyulmadığı zaman oluşan etki gösterilmektedir:

²⁹⁴ Walter Murch, **The Art and Craft of Film Editing**, Cineaste; Spring2009, Vol. 34, p54-64



Şema 7 - Görüldüğü gibi, çekimler aks çizgisine uymadan yapıldığında iki oyuncunun çerçevedeki yeri değişmektedir.

Açı/karşı açı ve bakış uyumu karakterle dışında birçok şekilde kullanılabilir. Dario Argento'nun "La Sindrome di Stendhal" filminde bu duruma güzel bir örnek vardır. Bu sahnede başkarakter Anna, Botticelli'nin "The Birth of Venus" (Venüs'ün doğuşu) tablosuna bakar. Açı/karşı açı ve bakış uyumunun doğru ve başarılı kullanımı ile bu sahnede Venüs sanki Anna'ya bakıyormuş gibi bir izlenim yaratılır:



Peter Jackson, “İki Kule” filminde açı/karşı açı ve bakış uyumu üzerinden oldukça etkileyici bir kurgu yapar. Gollum’un, kendi içi çatışmasını yaşadığı sahnede, çift karakterinin iyi yanı olan Smeagol ile kötü yanı olan Gollum’un konuşmalarını monolog olarak izleriz. Gollum bu çekimlerin ilkinde çerçevenin sağına bakmaktadır. Daha sonra kamera 180 derecelik bir hareketle Gollum’un bakış çizgisinin, aksın diğer tarafına geçer. Bundan sonra Gollum konuşurken Gollum’un çerçevenin sağına baktığı çekimler, Smeagol konuşurken Gollum’un sola baktığı çekimler görülür. Aslında konuşan tek bir kişidir ama aks çizgisinin iki farklı yerinden yapılan çekimler ve iyi bir kurgu ile sanki iki karakter birbiriyle konuşuyormuş gibi bir izlenim yaratılır. Karakterin iç çatışması görsel olarak da vurgulanır:

Gollum

Smeagol



Gollum

Smeagol



Final çekiminde Gollum'un iç çatışması sonlanmıştır ve genel çekimle sahnenin başladığı aks çizgisine dönlür.



2.3.3.2. Hareket Uyumu

Hareket uyumu da 180 derece kuralına sadık kalınarak uygulanan bir yöntemdir. Hareket uyumu, çerçevenin bir tarafından örneğin sağından çıkan bir karakterin ya da objenin bir dahaki çerçevede soldan girmesi esasına dayanır. Örneğin bir araba hızla giderken bir yöne doğru ilerliyorsa diğer çekimlerde de arabayı aynı yöne giderken görmek gereklidir. Aksi uygulamalar izleyici üzerinde, hareket yönü bağlamında karmaşa yaratacaktır.

Hareket uyumu ile aç/karşı aç ve bakış uyumu bir filmin çekimlerinde yönetmenin kurguyu bilmesini gerekli kılar. Bu prensipler üzerinde yapılan hataların kurguda düzeltilmesi neredeyse mümkün değildir. Stephen King ilk filmi “Maximum Overdrive’ı” (1986) yönetirken şunları söylemiştir:

“David Lynch’i gördüm ve ona şunu sordum: ‘aks kırmak nedir?’ Kahkahalarla gülmeye başladı ve ‘aks her zaman benim canıma okumuştur’ dedi. Sonra aksı kırıp kıramayacağımı sordum ve o da, ‘Stephen, sen bir yönetmensin, her şeyi yapabilirsin’ diye yanıtladı. Ardından durdu ve şöyle ekledi: ‘ama sonra çekimlerini bağlayamazsın’”²⁹⁵

2.3.3.3. Aksiyon Uyumu

Aksiyon uyumu ise hareket kurgusuna benzer olmakla birlikte daha çok birbirinden farklı tempolardaki çekimlerin birbiri ile uyum sorunları üzerine odaklanır. Hareketli görüntüden sonra ekrana durgun bir çerçevenin çıkmasıyla, gözler belirli bir süre daha hareket halinde olan fonu takip etmeye çalışacak ve birdenbire donmuş bir görüntüye takılacaktır. Yürüyen merdivenlere bindiğimiz bir sırada, birdenbire yürüyen merdivenlerin durmasıyla bedenimiz bir süre ileriye hareket etmeye devam edecektir. Bu benzetmede yaşanan durum aynen izleyicinin algısında da yaşanmaktadır. Bu durumun yaşanmaması için en önemli koşul, hareket değişikliğinin izleyicinin gözleri önünde aynı çerçevede cereyan etmesidir.²⁹⁶

²⁹⁵ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Sanatı*, a.g.e., s.242

²⁹⁶ Aleksey G. Sokolov, *Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu*, a.g.e., s.123

Çekimin içindeki aksiyonların kurgusundaki bu prensip aynı şekilde kameranın hareketi için de geçerlidir. Kurgu prensiplerine göre, pan ya da tilt gibi bir hareketi olan çekim, eğer sabit bir çekime kesme ile bağlanacaksa kameranın hareketinin durması beklenir. Yürüyen merdiven örneğinde olduğu gibi izleyici, kameranın yarattığı aksiyonu takip eder ve birden sabit bir çekimle karşılaşmak kurguyu fark ettirir. Bu nedenle kurguyu iyi bilen yönetmenler kamera hareketi kullanacakları bir çekimin başında ve sonunda beş altı saniyelik bir sabit çekim yaparlar. Aksi durumda, kamera hareketli bir çekimden sabit bir çekime geçilmesi gerektiğinde, klasik kurgu prensiplerine göre kurgucular zincirlemeyi tercih eder. Böylelikle geçiş yumuşatılır.

Aksiyon uyumu kurguyu gizlemenin en güzel olanaklarından birini sunar. Örnek olarak bir karakterin masadan kalkışının iki çekimi olduğunu düşünelim. Bu çekimlerden biri yakın diğeri de genel çekim olsun. Yakın çekimden genel çekime yapılan kesme, karakterin aksiyonu içinde yapılırsa izleyici kesmeyi fark etmeyecektir. Yakın çekimdeki aksiyon bittiği anda yapılan bir kesme ise vasat olacaktır. Sonuç olarak bir kurgucu çekimler içindeki aksiyonu iyi duyumsamalı ve kesme noktalarını dikkatlice belirlemelidir. İzleyicinin aksiyonu takip edişi, kurgucunun kesmeyi gizlemesi için her zaman bir olanaktır. Kurgucu bir çekimin aksiyon olarak işlevini tamamladığı noktaları görebilmelidir.

Bu yöntem Griffith'ten beri iyi kurgucular tarafından başarıyla uygulanmaktadır ve görünmez kurguya adını veren de bu yöntemdir.

2.3.3.4. Grafik Uyumu

Grafik uyumu hem bir kurgu prensibidir hem de anlam yaratma konusunda estetik bir kurgu yaklaşımıdır. A çekimindeki biçimlerin, ayrıntılı kompozisyonların ya da hareketlerin, B çekimine ait kompozisyonda görülebilmesi olarak tanımlanabilir.²⁹⁷ Çekimler arasındaki grafik uyumlarının eşlenebilmesi bir filmin kurgusunu önemli bir başarıya ulaştırır. Grafik uyumu yönetmen tarafından daha çok çekim senaryosu aşamasında belirlenir. Grafik uyumu yapılacak çekimler kurguya uygun bir şekilde çekilmelidir. Stanley Kubrick'in bir kemikten uzay gemisine

²⁹⁷ David Bordwell & Kristin Thompson, **Film Sanatı**, a.g.e., s.221

yaptığı ünlü uyum kesmesinin önceden düşünülmemiş olması çok düşük bir olasılıktır. Kurgu ne kadar sürprizlerle dolu bir süreç olsa da bu tür yaratıcı uygulamaların şans eseri olduğu düşünülemez. Space Odyssey filmindeki bu uyum kesmesi kemik ve uzay gemisinin grafik ve şekil olarak benzerliği sayesinde elde edilmiştir.*

Grafik uyumu kesme dışında zincirleme ile de sık sık yapılır. Bu yönetime ait en güzel örneklerden biri Aliens (James Cameron, 1986) filminde Ripley karakterinin yüzünün kavisli hatlarıyla dünyanın ana hatlarının eşlenmesidir.



Kusursuz bir grafik uyum az görülse de, A ve B çekimi arasındaki ortalama bir grafik devamlılık, anlatı sineması içinde oldukça yaygındır.

2.3.3.5. Renk ve Aydınlatma Uyumu

Renk ve aydınlatma uyumu, çekim aşamasında yönetmenin ve özellikle görüntü yönetmeninin belirlediği bir süreçtir. Örneğin yakın çekimde bir karakterin yüzünün sağ tarafı aydınlıksa genel çekimde de bu şekilde olmalıdır. Aksi durumlarda, aydınlatma devamlılığı ile ilgili sorunlarda kurgu aşamasında yapılabilecek pek bir şey yoktur. “Artık çekimlerin sona erdiği bir sırada, filmin

* Filmsel Zaman başlığında bu geçişi görsel olarak örneklemiştik. Bkz s.132

kurgulanması aşamasında buna benzer kazaların meydana gelmemesi için çekim esnasında yapılacak en basit şey, fonun aydınlatılmasında olacak değişikliğin kadr alanının üçte birini aşamaması gerektiğini göz önünde bulundurmalıdır.”²⁹⁸

Kurgucu, iki çekimi birbirine bağlarken çekimlerdeki çerçeveye hâkim aydınlatma oranlarını fark etmeli ve izleyicide bir kesinti hissi yaratmamaya çabalamalıdır. Farklı bir anlatım yapılmak istenmedikçe iki çekim arasındaki kesme noktası belirlenirken aydınlatma göz önünde bulundurulmalıdır. “Bir kadrden diğerine geçişin yumuşaklığını korumak için, çok karanlık bir kadrın ortaya çıkmasıyla birdenbire izleyicinin kafasını karıştırmamak için planların birinde, hatta her ikisinde fonu birbirine bağlayan ayrıntıları vermekte yarar vardır.”²⁹⁹

Klasik anlatı filmlerinin görünmezlik kurgusu anlamındaki en önemli sorunlarından biri kendini aydınlatma uyumunda gösterir. Bir gece sahnesinden gündüz sahnesine ya da bir gündüz sahnesinde gece sahnesine geçişler genel olarak zincirleme ile yapılır. Bir gece sahnesini gündüz sahnesine kesme ile bağlamak her zaman izleyicide kesinti yaratır.

Renk uyumunda da bir çerçeveye hâkim olan rengin, ondan sonraki kadrda hakim olan başka bir renkle değişimi esnasında, aydınlatma uyumunda olduğu gibi aynı kurala uymak ve kadrjlardaki renk değişikliğinin, ekran yüzeyinin üçte birinden daha fazla olmamasına dikkat etmek gerekmektedir. Rengin sinemaya olan etkisi başlığında daha önce vurguladığımız gibi kurgucu, iki çekim arasındaki kesme noktası tercihlerinde renk unsurunu da göz önünde bulundurmalıdır.

2.3.3.6. Çekim Ölçeği Uyum

Bir çerçeveden diğerine geçiş, ancak iki plan arasındaki ölçek farkı hissedilir derecede olduğu, buna karşın bu fark, izleyicinin gördüğü objenin hala görmekte olduğu obje olduğunu anlamak için bilincin gerilmesine yol açacak kadar büyük olmadığı zaman uyumlu olabilir.³⁰⁰ Çekim ölçeği uyumu bu prensipten yola çıkar. Örneğin bir boy plandan diz plana yapılan kesme, kurgu tabiriyle sıçrama yaratır ve sahnenin akıcılığını engeller. Birbirine yakın çekim ölçeklerinin kurgu aşamasında

²⁹⁸ Aleksey G. Sokolov, **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, a.g.e., s.113

²⁹⁹ A.e., s.112

³⁰⁰ A.e., s.63

sorun yaratmaması için iki çekim arasında en az 30 derecelik bir açı değişimi yapılması gereklidir. Aynı şekilde çok genel bir çekimden yüz plana yapılan kesmeler de klasik anlatı sinemasında, çekim ölçeği uyumu prensibine uymaz.

Hollywood sinemasının özellikle 1960'lı yıllara kadar ürettiği filmlerin hemen hemen hepsinde çekim ölçeği uyumu aynı şekilde uygulanmıştır: Genel çekim, iki karakterin boy çekimi, birinci karakterin amorsundan ikinci karakter, ikinci karakterin amorsundan birinci karakter, birinci karakterin yüz çekimi, ikinci karakterin yüz çekimi sıralaması 1960'lı yıllara kadarki Klasik Hollywood Sineması'nın değişmez prensibidir.

Alfred Hitchcock'un Vertigo (1958) filminden klasik bir sahne girişi örneği:

Genel Çekim



İkili Çekim



Bel plan (karakter 1)



Bel plan (karakter 2)



2.3.4. Edward Dmytryk'in Kurgu Prensipleri

Kariyerine kurgucu olarak başlayıp daha sonra yönetmenlik de yapan Edward Dmytryk, sinemada kurgu kitabında, bir kurgucunun dikkat etmesi gereken yedi kesme prensibi, kuralı belirlemiştir. Bu prensiplerden yedincisi, kurgu üzerine bir kural olmaktan çok son söz niyetine yazılmış bir biçim-içerik yorumudur.* Bu nedenle biz, bizce doğru saptamalara dayanan Dmytryk'in kurgu prensiplerini altı başlıkta inceleyeceğiz.

2.3.4.1. Esaslı Neden

Kural 1: “Esaslı bir neden olmaksızın asla kesim yapmayın”³⁰¹

Kurgucu, belirli bir kamera konumunun sahnenin belirli bir bölümü için gerekli bilgiyi en etkili biçimde nerede vereceğini bilmelidir ve bir çekimi gerekli bilgiyi en iyi biçimde ilettiği süre kadar uzun tutmalıdır. Diğer çekime geçiş ancak yeni çekim sahnenin amaçlarına iyi hizmet ettiği zaman tercih edilmelidir. Örneğin heyecanı ve duyguyu arttırmak için hiçbir şekilde gerekli değilken yapılan bir omuz kesmesi yalnızca boş yere yapılmış olmakla kalmaz, aynı zamanda mantıksal olarak gerekli oldukları zaman yapılan omuz çekimlerinin etkisini azaltır. Herhangi bir efekti aşırı kullanmak o efektin değerini azaltır.³⁰²

2.3.4.2. Kararsızlık Durumunda Uzun Kesmek

“Kural 2: Hangi kareden sonrasına keseceğiniz konusunda kararsızsanız, kısa kesmek yerine uzun kesin”³⁰³

Bir kurgucunun karşısında daha çok tercih varsa karar vermesi de o kadar zorlaşır. Bu tür kararsızlık durumlarında yapılması gereken, çekimlerin kesme paylarının uzun tutulmasıdır. Bir süre sonra kararsız kalınan bu çekimlere daha sonra döndüğünde başarı ihtimali daha yüksektir.³⁰⁴ Ayrıca “kısa kesilmiş bir sahneye

* Edward Dmytryk, Sinemada Kurgu kitabının 173. sayfasında bu yorum okunabilir.

³⁰¹ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.32

³⁰² A.e. s.34

³⁰³ A.e. s.32

³⁰⁴ A.e. s.35

birkaç kareyi yeniden eklemek ‘atlamalı’ bir seyir neden olur.”³⁰⁵ Dmytryk, atlamalı bir seyir derken, el ve makasla yapılan film kurgusundan söz etmektedir. Günümüzde dijital kurgu yazılımlarında böyle bir sorun yoktur. Ancak bu kuralın değişmez geçerliliği, sorunlu ve olmadığı düşünülen bir kesme ile sürekli uğraşmanın doğru bir sonuç yaratmayacağıdır. Sonuç olarak sürekli üzerinde uğraşılan çekimler artık kurgucu tarafından ezberlendiği için bir süre sonra yapılan kesmeye objektif bakmak olanaksızlaşmaktadır.

2.3.4.3. Hareket Anında Kesim

Kural 3: “Mümkün oldukça ‘hareket anında’ kesim yapın.”³⁰⁶

Bu kural, yukarıda açıkladığımız, görünmez kurguya adını veren aksiyon uyumuna işaret eder. Kurgucu, izleyicinin dikkatini üzerinde toplayan oyuncun bir hareketini gözetlemeli ve bu hareketi bir çekimden diğerine kesme yapmak için kullanılmalıdır. Büyük bir hareket daha kolay bir kesim sağlıyormuş gibi görünse de bir oyuncunun bedeninin bir bölümünün küçük bir hareketi bile akıcı ve fark edilmeyen bir kesme yapılmasını sağlayabilir.³⁰⁷

İki aksiyonun birleştirilmesi sırasındaki doğru olduğu düşünülen genel inanış, A çekiminin son karesinde aksiyonun kaldığı yerden B çekiminde bu aksiyonun devam ettiği kareye kesim yapılmasıdır. Ancak izleyicinin farklı bir çekimi algılaması ortalama saniyenin 1/5’i kadar bir süre almaktadır. Bunun farkında olan kurgucular B çekiminin doğru görünen aksiyon noktasını üç ile beş kare kadar geri alırlar. A ile B çekiminin aksiyon devamlılığını, kareleri harfler olarak düşünersek, A B C D E F G H I J K L M olarak ele alalım. Kesme F karesinde yapılacaksa A çekimini F karesinde kesip, B çekimini C karesinden başlatmak daha akıcı bir kesme yaratacaktır.³⁰⁸

³⁰⁵ A.e. s.36

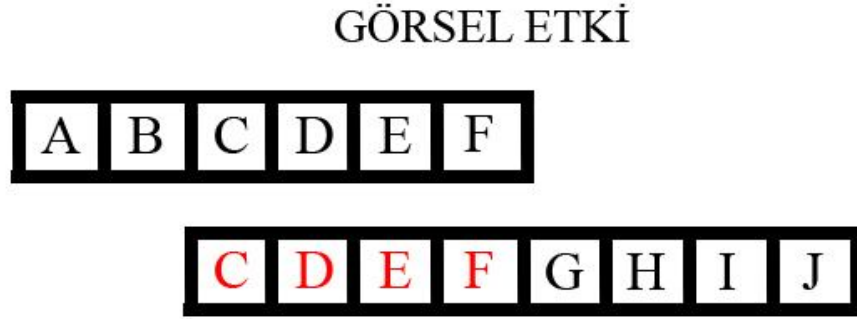
³⁰⁶ A.e. s.37

³⁰⁷ A.e. s.37

³⁰⁸ A.e. s.42

Aşağıda bu etkinin bir şeması* vardır:

Şema 8



2.3.4.4. Bayat Yerine Taze

Kural 4: “Taze olan bayat olana tercih edilir.”³⁰⁹

Bir oyuncu ya da obje sahneyi terk ettikten ya da işlevini yitirdikten sonra kesmeyi uzun tutmak, seyirciye soğuk bir kahve vererek yalnız bırakmak anlamına gelir. Ama ikinci kesme göz ve zihin için tazedir. Eğer bir nedenden dolayı iki çekimden birinin uzatılması gerekiyorsa yeni çekim tercih edilmelidir. Çünkü izleyici en azından inceleyeceği, bütünleşeceği ve ilgisinin canlı kalmasına hizmet edecek yeni bir çekimle karşı karşıyadır.³¹⁰

* Bu şema, Edward Dmytryk’in Sinemada Kurgu kitabın 43. sayfasında şema temel alınarak hazırlanmıştır.

³⁰⁹ A.e., s.47

³¹⁰ A.e., s.48

2.3.4.5. Eylem Gerekliliği

Kural 5: “Bütün sahneler devam etmekte olan eylem ile başlamalı ve bitmelidir.”³¹¹

Bir çekimin başlangıcında bir oyuncuyu eyleme geçmek üzere hazırlanırken ya da beklerken göstermek son derece yanlıştır. Tecrübeli bir yönetmen oyuncuya filmde kullanılacak bölümün başlangıcından daha önce sahnenin ve çekimin havasına girebilmesi için fırsat tanır. Kamerada kesim yapan, yani çekimin film kurgulandığında nerede başlaması düşünülüyorsa çekimi oradan başlatan yönetmen kurgucuya hareket alanı bırakmaz. Bu durum özellikle sahnede zincirleme kullanılması gerekirse sorun yaratacaktır. Yönetmen çekimin sonunda kes komutunu çok erken verirse yine aynı sorunlar yaşanacaktır.³¹²

Sonuç olarak yönetmenin kurgucuya gerekli payları bırakması, bir filmin kurgusunun başarılı ve sorunsuz bir şekilde bitirilmesi için önemli etmenlerden biridir.

2.3.4.6. Doğru Değerler

Kural 6: “Doğru pozisyon uygunluğu yerine doğru değerler için kesim yapın”

Bu kural yukarıda sözünü ettiğimiz uyum kesimleri uğruna filmin dramatik etkisinin yok edilmemesi gerektiğini vurgular. Dmytryk, aydınlatma uyumu üzerine yaşadığı bir kurgu tecrübesini şu şekilde anlatır:

“Murder My Sweet filminde, ışıklandırma konusunda benzer bir sorunla karşılaşmıştım. Filmin başında, Philip Marlowe (Dick Powell), Moose Mulloy’un (Mike Mazurski) bir tehdidi ile karşılaşılıyordu. Bu gerilimli sahne gece zamanı, az aydınlatılmış bir ofiste sahneleniyordu. Tek ışık kaynağı, ofis penceresinin tam dışına yerleştirilmiş, yanıp sönen bir neon ışığının hakim olduğu perde dışındaki sokak ışığıydı. 4-5 saniyede bir yanıp sönen ışık oyuncuların gözlerine de vuruyordu. İkili çekimlerde ve omuz amorslu çekimlerde yanıp sönen ışık efekti, tabi ki tekrarlandı. Bu

³¹¹ A.e., s.48

³¹² A.e., s.49

anahtar çekimlerin hiçbirisi tam olarak aynı yerde ya da tam olacak aynı hareket sekanslarıyla oynanmamıştı. Yanıp sönen ışık efekti her çekimde aynı noktada başladığı halde, sahneler bittiğinde ışık efektlerinin tamamen eşlemesiz olduğu görüldü. Dramatik yönden oldukça fazla çekimin araya konulması gerekiyordu. Açıkça görüldüğü gibi, yanıp sönen ışık efekti sorun çıkarmıştı.

Işık değişimlerini hiç dikkate almaksızın bildiğimiz yapmaya ve sekansı sahip olduğu değerlere göre kesmeye karar verdim. Bir mucize bekliyordum. Ancak mucize gerçekleşmedi Işıklandırma uygun olmadı. Bununla birlikte, sahne oynanması gerektiği gibi oynanmıştı ve o zaman ya da bu zamandan beri hiç kimse ışıklandırmadaki anormalliğe itiraz etmedi.”³¹³

Bu örnek göstermektedir ki uygun zamanda uygun çekime yapılacak, dramatik değerlere hizmet edecek kesmeler, her zaman tercih olarak önde tutulmalıdır. Kurgucu bir filmin en uygun kurgusunu bulmak için birçok olasılığı gözden geçirmelidir ve karşılaşılan sorunlara kurgu estetiği içinde çözümler bulmalıdır. Ancak filmin dramatik yönden getirdikleri her zaman kurgu estetiğinden önce gelmektedir.³¹⁴

2.3.5. Walter Murch’un Kurgu Prensipleri

Amerikan sinemasının en ünlü ve başarılı kurgucularından olan Walter Murch ise “Göz Kırparken” adlı kitabında kesmenin, kurgunun kendine göre altı kuralını belirlemiştir. Bu kurallar, Dmytryk’in daha çok teknik olan yaklaşımlarından çok, bir filmin kurgusunun hissiyatı üzerine odaklanır ve dramatik değerlerin kesmenin en geçerli neden olduğunu belirten Dmytryk’in görüşleriyle paralellik gösterir.

Murch uyguladığı altı kesme, kurgu kuralını önem sırasıyla ve yüzdelere şu şekilde sıralar: 1. Duygu (51%), 2. Öykü (23%), 3. Ritim (10%), 4. Göz takibi (7%), 5. Perdenin iki boyutlu yapısı (5%), 6. Aksiyonun üç boyutlu yapısı (4%).

³¹³ A.e., s.56-57

³¹⁴ A.e., s.58

Murch özellikle devamlılığı bir kesmenin iyi olma kriterlerinde sona koyarak ve tanımlanması, öğretilmesi en zor şey olan “duygu”yu ilk sıraya taşıyarak kurguya bakışını bet bir biçimde ortaya koymaktadır. Onun için izleyicinin filmde sonra hatırladığı kurgu, kamera, oyuncu performansları hatta öykü bile değildir, sadece nasıl hissettiğidir.³¹⁵ Bu nedenle Murch’a göre duygu ne pahasına olursa olsun korunmalıdır. Eğer uygun bir kesme yapmak için bu prensiplerden her hangi biri feda edilecekse listenin sonundan başlanmalıdır.

“Örnek olarak eğer filmdeki belirli bir an için değişik birkaç kesme olasılığınız varsa ve bunlardan birinin doğru duyguyu verdiğini, öyküyü ilerlettiğini, ritmik açıdan tatmin edici olduğunu, göz takibini ve düzlemselliği koruduğunu ama üç boyutlu dünyanın devamlılığını sağlayamadığını fark ederseniz, her açıdan yapmanız gereken kesme budur. Eğer diğer olası kesmelerin hiçbiri doğru duyguyu vermiyorsa, uzamsal devamlılığı feda etmeye değer.”³¹⁶

Görüldüğü gibi bu bakış açısı Dmytryk’in dramatik değerler üzerine olan 6. kuralı ile paralellik göstermektedir. Murch izleyicinin duyguyu hissettiği sürece devamlılık üzerine olan hataları göz ardı edeceğini, devamlılık kurgusu kusursuz olup duygusu olmayan bir filmin ise izleyiciye bir şey ifade etmeyeceğini vurgular. Yani önem sırasına göre yapılan kesmeler, Murch’un listesinde alt sıralarda bulunan devamlılık hatalarını örtecektir. Ama tersi, yani alttaki prensiplerin, üstteki hataları örtmesi mümkün değildir.³¹⁷

2.3.6. Ses ve Diyalog Kurgusu

Sesin sinemaya gelişi, birinci bölümümüzde incelediğimiz gibi, birçok tartışmalara neden olmuştur. Başta Eisenstein olmak üzere, biçimci olarak anılan kuramcılar sesin sinemanın kurgu gücünü tehlikeye attığını düşünmüşlerdir. Özellikle diyalogun kullanılabilme olanağı ile beraber ses teknolojisinin ilk yıllarında, görüntülerle bir duyguyu anlatma zorunluluğunu yok olmuş ve sinema

³¹⁵ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.15

³¹⁶ A.e., s.16

³¹⁷ A.e., s.17

anlatım dilinde ve kurguda bazı gerilemeler yaşanmıştır. Ancak ilerleyen süreçte yaratıcı yönetmenler sesi de filmin yaratıcı bir parçası olarak kullanmayı başarmışlardır.

Daha önce de vurguladığımız gibi sessiz film olarak tanımlanan filmler, diyalogdan, monologdan, efektlerden ya da anlatıcıdan yoksun filmlerdi ama müzik kullanımı vardı. Bu filmlerde müzik hep önemli bir rol üstlenmiştir. Bir çekimin ya da sahnenin vurgusu hatta efektif sesler için müzik sessiz sinemada önemle kullanılmıştır.

Bugün ses, sinemanın ayrılmaz bir parçasıdır ve ilerleyen teknoloji ile beraber sesin bir filmin derinliğini yaratmada büyük payı vardır. Ses ilk bakışta kurgunun gücünü azaltmış gibi görünse de ses kullanımı üzerine tecrübelenen kurgucular, sesi kurgunun bir aracı olarak kullanmayı başarmışlardır.

Kurgucunun görev alanında sesin olmaması düşünülemez. Özellikle bir kesmeyi gizlemede, efektif kullanımla duygu yaratmada ve diyalog sahnelerinde ses, kurgucunun üzerinde dikkatlice çalışması gereken bir unsurdur. Bir sahnede müziğin, diyalogların ve efekt seslerinin birleştirilmesi ayrı bir görev alanı olsa da kurgucu bu etmenlerin dengesi üzerine fikirlerini belirtmelidir. Çünkü bir kurgucu filmin anlatım diline hakimdir ve sesin bu anlatım dili üzerindeki etkilerini fark etmelidir.

Sesin, sinemaya getirdiği gerçeklik hissi dışındaki en önemli etkisi, sessizliği de bir anlatım aracı olarak yönetmenlerin ve kurgucuların önüne sunmasıdır. Yüksek sesle dolu bir sahnenin içindeki ani sessizlikler ve sessiz bir çekimden sonraki ani ses yükseltmeleri izleyici üzerinde duygusal devinimler yaratmaktadır. Ya da görüntü simsiyah olduğu halde duyulan sesler izleyicinin zihninde görüntü oluşumunu sağlamaktadır. Örneğin görüntü siyahken bir ambulans sesi duyarsak zihnimizde ambulans görüntüsü canlanır.

Sesin seviyesiyle yapılan oynamalar ve sesin görüntü yaratması özelliği, kurguda sesin kullanımı için iki ana biçimi doğurur. Bunlardan birincisi yine kesmeyi gizlemeyi ve görünmez kurguyu hedefleyen, ses vurgusu ile izleyicinin göz kırpmasını sağlamaktır. Dmytryk, şiddetli seslerin izleyicinin saniyenin 1/5'i kadar bir süre için gözünü kırpmasına neden olduğunu ve bu nedenle kesmeyi gizlemek için birçok kurgucunun şiddetli bir ses, örneğin kapı çarpması gibi, anlarda kesim

yaptığını vurgulamaktadır.³¹⁸ Bu yöntem özellikle hareket ve aksiyon uyumundaki sorunları gizlemek için son derece elverişlidir.

Sesin görüntü yaratması özelliği ise özellikle karakterlerin birbiri ile olan diyalogları ve sahne geçişlerinde, yine kesmeleri yumuşatmak için bir araç olur. Murch, kötü diyalog kesimlerini Dragnet kurgu anlayışı olarak tanımlar. Bu anlayışı 1950’lilerde yapılmış aynı isimli TV dizisinin diyalog kurgusu biçimiyle özdeşleştirmiştir:

“Dizinin anlayışı söylenen kelimeyi ekranda göstermekti. Birisi konuşmayı bitirdiğinde kısa bir boşluk olur ardından diğer konuşacak kişiye kesilirdi. O konuşmasını bitirdikten sonra diğerine geri dönülür, kafasıyla onaylaması gösterilir ve böyle sürüp giderdi... Dragnet yöntemi kurgu yapmanın basit bir yoludur ama sıklık derecesindeki basitliği en gündelik konuşmalarda bile her zaman olan karmaşık alışverişi yaratma konusunda yetersizdir. İki kişi arasındaki konuşmayı gözlüyorsanız dikkatinizi sadece konuşana vermezsiniz. Aksine biri konuşmaya devam ederken söylenenlere ne tepki verdiğini görmek için dönüp diğerine bakarsınız. Soru ne zaman döndüğünüzdür.”³¹⁹

Murch burada karakterlerin diyalogları süresince gösterilmesinin bir kurgu yanlışı olduğunu vurgulamaktadır. Bir kurgucu sahneyi olabildiğince yaşayan bir hale getirmelidir. Bunun en iyi yöntemi ise diyalogların karakterlerin tepki çekimleri ile kurgulanmasıdır. Bu aynı zamanda karakterler arasındaki kesmeleri yumuşatmak için de önemli bir araçtır. Örnek olarak A karakterinin omuz çekimindeyken B karakterinin diyalogu A karakterinin yüzüne binerse izleyici zihninde B karakterini anında canlandıracak ve doğru noktada yapılan bir kesme ile B karakterinin omuz çekimine geçildiğinde kesme hissedilmeden akışkan bir sahne yaratılacaktır.

Aynı şekilde bugün birçok filmin sahne geçişlerinde ses ile yapılan kesmeyi yumuşatma uygulamalarını görebiliriz. Evinden çıkan bir karakter düşünelim ve havaalanına gidecek olsun. Eğer havaalanına olan yolculuk bizim için gereksizse bu

³¹⁸ Edward Dmytryk, **Sinemada Kurgu**, a.g.e., s.42

³¹⁹ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.56-57

kısımlar filmde gösterilmeyecektir. Bağlanması gereken iki çekimden ilkinin evin kapısından çıkış diğerinin ise uçak çekimi olduğunu düşünelim. Basit bir kurgu yöntemindeki ilk seçenek iki çekim arasında zincirleme yapmaktır çünkü; bu iki çekim arasında yapılan kesme akışkan olmama riski taşır. Ancak kurguda ilk çekiminin sonunda bir uçak sesi verilmeye başlanırsa, izleyici zihninde uçak görüntüsünü canlandıracaktır ve bu sesin nedeni olan uçağı kesme ile gördüğümüzde, hem kesme gizlenecek hem de filmin akıcılığı artacaktır. Bugün pek çok kurgucu bu yöntemi kullanmaya özen gösterir.

Sonuç olarak ses kesmeleri gizleme işlevinin yanı sıra anlam yaratma özelliği ile yönetmenlerin ve kurgucuların önemli bir aracıdır. Kurgucu Tina Hirsch, Dante's Peak (Dante Yanardağı) filminde ses kurgusu ile ilgili bir tecrübesini şöyle anlatır:

“Dante Yanardağı filminde Pierce Brosnan'ın uzun bir tünelden kamyonetine doğru yürüdüğü bir sahne vardır. Tünel çökmek üzeredir. Duvarlardan dökülen kumlar dahil her sesi duyabilirsiniz. Bu sahnede müzik editörü bu sahnenin üstüne müzik koymayı önerdi ve yaptı. Seyrettim ve işe yaramadığını fark ettim. Çünkü müzik girince diğer sesleri duyamıyordum. Eğer tehlikeli bir durumla karşı karşıya kalırsanız kulaklarınız son derece duyarlı hale gelir ve küçük bir sesi bile duyarsınız. Ama müzik bu sahnede bu etkiyi yok etmişti. Bu nedenle kullanılmamasını istedim”³²⁰

2.3.7. Kurguda Ritim ve Tempo

Kurgunun sinemada anlam yaratmadan sonraki en önemli etkisi filmin ritmini ve temposunu belirlemesidir. Senaryo başlığımızda söylediğimiz gibi ritim daha çok bir filmin senaryo aşamasında belirlenir. Sahnenin ve sekansların kuruluş biçimleri, sıralanışları, ana karakterin ve ana hikayenin film içindeki akışı senaryo kurgusunda şekil alır. Senaryoda ritmi yanlış olan bir filmin kurguda düzeltilmesi pek mümkün değildir. Çünkü kurgu var olan çekimler üzerinden çalışır. Bir karakterin ya da ana hikayenin yanlış çizilmiş dramatik yolculuklarının kurguda yeniden şekillendirilmesi zordur.

³²⁰ Wendy Apple, The Cutting Edge: **The Magic of Movie Editing** a.g.e., d. 40:20

Ancak ne olursa olsun bir filmin ritmini ve temposunu yönetmenden sonra belirleyen,(bazen yönetmenden de daha çok) kurgucudur. Ancak birçok kurgucu filmin ritmini neye göre oluşturduğu konusunda hislerini adres olarak göstermektedir. Örneğin akademi ödüllü kurgucu Martin Walsh, filmin kurgusu üzerine olan kitapların, ritim hakkında ortaya koyduğu kuralların kafa karıştırıcı olduğunu ve kurgucunun özgünlüğünü yok ettiğini düşünür.³²¹ Yine de ritim ve tempo bakımından kurgunun ana hatları ortaya çıkarılabilir.

Ritim genel olarak müziği çağrıştıran bir kelimedir ve film biçiminde de tıpkı müzikte olduğu gibi zaman üzerinden ölçülebilir görünür. Ancak bazı metrik ölçülü sahneler dışında bir filmin reel zaman üzerinden ritmini tanımlamak çok sağlıklı değildir. Çünkü filmdeki her hangi bir görsel öğenin algılanması insana bağlıdır. Eisenstein'ın kurgu biçimlerinde de belirttiğimiz gibi reel zamanı aynı olan bir geniş ve bir yakın planın algılama süreleri farklı olduğundan filmsel duyumsama zamanı da farklıdır. Nitekim bu temelden yola çıkarak Mitry daha da ileri giderek, film ritmi ile müzik ritminin birbirinden tamamen farklı olduğunu vurgular.³²²

Bizim bu çalışma kapsamında ritim kavramına bakışımız ise, daha önce belirttiğimiz gibi, tekrarlama olgusu üzerindendir. Tekrarlama bir sanat eserinin algılanabilirliği için gerekli olan bütünlüklülüğü sağlamaktadır. Bu bakış açısı doğrultusunda bir filmde ana hikâye ya da ana karakter gibi egemen öğeler filmin kurgusu içinde tekrarlanmalıdır çünkü uzun bir süre egemen öğelerden uzak kalan izleyici filminden kopar.

Egemen öğeler ve kurgu ritmi, kalp atışından çok bir insanın nefes alıp vermesine benzetilebilir. Kalp atışları nefes alıp vermeye göre çok daha düzenlidir. Sonuç olarak kalp durduğunda insan ölür. Ancak nefesimizi bir süre tutabiliriz. Kurguda egemen öğelerden yapılan uzaklaşmalar da tıpkı insanın nefesini tutabileceği kadar olmalıdır. Ritim yükseldiğinde nefes alışlarımız hızlanır, azaldığında ise ritim düşer. Ama hep bir tekrar vardır. Tekrarın ve ritmin filmde durduğu nokta nefesimizi tuttuğumuz zamandır. Ancak bu süre çok uzarsa tıpkı insan

³²¹ Karen Pearlman, **Cutting Rhythms**, eBook ISBN: 978-0-240-81014-0 (British Library), Oxford, Focal Press, 2009, s.3

³²² Brett Adams, Chitra Dorai, Svetha Venkatesh, **Finding the beat: an analysis of the rhythmic elements of motion pictures**, International Journal of Image and Graphics, Vol. 2, No. 2, 2002, World Scientific Publishing Company, s.217

gibi film de ölür ve izleyicisinden kopar. Sonuç olarak egemen öğelerinden izleyicini uzun süre koparmayan bir film kurgu ritmi olarak başarılı sayılacaktır.

Tempo ise çekimlerin süre ve algı olarak uzunluk ve kısalıklarıyla ilişkilidir. Yüksek tempolu bir sahnenin kurgusunda çok sayıda kesme yer alırken; düşük tempolu sahnelerde daha az kesme vardır. Tempo konusunda önemli olan çekimlerin süresi olduğu kadar çekim ölçeklerinin yarattığı uzunluk ve kısalık yanılsamasıdır. Bir genel çekimle yakın çekim aynı sürede olsa da genel çekim izleyici tarafından daha uzun sürede algılanacağı için yakın çekime göre daha kısalmış gibi bir izlenim yaratır. Sonuç olarak çekim süreleri saniyelerle değil barındırdıkları enformasyon ve aksiyon üzerinden değerlendirilmelidir. Bir kurgucu ilgili çekimin ne aralıkta algılandığını bilmelidir. Sırf temposu hızlı ve süre olarak belli olsun diye her çekimi bir saniye göstermek, algılanamayan çekimler karmaşası riski taşımaktadır.

Ridley Scott'un Gladiator (Gladyatör, 2000) filminin açılış sekansı çekimler, ses ve müzik kullanımı bağlamında mükemmel sayılabilecek bir tempo anlayışına sahiptir. Bu sekans oldukça düşük bir tempoda başlar ve yavaş yavaş artar. Bir noktadan sonra doruğa ulaşan tempo birden düşer ve sekans yine düşük bir tempoyla biter.

Gladyatör filminin açılış sekansının ilk çekiminde bir elin başaklara dokunduğunu görürüz. Müzik olarak sadece bir kadın vokalin sesini duyulur.



Daha sonraki karakterde filmin başkarakteri Maximus görülür. Bu çekimle birlikte müzikteki kadın vokale gitar da eklenir.



Maximus'un baktığı kuş uçar ve daha sonra yüzündeki ifade sertleşir. Müzik de yavaş yavaş yükselmektedir.



Bu çekimlerden sonra filmin mekânının tanıtımı yapılır ve müzik bir marş biçimine döner. Maximus'un bir general olduğunu öğreniriz ve filmsel zaman, savaştan az önceyi işaret eder.





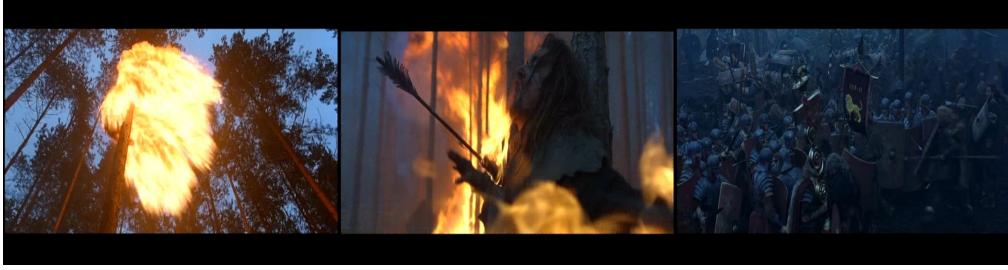
Mekân tanıtımını destekleyen çekimlerden sonra savaşın başlama sürecine geçeriz. Artık kurgunun temposu biraz daha yükselmiştir. Birçok açıdan yapılan çekimleri görürüz. Müzik yine marş biçimindedir.



General Maximus savaş hazırlığını yapar. Bu sırda bir yan öge, köpek devreye girer. Kurgu temposu orta hızdadır.



Köpekle olan bakışmadan sonra gelen çekimlerle beraber tempo hızlanmaya savaş başlamıştır.



Maximus savaşa katılmadan önce yan öge olarak kurguya katılan köpek, alevlerin içinden atlayarak savaş alanına ilerler.



Bu çekimin ardından müzik ve tempo zirveye çıkar ve hızlı kesmelerle savaş görüntüleri verilir.





Savaşın bitişi ise yüksek kare (slow motion) çekimlerle verilir. Müzik de tekrar durağanlaşır ve duygusal bir zafer marşı biçiminde yavaş yavaş sonlanır. Bu sekanstan sonra filmin ana öyküsü başlar.



Sonuç olarak bu sekansı karelerle anlatmak imkânsızdır ama vurgulanması gereken, filmin girişindeki bu sekansın kurgu temposundaki inişli çıkışlı biçimle izleyicisini filme bağladığıdır. Bu sekanstan sonraki ana öykünün ritmi de bu sekans sayesinde önemli bir avantaj kazanır. Çünkü öykünün devamında uzunca bir süre bu tip aksiyon sahneleri yer almaz.

Bu başlık altında sözü edilmesi gereken bir diğer nokta da televizyonun ve özellikle MTV ile reklâm sektörünün kurgunun temposu üzerine olan etkileridir. Müzik videoları ile başlayan hızlı tempoda kesme uygulamaları ve kısa bir süre içersinde bir ürünün tanıtımı yapmak durumunda olan yine kısa kesmelere dayanan reklâm filmleri sinema kurgusuna önemli etkilerde bulunmuşlardır. Televizyonun icadından sonra doğmuş herkes bu kurgu eğilimlerine alışmış, bir çerçevenin içindeki

enformasyonu daha hızlı okuma yeteneğine erişmişlerdir. Bu nedenle film kurguları son derece hızlanmıştır. Sonuç olarak sinema organik bir dildir ve izleyicisi ile etkileşime geçerek kendini yeniler. Bu eğilim elbette ticari sinema için daha yönlendirici olmuştur. Genç kuşakları sinema salonuna çekmek isteyen yapımcılar hızlı kurguya dayalı filmleri öne çıkarmışlardır.

1950 yapımı “Sunset Bulvarı” filminin ilk yirmi dakikasında seksen beş kesme varken 1999 yapımı “Altıncı His”te bu oran ikiye katlanır. “Dövüş Kulübü” (1999) filminin son yirmi dakikasında ise üç yüz altmış beş kesme vardır.³²³ Ridley Scott eski filmlerdeki kılıç dövüşü sahnelerinin genel bir çekim ve bazı alternatif çekimlerle şekillendirildiğini ama kendi çektiği Gladiator filmindeki kılıç sahnelerinin ortalama iki yüz çekimden oluştuğunu söyler. Ona göre izleyici bunu beklemektedir.³²⁴ Yönetmen Lawrence Kasdan ise MTV ve reklâm etkisi altında büyüyen günümüz çocuklarının her şeyi daha hızlı algıladığını vurgular.³²⁵ Steven Spielberg de sürekli yüksek tempolu filmleri kendisinin kaldıramadığını ama çocuklarının bu tür filmleri çok rahat izlediklerini belirtir.³²⁶

Sonuç olarak temposu yüksek olan eski filmler de vardır. Bu konuda Film Kameralı adam çok önemli bir örnektir ve bugün sinema kurgusunda yapılan uygulamaların neredeyse tamamı bu filmde yer alır. Walter Murch doğru ya da yanlış hız diye bir şeyin olamayacağını belirtir ve bir filmin içeriğinin istemediği hızda yapılan kurgunun hatalı olduğunu vurgular. Özellikle günümüz sinemasında yaşanan bu durumun suçunun bir kısmından bilgisayarlı kurgunun sorumlu tutulabileceğini söyler.³²⁷ Sonuç olarak dijital kurgu yazılımları kurgucuların isteklerine anında yanıt verebildikleri için kurgunun yapısında bu tür değişiklikler yaşanmıştır. Özellikle hızlı kurgulu filmlerin gişede de başarılı olması bu anlayışın egemenliğini arttırmaktadır.

³²³ Walter Murch, **Göz Kırparken**, a.g.e., s.94

³²⁴ Wendy Apple, **The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing**, a.g.e., d. 01:19:01

³²⁵ A.e., d. 01:19:48

³²⁶ A.e., d. 01:20:55

³²⁷ A.e., s.94

2.3.8. Prensip Bozan Kurgu Yaklaşımları

Buraya kadarki kurgu süreçlerinde genel kabul görmüş anlayışları ve prensipleri ele aldık. Alternatif ve prensip bozan kurgu anlayışlarından uzak durmaya çalıştık. Sonuç olarak önce kuralları bilmek bu kuralların bozulma biçimlerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu başlık altında örnekler üzerinden, genel kurgu anlayışı dışındaki uygulamaları göreceğiz çünkü kural bozmak çok olasılıklıdır ve bu olasılıkların hepsini bir araya getirmek mümkün değildir. Yine bu başlık altında inceleyeceğimiz prensip bozan yaklaşımlar, kullanıldıktan sonra benimsenmiş ve başka filmlerde de uygulanmış olan yaklaşımlardır. Bu nedenle prensip bozmakla beraber sinemanın anlatım diline mal olmuş yaklaşımlardır.

2.3.8.1. Jump Cut (Atlamalı Kurgu)

Atlamalı kurgu genel olarak, devrimin doğal akışını gösteren film parçasından bir kısmın çıkarılıp aynı çekimin bu çıkarılmış parçadan yoksun olarak birleştirilmesidir. Bu durum görüntüde bir sıçrama etkisi yaratır. Özellikle devamlılık ve uyum kurgularındaki yanlış uygulamalarda farklı iki çekim arasında yaşanan bu sıçrama, atlamalı kurguda yönetmen ve kurgucu tarafından bilerek yapılır. Yani bir yanlış değil tutarlı bir uygulamadır. Bu tarz kurgu elbette klasik anlatı sinemasının sonuna kadar karşı duracağı bir biçimdir. Nitekim alternatif yaklaşımların ustası olan Godard, 1960 yılındaki “À Bout de Soufflé” filminde atlamalı kurguyu ilk kez kullanmış ve pek çok klasik anlatı sinemacısı bu uygulamadan rahatsız olmuştur. Ancak bu yaklaşım anlatım dilinin olanakları ile ilgili önemli bir çığır açmış ve pek çok yönetmen bu tür uygulamalara yönelmiştir.

“À Bout de Soufflé” filminde Godard, aşağıda yer alan planları kesme ile birbirine bağlamış ve devalılık kurallarını alt üst ederek atlamalı kurgu yapmıştır:



Yine Lars Von Trier'in “dogma” filmlerinde atlamalı kurguya sıkça rastlanır. Aşağıda “Dancer in the Dark” (Karanlıkta Dans, 2000) filminde sıkça kullanılan atlamalı kurgudan bir örnek görülmektedir:



2.3.8.2. Zamansal ve Mekânsal Devamlılık Kurgusunu Kıran Yönelimler

Daha önce söylediğimiz gibi devamlılık kurgusu uyum prensipleri üzerinden işler. Aksiyon, mekân ve zaman gibi öğeler klasik anlatı sinemasında devamlılık göstermek zorundadır. Geri dönüşlere bile çok sıcak bakmayan klasik anlatı sineması her şeyin sıralı gitmesini tercih eder. Ancak bu anlayışın dışına çıkan pek çok örnek vardır ve yine Godard, “Pierrot Le Fou” filminde hem mekan hem zaman üzerinde kasıtlı olarak oynar ve devamlılık kurallarına meydan okur. Filmde Marianne ve Ferdinand apartmandan kaçarken, Godard çekimlerin düzenini alt üst eder. Bu tarz kurgu öykünün aksiyonu hakkındaki normal beklentilerimizi boşa çıkarır ve bizi, filmsel anlatının parçalarını bir araya getirmemiz için düşünmeye zorlar.³²⁸

Bu çekimde Marianne arabayı kullanırken, Ferdinand arabaya atlar.



Bir sonraki çekimde kahramanları birden apartmanda görürüz.



³²⁸ David Bordwell & Kristin Thompson, **Film Sanatı**, s.255

3. çekimde tekrar arabaya döneriz araba hızla ilerlemektedir.



Daha sonra gelen bu çekimde ise Marianne ve Ferdinand'ı çatıda görürüz ki bu filmsel zaman olarak arabaya binmeden önce gerçekleşmiştir.



Yine Eisenstein, klasik anlatı sinemasının karşısında duran bir yönetmen ve kuramcı olarak, 1-2-3 düzeniyle anlatılan öykü yapısını, özellikle Ekim filminde zaman ve mekanda devamsızlık yaratarak bozar. Savaş alanı ve hükümet merkezinin veya fabrika ve sokağın iç içe kurgusu eş zamanlı bir aksiyonu mu gösteriyor anlaşılmaz. Yine savaş alanında yaşanan olayların kadınların gece nöbetinden önce ya da sonra olduğunu anlamak mümkün değildir. Sonuç olarak Eisenstein öykünün sıralı düzeninden ziyade çekimlerin birbiri ile olan kurgu ilişkisinden duygusal ve kavramsal ifadeler yaratmaya çalışır.

2.3.8.3. Aks Çizgisini Kıran Yönelimler

Yine klasik anlatı filmlerinin temel ögesi olan aks çizgisi de alternatif kurgu yaklaşımlarında ihlal edilir. Jacques Tati ve Yasujiro Ozu gibi yönetmenler 180 derece kuralına karşı kamerayı 360 derecelik bir alanda özgür tutarlar. “Klasik devamlılık sitemindeki en ağır günahlardan biri aksı kırarken aksiyon uyumu yaratmaktır; fakat Ozu, Early Summer filminde bu günahı rahatça işler.”³²⁹

Aşağıdaki karelerde görüldüğü gibi ilk planda solda duran büyük baba, kesilen ikinci planda sağ taraftadır.

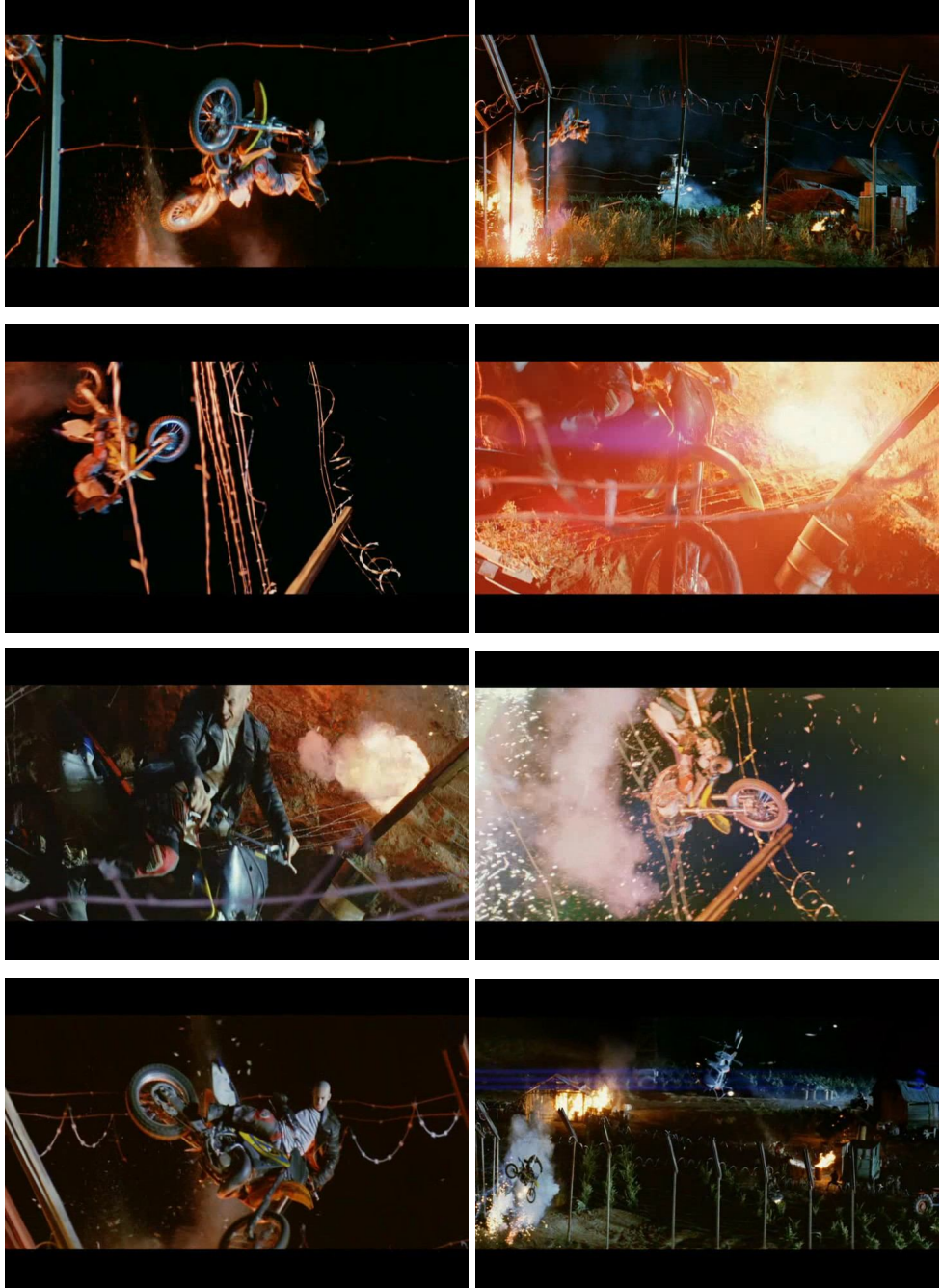


2.3.8.4. Overlapping Editing (Örtüşmeli Kurgu)

Örtüşmeli kurgu da zamansal devamlılık kuralları ihlalleri içinde değerlendirilebilse de içyapısı ve farklı açıların tekrarına dayandığı için farklı bir başlık altında belirtilmelidir. Örtüşmeli kurgu bir aksiyonun farklı kamera açılarından tekrarlanarak gösterilmesidir. Örneğin üç kamera aynı anda bir aksiyonu çeker ve bu üç çekim sırasıyla tekrarlanır. Bu yaklaşımı yine Godard'ın “Pierrot Le Fou” filminde görebiliriz ancak bu yöntem ticari aksiyon filmlerinde ve özellikle John Woo tarafından da sıkça kullanılır. Örtüşmeli kurgu, prensip bozan uygulamalar içinde, genel kurgu anlayışı biçimine uymaya en yatkın olandır.

³²⁹ A.e., s.253

Aşağıda Rob Cohen'in XXX (2002) filminde kullanılan “örtüşmeli kurgu” görülmektedir. Birçok kamera ile farklı açılardan yapılan çekimler, her kesmede aksiyonun başından tekrarlanarak verilmiştir.



2.4. Genel Bir Değerlendirme

Bir film ister klasik anlatım sinemasının kurallarına göre istenirse de prensip bozan yaklaşımlara göre biçimlendirilsin kurgu, sinemanın anlatım dili olanakları bağlamında hep belirleyici bir etmen olmuştur. Klasik kurgu anlayışı anlatının açık ve anlaşılır bir biçimde sunulabilmesi için devamlılığı şart koşar. Klasik anlayışa karşı duran filmler ise, klasik sinemacılar tarafından öyle olamayacağı düşünülse de, tutarlılık içerdikleri sürece anlatım karışıklığına neden olmadan dertlerini anlatabilmektedirler. Elbette klasik anlatı sinemasının dışındaki filmler bir Hollywood filmi kadar kolay izlenemez ama bu tarz filmlerin neden sonuç ilişkileri açık ve nettir. Bu nedenle bir öykünün anlatılabilmesi için devamlılık gibi yöntemler şart değildir. Sinema tarihinde klasik anlatı sineması egemendir ama sanatsal olarak bir öncelik değildir.

Bizim çalışmamız kapsamında inceleyeceğimiz ve kurgu çözümünü yapacağımız filmler ise o dönem henüz sinemayı öğrenmeye çalışan bir ülkenin filmleri olduğundan, klasik anlatı sinemasının prensipleri bizim için belirleyici olacaktır. Senaryodaki kurgudan çekim sonrası kurguya kadarki süreç hep klasik anlatı sinemasının kurgu prensipleri üzerinden incelenecektir. Sonuç olarak çözümlemesini yapacağımız filmler klasik anlatı sinemasını hedef alan çalışmalardır.

3. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASINDA TİYATROCLAR DÖNEMİ İLE SİNEMACILAR DÖNEMİ ARASINDAKİ ÖRNEK FİLMLERİN ÇÖZÜMLEMELERİ

Diğer bölümlerde vurguladığımız gibi sinema, teknolojik bir üretim sürecini kapsar. Özellikle kurgunun çalışma koşulları, kurgu masasının kurguya etkisi başlığında gördüğümüz gibi, filmin biçimini belirlemede çok önemlidir. Bu nedenle öncelikle bu bölümde ilk olarak kısaca, Türkiye’de sinemanın ilk yıllarındaki sinema teknolojisinin durumunu değerlendirmek istiyoruz.

3.1. İlk Dönem Teknik Altyapı

Türkiye’de sinemanın ilk dönemlerinde stüdyo ışıklarının olmaması, içerde olan sahnelerin bile dışarıda çekilmesini gerektiriyordu. Bunun dışında kullanılan kameralar kırık dökük ve sorunluydu. 1921 yılında Kemal Film’in kurulmasıyla, ilk stüdyo da kurulur. İlhan Arakon’a sözü bırakırsak;

“Hakiki Türk Sinemasının kuruluşu, İpekçilerin Nişantaşı’ndaki ekmek fabrikasını stüdyo haline getirmeleri ile başlar ki bunu Muhsin Bey yapmıştır, Muhsin Bey’in empoze ettiği imkanlarla yapılmıştır. Ekmek fabrikası deyince sakın yanlış anlamayın. Bu bir fırın değildi, çok büyük bir bloku kaplıyordu, yüksek tavanlı üç katı vardı. İpekçiler burayı stüdyo haline getirmek için Muhsin Bey’e açık bono verdiler. Muhsin Bey o devrin en iyi aletlerini, kamera, ışık ses, laboratuar olarak gitti yurt dışından satın aldı, getirdi, ecnebi müteassıslara kurdurdu ve yepyeni bir stüdyo içinde çalışmaya başladı”³³⁰

Yukarıda sözü edilen Muhsin Bey, Türk Sineması uzun yıllar tekeline tutan Muhsin Ertuğrul’dur. Nitekim yukarıdaki süreçte ülkemizde olan teknik imkanlar çok ileridir ve uzun yıllar Muhsin Ertuğrul’un kullandığı teknolojiye daha ileri olmayacaktır. Ancak Muhsin Ertuğrul bu teknik imkanları da kendi tekeline almıştır

³³⁰ Dilek Er, **Türk Sinemasında Teknik Alt Yapı Sorunu**, Yüksek Lisans Tezi, 1990, s.8

ve bir anlamda ona tepki olarak ortaya çıkan Faruk Kenç gibi yönetmenler ilkel şartlarda çalışmak zorunda kalmıştır. Seyfi Havaeri şöyle anlatır:

“ Faruk Kenç ile başlayan ve Muhsin Ertuğrul’a tepki olarak gelişen geçiş dönemi yönetmenleri, yeni bir anlatım yolu oluşturma çabalarına karşılık Muhsin Ertuğrul’un ve İpek Filmin getirdiği teknolojik yeniliklerin dışında imkanlar araştırdılar, daha basit daha kolay yollar denediler. Çünkü teknolojiyi kullanmak imkanlardan yararlanmak hem maddi hem de manevi bakımdan zordu... Türk Sineması’nda 1934’lerde sesli film çekiliyordu. 1946-1947’lere gelindiğinde ise eski, tahtadan yapılmış Erneman marka kamera kullanılıyordu”³³¹

Çalışmamızda izlediğimiz birçok film, gerek çekim şartlarından (ki genel olarak Muhsin Ertuğrul’un filmleri teknik anlamda sorunsuzdur) gerekse zamanında düzgün arşivlenememesinden ötürü teknik olarak problemlidir. Bu nedenle filmlerin teknik kurgu çözümlemelerinde bunu hep göz önünde bulundurduk ve senaryo kurgusuna daha fazla yöneldik. Sonuç olarak senaryo kurgusu, teknik biçimden ayırt edilebilir bir süreçtir.

Teknik altyapının kurgu masası boyutunda ise karşımıza çekim şartlarından çok daha vahim durumlar çıkmaktadır. Atıf Yılmaz şöyle anlatır:

“Semih Evin, Erman Film adına “Allah Kerim” filmini çekiyordu. Film bittikten sonra stüdyoya girdik. Stüdyo denilen yer eskiden mandra imiş. Arka tarafta inekler duruyor. Her yer pislik içinde, ortalıkta sinekler dolaşıyor. Film montaj aşamasına geldiğinde zamanın en ünlü montajcılarının bir olan Diyaman Filmeridis geldi. Montaja başlandı. Semih Evin ile birlikte filmleri tavandaki ampüle tutuyorlar orada hareketi görmeye çalışıyorlardı. Yönetmen montajcıya şuradan kes diyor o da kesip yapıştırıyordu. Montaj masasına ihtiyaç yok, dehşet verici bir şey. Sonunda film de fiyasko ile sonuçlandı.”³³²

³³¹ A.e., s.9

³³² A.e., s.10

Bahsedilen film “Allah Kerim” 1950 yapımıdır. Yani dünya sineması artık kurgu masaları anlamında sistemi çoktan oturtmuştur. Benzer bir süreç çalışmamızda incelediğimiz “Vurun Kahpeye” (1949) filminde de yaşanmıştır. Lütü Akad “Vurun Kahpeye”nin kurgu sürecini Şu Şekilde anlatır:

“ Sabah erkenden sinemadayım, Hüseyin Bey projeksiyon odasının yanındaki odayı temizletmiş, pencereye gereğinde karanlık sağlamak için siyah perde taktırmış. Film kutuları bir köşede duruyor... Burada tek başıma kurgu yapacağım, araç olarak bir makas, bir paket tıraş bıçağı, birkaç torba küçük lastik, şişe yapıştırıcı, film işaretlemek için kırmızı özel kalem ve bir deste kağıt var. Bunlar yan araçlar, asıl araç masa. Ama benim masam stüdyolarda kullanılan Prevost marka kurgu masalarından değil... Benim masam basit bir film sarma masası... İki tablanın ortasına gelen yerde “4x12” santim ebadında dikdörtgen bir yarık üstüne konmuş, alttan aydınlatan, buzlu bir cam bulunuyor. İşte bir yandan filmi sararken bir yandan buzlu camın üstünden geçen filme bakarak, geçen her bir tek resimde neler bulunduğunu görebilirsiniz. Bu ayrıntıyı vermemin nedeni kuşkusuz teknik bir bilgilendirme için değil, kurgunun... nasıl yapılamayacağı hakkında bir fikir vermek içindir. Aslında bütün bunlar bir çılgınlıktan başka bir Şey değil... Film çok iyi çekilmiş olsa bile her Şey saçma sapan bir kurguyla berbat edilemez mi?”³³³

Lütü Akad, “Vurun Kahpeye”nin kaba kurgusunu bitirdikten sonra filmin son kurgusu dönemin en iyi kurgucuları arasında gösterilen Özen Sermet tarafından yapılır.

Kuşkusuz Türk Sineması’nda buna benzer sayısız anı vardır. Bu anılar olmasa da çözümlediğimiz filmlerde teknik eksikliklerin ve zorlukların olduğunu fark etmek güç değildir. Ancak biz yine de çözümlemelerimiz de film kopmaları ve film hasarları dışındaki teknik kurguyu, klasik anlatı prensipleri üzerinden inceleyeceğiz. Çünkü sinema tarihinde kurgu masalarında kurgulanmayıp, bu prensipleri başarıyla uygulamış birçok film vardır. Griffith’in ilk filmleri buna

³³³ Lütü Akad, **İşıkla Karanlık Arasında**, 1. Baskı, İstanbul, Kültür Yayınları, 2004, s.81-82

örnektir. Ne kadar zor şartlar olsa da aksiyon uyumu gibi temel kurgu prensiplerini başarı ile uygulamışlardır. Yani bir anlamda teknik zorluklar olsa da çoğu film incelememizde göreceğimiz teknik kurgu aslıkları aslen teknik eleman ve operatör eksikliğinden ya da var olanların yetersiz bilgisinden kaynaklanmıştır. Türk Sinemasının ilk dönem yönetmenleri, sinemayı sette öğrenmişlerdir.

“Örneğin Lütfi Akad, ilk filmini yönettiği 1949 yılında henüz bir sinemacı özelliği sergileyemez; yalnızca sinemaya değişik bir hazırlıkla gelen bir yönetmendir. Atıf Yılmaz ise 1951 yılında büyük amaçlarla ilk filmine başlar, ama o da henüz mesleği bilmemektedir. Ayrıca teknik olanaklarda sorun kaynağıdır... Bu dönemde sinema araçsız gereksiz yapılmakta, teknik bilgi anında öğretilmektedir – öğretenler de alaydan yetişmedir.- kurgu pek az kimsenin bildiği bir beceridir.”³³⁴

Sonuç olarak Muhsin Ertuğrul’un sinemada tekel olduğu süre içinde kullandığı teknik olanaklar üst düzeydedir. Ancak ona bir anlamda tepki olarak ortaya çıkan yönetmenler bu olanaklardan mahrum kaldığı için zor şartlarda çalışmışlardır. Giovanni Scognamillo, bu durumu çok doğru bir şekilde değerlendirir:

“...tiyatro kökenli dediğimiz bu kişiler bilgidен kültürden yoksun muydular? Elbette ki değillerdi. Sorun bir kültür sorunu değil, bir yaklaşım sorunuydu. Tiyatro kökenlilerin büyük bölümü, filmlerinden belli olduğu gibi –sahnedeki tecrübelerine güvenerek- film endüstrisine hazırlıklı geldiklerini düşünürlerken, ileride sinemacı sayılacak olanlarsa hazırlıksız olduklarının bilincinde mesleklerini öğrenmeye çalışıyordu.”³³⁵

Buradan yola çıkarsak; sahne tecrübelerine güvenen yönetmenlerin bulunduğu dönem “Tiyatrocular”, öğrenmeye çalışan yönetmenlerin bulunduğu dönem “Geçiş”, sinemayı öğrenmiş yönetmenlerin başlattığı dönem ise “Sinemacılar Dönemi”dir.

³³⁴ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s.111-112

³³⁵ A.e., s.112

3.2. Filmlerin Kurgu Çözümlemeleri

Türk Sinema Tarihine baktığımız zaman çalışmamızın evreni içinde yüzün üzerinde film bulunduğu görülmektedir. Ancak bu filmlerden günümüze ulaşan film sayısı “Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü” arşivlerine göre on ikidir. Bunun en önemli nedeni ise 1958 yılında Belediye Deposu’nda yaşanan yangındır. Bu yangında sinema tarihimizin çok sayıda filmi yok olmuştur. Bu yangın dışında kötü saklama koşulları ve arşivleme geleneğinden yoksunluk, bazı filmlerin de zamanla yıpranmasına ve yok olmasına neden olmuştur. Yine de incelediğimiz filmler, tezimizin öne sürdüğü fikirler için yeterlidir.

Film çözümlemelerimiz, senaryoda kurgu ve teknik kurgu olmak üzere iki aşamadan oluşmaktadır. Senaryo kurgusu, bu çözümleme içinde daha geniş yer tutacaktır. Senaryo kurgusu çözümlemesinde filmlerin senaryo kurgusu sahneler olarak, filmdeki görünüş sıralarına göre bölünmüştür (filmdeki bütün sahnelerin ayrıntılı dökümü vardır) ve gereken, kilit noktalarda yorumlarımız yer almaktadır.

Teknik kurgu çözümlemesindeyse filmde kullanılan toplam çekim sayısı ve kullanılan geçiş teknikleri veri olarak sunulmuştur. Bunun yanında asıl olarak kurgunun bir anlatım derinliği olarak kullanıldığı sahneler çözümlenmiştir. Yine filmlerin genel kurgu prensiplerine uyup uymadıkları da gözler önüne serilmektedir.

Çalışmamız kapsamında yer alan filmlerin tamamının “Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü” arşivinde olmasından ve filmlerin orijinallerinden kare almak mümkün olmadığı için, çalışmamızın bu bölümündeki film çözümlemelerimizde görsel kaynaklardan yararlanılmamıştır. Bu nedenle sahnelerin ve planların ayrıntılı açıklamaları yapılmıştır. Kanun Namına filminin ise görselleri, film DVD formatında satıldığı için, çalışmamız içinde yer almaktadır.

Çalışmamız kapsamında ulaşılabilen ilk örnek Binnaz (Ahmet Fehim, 1919), filmidir. Ancak Binnaz filminin sonunda bir kopma olması ve bu nedenle filmin bir kısmının eksik olması, bütünlüklü bir değerlendirme yapmayı olanaksız kılmıştır. Bu nedenle bu ilk örneği çalışmamızın dışında bıraktık. Yine, çözümlemeleriniz sonunda

kurgu bağlamında her hangi bir gelişim ya da farklılık göstermediğini fark ettiğimiz filmleri de çalışmamız dışında tutmayı uygun gördük.

Kurgu çözümlemesini sunduğumuz filmler şunlardır: “Bican Efendi Vekilharç” (Şadi Fikret Karagözoğlu, 1921) “Bir Millet Uyanıyor” (Muhsin Ertuğrul, 1932), “Aysel Bataklı Damın Kızı” (Muhsin Ertuğrul, 1935), “Yılmaz Ali” (Faruk Kenç, 1940), Vurun Kahpeye (Lütfi Akad, 1949), “Fato, Ya İstiklal Ya Ölüm” (Turgut Demirağ, 1949), Kanun Namına, (Lütfi Akad, 1952).

3.2.1. Bican Efendi Vekilharç

Yönetmen : Şadi Fikret Karagözoğlu

Görüntü : Fuat Uzkınay

Oyuncular : Şadi Fikret Karagözoğlu, Şehper Karagözoğlu, İ. Galip Arcan, Behzat Butak, Nurettin Şefkati

3.2.1.1. Filmin Kısa Öyküsü

Bican Efendi karakteri, Fransız yazar Daniel Riche’nin, Le Prétexte (Bahane) adlı oyunundan, İbnürrefik Ahmet Nuri’nin tiyatroya uyarladığı Hisse-i Şayia adlı oyundaki bir güldürü tipidir.³³⁶ Varlıklı bir köşkte vekilharç olarak işe başlayan Bican Efendi, köşkte çalışan herkesin işine karışır. Bahçıvanı, seyisi, aşçıyı rahatsız ederek işlerine engel olur. Bican Efendi, o gün kapı kapı gezer. Akşama köşke misafirler gelirler. Köşkteki sazlı sözlü eğlenceye Bican Efendi’nin getirdiği hanımlar da eşlik ederler. Bican Efendi, onları köşkte bırakıp soluğu zabitin yanında alır. Şikâyetle bulunarak eve baskın yapılmasını sağlar. Zabitler eve girip evin sahibini karakola götürürler. Karakolda yaşanan kısa bir karışıklığın ardından gerçekler anlaşılır. Zabitler Bican Efendi’yi kovup dışarı atarlar.

³³⁶ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi**, a.g.e., s.60

3.2.1.2. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Bican Efendi filmi ilk filmlerimizden biri olma özelliğine sahip, kısa ve sessiz bir filmidir. Film, Bican Efendi'nin işe girip evde çalışanları rahatsız ettiği bir giriş sekansı ile başlar, evde düzenlenen eğlenceyle gelişir, eve yapılan baskın doruk noktası olarak kabul edilebilir bir özelliğe sahiptir ve film karakolda sonuçlanır. Bu kısa yapısına ve tiyatro sahnesi gibi kurulan sahnelerine rağmen, klasik anlatı yapısını barındıran bir film olan Bican Efendi Vekilharç, anlaşılır bir senaryo kurgusuna sahiptir.

3.2.1.3. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne Sayısı : 25

Plan Sayısı : 39

Bican Efendi, tamamen kesmelerle kurgulanmış bir filmidir. Birçok sahnenin tek bir plandan oluşuyor olması tiyatro etkisini belirgin bir şekilde hissettirmektedir. Sahneler içindeki tempo bu nedenle düşükken filmin komedi türünde olması ve Şadi Fikret Karagözoğlu'nun iyi oyunculuğu filmin ritmini akıcı bir seviyede tutmaktadır. Bunda filmin süresinin kısa olmasının yanı sıra (14 dakika) yapılan kamera hareketlerinin aksiyon halindeki objeyi takip etmesinin de önemli bir katkısı vardır.

Filmin en önemli artılarından biri planlar arasında kesme dışında başka bir tekniğin kullanılmamasına rağmen sahneler arasındaki geçişlerin gözü rahatsız etmemesi ve akıcı olmasıdır. Bu da sahnelerin bitiş ya da başlangıç planlarında belirli boşluklar bırakılması ile sağlanmıştır.

Sonuç olarak Bican Efendi sinemamızın ilk filmlerinden biri olması bağlamında yeterli bir sinematografi ve kurgu biçimine sahiptir. Şarlo etkisindeki bu filmi sahne kurulumu bağlamında da Méliès'in filmlerine benzetebiliriz.

3.2.2. Bir Millet Uyanıyor

Yönetmen : Muhsin Ertuğrul

Senaryo : Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu

Görüntü : Cezmi Ar

Yön. Yrd. : Kemal Necati Çakuş, Nazım Hikmet

Oyuncular : Ercüment Behzat Lav, Emel Rıza, Ferdi Tayfur, Emin Beliş, Atif Kaptan, Naşit Özcan

Yapım : İpek Film

3.2.2.1. Filmin Kısa Öyküsü

Kuvayi Milliye yüzbaşısı Davut ve yardımcısı Tilki görevli olarak Lâpseki'den, İstanbul'a giderler. Yabancı işgalcilerle işbirliği içinde olan Feridun, Nesrin öğretmeni elde edebilmek için uğraşırken Davut ve Tilki bir tesadüf sonucu Nesrin'i, Feridun'un elinden kurtarırlar. Nesrin, kendisini kurtarıırken yaralanan Davut'u, evine götürdüğünde bir sürprizle karşılaşırlar. Bu ev, Davut'un annesinin yaşadığı evdir.

Nesrin'i elde edebilmek için daha da hırslanan Feridun, ona tehditler içeren mektuplar yazmaya başlar. Nesrin, sonunda Davut'u tehlikeye atmamak için kendisini feda eder ve Feridun'un evine gider. Feridun genç kadınla zorla birlikte olmak ister ancak Nesrin'in teyzesi yani Davut'un annesi Nesrin'i takip edip eve gelmiştir ve Feridun'u oracıkta öldürür.

Davut ve Tilki, İstanbul'dan da uzaklaşmak zorundadırlar. Ancak Feridun ölmeden önce onlar için bir baskın organize etmiştir. Bu sırada, İstanbul'a geldiklerinden beri Davut ve Tilki'yi kötü olaylardan kurtaran gizemli adam Yahya devreye girer. Yahya bir polis baskınıyla yakalanan Davut ve Tilki'yi kurtarır. Ancak Yahya'nın karargahının yerini tespit eden polisler baskında gecikmezler; Yahya ve Davut yakalanırken Tilki, Yahya'dan aldığı gizli belgelerle kaçmayı başarır. Polisler Yahya'yı götürürken ona kötü bir tuzak kurarak adamı sırtından vururlar. Davut ise diğer Kuvayi Milliye askerleriyle beraber infaz edilmek üzere bir garnizona götürülmüştür. Ancak Türk askerleri ülkeleri için mücadele eden Kuvayi Milliye

askerlerini aldıkları emre rağmen vurmazlar ve uyanış başlar. Artık bütün millet silahını alıp savaşa katılmaktadır. Kurtuluş savaşı kazanılır, zafer Türk milletininindir.

3.2.2.2. Filmin Senaryo Dökümü

Grafik: Bir takvim yaprağında “15 Mart 1920” yazmaktadır.

Sahne 1

Yabancı askerler bir binanın çevresini sarmışlardır. Silahlarını binaya doğrulturlar. Binanın bekçisi silahıyla kapıya çıkar. Tek başına karşı koymaya çalışır ancak vurularak yere düşer. Binayı saran askerler koşarak binanın içine girerler.

Sahne 2

Binanın içinde yan yana sıralı yataklarda uyuyan insanlar vardır. Askerler içeri dalarlar ve uyuyan adamları silahlarıyla vurarak öldürürler. Adamlar kanlar içinde yere düşerler.

Sahne 3

Bir görevli bir kâğıttan yabancı askerlerin İstanbul’a geldiği bilgisini okur.

Sahne 4

Telgraf makinesi başındaki görevli telgraf çeker. Grafik şeklinde bir telgraf görünürken yazıdan yazıya erimelerle geçilir.

Sahne 5

Bir başkası bir kağıda bir şeyler yazmaktadır. Yazının Türkçesi uzun uzun ekranda akar.

Sahne 6

Bir asker odaya girerek elindeki telgrafi uzatır, “*Hamdi Bey telgraf var.*” Hamdi Bey telgrafi alır ve okur. Telgrafta şifreyle planın o gece tatbik edilmesinin istendiğinin yazdığını söyler. Yanındaki adama dönerek “*Bu işi sizinle yapacağız.*”

Sahne 7

İki atlı ilerlemektedir.

Sahne 8

Üzerinde rütbeli askerler taşıyan gemi denizde ilerlemektedir. Askerler uzaklara bakmaktadır.

Sahne 9

Bir adam yol üzerindeki bir direğe tırmanıp direğe bağı bir teli keser. Cephede savaş vardır. İki atlı cepheden uzaklaşmaya çalışırken askerler onlara ateş ederler. Atlılardan biri vurulur.

Sahne 10

Gemi karaya doğru ilerlemektedir.

Sahne 11

Yanıdaki arkadaşını vurulan atlı, tek başına yoluna devam eder.

Sahne 12

Bir asker deniz kıyısında tek başına nöbet tutmaktadır.

Sahne 13

Gemi karaya doğru ilerlemektedir. Gemideki subaylar kıyıya bakarlar, onların gözünden kıyı görünür.

Sahne 14

Üzerinde Arapça yazılı bir tabelanın altında bir asker nöbet tutmaktadır. Deniz kıyısındaki nöbetçidir bu.

Sahne 15

Başka bir asker denize bakmaktadır.

Sahne 16

Üç tane Kuvayi Milliye askeri gizlice nöbetçinin yanına gelirler. Askeri yakalayarak bağlarlar. Biri bağladıkları askerin yanında kalır. Diğer ikisi giderler.

Sahne 17

Dört Kuvayi Milliye askeri bir garnizonun kapısında pusu kurarlar. Bir Fransız askerini yakalayıp götürürler.

Sahne 18

Bir adam tepe bir yerde yürümektedir.

Sahne 19

Bir Türk askeri siyah bir Fransız adamı yaşadığı yerden, biraz da dalga geçerek, yakalar ve götürür.

Sahne 20

Tepede yürüyen adam...

Sahne 21

Gemi kıyıya yanaşır. İçindeki askerler ve subaylar gemiden inerler. Köye doğru koşarak ilerlerler.

Sahne 22

Türk askerleri düşman cephaneliğine girerler ve cephaneleri boşaltırlar.

Sahne 23

O zamana kadar yakalananlar ve cephanelikler bir yerde toplanırlar. Türk askerleri bir araya gelmişlerdir. Türk askerleri iskeleye yanaşmış gemiye binerler. Esirleri de gemiye bindirirler. Cephaneleri de gemiye yüklerler.

Sahne 24

Askerler gemidedirler. Gemi denizde ilerlemektedir. (Kararma)

Filmin bu ilk yirmi beş sahnesi, düşman kuvvetlere gizlice yapılan bir tatbikatın anlatıldığı bir sekanstır. Ancak filmin daha en başında, henüz karakterlerin ve durumun idrak edilmesini sağlamadan bu kadar karmaşık bir kurgu yapılması seyircinin kafasını karıştırarak filmi uzaklaşmasına sebep olur. Film kimin hikâyesidir? Film neyi anlatacaktır? Bu soruların cevabını veremeyen bu serim bölümü, Bir Millet Uyanıyor filminin en başarısız sekansıdır.

Sahne 25

Bir karargâhta bir komutan ve Davut oturmaktadırlar. Komutan Tilki'ye seslenerek yanına çağırır. Tilki içeri girer. Komutan, Tilki'ye, Fransızları uyandırmasını sonra gelip Davut Bey'i görmesini söyler. Tilki safça bakınır. Komutan acele etmesini emredince Tilki telaşla dışarı çıkar. Davut, Tilki'nin haline güler. Komutan, sonunda altı senedir görmediği İstanbul'a kavuşacağını söyleyerek Davut'a, İstanbul'a gittiğinde annesine ulaştırması için bir mektup verir. Davut mektubu seve seve alır.

Sahne 26

İstanbul şehrinden genel planlar... Eminönü, Galata... Vb.

Sahne 27

Meydanda bir duvara üzerinde yazılar olan bir ilan yapıştırılır. İsyen eden halk hemen toplanıp ilanı söküp atar. O sırada onları gören bir Fransız polisi elinde copla halkın üzerine doğru gelmeye başlar. İnsanlar bir yandan kaçıırken bir yandan da bağırlar: “*Yakalarlarsa gebertirler!*”, “*Zor yakalarlar!*”. Telaşla koşuşan insanların ayakları çıplaktır.

Sahne 28

Eminönü kıyısında fakir bir genç demirlere oturmuş dertli bir türkü söylemektedir. O sırada bir gemi gencin olduğu tarafa doğru yanaşmaya başlar. Bunu gören insanlar kaçırlar ancak genç, kılını kıpırdatmaz. Yakındaki bir Fransız polisi gence oradan uzaklaşması için işaret eder. Ancak genç hiçbir yere gitmez üstelik polisle dalga geçer.

Sahne 29

Polis genci bir taşa yatırmış copla dövmektedir. Acılar içinde kalan genç kaçmaya çalışır. Ancak o bir iki adım attığında polis cebinden silahını çıkarır. Bu karmaşada Davut ve Tilki bir tekeden polis ve gencin olduğu kıyıya atlarlar ve olanları izlemeye başlar. Polis genci vurmak üzeredir. Polis silahını ateşler ve genç suya düşer. Davut ve Tilki şaşkın bakakalmışlardır. Tam o sırada, siluet halinde gördüğümüz gizemli bir adam gelip polisi vurur. Davut ve Tilki ne olduğunu anlayamadan adam, hızla çekip gider.

Sahne 30

Üst rütbeli olduğu belli olan bir asker gerine gerine durmaktadır. Yanındaki birine ayakkabısını sildirir.

Sahne 31

Bir okul önüne bir atlı gelip durur. Okul dağılmakta, öğrenciler okuldan çıkmaktadırlar. Giderken öğretmenlerine dönüp “*Allahaismarladık hoca hanım*” derler. Öğretmen hanım da onları selamlar “*Güle güle çocuklar*”. Nesrin öğretmen okuldan ayrılır ve yola koyulur.

Sahne 32

Nesrin yolda yürürken Feridun’la karşılaşır. Feridun, Nesrin’e karşı oldukça kibardır. Onu öğle yemeğine davet eder. Nesrin pek istekli değildir ancak o reddettikçe Feridun ısrar eder.

Sahne 33

Bir mekânda Fransız askerleri Türk kadınlarına zorla tecavüz etmeye çalışmaktadırlar. Kadınlar çığlık çığlığa bağırıp karşı koymaya çalışırlar. O sırada Davut ve Tilki oraya gelirler. Ne yapacaklarını düşünürken aynı gizemli adam, yine sadece silüetini görebildiğimiz bir şekilde gelip Fransız adamları vurur. Kadınlar kurtulur. Davut ve Tilki adamı yine görememiştir.

Sahne 34

Müslüman bir din adamı yabancı bir askerle yılışık bir şekilde konuşmaktadır. Din adamı ellerini ovuşturur ve ağzı sulanarak “*Siz para verirsiniz, biz de hizmet veririz*” der.

Sahne 35

Bir papaz bir takım kağıtlara bakmaktadır. Yanındaki adam takibini istedikleri adamın üzerinden bunların çıktığını söyler. Papaz notu okur “*Yüzbaşı Davut İstanbul’a geldi*”. Papaz adamına Davut’un Kuvayi Milliye’den olduğunu ve onu takip etmelerini söyler.

Sahne 36

Beyazıt Meydanı’ndaki bir seyyar simitçiden bir kadın simit alır. Kadın gittiğinde yine yalnızca yerdeki gölgesini gördüğümüz gizemli adam gelir. Müzik gergin bir hal alır. Simitçi ve adamın gölgeleri görünür. Gizemli adam gittiğinde simitçinin tezgahına bir not bırakıldığı görülür “*Tehlike altındasınız, ev basılacak*”.

Sahne 37

Aynı simitçi bir evin önüne gelir. Tilki kapıyı aralayınca simitçi gizlice notu ona verir.

Sahne 38

Yüzbaşı Davut ve başka askerler evde bir odada konuşmaktadırlar. Davut’un geldiği Lapseki’de durumların pek iyi olmadığını konuşurlar. Hamdi Bey ölmüştür. O sırada Tilki notu getirir. Hep beraber okurlar. Bir komutan Davut’a durumunun tehlikede olduğunu söyleyerek Beyoğlu’nda bir Rum meyhanesinden söz eder. Bulundukları ev artık güvenli değildir. Davut o meyhaneye gidip onlardan haber bekleyecektir.

Sahne 39

Zengin bir evin salonunda Feridun, Nesrin ve Feridun'un kız kardeşi oturmaktadırlar. Feridun ve kız kardeşi içki içerlerken Nesrin istemediğini söyler. Feridun'un keyfi yerindedir. Kahkahalar atar.

Feridun ve Nesrin'in öyküsü, Davut ve Tilki'nin öyküsüne göre kopuk ilerlemektedir. Zamansal olarak Feridun'un 32. sahnede yaptığı yemek teklifinin ardından olan olaylar düşünüldüğünde 39. sahneye gelindiğinde Nesrin ve Feridun'un hala Feridun'un evinde oturuyor olmaları tutarsızdır. Üstelik birbirinden zamansal olarak uzak kalan bu iki sahne Nesrin ve Feridun'un kim olduklarını ya da bu hikâyeye olan bağlantılarını anlamada yeterli değildir.

Sahne 40

Yüzbaşı Davut ve Tilki, bir meyhaneye gelirler. Meyhanede her masada yabancı bir asker içki içmektedir. Başta fark edilmeyen Davut ve Tilki geçip bara otururlar. Ancak yavaş yavaş dikkatler üzerlerinde toplanır. Hiç konuşma olmayan sahnede gerilim yavaş yavaş tırmanır. Artık birçok asker Tilki ve Davut'a ters ters bakmaktadır.

Sahne 41

Davut ve Tilki bir duvardan atlarlar. Yanlarına gelen adam onu takip etmelerini, onları emin bir yere götüreceğini söyler. Davut ve Tilki adamı takip ederler.

Bu iki sahnede (40 ve 41) aksiyonda atlama vardır. Kahramanlarımız bir önceki sahnede bir barda oturuyorlarken hemen ardından gelen sahnede onların bir duvardan atladıklarını görürüz. Özellikle komedi türünde bir anlatım tekniği olarak kullanılan atlama, seyircinin arada atlanan aksiyonu kendisinin tamamlamasını sağlar. Ancak burada olan anlatım türünden çok, bir hata gibi durmaktadır. Davut ve Tilki gizli olarak gittikleri barda askerlerin dikkatini çekmişlerdir. Devamını göremediğimiz sahnede kahramanlarımızın kendilerini ele verip vermedikleri net değildir. Ancak bu sorunun cevabı gizli

hareket eden kahramanlarımızın yolculuğunu anlamada önem teşkil ettiğinden sorunun cevapsız kalması sahneler arasında anlatımın eksik olduğu hissini yaratmaktadır.

Sahne 42

Kaçmalarına yardım eden adam Davut ve Tilki'yi ayrı ayrı yerlerde bekletir.

Sahne 43

Nesrin, Feridun ve Feridun'un kız kardeşi evden çıkarlar. Feridun, her ne kadar Nesrin gerek olmadığını söylese de, Nesrin'i eve bırakmakta ısrar eder.

Sahne 44

Tilki bir ağacın altında beklemektedir.

Sahne 45

Davut bir ağacın altında beklemektedir.

Sahne 46

Feridun ve Nesrin bir ağacın altında konuşmaktadırlar. Feridun, Nesrin'i zorla öpmek ister.

Paralel ilerleyen iki hikâye mekânsal olarak ortaklık taşırlar. Bu sayede hikâyelerin yakın zamanda kesişeceği hissi yaratılmıştır.

Sahne 47

Davut ve Tilki'ye yol tarif eden adam bir evin önüne gelir.

Sahne 48

Nesrin, Feridun'dan kendini kurtarıp kaçmaya başlar. Feridun'sa peşinden koşar. Davut'un beklediği yere gelmişlerdir. Genç kadının kaçtığını anlayan Davut, Feridun'u tutarak engel olmaya çalışır. Feridun, Davut'a yumruk atar ve iki adam kavga etmeye başlarlar. İkisi kavga ederek ormanın içine girer ve gözden kaybolurlar. Nesrin endişeyle beklerken Davut ağaçların arasından tek başına çıkar. Nesrin'i kurtarmıştır. Nesrin ve Davut hızla uzaklaşmaya çalışırken Feridun arkalarında görünür. Cebinden silahını çıkarır ve ateş eder. Davut vurulmuştur. O sırada Tilki ve diğer adam gelip Davut ve Nesrin'in kaçmalarına yardım ederler.

Arkalarında kalan Feridun, Davut'un beklediği yerde bıraktığı özel eşyalarını bulur. Eşyaların içinde bir de not defteri vardır. Feridun eşyaları alır ve gider.

Sahne 49

Nesrin onları bir eve getirmiştir. (Bu 47. sahnede gördüğümüz evdir.) Davut yaralıdır. Zar zor merdivenleri çıkar, eve girerler.

Sahne 50

Nesrin bahçede tek başına düşünceli yürümektedir. Bir çiçeğe bakar.

Sahne 51

Sahne odadaki bir çiçekten açılır. Davut evin içinde hasta yatağında yatmaktadır. Duvarda asılı duran bir kadın resmini görünce birden heyecanlanır. Etrafına bakar, aynı kadının bir resmi daha vardır. Davut iyice heyecanlanır ve birden içeri doğru seslenir “*Anne! Anne!*” Davut'un annesi telaşla odaya girer. İkisi özlemle birbirlerine sarılırlar. Nihayet birbirlerine kavuşmuşlardır.

Sahne 52

Feridun bir takım yabancı adamlarla bir anlaşma yapar.

Sahne 53

Feridun, Nesrin'e bir mektup yazar “*Canımın içi Nesrin, ...*”

Sahne 54

Nesrin mektubu açar. Feridun çok önemli bir meseleyi konuşmak için Nesrin'i gece çayırılığa çağırılmaktadır.

Sahne 55

Davut ve annesi oturmaktadırlar. Onları oraya getiren adam yanlarına gelerek bulundukları evin de artık tekin olmadığını ve gitmeleri gerektiğini söyler. Davut'un, Anadolu'ya gitmesinin doğru olacağını söyler. O sırada Nesrin içeri girer. Davut'un annesi Nesrin'e “*Hadi Nesrin, kucaklasana ağabeyini*” diyerek Davut'u işaret eder. Davut ve Nesrin birbirlerine bakarlar. Aralarında bir çekim olduğu hissedilir.

Sahne 56

Davut'un annesi pencereden dışarı bakar. Tilki bahçede kümesin önünde bir şeylerle uğraşmaktadır. Kadın Tilki'ye yemek hazırlığı için yumurta gerektiğini söyleyerek, tavukların ne âlemde olduğunu sorar. İkisi aralarında şakalaşırlar.

56. sahne, az önce oğlunun Anadolu'ya kaçması gerektiğini öğrenen annenin psikolojisiyle örtüşmemektedir. Konuyla bağlantısız bir şekilde bir rahatlama sahnesi gibi düşünülmüş olabilecek bu sahne, bütünlüğü bozmuş, ekleme gibi durmaktadır.

Sahne 57

İki adam tavla oynarlarken Feridun yanlarına gelir. Adamlara Davut'u sorar, hala evde midir? Adamı öyle olduğunu söyler. Feridun adamlardan birine Recep'i bulmasını ve ondan haber beklemesini söyler. Diğerine ise Nesrin'in evini boş bırakmamasını buyurur.

Sahne 58

Feridun yine Nesrin'e mektup yazar. Nesrin'i bu mektubuna da cevap vermezse kötü şeyler yapabileceğini ima ederek tehdit eder. Mektubu bitirip bir sigara yakar. Bu sırada içeri Recep girer. Feridun para isteyip istemediğini sorar ve adama bir miktar para verir. Feridun *“Herifi haklayın ama kızı diri isterim”* der.

Sahne 59

Nesrin mektubu okur. Feridun, Davut'un devlet kaçağı olduğunu ve ikisinin de tehlikede olduklarını yazmış ve Nesrin'e bu gecenin son şansı olduğunu söylemiştir. Nesrin ne yapacağını bilemez. O sırada Davut'un annesi odaya girer. Nesrin odadan çıkınca Davut'un annesi mektubu yerde bulur.

Sahne 60

Feridun içki içmektedir. Bir resme bakıp kendi kendine *“Seni tuzağıma düşürmeliyim”* diye konuşur. Elindeki iskambil kâğıtlarından fal açarken *“Yakalanacaksın”* der ve sinsice güler.

Sahne 61

Nesrin elindeki kâğıdı okumaktadır. *“Eğer cevap vermezsen...”* şeklinde ilerleyen mektup tehdit içermektedir. Nesrin, korkmuştur. Ne yapacağını düşünür. Kararlı bir şekilde kalkar ve giyinir.

48. sahnede Davut ve Nesrin’in, Feridun’dan kaçmalarıyla başlayan sekans 61. sahnede Nesrin’in karar verip evden çıkışına kadar devam etmektedir. Film bu orta bölümde temposunda oldukça bir düşüş yaşamıştır. Bunun nedeni milli mücadelede bir yüzbaşının yolculuğunun hikâyesi olarak başlayan filmin bu orta sekansta Feridun’un tutkusu ve Nesrin’in sürekli aldığı mektuplar çerçevesine sıkışıp kalmış olmasıdır. Filmin başkahramanı Davut’un çok az sahnesi olması da konuyu dağıtan bir başka sebeptir.

Sahne 62

Feridun fal bakmaktadır. “*Gelecek mi, gelmeyecek mi?*” Fal çıkar, Feridun kendinden emin bir ifadeyle güler “*Gelecek*”.

Sahne 63

Nesrin ormanda koşmaktadır.

Sahne 64

Davut ve Tilki bir odada hazırlanmaktadırlar. Davut çizmelerini giyerken Tilki’ye “*İçimde kötü bir his var*” diye konuşur.

Arka arkaya gelen bu üç sahne (62, 63, 64) eş zamanlı olarak Feridun’u, Nesrin’i ve Davut’u göstererek doğru bir anlatım yakalar. Aşk üçgeninde gerilim yükselmektedir.

Sahne 65

Feridun açılan falın güveniyle kendinden emin beklerken Nesrin odaya girer. Ancak Nesrin, Feridun’a düşmanca bakmaktadır. Feridun kadını yakaladığı gibi koltuğa atar. Nesrin karşı koymaya çalışır ancak Feridun’un vaz geçmeye niyeti yoktur. Feridun’un az önce fal baktığı iskambil kağıtları koltuğun üzerinden yere saçılır. Feridun, Nesrin’e tecavüz etmeye çalışırken gizemli biri odaya girer ve Feridun’u vurur. Nesrin şaşkınlıkla kapıya bakar. Siyah çarşaflar içindeki bu kadın Davut’un annesi, Nesrin’in teyzesidir. Nesrin koşup kadına sarılır.

65. sahne film bütünlüğü içinde iki noktada önem taşımaktadır. Birincisi filmin başından beri kullanılan gizemli adama bir gönderme yapılmış, ancak seyirci şaşırtılarak eylemi yapanın bambaşka biri olduğu ortaya çıkmıştır. Diğer noktaysa 59. sahnede Nesrin'e gelen mektubu yerde bulduğunu gördüğümüz teyzenin ilerleyen sahnelerde unutulmasının sağlanmış olmasıdır. Bu anlatım, filmin tutarlı ama aynı zamanda şaşırtıcı olmasını sağlamıştır.

Sahne 66

Feridun yerde kıpırdamadan yatmaktadır. Odada kimse yoktur. Kapı açılır ve bir adam girer. Adam o sırada çalmakta olan telefonu açar. Telefondaki kişiyle Feridun'muş gibi konuşur. Telefondaki şahıs Feridun'un anlaşma yaptığı din adamıdır ve Davut'un neden hala bulunamadığını sormaktadır. Davut'un yerinin tespit edilmesine karşı 300 sterlin vereceğini söyler. Telefona bakan şahıs oyunu bırakır, Feridun değil Yahya olduğunu söyler. Telefonun ucundaki din adamı şaşkın kalakalmıştır. Yahya telefonu kapatır.

Sahne 67

Recep, Nesrin'in evine polislerle baskın yapar. Bahçenin demir kapısından atlayarak içeri girer ve kapıyı açar. Askerler bahçeye girerek evin dış kapısına yönelirler. Dış kapıyı kırarak açan polisler önce Tilki'yi ardından Davut'u alıp zorla götürürler. Dışarı çıkan Nesrin ve teyzesi olan biteni korkuyla izlerler.

Sahne 68

Yerde gizemli adama ait olduğunu bildiğimiz gölgeyle açılan sahne, kameranın yükselmesiyle gölgenin Yahya'ya ait olduğunu gösterir. Gizemli adamın kim olduğu ortaya çıkmıştır. Yahya arkadaşlarını silah başına çağırır.

Sahne 69

Yahya'nın görevlendirdiği adam karargah olarak kullanıldığı belli olan evin bahçesine çıkıp çevredeki ev ahırlarda saklanan arkadaşlarına seslenir. Dört bir taraftan silahlı direnişçiler çıkar. Yahya da bulunduğu evden çıkıp *“Çocuklar gitsin, biz yetişiriz”* der. Yahya'nın askerleri atlarına atlayıp bahçeden çıkarlar.

Sahne 70

Davut zorla götürülmektedir.

Sahne 71

Yahya atına biner ve askerlerin geri kalanlarıyla beraber o da çiftlikten ayrılır.

Sahne 72

Davut zorla götürülürken bir köprünün üzerinden geçerler.

Sahne 73

Yahya ve atlılar hızla ilerlemektedirler.

Sahne 74

Davut yolda itilip kakılmaktadır.

Sahne 75

Yahya ve askerleri dörtlale gitmektedirler.

Sahne 76

Az önce Davut'un geçtiği köprüden bu kez Yahya'nın askerleri geçerler.

Sahne 77

Davut'u götüren polisler takip edildiklerinden huylanmış olacaklar ki pusu kurup beklemeye başlarlar.

Sahne 78

Yahya ve askerleri köprüyü geçerler.

Sahne 79

Polisler pusuda beklerken Davut'un başında Recep beklemektedir. Recep ve Davut dövüşmeye başlarlar.

Sahne 80

Atlar dörtlale koşmaktadır.

Sahne 81

Davut ve Recep dövüşürken Yahya'nın askerleri yetişir ve pusuda bekleyen polisleri savuştururlar. Bu sırada Tilki de salıverilmiştir, yanlarına gelir. Adamları defetmişlerdir, Yahya ve Davut sarılırlar.

67. sahneden başlayan paralel kurgu sekansında aksiyon giderek yükselirken sahne uzunlukları kısalmaktadır. Üzerinden geçilen köprü paralel aksiyonların mesafelerini belirlemek için doğru bir şekilde kullanılmıştır. Yahya'nın "gizemli adam" olduğunun ortaya çıkış şekli biçimsel olarak başarılıdır. Kısa ve tek düze denilebilecek bir sekans olmasına rağmen yaratmaya çalıştığı etki bağlamında başarılıdır.

Sahne 82

Sahne açıldığında Davut ve Tilki de at üstündedir. Yahya onları askerleri Galip'le gönderirken kendisinin görülecek ufak bir işi olduğunu söyler.

Sahne 83

Polis karargâhında Yahya'nın gizli karargâhının yerinin tespit edildiği duyurulur, onları ölü ya da diri yakalayacaklardır.

Sahne 84

Yahya'nın karargahının bahçesinde yaralı bir adam zar zor sürünerek ilerler ve sonunda ortaya yere yığılıp kalır. Yahya içerden çıkarken yaralı adam *"Bu sefer geç kaldık, baskına uğradık"* der ve ölür. Askerler onu içeri alırlar. Hemen ardından karargaha polis baskını gerçekleşir. Yahya bulunduğu evin penceresinden ateşe başlar. Büyük bir çatışma yaşanır.

Sahne 85

Davut da, Yahya'nın yanında çatışmaya katılır ancak yaralanır. Davut, Yahya'nın yanında acıdan kıvranırken Yahya cebinden çıkardığı bir takım kağıtları Davut'a verir. O belgelerin ne pahasına olursa olsun oradan uzaklaştırılması gerektiğini söyler. Ancak Davut, çatışmadan kaçmak istemeyince kağıtları Tilki'ye verirler. Tilki evden kaçır. O sırada polisler evin içine girerek Davut ve Yahya'yı yakalarlar. Önce Davut'u götürürler.

Sahne 86

Karargahtaki diğer askerler de götürülmektedir. Bu sırada askerlerin eşleri ve çocukları onları bırakmamak için sarılırlar, arkalarından ağlarlar. Karargahta kimse kalmayınca Yahya iki asker eşliğinde oradan çıkan son kişi olur.

Sahne 87

Yahya iki polis eşliğinde götürülmektedir. Yolda bir çeşme görür ve su içmek ister. O su içerken iki polis aralarında gizli bir şey konuşurlar. Polislerden bir tanesi çeşmenin arkasına geçer. Yahya yürümek için arkasını döndüğünde çeşmenin arkasına saklanan polis olduğu yerden çıkar ve Yahya'yı sırtından vurur. Yahya olduğu yere yığılır.

87. sahnede Yahya'nın öldürülüş şekli ilgi çekicidir. Yönetmen özellikle böyle bir mizansen yaratmıştır, ancak sebepleri çok açık değildir. Polislerin zaten ellerinde olan Yahya'yı öldürmek için, çeşmenin arkasına saklanmaya ihtiyaçları yoktur. Türk olan polislerin Yahya'yı sırtından vurmaları, dönem şartları düşünüldüğünde soyut olarak da anlamlı bir cümle kurmaktadır; Kuvayi Milliye hareketi, işbirlikçiler tarafından sırtından vurulmuştur. Ancak sahnelenmiş, bu cümlenin kurulabilmesi için biraz zorlanmış gibi görünmektedir.

Sahne 88

Recep ve adamları, ormanda türkü söyleyerek yiyip içmektedir. Tilki arkalarından gizlice yanaşır ve kenarda salık duran atlardan birine atladığı gibi uzaklaşır. Bu sırada onu gören Recep telaşla peşine düşer. Tilki muzip bir tavırla *“Alın, bu da benden”* diyerek peşinden gelen adamların üzerine el bombası atar. Bombanın patlamasıyla Recep ve adamları yere yığılırlar.

Sahne 89

Polisler Davut'u garnizona getirirler. Diğer esirlerle birlikte bahçede sıraya giren Davut'un gözleri açıktır. Ancak diğer bütün esirlerin gözleri beyaz bezlerle bağlanmıştır. Esirler, kurşuna dizileceklerdir. Askerler esirler karşısında hizaya girerek aldıkları emirle silahlarını doğrulturlar. Tam ateş edeceklerken Davut birden var gücüyle bağırır *“Yaşasın istiklal!”* Askerlerin başındaki komutan silahlarını esirlere doğrultmuş askerlerine emir verir: *“Ateş!”* Birden askerlerden biri öne çıkar. Ardından diğer askerler de ona katılırlar. Hiçbiri ateş etmez ve koşarak garnizondan kaçarlar.

Milletin uyanışını ve Kuvayi Milliye'ye katılımı konu alan final sekansı 89. sahneyle başlar. Ancak ne yazık ki film, bu uyanışın bir tek sebebini bile ortaya koymamıştır. Askerler niye ateş etmekten vazgeçmişlerdir? O askerler kimlerdir? Uyanan halk kimdir? Ne düşünmekte, ne yapmakta, ne yapamamaktadır? Film “uyanar” insanlardan hiçbirini ana karakterleri içine koymamış, onların öyküsünü anlatmamıştır. Bu nedenle bu sahnede karşı çıkış, ilahi bir güç ya da bir mucize anlamından öteye gidememektedir. Bu nokta filmin bütününe taşıyan sütun olmasına rağmen, en zayıfıdır.

Sahne 90

Ayağa giyilen bir çarıktan açılan sahneye dış ses eşlik eder. Anlatıcı milletin artık uyandığını ve herkesin silahına sarılması gerektiğini fark ettiğini söyler.

Sahne 91

Genç bir çocuk sırtında silahıyla annesinin elini öper ve yollara düşer.

Sahne 92

Aynı genç dağlarda yürümektedir. Yolda yaşlı birini görüp yanına gider ve sorar “*Bu yol nereye gider?*”, yaşlı amca cevaplar “*Her yol Ankara'ya gider.*” Anlatıcı tekrarlar “*Her yol Ankara'ya gider.*”

Sahne 93

Kurtuluş savaşından görüntüler... Anlatıcı savaşı anlatmaktadır.

Sahne 94

Anlatıcı kazanılan zaferi anlatırken bir asker Türk bayrağını asmaktadır.

Sahne 95

Anlatıcı Davut'un sevgilisine kavuşmanın saadeti içinde olduğunu söylerken Davut ve Nesrin kucaklaşıp öpüşürler.

Sahne 96

Anlatıcı büyük bir şevkle zaferi anlatırken Türkiye'nin Türklere ait olduğunu söyler. Yabancı askerlerin Anadolu topraklarını terk ettikleri görülür.

Sahne 97

Bir tören şeklinde Türk ordusu yürümektedir.

Sahne 98

Atatürk ve silah arkadaşları resmigeçidi izlemektedirler. Türk bayrağının üzerine Atatürk'ün resmi düşer.

3.2.2.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Bir Millet Uyanıyor filminin ana aksı Yüzbaşı Davut'un, İstanbul'daki mücadelesidir. Ancak filmin bu ana karakterinin çeşitli problemleri vardır. Hikâye Davut'un hikâyesiyken Davut, ana olayların hiçbirinde (tesadüfen Nesrin'i Feridun'dan kurtarmasının dışında) etkin değildir. Karakter hiçbir değişime neden olmadığı gibi, kendi de bir değişim yaşamaz. Bu nedenle Davut karakteri sadece hikâye takibini kolaylaştıran bir öge konumunda kalmaktadır.

Ana karakter olan Davut'un İstanbul'a gitmesi gerektiği verilmiş, ancak İstanbul'daki görevi hiçbir şekilde belirtilmemiştir. Karakterin motivasyonu ortaya konmadığından seyirci sadece (tarihsel olarak zaten bilgi sahibi olduğu) Kurtuluş Savaşı'nın amacını beklemek, takip etmek durumundadır. Bu da merak faktörünü oldukça azaltmaktadır. Filmde merak, Davut ve Tilki'yi bir gölge gibi takip eden "gizemli, iyi adam" ögesiyle sağlanmıştır.

Filmde, üç öykü işlenmektedir; Davut ve Tilki'nin saklanma maceraları, Feridun'un Nesrin'i elde etme çabaları ve milli mücadele. Ancak bu öyküler, özellikle Feridun ve Nesrin ekseninde, girift işlenemediğinden değişen sekanlarda başka başka filmler izleniyormuş hissi yaratmaktadır. Davut'la başlayan öykünün ortalarında sahne ağırlığı Feridun'a verilmiş, Feridun'un ölmesiyle devreye giren Yahya ölene kadar filmin ana karakteri görünümünü kazanmıştır.

Filmin ritmi de bu sebepten dolayı değişkenlik göstermektedir. Temposu yüksek başlayan film, Feridun'un, Nesrin'e mektuplar gönderip onu yanına gelmeye mecbur bıraktığı sekansta oldukça düşmektedir. Feridun'un ölmesinden sonra Davut ve Tilki'nin yakalanışıyla tempo yeniden yükselmektedir. Bu noktada birbirine ritim olarak çok yakın olan iki sekan; Yahya'nın, Davut ve Tilki'yi kurtarışı ve Davut ve Yahya'nın yakalanarak götürülmeleri; art arada gelmektedir. Seyirci iki sekansta da Davut'un kurtulup kurtulamayacağını merak etmektedir. Bu beklentinin iki sekansta arka arkaya gelmesi ikincisinin etkisini azaltmıştır.

Filmde her sahne tek bir şeye hizmet etmektedir. Arka planda gelişen ve değişen olaylara yer verilmemiştir. Her sahne kendi içinde başlar, bir durum ya da bir olayı gösterir ve biter. Bu nedenle sahne kurulumlarının zengin olduğunu söylemek mümkün değildir.

Filmin senaryo dökümünde de değindiğimiz gibi, filme adını veren “uyaniş” ne yazık ki hiçbir şekilde işlenmemiş olduğundan “son kurtuluş” temellenmemiş bulunmaktadır. Askerlerin Davut’a ve diğer direnişçi esirlere ateş etmeyip silah bıraktıkları sahne kendi içinde etkili bir sahnedir. Ancak bu eylemin nedenleri ortada yoktur.

3.2.2.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı : 98

Plan sayısı : 512

Bir Millet Uyanyor filminde kesme dışında plan geçişleri için zincirleme, silme ve bindirme teknikleri kullanılmıştır. Filmde toplam 63 tane zincirleme geçiş vardır ve geçişlerin 60 tanesi sahneler arası zaman ve mekân geçişini yumuşatma amacıyla kullanılmıştır. Diğer 3 “zincirleme” uygulamasındaysa bir anlam yaratma kaygısı vardır. Bu 3 uygulamadan ilki 51. sahnededir:

Davut duvarda bir yaşlı adam resmi görür ve zihninde bunu genç bir adamın resmiyle karşılaştırır. İki resmi birbirine benzetir. Bu süreç izleyiciye zincirleme ile anlatılır. Böylelikle dolaylı yoldan daha sonra odaya girecek kadının Davut’un annesi olduğu verilir. Diğer iki zincirleme ise 89. sahnede yer alır:

Davut, gözleri beyaz bezlerle bağlı esirlerle birlikte kurşuna dizilmeyi beklemektedir. Davut’un bakış açısından esirleri görürüz. Zincirleme başlar ve gözleri bağlayan bezlerin üzerinde Arapça Allah yazısı belirir. Takip eden zincirleme ile yazılar kaybolur. Teknik olarak son derece başarılı olan bu uygulama, kendisinden sonra gelen silme ve bindirme tekniği ile anlamını tamamlar:

Bu kez Davut’un bakış açısından silahını doğrultmuş bir asker görürüz. Yukarıdan aşağı doğru yapılan bir silmeyle birlikte bindirme başlar ve eli silah tutan askerin kafasının yerine gözü bağlı bir esirin kafası gelir. Yani görüntüde eli silahlı

ama gözü bezle sarılı asker vardır. Daha sonra aşağıdan yukarı bir silme ve bindirme sonlandırmasıyla tekrar silahlı askere dönülür. Böylelikle izleyiciye “aynı vatanın evlatları birbirine düşürülüyor” teması vurgulanarak verilir.

Filmde toplam 2 kere silme tekniği uygulanmıştır ki bunlardan ilki yukarıdaki sahnede anlatılan şekildedir. Diğer silme ise noktalı açılma olarak tanımladığımız “Iris Wipe” şeklindedir. Noktalı açılmanın kullanılış nedeni ise filmin sonuna geçişi (89. ve 90. sahneler arasında) belirtmektir. Aynı zamanda noktalı açılmadan kısa bir süre sonra filmin belgesel görüntüleri başlar. Yönetmen burada filmin farklı bir noktaya evrildiğini bu geçişle vurgulamak istemiştir.

Filmde toplam 3 tane bindirme vardır. 89. sahnedeki bindirme uygulaması dışındaki diğer iki bindirme 59. sahnededir. Bu sahnede Nesrin, Feridun’dan gelen tehdit mektubunu okur. Daha sonra Feridun’un görüntüsü mektup okumakta olan Nesrin’in çekiminin üzerine biter. Kısa bir süre sonra da Feridun’un görüntüsü tekrar yok olur. Hemen ardından aynı şekilde Davut’un görüntüsü de bindirme ile verilir. Yönetmen bu bindirmelerle Nesrin’in zihninde yaşadığı Feridun ve Davut ilişkisini sunar.

Yukarıdaki verileri topladığımızda filmdeki geçiş teknikleri 63 zincirleme, 2 silme ve 3 bindirmeden oluşmaktadır. Filmde bu geçiş teknikleri tutarlı bir şekilde kullanılmaktadır. Zincirlemelerin neredeyse tamamı sahneler arasındaki geçişler için kullanılırken; bindirmeler de soyut düşünceleri aktarmak için efektif bir şekilde uygulanmıştır. Filmde sadece bir yerde yer alan noktalı açılma da kullanım amacı dolayısıyla yerinde bir uygulamadır.

Bu tür geçişlerin yanı sıra filmde kesmelerde de bazı plan, mekan ve zaman geçişi uygulamaları yapılmıştır. Oyuncuyu kameraya doğru yürütüp çerçevenin dolmasını sağlamak ve sonraki planda oyuncunun çerçeveyi doldurmuş diğer çekiminden açılma yapmak, filmde kullanılan kesme yöntemlerinden biridir. 44. ve 45. sahneler arasında ise tilt hareketi ile çok iddialı bir geçiş denemesi yapılmıştır:

İlk çekimde Davut bir ağacın dibindedir. Kamera yukarı tilt yapar. Kesme ile benzer bir ağaca kesilir. Kamera aşağı tilt yapar ve ağacın altında Tilki beklemektedir. İki farklı mekandaki karakterlerin çekimleri, grafik benzerlik esas alınarak ve tek bir kamera hissi verilmek üzere bu şekilde kurgulanmıştır. Muhsin Ertuğrul’un bu denemesi teknik kurgu bağlamında ilgi çekici olsa da filmin bütününe

hakim olmayan bu uygulama yoğun bir yabancılaşma hissi vermektedir. Bunun temel nedeni de kesmedeki başarısızlık değil tilt hareketlerinin kamerayı çok fazla belirginleştirmesidir. Sonuç olarak klasik anlatı sineması kamerayı izleyiciden gizlemeyi kendine amaç edinir.

Yukarıdakine benzer ama daha düzgün bir uygulama 50. ve 51. sahnelerde göze çarpar: İlk çekimde Nesrin'in bakış açısından bir çiçek görürüz. Çiçeğin netliği giderek kaybolur. Sonraki çekimde netliği bozuk olan bir çiçekten sahne açılır ve başka bir mekandayızdır.

Genel kurgu prensipleri açısından baktığımız zaman filmde bakış yönü, bakış uyumu/180 derece kuralı, aksiyon, hareket devamlılığı ve çerçeve uyumu bağlamında hatalar olduğu göze çarpılmaktadır. Özellikle filmin ilk 24 sahnesinde yer alan bu hatalar, filmin bu sekansının takip edilebilirliğini ve izlenirliğini zorlaştırmaktadır. Bunun temel nedenlerinden biri bu 24 sahnede çok fazla aksiyon ve olay gerçekleşiyor olmasıdır. Muhsin Ertuğrul'un bu tür sahnelerin çekiminde zorlandığı açıktır. Hem çok fazla figüranın olması hem de çatışma sahnelerinin sıklığı bu sekansın biçimsel kurgusunun acemi olmasına neden olmuştur. Nitekim bu sekans, senaryo kurgusu bağlamında da filmin en sorunlu yeridir ve biçimsel kurgu ile senaryo kurgusunun birlikte olan başarısızlığının ne gibi sinemasal sorunlar yaratabileceğinin örneğidir.

Filmin ritmi, senaryo aşamasındaki değerlendirmelerimizden anlaşılabileceği gibi iyi değildir. Bunun temel nedeni senaryo bağlamındaki eksikliklerken; sahne tempolarının filmin büyük bir bölümünde sağlıksız olması filmi sinemacılık bağlamında sınıfta bırakmaktadır. Özellikle klasik anlatı sineması bağlamında standart bir sahne kurulumu neredeyse yok gibidir. Sahnelerin başında, özellikle mekan değişimlerinde, mekan tanıttıcı planlar olmadığı için algı zorlaşmaktadır. Standart olan genelden özele doğru konuya yaklaşım filmde sadece tek bir sahnede vardır, o da 41. sahnedir.

Filmin birçok planı gereksiz yere uzundur ve kesilebilecek payları varken kesilmemişlerdir. Örneğin sahne 4'te çekimin başında bir telgraf görürüz. Sonra kamera yukarı tilt hareketi yapar. Bir süre oyuncunun yüzünde duran kamera, tekrar aşağı tilt hareketi yapar ve tekrar telgraf çerçeveyi doldurur. Özel bir anlatım olmadığı için kurgu ile aradaki kamera hareketlerini atmak ve tempoyu yükseltmek

mümkündür. Filmin bütününe bu tür, kesilebilecek kamera hareketleri hâkimdir. Filmin tempo anlamındaki en başarılı sahnesiyse 67. sahnedir. 1 dakika 45 saniye olan bu sahnede toplam 31 kesme vardır ve planlar ve çekimler doğru zamanlamalarla kurgulanmıştır.

40. sahne filmin kurgu biçimi olarak en çok dikkat çeken sahnesidir. Meyhanenin mekan olarak kullanıldığı bu sahnede hiç diyalog kullanılmaz ve düşman askerler ile karakterlerimiz arasındaki bakışmalar gösterilir. Bakış açılarının ve çekimlerin doğruluğu, uyumlu bir kurgu ile birleştirildiği için gerilim son derece iyi bir şekilde verilmiştir. Filmde duygunun sadece kurgu ile sağlandığı tek sahne, bu sahnedir. Kamera sabittir, oyuncular duygu dönüşümü yaşamazlar. Sadece karşılıklı kesmelerle gerilim duygusu verilir.

Sonuç olarak Bir Millet Uyanıyor filmi öncelikle senaryo kurgusundaki aksaklıklardan dolayı ritmi bozuk olan bir filmidir. Özellikle filmin başlangıç ve final sekansları dramaturji anlamında sorunlarla doludur. Filmin gölge unsurunu kurgunun taşıyıcı ögesi olarak kullanması senaryo kurgusu anlamında önemli bir etkiye sahipken; sahnelerin kurgu bağlamında dengesinin oturtulmamış olması filmi izlenir olmaktan uzaklaştırmaktadır. Filmin kimin ve neyin hikayesi olduğu sorularına yeterli cevap verememesi en temel sorundur. Bunun yanında çekimler arasındaki bağlamalarda devamlılık hataları olsa da temel sorun bu hatalardan ziyade çekimlerin fazlaca uzun, kesilmeden kullanılmasıdır. Bu durum tiyatro etkisini bir şekilde hissettirmektedir. Bazı sahnelerin başarılı bir şekilde kurulmuş olmasıysa bizce rastlantıdan ziyade istenildiği zaman iyi uygulamaların yapılabileceğini göstermektedir.

3.2.3. Aysel Bataklı Damın Kızı

Yönetmen : Muhsin Ertuğrul

Öykü : Selma Lagerlöf

Senaryo : Nazım Hikmet

Görüntü : Cezmi Ar

Oyuncular : Talat Artemel, Cahide Sonku, Feriha Tevfik, Sait Köknar, Behzat Butak, Mahmut Moralı, İ. Galip Arcan, Nafia Arcan

Yapım : Tobis/Klang Film

3.2.3.1. Filmin Kısa Öyküsü

Kasabada bir evde hizmetçilik yaparken evin beyi tarafından tecavüze uğramış olan Aysel, Ali'nin uzattığı yardım eliyle onun annesine bakmak üzere evinde çalışmaya başlar. ancak Ali'nin nişanlısı Gülsüm, Aysel'i evde istemeyince Ali, boyun eğerek Aysel'i kovmak zorunda kalır. Yaşadıklarından dolayı köylülerin kötü gözle baktığı Aysel kaderine boyun eğerek babasının yanına geri döner.

Aysel'i kovmuş olmayı içine sindiremeyen Ali, bir gün kasabada bir meyhanede içki içerken Aysel'e tecavüz eden Ferit'le karşılaşır. İçkinin de etkisiyle adama saldıran Ali, meyhanede büyük bir kavga çıkarır. Ertesi gün gazeteler Satılmışzade Ferit'in kasabada bıçaklanarak öldürüldüğünü yazar. Ferit'in kafasında bulunan bıçak parçası cinayet silahının ucu kırık bir bıçak olduğunu göstermektedir. İçkinin etkisiyle kavgadan sonra olanları hatırlamayan Ali, cinayeti kendisinin işlediğine inanır.

Ali, nikah günü durumu babasına itiraf eder ve bu durum açıklanınca Gülsüm, Ali'yle evlenmekten vazgeçer.

Kısa bir süre sonra Gülsüm'ün yanına giden Aysel, Ali'nin cinayeti işlemediğini, onda olan bıçağın ucunu kıranın kendisi olduğunu söyler. Gülsüm, Ali'ye gittiğindeyse Ali çoktan suçsuz olduğunu öğrenmiştir, üstelik artık Aysel'i sevdiğine emindir. Aysel ve Ali ilk kez karşılaştıkları toprak yolda tekrar bir araya gelirler.

3.2.3.2. Filmin Senaryo Dökümü

Sahne 1

Köyün genel görünümüyle camisi, sokakları ve evleri...

Sahne 2

Bir evin balkon demirlerinde oturan genç, mızıka çalmaktadır. Kendi evinin balkonuna çıkan yaşlı adam onu susturur. Az sonra Ali, babasının yanına gelir. Kasabaya gidecektir. Babası Ali'ye gitmişken nişanlısı Gülsüm'e de uğramasını söyler. Ali, Gülsüm konusunda çekincelidir; o kız şehirde okumuş, varlıklı bir ailenin kızıdır. Ali, kızla uyuşamayacaklarını düşünmektedir.

Sahne 3

Ali, at arabasıyla köy yolunda ilerlemektedir. Yoldan geçen köylülerle selamlaşır. Sevilen biridir...

Sahne 4

Ali'nin at arabası köyün dışına çıkmıştır.

Sahne 5

Kadının ayakları... Toprak yolda yürümektedir.

Sahne 6

Ali, yolda giderken kadınla karşılaşır. Durup nereye gittiğini sorar. Kadın, kasabaya, mahkemeye gittiğini söyler. Ali, kendisinin de kasabaya gittiğini söyleyip kadını gideceği yere götürmeyi teklif eder. Kadın tereddüt eder, ancak çekinerek de olsa arabaya biner. Kısa süre sonra Ali kadına adını sorar. Kadın kısa bir gerginlikten sonra adını söyler "*Aysel*". İsmi duyunca Ali de gerilir "*Nereden?*", Aysel "*Bataklı Dam'dan...*" Ali, şüpheleri biraz daha büyümüş halde kasabada daha önce bulunup bulunmadığını sorar. Aysel, Ali'nin şüphelerinin sebebini anlamıştır. Ancak yine de başı dik bir halde, kasabada bir zamanlar hizmetçilik yaptığını söyler. Ali'nin şüpheleri haklı çıkmıştır "*Sen şu Aysel'sin... Bataklı Dam'ın kızı...*" Aysel, Ali'nin tavrından rahatsız olmuştur, inmek ister "*Beni arabaya çağırdığında kim olduğumu bildiğini sanmıştım.*" Ali bir an durur ve "*Bilseydim, almazdım.*" diye konuşur. Aysel arabadan iner.

Sahne 7

Ali, at arabasıyla nişanlısı Gülsüm'ün evine gelmiştir. Gülsüm onu yakınlıkla karşılar. Kahve içmeye davet eder. Ali ise kasabada bir mahkemeye yetişeceğini söyleyip Gülsüm'ün yanından ayrılır.

İlk yedi sahnede film, olayların nerede, nasıl bir atmosferde ve kimler arasında geçeceğini ve o kişilerin birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koymuştur. Seyirci Ali ve Gülsüm'ün nişanlı ama mesafeli olmalarını, Aysel'in Ali üzerindeki ilk etkisini (gururlu bir şekilde arabadan inmesi) izlemiştir. Bu, seyirciyi öykünün içine çeken, başarılı bir yaklaşımdır. 6. sahnede Aysel ve Ali'nin yaşadıkları gerilim başarılı bir şekilde verilmiş, ancak sorunun tam olarak ne olduğu, özellikle, açıklanmamıştır. Anlatımdaki bu gizlilik seyircide merak uyandırması ve seyirciye sorular sordurması bağlamında senaryo kurgusunun bir başarısı olarak göze çarpmaktadır.

Sahne 8

Ali'nin geldiği kasabada bir köylü tezgahında patates satmaktadır. Köylünün terazisini yakından görürüz.

Sahne 9

Duvarda “*Mahkeme*” yazılı bir tabela vardır.

8. ve 9. sahneler arasında kavramsal anlamda bir kurgu örneği verilmiştir. Muhsin Ertuğrul yalnızca “*Mahkeme*” yazısını göstererek nerede olduğumuzu anlatabilecekken 8. sahnedeki teraziden mahkemeye geçişi “adalet” kavramına vurgu yapmaktadır. Bu nokta, seyircinin duygularından ziyade düşüncesine hitap eden bir yaklaşımdır. “Mahkeme adaletin olduğu ya da olması gerektiği yerdir.” Cümlesini kurmaktadır.

Sahne 10

Mahkemede zabıt okunur. Davacı Aysel'in iddiası, hizmetçilik için gittiği evde ev sahibi Satılmışzade'nin kendisine tecavüz ettiği ve Aysel'in adamdan hamile kalarak bir çocuk doğurduğu bilgisini verir. Aysel, Satılmışzade'den bebeği için nafaka istemektedir. Hâkim, Satılmışzade'ye sözü verir ve bu suçu işleyip işlemediğini sorar. Satılmışzade böyle bir şey yapmadığına yemin eder. Aysel neye uğradığını şaşırmıştır. Birden öne atılarak çocuğunun babasının yalan yemin ederek günaha girmesindense davadan vazgeçeceğini söyler. Hakim, Aysel'i susturmaya çalışır, ancak Aysel cevval bir tavırla adamın yalan söylemesini istemediğini ve şikayetini geri aldığını yineler. Hakim davayı kapatır. Salondakiler şaşkındır.

Sahne 11

Ali, salondan mahkeme koridoruna çıkar. Herkes Aysel'in tavrına şaşırıp kalmıştır.

Sahne 12

Mahkeme binasının önünde Ali at arabasıyla beklemektedir. Aysel binadan çıkınca Ali, ona seslenerek köyüne bırakmayı teklif eder. Ancak Aysel gururlu ve mağrur, Ali'nin seslenişlerini duymazlıktan gelir.

Sahne 13

Genel doğa görüntüleriyle köy yaşantısı... Müzik altında otlayan hayvan sürüleri köye dönüp ahırlarına girerler.

13. sahne senaryo kurgusu bağlamında serim bölümünün bitişinin altını çizmektedir. Artık karakterler ve öyküleri bilinmektedir. Durumun ne olduğu kendi başına ortaya konmuştur. Bu sahneyle seyirciye düşünmesi ve koltuğuna yerleşmesi için bir es verilmiştir. Klasik anlatım bağlamında bundan sonra olaylar gelişmelidir.

Sahne 14

Aysel köyüne gelmiştir. Evine gelir ancak içeri girmez, evin yan tarafına doğru ilerler. Az sonra Ali de gelir. Aysel'i takip etmiştir. Ali, Aysel'i görmek için evin penceresinden gizlice içeri bakar. Evin içinde Aysel'in anne ve babası oturmuş konuşmakta, Aysel'in minik bebeğiye beşikte sallanmaktadır. Ali, konuşmalarına kulak misafiri olur. Babası henüz eve gelmemiş olan Aysel'i merak etmekte, kızının başı dik duruşuyla gurur duymaktadır. Konuşulanları dinleyen Ali, az ilerden bir ağlama sesi duyar.

Sahne 15

Ali ağlama sesini takip ederek ahıra girer. Aysel, ahırın bir köşesine çökmüş, içli içli ağlamaktadır. Ali, Aysel'in yanına gidip onu sakinleştirmeye çalışır. Aysel korktuğunu söyler, üstelik Ferit'ten nafakayı da alamamıştır. Babasının onu evden kovacağını düşünmektedir. Aysel artık barınacak tek bir yeri olduğunu düşünür; bataklık...

Sahne 16

Bir bataklık görüntüsü...

Sahne 17

Ali, Aysel'e düşündüklerinin doğru olmadığını söyler. Onun çalışkan bir kız olduğunu, bunun da altından kalkacağını anlatmaya çalışır. Ali, Aysel'i kolundan tutup ahırdan çıkarır.

Sahne 18

Ali, Aysel'i bir su kenarına götürür. Aysel bir an suya bakıp atlamayı düşünür. Ancak Ali, onu korumaya çalışır. Aysel, Ali için önemsiz olduğunu düşünmektedir, ne de olsa o gün arabasında kim olduğunu öğrendiğinde bozulmuştur. Ali, Aysel'i sakinleştirmeye çalışır, babasının Aysel hakkında söylediklerini duyduğunu, hiç de onun sandığı gibi kızgın olmadığını söyler. Aysel hala üzgündür. Ali, sonunda *"Beni sana anam gönderdi. Olanları biliyor ve seni yanına almak istiyor."* Diyerek Aysel'e felçli annesine bakmasını teklif eder. Aysel bu teklifi duyunca sevinçten havalara uçar. Ali'ye minnettardır.

Sahne 19

Genel görüntülerde tarlada işçiler çalışmaktadır. Ali ve babası kenarda durmuş işçileri izlemektedir. Aysel kağıyla tarlayı sürmektedir. Diğer işçilerden biri Aysel'e seslenir, evden çağırılmaktadırlar. Aysel koşarak gider.

Sahne 20

Aysel ev içinde bir kapının önüne gelir. İçerdeki odada Ali'nin annesi, Gülsüm ve Gülsüm'ün annesi oturmuş konuşmaktadırlar. Aysel bir an durup aralık kapıdan konuşulanları dinler. Gülsüm'ün İstanbul'da okumuş olduğu konuşulmaktadır. Gülsüm, öyle bile olsa köyü İstanbul'a değiştirmeyeceğini söyler. Aysel odaya girer, Ali'nin annesi onlara kahve yapmasını ister. Gülsüm'ün annesi Aysel'i tanımış gibidir. Aysel odadan çıkınca dünürüne böylelerini eve almamak gerektiğini söyler.

Sahne 21

Takvim yaprakları düşer, zaman ilerler.

Filmin senaryosu 21. sahnedeki zaman aşımıyla yine bir çizgi çizmektedir. Aysel, Ali'nin evinde çalışmaya başladığında işler yoluna girmiştir, ancak Gülsüm'ün annesinin yaklaşımı bir tehlikenin yakında olduğu sinyalinin vermektedir.

Sahne 22

Aysel'e tecavüz eden Ferit, köyün çeşmesinde atına su içirmektedir. Aysel de çeşmeye gelir. Adam Aysel'i görünce pişkin bir şekilde sırtarak yeni evinde mutlu olup olmadığını sorar. Aysel gayet iyi durumda olduğunu söyleyince adam daha da çirkinleşerek *"Vay vay, bakın hele kahpeye..."* diye güler. Aysel hiddetlenerek adama çıkışır *"Sizin yanınıza gelmeden kahpe değildik, orada olduk!"*

Sahne 23

Ali köy sokağında Aysel'i aramaktadır. Bir çocuk çeşme başında olduğunu söyler.

Sahne 24

Ali koşarak çeşmeye gelir. Aysel'i ve Ferit'i görünce Aysel'e nerede kaldığını sorar. Ferit, Ali'ye de laf atınca iki adam arasında gerginlik olur. Ali, Ferit'e bir daha oralara gelmemesini söyler. Ferit aynı pişkin gülüşüyle oradan uzaklaşır.

Sahne 25

Aysel tarlada çapa yapmaktadır. Ali bir kenarda babasıyla konuşur. Ürünün yetişmesi için gece sulama yapmak zorundadırlar.

Sahne 26

Gece vakti tarlada sulama yapılmaktadır. Aysel ve Ali bir kenarda konuşurlar. Aysel, Ali'nin yakında Gülsüm'le evlenecek olmasından ve onlara hizmet edeceği için mutlu olduğunu söyler. Ancak bir çekincesi vardır; acaba Gülsüm onu kabul edecek midir?

Muhsin Ertuğrul, Bir Millet Uyanıyor filminin aksine Aysel'de sahne içeriklerini zenginleştirmiştir. 26. sahnede Ali ve Aysel'in konuşmasına tarladaki çalışmalar fon oluşturmaktadır. İkilinin konuşmaları zaman zaman, Ali'nin çalışmalara müdahalesiyle bölünür. Bu işleyiş, sahneleri daha gerçek kılan ve tiyatro sahnelerinden ayıran bir özellik katmıştır. Filmin bütününde uygulanan bu yaklaşım, senaryo genelinde tutarlılık göstermektedir.

Sahne 27

Ali, Gülsüm'ün evinin bahçesindedir. Gülsüm'ün babasıyla selamlaştıktan sonra ona Gülsüm'ü sorar.

Sahne 28

Gülsüm kümeste tavuklara yem vermektedir. Ali gelir ve Gülsüm'e onunla konuşmak istediği bir konu olduğunu söyler. İkisi, konuşmak için eve doğru giderler.

Sahne 29

Gülsüm ve Ali evin salonuna girerler. Gülsüm'ün yüzü asıktır, düşündüklerini söyler *“Ben Bataklı Dam'ın Aysel'le aynı aynı çatı altında oturamam!”* Ali duyduklarına bozulur, karşı çıkar. Aysel'in durumu iyi değildir, onlar da sokağa atarlarsa kızın hali yaman olacaktır. Ancak Gülsüm kabul etmez ve

Aysel orada olduğu sürece o eve ayak basmayacağını söyler. Ali, sinirli ve düşünceli halde bir süre camdan bakar, ardından Gülsüm'e dönüp “*Sen nasıl istersen öyle olsun*” der.

Sahne 30

Aysel ağlayarak bohçasını toplamaktadır. Ali'nin annesi olanlara çok üzgündür, Aysel'in gitmesini o da istememektedir. Aysel yaşlı kadının elini öper ve ağlayarak odadan çıkar.

Sahne 31

Ali sinirli bir şekilde bahçede odun kırmaktadır. Aysel evden çıkar. Ali'yle vedalaşır. Ali'nin babası Aysel'i bırakacaktır. İkisi atlı arabaya binerler. Ali arkalarından ağlar.

Sahne 32

Ali'nin babası ve Aysel'in olduğu araba toprak yolda ilerlemektedir.

Sahne 33

Gülsüm, babasıyla beraber Ali'nin evine gelir. Ali üzgündür. Müstakbel kayınpederi Ali'ye o kızın evlerine yakışmadığını söyler.

Sahne 34

Gülsüm ve Ali evde konuşmaktadırlar. Gülsüm keyifle babasının onlara verdiği tarlalardan, davarlardan bahseder. Ali düşüncelidir. Gülsüm bir terslik olduğunu anlayarak Ali'ye ne olduğunu sorar. Ali, bir şey olmadığını söyleyerek konuyu değiştirmek ister gibi “*Senin karatavuk ne oldu?*” diye sorar. Gülsüm gayet rahat bir tavırla “*Kızdım, kestirdim domuzu*” diye cevap verir.

34. sahnedeki bu son diyalog, senaryo başlığında değindiğimiz gibi, filmde işlenen her konunun ana aksa bağlı olması gerektiği kuralına iyi bir örnektir. Ali'nin lafı değiştirmek için öylesine sorduğu bir soru gibi durmasına karşın Gülsüm'ün verdiği cevap, kadının karakterini açıkça ortaya koymak için zekice kurgulandığını göstermektedir; Gülsüm, canını sıkkan şeylerden bir kalemde kurtulan bir yapıya sahiptir. Bu, bir tavuksa keser gider, aynı Aysel'i bir kalemde evden attırmış olması gibi...

Sahne 35

Aysel köyde sütçüden süt almaktadır. O gidince köylü kadınlar arkasından konuşurlar; *“Bak bak, bir de utanmadan piçine süt alıyor.”*

Sahne 36

Aysel elinde sütle toprak yolda yürürken Ali yanına gider. Aysel’e nasıl olduğunu sorar. Aysel tavırlıdır *“Diyeceğin bir şey yoksa git”* Ali anlayamaz, tavrının nedenini sorar. Aysel yolu göstererek Gülsüm’ün geldiğini söyler. Gülsüm at arabasıyla yanlarından geçerken Ali ve Aysel’e bakar. O gidince Ali ve Aysel tokalaşıp ayrılırlar.

Sahne 37

Ali bir meyhanede içki içmektedir. Rakı şişesindeki rakı, hızla azalır ve biter. Ali çok içmiştir. Ferit de aynı meyhanededir. İçki içerken türkü söyleyenlere eşlik etmektedir. Ali, Ferit’e ters ters bakar. Ferit her zamanki pışkin tavrıyla Ali’ye laf atar; *“Kurtul o kahpeden”* Ali sakın olmaya çalışır ancak bir zaman sonra aniden kalkıp Ferit’e saldırır.

Sahne 38

Ali’nin babası bir işçisiyle tarladan domuz kovmaktadırlar. Önceki gece domuzlar her yeri talan etmiştir. İşçi çocuk Ali’nin gece kasabadan dönüp dönmediğini sorar, Ali dönmemiştir.

Sahne 39

Sabah olmuştur. Köyün horozları öter. Hayvanlar ahırlarından çıkarılırlar. İşçiler tarlalarda çalışmaktadırlar.

Sahne 40

Ali sarhoşluktan sendeleyerek köye varmaya çalışmaktadır. Ancak ayakta bile duramamaktadır.

Sahne 41

Ali evine gelir. Evin biraz safça olan genç işçisi Ali’ye nerede kaldığını sorar. Ali öfkeli, birden gence saldırıp dövmeye başlar. Genç neye uğradığını şaşırıp ağlarken Ali’nin babası gelip genci kurtarır. Ali eline geçen baltayı kütüğe saplar ve eve gider.

Sahne 42

Ali mutfakta eline ne geçirirse yere atıp kırar. Testiden su içip bardağı yere fırlatır. Yere tükürür. Sefil durumdadır.

Sahne 43

Ali odasına girer ve kendini yatağa attığı gibi sızıp kalır. Ali'nin odasındaki saatin hızlı ilerleyişi zamanın aktığını gösterir.

Sahne 44

Ali'nin anne ve babası Ali'nin durumu için endişelidirler. Babası ertesi gün kına gecesi olduğunu, o gece de Ali'nin arkadaşı delikanlıların eğleneceklerini hatırlatır.

Sahne 45

Ali uyanır, düşüncelidir. Önceki gece yaşanan kavgayı düşünür.

Sahne 46

(Flashback-Geri dönüş) Meyhanede Ali ve Ferit kavga etmektedirler.

Sahne 47

Ali odasında sıkıntılıdır.

Sahne 48

Ali, anne ve babasının oturduğu odaya girer. Annesi nasıl olduğunu sorar ve kendisine bir kahve yapmasını söyler. Ali yanındaki ocakta kendine kahve yaparken bir yandan da annesinin hastalığı için bir ilaç bulunduğunu, yakın zamanda annesi için gidip alacağını anlatır. Onlar bunu konuşurken Ali'nin babası da elindeki gazeteyi okumaktadır. Gazetede haberde Satılmışzade'nin öldürüldüğü yazmaktadır. Babası gergin bir şekilde haberi okur.

Sahne 49

(Flashback) Satılmışzade Ferit yerde ölü yatmaktadır. Ferit'i yerden kaldırırlar.

Sahne 50

Ali, babasına gazetede bir haber olup olmadığını sorar. Babası Satılmışzade'nin öldürüldüğünü söyler. Başına bir bıçak saplanmış, saplanan bıçağın ucu adamın kafasından çıkmıştır. Ali gergin bir şekilde katilin bulunup bulunmadığını sorar, henüz bulunmamıştır. Ali korkmuş vaziyette, gizlice cebindeki

çakısını çıkarıp bakar. Bıçağın ucu kırıktır. Ali daralır, yüzünü siler. Dayanamaz ve dışarı çıkar.

48 ve devamı olan 50. sahneler yukarıda da değindiğimiz sahne kurulumunun çok başarılı bir örneğidir. Sahnenin ana meselesi Ali'nin cinayet haberini öğrenmesi ve suçlu olduğunu düşünmesidir. Ancak sahne küçücük bir odada geçmesine rağmen, Ali'nin kahve yapışı, annesiyle sohbeti, babasının onlardan habersiz okuduğu haber hep iç içe verilmiştir. Bu işleyiş sahnenin gerilimini çok doğru bir şekilde yukarı taşımaktadır. Artık karakterler sadece konuştukları, söyledikleri kadar değildir. Ali'nin bir sırrı vardır, babasıysa Ali'nin durumundan kuşkulandır. Bu hisler diyalogla değil, sinemasal anlatım ve oyunculuklarla verilmiştir.

Burada değinilmesi gereken bir başka nokta da önceki geceye iki kez geri dönüş yapılmış olmasına karşın (46. ve 49. sahneler) gece olan olayların hala açık bir şekilde gösterilmemesinin tercih edilmesidir. Bu yolla seyirci de öyküyü karakterlerin bildiği kadarıyla bilmektedir. Ali'nin hal ve tavırlarıyla bıçağındaki kırık, cinayeti işlediğini desteklemektedir. Ancak yine de cinayeti görmemiş olmamız kuşkulamızı sürdürmektedir. Merak duygusu üst düzeydedir.

Sahne 51

Ali evin bahçesinde korkuyla bıçağına bakmaktadır. Babası balkona çıkar. Ali onu görmemiştir ancak babası Ali'nin bataklığa doğru ilerlediğini görür.

Sahne 52

Ali, babasının onu gördüğünden habersiz elindeki bıçağı bataklığa atar ve koşarak oradan uzaklaşır.

Sahne 53

Babası olanları görmüştür.

Sahne 54

Ali'nin babası bataklığa gider. Çamurlar içine atılmış bıçağı bulup çıkarır. Babasının şüpheleri doğru çıkmıştır.

Ali'nin cinayet silahı olarak gösterilen bıçaktan kurtulmaya çalıştığı bu sekansın bataklıkta geçiyor olması bizce tesadüf değildir. Bataklık, film öyküsünde Aysel'i temsil etmektedir. Ali, Aysel'in belahısını öldürerek aynı bataklığa girmiştir. Bataklık, Ali ve Aysel'i soyut anlatımda bir araya getirmiştir.

Bu sekansın bir diğer özelliği de filmin doruk noktası olmasıdır. Ali'nin cinayet işlediği iyice desteklenmiş, olaylar içinden çıkmaz bir noktaya gelmiştir.

Sahne 55

Ali at arabasını hazırlamaktadır. Düğün öncesi eğlencesi için misafirlerini alacaktır. Babası yanına gelir, arabayı temizlemeden mi gideceğini sorar. Ali düşünecek onca derdi varken arabayla uğraşamayacağını söyler. Ali giderken babası ardından düşünceli bir halde bakar.

Sahne 56

Evde Ali'nin damat eğlencesi için misafirler toplanmış türkü söylenmekte, oyun oynanmaktadır. Ali'nin babası ve bir iki misafir kasabadaki cinayeti konuşurlar. Adamlar katilin yakında bulunacağına inanmaktadırlar.

Sahne 57

Ali'nin babası misafirleri uğurlar. Ali onları arabayla bırakacaktır.

Sahne 58

Ali'nin babası balkonda oturmaktadır. Yanındaki duvarda bir lüks lambası yanmaktadır.

Sahne 59

Ali elinde bir lüks lambasıyla bataklıkta attığı bıçağı aramaktadır.

Sahne 60

Ali'nin babası balkonda oturmaktadır.

Sahne 61

Ali, elini çamurların içine sokar, ancak bıçağı bulamaz.

Sahne 62

Ali'nin babası, bataklığa doğru bakmaktadır.

Sahne 63

Ali telaşla koşmaktadır.

Sahne 64

Ali'nin babası lüks lambasını söndürür ve ortalık kararır.

Sahne 65

Babası Ali'nin uyuduğu odaya girer. Ali'nin yerde duran ve çamura bulanmış pabuçlarına ve kıyafetlerine bakar. Babası Ali'yi uyandırarak o gün nikah olduğunu hatırlatır. Ali korkmuş bir ifadeyle “*Beraber gideceğiz değil mi baba?*” diye sorar, babası sakindir “*Beraber gideceğiz, beraber.*”

Sahne 66

Ali, annesinin elini öperek vedalaşır. Annesi oğlunu öperken “*Onların kızı iyiye benim de oğlum süttten ak...*” der. Ali bu söz karşısında bir şey diyecek olur, ancak yapamaz. Babası da gelir, beraber çıkarlar.

Sahne 67

Ali ve babası at arabasında gitmektedirler. Ali çok gergindir. Arabanın daha yavaş gidip gidemeyeceğini sorar. Babası bundan yavaş gidilemeyeceğini söyler.

Sahne 68

Ali'lerin arabası yolda giderken Aysel yola çıkar. Ali'ler onu görünce dururlar. Aysel hayırlı olsun demek istediğini söyler. Ali'nin babası Aysel'in kutlamasının herkesten daha makbule geçtiğini söyler. Ali'ler yollarına devam ederlerken Aysel arkalarından ağlar.

Sahne 69

Ali, arabada arkasına bakakalmıştır. Babası neyi olduğunu sorar. Ali oldukça daralmıştır, Aysel'i kastederek bu iyiliği hak etmediğini söyler. Babası ağzından laf almak ister gibi “*Sen kimseyi incitmedin ki...*” dediğinde Ali de çözülür ve bir adam öldürdüğünü itiraf eder. Babası Ali'yi sakince dinleyip her şeyi bildiğini ama bunu ondan duymak istediğini söyler. Ali o gece olanları hatırlamamaktadır, ancak ona ait olan bıçağın ucunun kırık olması ve o gece Ferit'le ettiği kavga bu cinayeti işlediğine onu inandırmıştır. Babası itiraf etmesinin doğru bir şey olduğunu söylediğinde Ali, Gülsüm'ün onu tebrik etmesi üzerine daha fazla içinde tutamadığını söyler.

Filmin bu noktası bunalımı işlemektedir. Ali bir cinayet işlemiştir. Aysel'e olan hislerini, üstü kapalı olsa da, ilk kez dillendirmiştir, ama Gülsüm'le evlenmek üzeredir. Yapılacak hiçbir şey kalmamış gibidir, seyircinin umutsuzluğa düştüğü, ana kahramanların vazgeçmeye en yaklaştığı noktadır.

Sahne 70

Gelin evinde damat beklenmektedir. Ali ve babası gelirler.

Sahne 71

Ali ve babası evin içine girerler. Ali'nin kayınpederi onları karşılar. Ali'nin babası dördünün konuşmaları gerektiğini söyleyip onları başka bir odaya alır.

Sahne 72

Ali ve Gülsüm babalarıyla beraber odaya girmişlerdir. Ali'nin babası sözü olarak kasabadaki cinayeti Ali'nin işlediğini söyler. Ali'yle olanları anlatırlar. Gülsüm'ün babası iyi ki bu olanları nikahtan önce söylediklerini dile getirir. Gülsüm üzgün bir halde şapkasını çıkarır. Gülsüm'ün babası en doğrusunun hemen bu anda ayrılmaları olduğunu düşünür. Ali vedalaşmak için Gülsüm'e elini uzatır, Gülsüm nefret dolu bakışlarla “*Bıçağı bu elinle mi sapladın?*” diye sorar ve Ali'nin uzattığı eli sıkamaz.

Sahne 73

Gülsüm evinde misafirleriyle otururken köylü bir kızın onu sorduğu haberi gelir. Gülsüm çıkar.

Sahne 74

Aysel beklemekteyken Gülsüm gelir. Aysel ona çok gizli bir şey söyleyeceğini söyler. Konuşmak için içeri geçerler.

Sahne 75

Aysel, Gülsüm'e, Ali'yi gerçekten sevip sevmediğini sorar. Gülsüm ne olduğunu anlamamış, kızı tersler “*Sana ne? Hem sevmesem neden evliliğe kalkışayım?*” Aysel cevabı alınca anlatmaya koyulur, Ali'nin cebinden çıkan bıçağın ucunu iş yaparken bizzat kendisi kırmıştır. Ancak o zaman bunu Ali'ye söyleyecek fırsatı olmamıştır. Ali şimdi bıçağa bakarak cinayet işlediğini düşünmektedir ancak yanılmıştır. Gülsüm duyduklarına çok şaşırır, ancak Aysel'in bunları neden Ali'ye değil de kendisine söylediğini sorar. Aysel'in niyeti Gülsüm ve Ali'yi barıştırmaktır.

Eğer Gülsüm, gerçek açığa çıkmadan önce Ali’yi affederse onu gerçekten sevdiğini gösterme fırsatı bulacaktır, aksi halde Ali, suçsuzluğu kanıtlandığı noktada geri dönerse Gülsüm’ün sevgisinden şüphe duyabilecektir. Gülsüm, Aysel’in kendisi için, üstelik Aysel’e yaptığı şeyden sonra, bu kadar incelikli düşünmüş olmasına hayret eder. Bir an düşünüp Aysel’e dönerek “*Bence Ali beni değil, seni seviyor.*” dediğinde Aysel buruk, “*Ali benim gibi fakir bir kızı nasıl sevsin?*” diye konuşur.

Sahne 76

Ali, anne ve babasıyla oturmaktadır. Dillenmeyen ama mutlu bir halleri vardır. Ali annesine Aysel gibi bir gelin getirse ne düşüneceğini sorar.

Sahne 77

Aysel ve Gülsüm arabayla gitmektedirler.

Sahne 78

Ali’nin annesi, oğlunun kimi gelin getirirse getirsin kabulü olduğunu söyler. Babası da hak vererek Aysel’in sevmeyi bildiğini söyler.

Sahne 79

Aysel arabadan inerek Gülsüm’den ayrılır. Planlarına göre önce Gülsüm, Ali’ye giderek birlikte olmak istediğini söyleyecek, Aysel daha sonra ortaya çıkıp Ali’nin suçsuzluğunu kanıtlayacaktır. Aysel ayrılır, Gülsüm yoluna devam eder.

Sahne 80

Ali, anne ve babasına yalnız Aysel’i sevdiğini söyler. O sırada Gülsüm odaya girer. Ali ve Gülsüm konuşmak için odadan çıkarlar.

75. sahneyle başlayan sekansta sahneler paralel ilerleyen iki ayrı eylemi değil, birbirine zıt iki gelişmeyi konu almaktadır. Gülsüm’ün, Ali’ye doğru ilerlediği noktada Ali, Aysel’e olan hislerinden emin olmuş ve bunları ilk kez dillendirmiştir. Seyirci, Aysel ve Gülsüm’ün planının aksine işleyenlerden özellikle haberdar edilmiştir. Ancak Ali ve ailesinde göze çapan mutluluk ve rahatlığın sebebi yine özellikle belirtilmemiş, ilerleyen sahnelere sürpriz olarak saklanmıştır.

Sahne 81

Gülsüm, Ali'yi karşısına almış kabahatli olduklarını söyler. Ali'ye güvenmeyerek büyük bir hata yapmışlardır. Onun böyle bir şey yapacağına hiç inanmış olmalılardır. Gülsüm özür diler, Ali önemli olmadığını söyler. Ancak Gülsüm'ün içi rahat değildir. Onu Ali'nin yanına birinin gönderdiğini itiraf eder. Ali'ninse başka bir mutluluğu vardır, kasabadaki cinayeti işleyen adam yakalanmıştır. Cinayeti kendisinin işlemediğini öğrenmiştir. Ali, Gülsüm'e, Aysel'i sevdiğini söyler. Gülsüm, bunu bekliyormuş gibidir. Bir an duraksasa da *“Beni buraya Aysel gönderdi. O da seni...”* diyebilir sadece.

Öykü soyut boyutta sonuçlanmıştır; Ali'nin suçsuzluğu ortaya çıkmıştır ve Ali'yle Aysel birbirlerini sevmektedirler.

Sahne 82

Aysel beklerken bir köylü gelip kasabadaki haberleri söyler. Cinayeti işleyen adam yakalanmıştır. Aysel, gerçek açığa çıktığı için Ali'ye gitmesine gerek kalmadığını düşünür. Kalkıp yürümeye başlar.

Sahne 83

Ali ve Gülsüm at arabasında ilerlemektedirler.

Sahne 84

Aysel'in ayakları... Toprak yolda ilerlemektedir.

Sahne 85

At arabası toprak yolda ilerlemektedir...

Sahne 86

Aysel'in ayakları...

Sahne 87

Atın ayakları ve arabanın tekerlekleri...

Burada kullanılan anlatım filmin serim sekansında (4, 5 ve 6. sahneler) kullanılanla birebir aynıdır. Bu yolla hikâye başa dönerek filmin sona ulaşacağı hissi verilmektedir. Bize göre güzel ve sinemasal bir anlatımdır.

Sahne 88

Aysel toprak yolda yürürken atlı araba yanına yanaşıp durur. Ali arabadan inerken Gülsüm arabada yoluna devam eder. Ali, Aysel'e seslenerek durdurur ve onu bulmak için geldiğini söyler.

Sahne 89

Gülsüm arabada tek başına gitmektedir.

Sahne 90

Ali ve Ayşe birbirlerine sarılıp öpüşürler.

Öykü fiziksel olarak da sonuçlanmış Aysel ve Ali bir araya gelmişlerdir.

Sahne 91

Sıradan bir günde Aysel tarlada çalışmaktadır.

3.2.3.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Aysel, Bataklı Dam'ın Kızı filmi, ana aksında çeşitli problemler olsa da yükselip alçalmalar, gerilim ve rahatlamalarla seyirciyi sonuna kadar öyküyle birlikte taşıyan bir yapıya sahiptir. İçerdiği sinemasal anlatımlar ve sahnelerin işleniş ve kurgulanışları dikkat çekicidir.

Alim Şerif Onaran bu konuda şöyle yazmıştır; “Filmin, Ertuğrul / (Cezmi) Ar ikilisinin yaptığı filmler içinde gerek kamera ve görüş açılarının tespiti, gerekse çerçeveleme ve kurgu bakımlarından en başarılı kordelaları olduğu ilk bakışta belli oluyordu”³³⁷

Senaryo kurgusunda göze çarpabilecek problem, Aysel'in uğradığı tecavüz sonucu yediği damgayla olan mücadelesiyle başlayan filmin, bir noktadan sonra Ali'nin cinayet işleyip işlemediği noktasına evrilmesidir. Ancak iki ana karakter de (filmin adı sayılmazsa) eşit ağırlıkta olduğundan ve karakterlerin yaşadıkları çıkmazlar (ikisi de yaptıklarından dolayı damgalanmakla karşı karşıyadır) ortaklık taşıdığından bu durum ciddi bir sorun teşkil etmez.

³³⁷ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., 61

Film gerek sahnelerin tek tek kuruluşları, gerekse bütünü itibarıyla klasik anlatı yapısının bir örneğidir. Serim, düğüm ve çözüm bölümleri açıkça seçilebilmektedir. Seyircide merak duygusunun yaratılması, filmin sonuna kadar elden bırakılmamıştır.

Filmin ana karakterleri düşündükleri ve yaptıklarıyla tutarlı ve iyi işlenmiştir. Bir öyküden uyarlanmış olması bu durumu temellendirmektedir. Aysel, Ali, Ali'nin babası ve Gülsüm karakterleri öykü içinde çeşitli dönüşümler yaşamakta ve kendi iradeleriyle gerektiği noktalarda olayların gidişine yön vermektedirler.

Aysel, Bataklı Damın Kızı; Muhsin Ertuğrul'un tiyatrodan uzaklaşp sinemasal anlatımı en yoğun kullandığı filmidir.

3.2.3.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı : 91

Plan sayısı : 703

Filmde toplam 60 zincirleme bulunmaktadır. Bu geçişlerin 58 tanesi zaman ve mekân değişimini yumuşatmak için kullanılırken 2 tanesi anlatım amaçlı, efektif uygulamalardır. Özellikle 8. ve 9. sahneler arasındaki teraziden mahkeme tabelasına zincirleme geçiş, kurguyu sinemasal bağlamda kullanmanın güzel örneklerinden biridir. Bu geçiş mahkemenin adaletli bir yer olması gerektiğine bir vurgu yapmaktadır.

Filmde 5'i çember, 4'ü dikdörtgen 9 geometrik şekilli ve 5'i sağdan sola, 3'ü de yukarıdan aşağıya 8 tane yönsel olmak üzere toplam 17 silme vardır. Bu geçişlerin tamamı zaman ve mekan değişimini belirtmek için kullanılmıştır. Ancak hiçbir silmenin biçimsel olarak tercih edilmesinin bir nedeni görünmemektedir. Yani neden çember değil de dikdörtgen ya da neden soldan sağa değil de sağdan sola silme kullanılmış sorularının bir cevabı yoktur. Silmelerinin hepsinin kurgu tekniği anlamında bir gösteriş için yapıldığı açıktır çünkü filmde zaman ve mekan değişimi için aynı zamanda zincirleme kullanılmaktadır.

Filmde 4 tane bindirme vardır. Bu bindirmelerden en efektif olanı 34. sahnede Gülsüm ile Ali arasındaki diyaloglar sırasında gerçekleşir. Bu sahnede, 1. planda önce Ali'yi boy planda görürüz. Bu sırada Gülsüm keyifle babasının onlara verdiği tarlalardan, davarlardan bahsetmektedir. Ali'nin planı üzerine 2. olarak davarlar ve koyun çekimi biter. Bu çekim devam ederken altta kalan Ali'nin planının yerini kesme ile Ali'nin yüz planı alır. Bu şekilde Ali'nin düşüncelerine yolculuk etmeye başlarız. Daha sonra davar ve koyun çekimi kaybolur ve Ali'nin yüz planı görüntüde kalır. Bir Millet Uyanyor filminde olduğu gibi söz konusu, karakterin düşüncesi olduğu zaman Muhsin Ertuğrul, bindirme tekniğine sıkça başvurmaktadır. Yine 45. sahnede Ali içkiliyken yaptığı kavgayı hatırlamaya çalışırken uygulanan bindirme tekniği bunu ortaya koymaktadır. Bu sahne bir şeyi daha göstermektedir ki bu tür bindirmeler senaryo aşamasında düşünülmektedir. Çünkü 45. sahnedeki bindirme şu şekilde gerçekleşir:

Ali'yi omuz planda görürüz. Düşüncelidir. Kamera yavaşça açılmaya başlar ve bel plana doğru ilerledikçe çerçevenin sol tarafını boş bırakmaya başlar. Çerçevdeki boşluk oluştuktan sonra kavga sahnesi bu boşlukta bindirme ile verilir. Ali aynı zamanda bindirmenin olduğu bu boşluğa bakmaktadır. Ali hatırladıklarını düşünüyor değil görüyor gibidir. Bu tür efektif geçişlerin ve uygulamaların dışında kesme ile yaratılmış ve sinematografin kurgu ile birlikte gerçekleştirebileceği hile yöntemlerinden birini ortaya koyan uygulama 37. sahnededir:

Bu sahnede Ali meyhanede rakı içmektedir. Muhsin Ertuğrul burada Ali'nin çok fazla içtiğini izleyiciye sunmak için rakı şişesinin hızla boşaldığını gösterir. Bu uygulama çekim sırasında şişenin kademe kademe boşaltılması ve bu kademelerin kaydedildikten sonra kurgu masasında kısa süreli karelerle birbirine bağlanması ile yapılmıştır. Son derece akıcı ve başarılı olan bu uygulamada göz, süreci rahatsız olmadan takip edebilmektedir.

Filmdeki 91 sahnenin neredeyse tamamı Muhsin Ertuğrul'un önceki filmlerinden daha dikkatli ve özenli kurulmuştur. Henüz filmin başında genel köy manzaralarından özele, filmin karakterlerine doğru yapılan çerçeve ve çekim sırası klasik bir film başlangıcının bütün gereklerini taşımaktadır. Önce seyirciye filmin mekanı sunulmuş sonra bu mekandaki karakterler tanıtılmıştır.

Filmde Bir Millet Uyanıyor filmindeki gibi gereksiz, uzun planlar olmamasına rağmen bazı sahnelerdeki acemi yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Bakış yönü uyumu, 180 derece kuralı, aksiyon devamlılığı ve çevreye uyumu prensiplerine uyulmadığı bazı sahnelerde göze çarpmaktadır. Özellikle 12., 18., 29., 40., 52. sahneler buna örnektir.

Filmde dikkat çeken unsurlardan bir diğeri de Muhsin Ertuğrul'un diğeri filmlerine göre artan açığı zenginliğidir. Henüz filmin başında at arabasının üst açıdan (bir ağaca çıkılıp yapılmış bir çekimdir) görüntülenmesi ve daha sonra yine aynı arabanın alt açıdan görüntülenmesi (kamera yere yerleştirilmiştir ve araba üzerinden geçer) henüz filmin başında izleyiciyi yakalar.

Filmin ritmi ve temposu iyi bir seviyededir. Senaryo kurgusunda değerlendirildiği gibi senaryonun ritmik öğelerini iyi bir şekilde kullanmıştır. Tempo ise özellikle uzun planlar ve gereksiz kamera hareketleri neredeyse olmadığı için Muhsin Ertuğrul'un önceki filmlerine göre daha iyidir. Bir Millet Uyanıyor ile karşılaştırıldığında Aysel Bataklı Damın Kızı filminde 200'e yakın sayıda daha fazla plan vardır. Bu fazlalığın temel nedeni ise daha önce söylediğimiz gibi alternatif kamera açılarının kullanılmasıdır. Ancak yine de sahne tempolarındaki, dolayısıyla da filmin temposundaki bazı aksaklıkları belirtmek gerekir. Filmin kurgusunda hissedilmeyen, yani objeyi takip eden kamera hareketleri olduğu halde ve gereksiz plan fazlalıkları olmamasına rağmen genel olarak aksiyon noktalarının doğru kesilememesi, birleştirilememesi sahne tempolarının düşmesine neden olmuştur. Örnek olarak 29. sahnede Ali bir sandalyeye oturur. Bir sonraki planda, farklı bir açıdan Ali'yi sandalyeye oturmuş halde görürüz. Görünmez kurgu ilkelerine göre bu kesmenin Ali'nin oturduğu anda yapılması gerekmektedir ki Griffith bu uygulamayı ilk filmlerinden itibaren uygulamış ve dünya sinemasına kazandırmıştır. Klasik anlamıyla kurgu da bu nokta üzerine konumlanmıştır. Aysel Bataklı Damın Kızı filminin tempo anlamındaki temel sorunu budur. Yine 75. sahnede Gülsüm'ün ve Aysel'in boş bir çerçeveye sağdan ve soldan girerek profilde kaldıkları bir planda konuşmaya başlaması Muhsin Ertuğrul'un tiyatrodan kalma rejisör izlerini taşımaktadır. Bütün film içinde bu yönde çok az sahne varken filmin finaline, duygunun en yoğunlaştığı noktaya doğru böyle bir sahnenin olması filme sinematografik anlamda zarar vermiştir.

Bazı sahnelerde diyalog sahnelerinin kurgusu klasik anlatı sinemasının gereklerine yaklaşmıştır. Filmdeki ikili diyaloglarda önce iki karakter profilden görülür ve daha sonra karşılıklı amors planlar başlar. Bazı sahnelerde de genel planlardan sonra karşılıklı omuz planları görülmektedir.

Yukarıdaki temel biçimsel tespitlerimizin yanı sıra filmin kurguyu bir anlatım dili olarak kullanma çabaları da hissedilmektedir. Filmin başlangıcında Aysel'in toprak yolda yürüten ayaklarının yakın çekimlerinin, Ali'nin at arabasına paralel kurgulanması ve filmin sonunda yine aynı yöntemin uygulanması sinemasal anlatım bağlamında samimi çabalar olarak görünmektedir. Nitekim bu sahneler bizce kurgu yoluyla anlatmak istediği duyguyu izleyiciye geçirmektedir: Filmin başındaki Aysel neyse filmin sonundaki Aysel de odur. Bu noktada değişen Ali'dir ve Aysel'e aşiktir artık. Filmin başı ve sonunda aynı şekilde uygulanan bu kurgu yöntemi, aynı zamanda filmin sona ereceği hissini de vermektedir.

Bütün olarak baktığımızda Aysel Bataklı Damın Kızı filmini Muhsin Ertuğrul'un en sinematografik filmi olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Çünkü en önemli aşama olan senaryo kurgusu doğru kurulmuştur. Filmdeki efektif uygulamalardan ve sahne geçişlerinden anlaşılmaktadır ki filmin çekim senaryosu da özenle hazırlanmıştır. Sahne kurulumu ve yönetmenlik bağlamında ise filmde bazı eksiklikler vardır ancak Muhsin Ertuğrul'un tiyatro etkisinden en çok uzaklaştığı film Aysel Bataklı Damın Kızı filmidir. Senaryo kurgusunun başarılı olmasından dolayı bazı kusurlar göz ardı edilebilmektedir.

3.2.4. Yılmaz Ali

Yönetmen : Faruk Kenç

Senaryo : Vâlâ Nurettin

Oyuncular : Nevzat Okçugil, Suavi Tedü, Celal Atık, Refik Kemal Arduman, Mümtaz Yener, Cahit Irgat, Feride Canan

Yapım : HA-KA Film

3.2.4.1. Filmin Kısa Öyküsü

Zengin bir kadın olan Matmazel, köşkünde kimliği belirsiz bir kişi tarafından öldürülür. Olayın gizemini çözmek için çalışan dedektif Yılmaz Ali çeşitli kılıklarda köşke girmenin yollarını bulur. Bu macerasında cevval bir gazeteci olan Hayriye ve fotoğrafçı Arşın, Yılmaz Ali'ye yardımcı olurlar. Matmazel'i öldüren, Matmazel'in babası kılığına girmiş bir mafya babasıdır. Yılmaz Ali ve arkadaşları adamı yakalarlar.

3.2.4.2. Filmin Senaryo Dökümü

Sahne 1

Bir arabada Yılmaz Ali, Hayriye ve Arşın keyif içinde şarkılar söyleyerek yol almaktadırlar. Konuştuklarına göre Yılmaz Ali terfi almıştır. Hayriye, arabayı kullanan Yılmaz Ali'ye hevesle “*Bizi nereye götüreceksin?*” diye sorar.

Sahne 2

Batılı tarzda bir müzikholde, batı enstrümanlarından kurulmuş orkestra şarkılar çalmakta, misafirler dans edip eğlenmektedirler. Yılmaz Ali, Hayriye ve Arşın barda oturmaktadırlar. Arşın ve Hayriye dans etmek için kalkarlar. Yılmaz Ali ise başka bir kadına bakmaktadır. Yılmaz Ali kadını dansa kaldırır. Çiftler uzun süre dans ederler.

Sahne 3

Hayriye bir gazete bürosu görünümlü iş yerinde sekreter masasında çalışmaktadır. Arşın yanına gelerek bir cinayeti fotoğrafladığı müjdesini verir. Ama bir de bakar ki yine makineye film takmayı unutmuştur. Arşın lafı Yılmaz Ali'ye

getirerek Hayriye'nin ona aşık olduğunu ima eder. Hayriye karşı çıksa da Arşın direktir "*Bence sen vazgeç bu sevdadan. Yılmaz Ali başkasıyla beraber.*" diyerek Hayriye'ye Yılmaz Ali'nin geçen gece dans ettiği kadının fotoğrafını gösterir. Kızın çok zengin olduğunu ve uzun zamandır birlikte olduklarını söyleyip Hayriye'nin yanından ayrılır. Arşın gidince Hayriye ağlamaya başlar.

Sahne 4

Şık bir araba Beyoğlu'nda ilerlemektedir.

Sahne 5

Aynı araba Boğaz'a gelir ve yıkık dökük bir bina önünde durur.

Sahne 6

Zengin döşenmiş bir köşkte yaşayan Matmazel kafeste beslediği kuşuyla ilgilenmektedir. Komik ve şişman bir kadın olan hizmetçisi babasının seyahatten ne zaman döneceğini sorar. Matmazel bilmediğini söylerken canının sıkı olduğunu bellidir. O sırada kadının sevgilisi elinde bir demet çiçekle salona girer. Matmazel'i öper. Matmazel hayatından çok sıkıldığını söyler. Adam her şeyi olduğunu, rahat bir hayat yaşadığını belirtir. Matmazel kafeste duran kuşa bakar.

Sahne 7

Hayriye, Arşın'la birlikte işten çıkarken yerini bir başkasına bırakır.

Sahne 8

Müzikholde Hayriye ve Arşın, Matmazel'i sevgilisiyle görürler. Ancak başka bir masada Matmazel'i gizlice gözetleyen bir adam daha dikkatlerini çeker. Bu esnada Matmazel sevgilisine sürekli tedirginlik altında olduğunu, gözetlendiğini düşündüğünü söylemektedir. Matmazel ve sevgilisi eve gitmeye karar verirler. Onları gözleyen adam peşlerine düşerken Hayriye huylanmış "*Bu işin içinde bir iş var.*" diye düşünür.

Sahne 9

Matmazel sevgilisiyle giderken "*Peşimi bırakmıyor, adamlarına beni takip ettiriyor.*" diye konuşur. Korktuğu başka şeyler de olduğunu, ama açıklayamayacağını söyler. Gece saat tam on ikide Matmazel'in evinde buluşmaya karar verip ayrılırlar.

Sahne 10

Hizmetçi kendi küçük odasında sevgilisine ut çalıp şarkı söylemektedir. Evin kapısı çalınınca kadın panikle hemen iş kıyafetini giyip çıkar.

Sahne 11

Evin girişinde hizmetçi çalan kapıyı koşup açar. Matmazel gelmiştir. Hiç oyalanmadan üst kata çıkar.

Sahne 12

Hayriye ve Arşın, Matmazel'in evinin önündedirler. Barda Matmazel'i gözetleyen adamın bahçede olduğunu görürler. Adam bahçeden alt katın camını tıklar. Hizmetçi kadın evin kapısını açar ve adamı içeri alır. Hayriye ve Arşın, adamın içerde hizmetçiyle konuştuğunu ve ona para verdiğini görürler. Adam evden çıkıp giderken bir başka araba ve yanaşır.

Sahne 13

Matmazel salona iner.

Sahne 14

Matmazel'in sevgilisi arabadan inerken Hayriye ve Arşın adamı gözetlemektedirler.

Sahne 15

Matmazel sevgilisini içeri alır. İkisi beraber yukarı çıkarlar.

Sahne 16

Matmazel ve sevgilisi bir salona girerler. Matmazel adama; tehlikeden bıktığını, onunla sakin bir hayat yaşamak istediğini söyler. Sevgilisi bu tehlikelerin ne olduğunu sorar, Matmazel zamanı gelince anlatacağını söyler. Matmazel bir şeyler getirmek için odadan çıktığında sevgilisi birden etrafı kolaçan ederek odadan çıkar.

Sahne 17

Adam evin içinde gizlice odalara girip çıkar. Kapısı kilitli olan bir odaya girmek için cebinden bir şey çıkarıyorken Matmazel'in merdivenleri çıktığını duyar. Telaşla tekrar salona girer.

Sahne 18

Matmazel elinde içki ve meyve tepsisiyle salona girer. Matmazel, çok korktuğunu, sürekli izleniyormuş gibi hissettiğini söyler. Bu sırada ani bir ses

duyulunca ikisi birden korkuyla sıçrarlar. Ancak sesi çıkaran sadece masaya çıkan bir kedidir.

Yılmaz Ali filminin bu giriş sekansı birçok açıdan tatmin edicilikten çok uzaktır. Polisiye türünde bir film olduğu için gerilim yaratılmak istenmiş, ancak konunun ne olduğu 18. sahneye gelinmesine rağmen hala ortaya konmamıştır. Matmazel'in diyaloglarında sürekli olarak korktuğunu söylemesi gibi, 18. sahnedeki kedi esprisi de suni olarak gerilim yaratılmak istendiğinin göstergesidir. Film karakterlerini ve konusunu tanıtamamış, serim bölümü başarısız kalmıştır.

Sahne 19

Evin dışında Matmazel'i gözetleyen adam yine cama tıklar. Hizmetçi ona kapıyı açar.

Sahne 20

Hizmetçi kadın kapı aralığından Matmazel ve sevgilisini gözetler. Çift öpüşmektedir. Hizmetçi kadın gözlüğünü güzelce temizler ve izlemeye devam eder. Az önce içeriye aldığı adam da yanında beklemektedir. Matmazel ve adam ayağa kalkıp odadan çıkarlarken hizmetçi kadın ve adam saklanırlar. Matmazel'in sevgilisi banyoyu kullanacağını ve onu beklememesini söyler. Matmazel salona geri döner.

Sahne 21

Matmazel'in sevgilisi banyo camından çıkıp yan odaya geçmeye çalışırken dışarıda bekleyen Hayriye ve Arşın adamın fotoğrafını çekerler.

Sahne 22

Matmazel'in sevgilisi kapısı kilitli olan çalışma odasına girmeyi başarmıştır. Odada bulunan çalışma masasını kurcalayan adam, çekmecedен bulduğu bir takım kağıtları alıp cebine koyar.

Sahne 23

Hayriye ve Arşın gizlice eve girmeye karar verirler.

Sahne 24

Arşın kilerde kalırken Hayriye eve çıkar.

Sahne 25

Hayriye evin içindedir. Bir ses duyunca silahını çıkarır ve bir bidonun içine saklanır.

Sahne 26

Uzun sakallı bir adam elinde bir çantayla eve girmiştir. Adam merdivenlerden yukarı kata çıkar.

Sahne 27

Sakallı adam çalışma odasına girer. Kapalı olan ışığı açtığında hizmetçi kadının odada olduğunu görür. Hizmetçi korkuyla sıçrarken adam silahına davranmıştır. Karşısındakinin evin hizmetçisi olduğunu gördüğünde ise odadan kovar. Hizmetçi kadın odadan çıkar. Bu adam evin beyi, yani Matmazel'in babasıdır.

Sahne 28

Karanlık bir koridor...

Sahne 29

Matmazel'in babası çalışma odasındadır.

Sahne 30

Hizmetçi salona Matmazel'in yanına girer.

Sahne 31

Matmazel'in sevgilisi gizli bir kapıdan koridora çıkar. Duvarda asılı duran saatin sesiyle korkup sıçrar.

Sahne 32

Hizmetçi, Matmazel'in olduğu salondan üstü başı kan içinde çıkar. Bir yandan da telaşla bağırılmaktadır. Sakallı adam yanına gelir.

Sahne 33

Hizmetçi kadın ve Matmazel'in babası salona girdiklerinde adam gözyaşlarına boğulur. Aynı anda Hayriye salonda saklandığı yerden gizlice çıkıp onlar görmeden salonu terk eder.

Sahne 34

Arşın hala kilerdedir. Bir ses duyunca saklanır. Gelen Hayriye'dir. Yukarıdan hizmetçinin "*Doktor getirin! Polis!*" diye bağırdığı duyulur. O, kilere inerken Hayriye ve Arşın saklanırlar.

Sahne 35

Hayriye ve Arşın evden çıkarlar.

Sahne 36

Hizmetçi ağlayarak salona gelir. Polis de gelmiştir. Polisler babayı sorgularlar. Matmazel silahla ateş edilip vurulmuştur. Polis kimin vurduğunu sorgular. Bu sırada doktor gelir. Matmazel'e yanaşıp onu kimin vurduğunu sorar. Matmazel zorlukla “Beni... Hay...” diyebilir ancak ve genç kadın ölür. Adı Hay- ile başlayan hizmetçi kadın irkilir. Polisin ilgisi ona çevrilir. Hizmetçi cinayeti işlemediğini iddia eder. Polis o anda Matmazel'in babasının ve kardeşinin de isimlerinin Hay- ile başladığını fark eder. İlgi, Matmazel'in babasına dönmüştür. O sırada bir polis hizmetçinin odasında bulduğu ve Matmazel'e ait olan mücevherlerle gelir. hizmetçi kadın onları temizlemek için alıkoyduğunu söyler. Ancak polis Matmazel'in odasının önünde bir de kart bulmuştur. Kartın üzerinde “Haydar” yazmaktadır. Hizmetçi bunun Matmazel'in sevgilisinin adı olduğunu söyleyerek cinayeti onun işlediğini iddia eder.

Film 36. sahnede olayları başlatmış olur ve sorusunu sorar; Matmazel'i kim vurmuştur? Film bundan sonraki olaylar örgüsünde bu sorunun etrafında ilerleyecektir. Ancak 36. sahnenin denk geldiği yirmi beş - otuz dakika civarı bir filmin öyküsünün başlaması için oldukça geçtir. Filme adını veren ana karakter Yılmaz Ali ise 2. sahneden beri görünmemektedir. Başka birinin kılığında sahnelerde var olsa da seyirci bu konu hakkında bilgilendirilmediğinden dikkat odağını netleştirememektedir.

Sahne 37

Hayriye ve Arşın iş yerlerine gelirler. Polisler onları beklemektedir. Ellerindeki bir yazı nedeniyle onları karakola götüreceklerini söylerler. Hayriye ve Arşın'ı alıp götüreceklerdir. O sırada telefon çalar. Arayan Yılmaz Ali'dir. Hayriye'leri derhal serbest bırakmalarını söyler.

Sahne 38

Yılmaz Ali, telefonla konuşurken yüzündeki sakalı çıkarır, makyajını siler. Aynaya bakar. Yılmaz Ali, bu zamana kadar başka bir kılıkta Matmazel'i takip etmiştir.

Sahne 39

Hayriye ve Arşın, Yılmaz Ali sayesinde serbest olduklarını öğrenince sevinçten oynarlar.

Sahne 40

Yılmaz Ali bir adamla cinayet üzerine konuşmaktadır. O sırada Hayriye ona teşekkür etmeye gelir. Ali, Hayriye'ye tehlikeden uzak durmasını söyler. Cinayetten bahsederler, Hayriye katilin kim olduğunu sorar. Bu sırada bir adam yanlarına gelir, cami avlusunda kanlı bir ceket bulduğunu söyler. Ceketin Hayri'ye ait olduğunu düşünmektedir. Hayriye bunun duyunca hemen yanlarından fırlar.

Sahne 41

Matmazel'in babası biçare halde sokaklarda yürümektedir.

Sahne 42

Bir yeraltı meyhanesinde müzikli eğlence vardır. Matmazel'in babası meyhaneye girer.

Sahne 43

Kumar oynanan bir odada üç dört adam oturmuş konuşmaktadırlar. Matmazel'in babası yanlarına gelir. Elindeki çantayı açıp deste deste para çıkarıp masaya koyar. parayı masada oturan adamlara paylaştırır. Adamlardan biri verilen parayı az bulur. Ancak diğerleri onların arasında herkesin eşit pay aldığını söyler. Adam onları tehdit edince Matmazel'in babası herkesi odadan çıkarıp adamla yalnız kalır.

Sahne 44

Babanın odadan çıkardığı mafya adamları meyhane bölümüne girerler. Sazlı sözlü eğlence vardır.

Sahne 45

Matmazel'in babası isyan eden adama istediği parayı verir. Adam tam kalkıp giderken bir başka adam gelip onu vurur.

Sahne 46

Matmazel'in babası da meyhane bölümüne geçer. Yılmaz Ali bir köşede oturmuş “*Biliyordum*” der gibi sırtıtmaktadır.

Sahne 47

Hayriye ve Arşın, Matmazel'in evinin önündedirler. Matmazel'in sevgilisi gizlice bahçeden içeri girecekken Hayriye ve Arşın silah doğrultup onu yakalarlar. Ancak adam Yılmaz Ali'dir, eve girebilmek için kılık değiştirmiştir. Bu sırada yaklaşan bir arabanın sesi duyulur. Arşın yerde baygın gibi yatarak kamyonu durdurur. Hayriye ve Yılmaz Ali saklanmışlardır. Kamyoncu arabadan iner ve yerde yatan adama ne olduğuna bakar. Bu sırada Yılmaz Ali gizlice kamyonun kasasına biner. Kamyon ilerleyip evin önünde durur. Adamlar, kamyondaki sandıkları eve taşırlar. Yılmaz Ali de sandıklardan birinin içindedir.

Sahne 48

Sandıklar kilere taşınmıştır. Yılmaz Ali gizlice sandıktan çıkar, ağırlık yapsın diye sandığa bir şeyler doldurur ve kapağını kapatır.

Sahne 49

Mafya adamları evin içinde bir odada toplanmışlardır. Patronları çağırmıştır.

Sahne 50

Yılmaz Ali koridordan mafya adamlarının bulunduğu odayı dinler.

Sahne 51

Mafya adamlarından biri geldiklerini patronlarına haber vermek için yukarı çıkar.

Sahne 52

Yılmaz Ali kapıdan uzaklaşır. Adam odadan çıkar. Ali tekrar odayı dinler. Gizlice odaya girerek bir köşeye saklanır. Sürünerek adamlara yaklaşır.

Sahne 53

Kilerde görevliler sandığı taşırlar.

Sahne 54

Görevliler sandığı Yılmaz Ali'nin ve mafya adamlarının olduğu odaya getirirler. Yılmaz Ali, bir masanın çekmecesinde bulduğu evrakları cebine koyar. Adamlardan biri Yılmaz Ali'yi görür. Ali silahına davranınca hepsi ellerini havaya

kaldırırlar. Mafya adamları tek tek şaşkınca “*Yılmaz Ali...*” diye tekrarlarlar. Biri kaçmaya yeltenir, Yılmaz Ali ateş edince korkup durur.

Sahne 55

Hayriye ve Arşın evin dışındadırlar. Hayriye eve girmeye karar verir. Cama bir taş atar. Meraklı hizmetçinin dışarı çıkmasını fırsat bilip evin içine dalarlar.

Sahne 56

Hayriye ve Arşın evin içine girmişlerdir. Sesler gelince saklanırlar. Matmazel’in babası kendisine haber vermek için yanına gelen mafya adamıyla aşağıya inmektedir. Baba, onları oraya çağırmadığını söyler. Bunun Yılmaz Ali’nin bir oyunu olabileceğini konuşurlar. Duvardaki saate dokunarak gizli kapıyı açıp girerler. Onlar gidince Hayriye, Arşın’ı evden gönderir. Polisi aramasını söyler. O da gidince Hayriye, adamların yaptığı gibi saate dokunup gizli kapıyı açar ve o da içeri girer.

Sahne 57

Yılmaz Ali bütün adamları karşısına almıştır. Hepsi tek tek silahlarını Yılmaz Ali’nin önündeki masaya bırakırlar.

Sahne 58

Matmazel’in babası ve adamı kilerden odaya doğru ilerlerken Yılmaz Ali’nin sesini duyarlar.

Sahne 59

Matmazel’in babası ve adamı Yılmaz Ali’nin arkasından gizlice odaya girerler. Adam, Yılmaz Ali’nin ensesine vurup onu bayıltır. Yılmaz Ali’yi öldüreceklerdir, ancak Yılmaz Ali adamlarının dışarıda olduğunu ve ona ateş ederlerse derhal gelip hepsini yakalayacaklarını söyler.

Sahne 60

Aynı odada bütün mafya adamları dağılmıştır. Yılmaz Ali onlara ateş etmektedir. Çatışma çıkar. Bazı adamlar ölümler bazılar kaçır.

Sahne 61

Adamlar kaçarlarken Hayriye kilerde saklanır.

Sahne 62

Matmazel’in babasının kurşunu bitince iki adam boğuşmaya başlarlar.

Sahne 63

Polis arabaları yolda hızla ilerlemektedir.

Sahne 64

Yılmaz Ali adamla boğuşmaktadır.

Sahne 65

Polis arabaları gelmektedir.

Sahne 66

Mafya adamları kaçacakken polis gelip onları durdurur.

Sahne 67

Polis arabaları gelmektedir. Arabalar evin önüne yanaşırlar.

66. ve 67. sahneler arasında sıralama hatası vardır. Polisler evin içine girdikten sonra yolda giden ve evin önüne yanaşan arabalar gösterilmiştir. İki sahnenin yer değiştirmesi gereklidir.

Sahne 68

Yılmaz Ali, mafya babasıyla boğuşmaktadır.

Sahne 69

Hayriye odaya doğru yaklaşmaktadır.

Sahne 70

İki adam boğuşurken Hayriye odaya girmeye çalışır ancak kapının önünde bir engel vardır. Yılmaz Ali, adamı etkisiz hale getirdiğinde Hayriye de odaya girmeyi başarır.

Sahne 71

Polisler evin koridorundadırlar.

Sahne 72

Polisler Yılmaz Ali'nin olduğu odaya girerler. Matmazel'in babasını yakalarlar. Hayriye gazeteyi arayarak durumu bildirir. Yılmaz Ali adamın takma sakalını çıkarır. Adamın bir mafya babası ve Matmazel'in katili olduğunu söyler.

3.2.4.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Yılmaz Ali, polisiye türün bir örneği olarak ne yazık ki senaryo kurgusunda çok sayıda eksiklik göstermektedir. Filmin dökümünde de değindiğimiz gibi, giriş sekansı anlamsız takipler ve kuşkularla başlar, ancak seyirci karakterler ve olaylar hakkında bilgilendirilmediği için kopukluk hissi yaratır. Bu nedenle filmin sergileme bölümü başarısızdır. Bunun yanında sergilemeyi yapmamış olan film, öyküye de hızlı bir giriş yapamamıştır. Filmin esas konusu olan cinayet 36. sahnede olmuştur. Toplamı 72 sahne olan bir filmin 36. sahnesi filmin ortasına denk geldiğinden öykünün başlaması için geç kalındığı açıktır. Filmin sonu ise suçlunun yakalandığı sahnedir. Bu sahneden sonra en az bir sahne daha devam etmesi gereken film, yan öykülerini (Hayriye'nin, Yılmaz Ali'ye olan aşkı gibi) kapatmamıştır.

Filmde birçok gizemli adam kullanılmıştır. Yılmaz Ali, Matmazel'in sevgilisi, onları gözleyen bir adam, Matmazel'in babası aynı anda evin içindedirler. Ancak bu karakterler, zaten bir kısmı da kılık değiştirdiği için, takip edilememekte, uzun süre karakterlerin isimleri zikredilmediğinden karışıklığa sebep olmaktadır. Bu türde bir polisiye filmde seyirci, olayı dedektifle beraber, hatta kimi zaman, yanlış da olsa, ondan önce, adım adım çözme isteği içindedir. Ancak filmin bu kopukluğu seyircinin enformasyon toplamasına engel olarak olası tahminlerini ve filme katılımını engeller.

Rekin Teksoy'un sinema dilini acemi olarak değerlendirdiği³³⁸ Faruk Kenç, Yılmaz Ali filminde ne yazık ki öyküyü etkili bir şekilde anlatmaya vakıf olamamıştır.

³³⁸ Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007, s.27

3.2.4.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı :72

Plan sayısı :493

Filmde toplam 6 tane zincirleme ve 1 tane silme geçişi vardır. Zincirleme geçişlerin hepsi zaman ve mekan değişimini yumuşatmak içindir. Silme geçişi ise standart silmelerden çok farklı, her hangi bir geometrik şekilde değil çerçevenin her köşesinden parçalı, dağınık bir şekilde gelen bir biçimdedir. Son derece dikkat çekici ve yabancılaştırıcı bir silmedir. Bu şekilde yapılan geçiş ile izleyicinin dikkati toplanmak istenmiştir. Çünkü filmin bu noktasına kadar ana karakter olan Yılmaz Ali ortalarda yoktur. Uygulama şu şekilde gelişir:

38. sahnede Yılmaz Ali ilk kez izleyiciye tanıtılır ve bu noktada Hayriye ve Arşın karakterlerinin tutuklanmasını engellemiştir. 39. sahnede Hayriye ve Arşın tutuklanmadıkları için sevinmektedir. Filmin bu noktasına kadar eğer filmin ismini bilmesek ana karakterler, Hayriye ve Arşın gibi görünmektedir. Yönetmen Hayriye'yi ve Arşın'ı, Yılmaz Ali'ye kurtardırarak ilgiyi ve kahramanlık odağını Yılmaz Ali'ye yöneltmiştir ancak bu kendisine yetersiz gelmiş olacak ki filmin farklı bir noktaya evirildiğini ve sanki filmin o an başladığı vurgulamak ister gibi 39. ve 40. sahneler arasına abartılı bir silme geçişi koymuştur. Bu geçişin, o dönemin sineması için bile fazlaca yavan olduğunu belirtmek gerekiyor.

Faruk Kenç'in dikkat çeken bir özelliği arka plan yönetmenliğine özen göstermesidir. Özellikle müzikhol, dedektiflik bürosu ve meyhane sahnelerinde önde sunulan aksiyona ek olarak arka planda da aksiyonlar vardır. Ayrıca kamera hareketleri de sıkça kullanılmıştır. Paralel ve dikey şaryo hareketleri görülmektedir ki bu tarz Faruk Kenç'in yönetmenliğini hissettirmektedir.

Kamera hareketlerinin kullanılması filmin temposunu yükseltmektedir ancak kamera hareketi olmayan sahnelerde alternatif açılar çekilmemiştir. Bu nedenle bu tür sahneler kurguya seçenек bırakmamış ve sahneleri tiyatro etkisinde bırakmıştır. Özellikle Yılmaz Ali'nin polisiye bir film olması ve bu nedenle aksiyon barındırması gerekliliği, alternatif açıların yokluğunu kurgu temposu bağlamında hissettirmiştir. Örneğin filmin final bölümüne ait olan kavgı sahneleri son derece uzun planlardan

oluşmaktadır. Bu tür kritik sahnelerdeki kurgu eksikliği filmin sinematografik anlamda da eksik kalmasına neden olmuştur. Filmin biçimsel kurgu bağlamındaki önemli sahneleri şöyledir:

18. sahne’de Matmazel’in gerginliği ve korkusu kedi ile özdeşleştirilir. Kedi ve Matmazel arasındaki paralel kurgu, korku duygusunu arttırmaktadır.

36. sahne’de ise sahnenin temposunu arttırmak için karakterlerin diyalogları arasında sağa sola hızlı kamera hareketleri yapılır ve konuşan karakterin omuz planına gelinir. Burada ilgi çekici olan kesme ile algı yanıltması yapılmasıdır. Sanki hızla dönen kamera aniden durmaktadır. Burada şöyle bir yöntem uygulanır: Hızlı hareketten sonra aslında kamera durmaz ve dönüşüne devam eder. Ancak Kenç, kamera hareketinin karaktere geldiği noktada kesme yapar ve daha sonra çektiği ilgili karakterin planını bağlar. Bu kesmelerdeki başarı sanki tek bir kamera hareketi varmış hissi uyandırmaktadır.

54. sahne’de ise bir sinema anlatım klasiği vardır. Yönetmen Yılmaz Ali’nin kahramanlığını bütünüyle yükseltmek için çok sayıda kanun kaçağına korku ile Yılmaz Ali dedirtir ve bu planları hızlı kesmelerle art arda verir. Yabancı ülke sinemalarından gelen bu uygulama daha sonra Türk Sinemasının kahramanlık filmleri için değişmez bir uygulama olacaktır.

Filme özellikle planlar arasındaki ölçek uyumu bağlamında kurgu prensibi hataları görülmektedir ancak; filmdeki en belirgin kurgu prensibi hatası 40. sahnedeki bakış yönü uyumunun ihlalidir. Yılmaz Ali ve Hayriye arasında gelişen diyalogun bütününde karakterler farklı yönlerde bakmaktadırlar. Diyalog sahnelerinde genel olarak amors çekim kullanan Kenç’in bu sahnede kurtarıcı amors çekimlerine sahip olmaması temel bir hataya neden olmuştur.

Film daha önce belirttiğimiz gibi, kamera hareketleri anlamında sinematografik bir yenilik getirmiştir ancak bazı sahnelerdeki kamera hareketi tutkusu filmin temposunu ciddi bir biçimde etkilemiştir. Örneğin 48. sahnede Yılmaz Ali bir sandığın içinde gizlenmektedir. İlk çekimde sandığı genel bir oda içinde görürüz. Sonra kamera yavaş yavaş sandığı yaklaşır ve sandığın yakın planında hareket durur. İzleyici olarak sandıkta Yılmaz Ali’nin gizlenmiş olduğunu zaten bildiğimizden son derece uzun süren bu kamera hareketi gereksizdir. Kurguda genel plandan sandığın yakın planına kesmek mümkündür. Benzer sahneler filmin içinde

görülebilmektedir. Bunu bir tarz olarak değerlendirmek de mümkün değildir çünkü bazı sahneler de Kenç, tempoyu yukarıda tutmayı başarmıştır. Sonuç olarak filmin sahne kurulumu ve tempo anlayışı dengesizlik içermektedir. Kimi sahneler çok iyi kurulmuşken kimi sahneler acemi kalmıştır.

Bütün bu tespitlerimizin yanında filmin çok temel bir kurgu yanlışı vardır o da 62. ve 67. sahneler arasındaki paralel kurgudur. Yılmaz Ali'nin mafya ile olan mücadelesinin, kavgasının paralelinde polis arabaları olay yerine doğru gelirken gösterilir. Bu şekilde gerilim sağlanır. Ancak 66. sahnede polis olay yerinden kaçan mafyayı yakalar. 67. sahnede ise tekrar olay yerine gelen polis arabalarını görürüz ve sonra arabalar durur. Bu, kurgunun “ABC”si bağlamında film için ciddi bir hatadır.

Sonuç olarak Yılmaz Ali, başarılı sahnelerin ağırlıkta olduğu ancak senaryo kurgusu ve biçimsel kurgu bağlamında sıkıntıları olan bir filmidir. Bu nedenle bütünlüklü bir sinema duygusu taşımamaktadır.

3.2.5. Vurun Kahpeye

Yönetmen : Lütü Ömer Akad

Eser : Halide Edip Adıvar

Senaryo : Lütü Ö. Akad

Kurgu : Özen Sermet

Oyuncular : Sezer Sezin, Temel Karamahmut, Settar Körmükçü, Arşavir

Alyanak

Görüntü : Lazar Yazıcıoğlu

Yapım : Erman Kardeşler

3.2.5.1. Filmin Kısa Öyküsü

Anadolu'nun işgal altında olduğu yıllarda Aliye, kasabaya öğretmen olarak tayin olur. Öğrencilerini nizamla sokmak ve onlara milli duygular kazandırmak için çalışan Aliye, kasabadaki gericiilerin, başta Hacı Fethah'ın hedefi haline gelir.

Aliye'nin kasabada tanışıp aşık olduğu Tosun, bir Kuvayi Milliye yüzbaşısıdır. Tosun'un askerleriyle savaşa gittiği günlerde kasabanın din adamı Hacı Fethah, işgalcilerle işbirliği yaparak kasabaya girmelerini sağlar.

İşgalcilerin kumandanı Aliye'yi görür görmez aşık olmuştur. Her seferinde adamı reddeden Aliye, bir gece etrafı sarılmış evinden Tosun'u kurtarabilmek için kendini feda eder. Kumandanın yanına gidip onunla olmaya razı olduğunu söyler. Aliye'nin yardım ettiği Tosun, düşman cephaneliğini patlatmayı başarmış kasabada ayaklanmalar olur ve işgalciler geri çekilir.

Hacı Fethah, Aliye'nin kumandanın evinde kaldığı dedikodusunu kasabada bir çığ gibi büyüterek halkı Aliye'ye karşı galeyana getirir. Gözü dönen gerici kalabalık Aliye'yi kasaba meydanında taş ve sopalarla linç edip öldürürler.

3.2.5.2. Filmin Senaryo Dökümü

Sahne 1

Bir ovanın genel görünümünde at arabası gelmektedir. Görüntünün üzerine Aliye'nin sesi düşer, "Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!"

Sahne 2

Araba bir binanın önünde durur ve Aliye iner.

Sahne 3

Aliye bir odaya girer ve okula yeni atanan öğretmen olduğunu söyler. Görevli ilgiyle karşılayarak yardım edeceğini söyler. Aliye yerleşeceği yeri görmek istediğini söyleyince adam biraz düşünceli bir halde, kasabada tek başına kalmasının doğru olmayacağını ima ederek okulda kalmasını önerir. Aliye yanına yerleşebileceği iyi bir aile olup olmadığını sorunca odada olan Ömer Efendi, Aliye'yi misafir edebileceklerini söyler. Aliye ve Ömer Efendi çıkarlar.

Sahne 4

Aliye ve Ömer Efendi yürüyerek bir eve girerler.

Sahne 5

Ömer Efendi ve eşi Gülsüm Hanım, Aliye'ye kalacağı odayı gösterirler. Gülsüm Hanım, sıcak davranarak orayı evi bilmesini söyler. Ardından Aliye'nin yorgun olabileceğini düşünerek dinlenebilmesi için odadan çıkarlar.

Sahne 6

Aliye ve Gülsüm Hanım oturmuş, konuşmaktadırlar. Aliye rahmetli babasının hep tayini çıkan bir asker olduğunu anlatır. Gülsüm Hanım, Aliye'ye sevgi gösterir.

Sahne 7

Okul bahçesinde çocuklar oynamaktadır. Birçoğu yaramaz olan çocuklara bakan Aliye, çocukları hizaya getirmek gerektiğini söyler.

Sahne 8

Aliye sınıfta derse girer. Bir öğrenci geç gelmiştir. Aliye öğrencilerini tanımak için onlara sorular sorar. "*Adın ne? En çok hangi dersi seversin?*"

Sahne 9

Aliye yine derstedir. Tahtaya eski yazıyla bir şeyler yazar. Çocuklar o, arkası dönükken yaramazlık yapıp şımarırlar. Sonunda aralarında kavga çıkar. Aliye müdahale edecekken bir hademe, sesi duymuş olmalı ki sınıfa dalarak çocukları birbirinden ayırır. Aliye kavgayı çıkaran çocuğu göstererek hademeye çocuğu eve göndermesini, uslanana kadar da gelmemesini söyler. Hademe kadın bahsi geçen çocuğun eşraftan Hüseyin Efendi'nin oğlu olduğunu söyler. Aliye için fark etmez, kimin çocuğu olursa olsun cezalanmalıdır. Hademe kadın ve çocuk çıkarlar.

Sahne 10

Aliye sınıfta öğrencilerine bir şeyler okumakta, çocuklar da yazmaktadır. O sırada gözü dışarı takılır. Yan binadan bir adam gözünü dikmiş Aliye'ye bakmaktadır. Aliye derse ara verir.

Sahne 11

Aliye ders arasında sınıftan çıkmayan tek öğrenci olan Durmuş'a bakar. Neden dışarı çıkmadığını sorar. Çocuk boynu bükük, sınıftan çıkar.

Sahne 12

Çocuklar ders arasında bahçede oynamaktadırlar. Durmuş da bahçeye çıkar. Ancak o merdivenlerden inerken diğer çocuklar çevresini sarıp ona ters ters bakarlar.

Sahne 13

Aliye öğrencileriyle birlikte dersteyken Hüseyin Efendi oğluyla sınıfa dalar. Aliye'ye bağırarak ne hakla oğlunu dersten attığının hesabını sorar, "*Sen benim kim olduğumu biliyor musun?*" Aliye adam karşısında bir an bile ezilmeden cevap verir "*Benden bir şikayetin varsa yeri burası değil. Çıkın sınıftan!*" Adam Aliye'nin diklenmesini hiç beklememektedir. Kadının karşısında birden süklüm püklüm olur. Geri geri çıkarken son bir kez dönüp Aliye'ye bakar.

Sahne 14

Okul dağılmıştır. Aliye'de bahçeden çıkar. Hademe kadın Aliye'nin arkasından pis pis bakar.

Sahne 15

Aliye yolda yürürken Durmuş da peşinden yürümektedir. Aliye bir an durup çocuğa bakar. O durunca Durmuş da durur. Aliye yoluna devam eder.

Sahne 16

Aliye evde olanları anlatır. Eşrafa haddini bildirdiğini söyler. Gülsüm Hanım, Hüseyin Efendi'ye çok bulaşmamasını, adamın bela biri olduğunu söyler. Daha önce gelen öğretmenler hep ondan kötülük görmüşlerdir. Aliye kararlı bir şekilde yeminini eder *“Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ılık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!”* Gülsüm Hanım, Aliye'nin bundan böyle onların kızları olacağını, Aliye'yi ölen kızlarının yerine koyacaklarını söyler. Aliye de onları ailesi, kasabayı da memleketi belleyecektir.

Aliye'nin meşhur yemini filmin ilk sahnesinde bir ileriye atlama (flashforward) olarak kullanılmıştır. Aliye'nin kasabayı evi olarak benimsediği ve oradaki çocuklara ne pahasına olursa olsun ılık olacağını söylemesi ana karakterin motivasyonunu ortaya koyar. Ancak henüz tehlikenin boyutları net bir şekilde ortaya konmamış olduğundan bu motivasyonun biraz erken verildiği düşünülebilir. Aliye henüz sadece tek bir kişiyle bir problem yaşamıştır ve Hüseyin'in nasıl biri olduğu, Gülsüm Hanım'ın diyalogu dışında, bilinmediğinden, ciddi bir tehdit teşkil etmemektedir.

Sahne 17

Kahvede erkekler arasında işgal konuşulmaktadır. İzmir yanmaktadır. Bazıları direnişe katılmayı düşünmektedirler. En doğrusu babadan kalma silahları kuşanıp Tosun Bey'e katılmaktır. Erkekler bunu konuşurken Aliye kahvenin önünden geçmektedir. Birden hepsi susup Aliye'ye bakarlar. Aliye geçip gidince bu kez onun hakkında konuşmalar başlar; herkes Aliye'yle uğraşmaktadır ancak bazıları çocuklarında büyük değişim olduğunu söyler. Aliye çocuklar için çok faydalıdır. Bir başkaları Uzun Hüseyin'in, Aliye'yi Ömer Efendi'den istediğini ama Ömer Efendi'nin vermediğini söylerler. Ne de olsa Aliye, Uzun Hüseyin'in oğlunu da kendisini de sınıftan kovmuş derken Hüseyin'in halini alay konusu yaparlar. O sırada kahvede oturan Hüseyin konuşulanları duymuş sinirlenip kalkar ve başka bir maya oturur. Yanında pabuçlarını yere çıkarıp koymuş, ayaklarını sandalyede bağdaş yapmış oturan Hoca Efendi vardır. Hoca, Aliye'yi kötüler, *“Kafir bunlar.*

İstanbul'dan gelenler kızlarımıza kötü örnek oluyorlar. Çocuklara milli marş öğretiyormuş. Düşman gelip de duyarsa hepimiz yandık!"

Bu uzun sahne kasabada dedikoduların başını alıp yürüdüğünü anlatan kendi başına bir sekans gibidir. Lütü Akad, mahalleliyi bir araya toplayarak masadan masaya, konudan konuya geçişlerle Aliye'ye karşı oluşan tepkileri diyaloglar yoluyla vermeyi tercih etmiştir. Filmin uzunluğu ve sahnenin akıcı bir şekilde kotarıldığı düşünüldüğünde, bu tercih yerinde durmaktadır.

Sahne 18

Aliye okul bahçesinde tırnak kontrolü yapmaktadır. Çocuklarının başında bekleyen kadınlardan yardım ister. Anneler çocuklarını okula zamanında göndermeli, temizliklerine ve çalışmalarına özen göstermelidirler. Veliler Aliye'nin öğretmenliğinden memnun bir halde yardım edeceklerini söyleyip giderler.

Sahne 19

Aliye çarşıda kumaş almaktadır. Satıcı *"İstediğiniz gibi, kırmızı atlas kumaş"* diyerek kumaşı satar. Ancak Aliye'nin parası yetmeyince Aliye annesinden yadigâr kalan yüzüğünü verir. Adam yüzüğü kabul eder. Aliye giderken kumaşı ne yapacağını sorar, Aliye bayrak dikeceğini söyler. Bunu duyan adam yüzüğü geri vermek ister, ancak Aliye kabul etmez *"Böyle bir günde ana yadigârı bayrak için verilir."* diyerek uzaklaşır.

19. sahne içinde bir küçük ayrıntı vardır. Aliye'nin aldığı kumaşın rengi, filmin siyah-beyaz olması nedeniyle belli olmadığından, sahnenin başında satıcının *"İstediğiniz gibi, kırmızı atlas kumaş"* diyaloguna ihtiyaç duyulmuştur. Aliye kumaştan bayrak yapacağı için kumaşın rengi önemlidir, doğal olarak diyaloga ihtiyaç duyulmuş, yanlış ya da eksik anlatımın önüne geçilmiştir.

Sahne 20

Hoca meydanda etrafına insanları toplamış konuşma yapmaktadır. Kuvayi Milliye'ye katılmamalarını, Kuvayi Milliyeli'lerin mallarını yağmalayacaklarını söyler. Bir iki kişi karşı çıkarak onlar olmazsa düşmanın köylerine kadar geleceğini

söylerler. Hoca gayet rahat bir tavırla “*Gelsinler, ne var!*” der. Taraflar arasında tartışma çıkar.

Sahne 21

Aliye öğrencilerine küçük Türk bayraklarından dağıtmıştır. Çocuklar sıraya girerler. Aliye’nin önderliğinde hep beraber okuldan çıkarlar.

Sahne 22

Aliye önde, çocuklar arkada, hep beraber marş söyleyip ilerlerken birden hepsi buz gibi donup kalırlar. Uzun Hüseyin’in oğlu elindeki bayrağı yere atıp kaçır. Durmuş yerdeki bayrağı alarak Aliye’nin yanına gider. Aliye ve çocukların görüp durduğu kişi Uzun Hüseyin’dir. Aliye kararlı bir şekilde yürümeye devam eder. Yanından geçerken Uzun Hüseyin, Aliye’yi tehdit eder. Aliye duymazlıktan gelerek öğrencileriyle beraber uzaklaşırken Durmuş, Aliye’ye korkmamasını, onun hep yanında olacağını söyler. Marş söyleyerek devam ederler.

Sahne 23

Hoca mey danda konuşmaya devam ederken marş sesi duyulur. İmam öfkeyle “*Şunlara bakın! Bunlar mefhumdur! Çocuklarınızı buna teslim etmeyin! Bu kadını parçalayın!*” diye bağırır. Tam o sırada meydana atlılar gelir. Onlar gelir gelmez hoca meydandan kaçır. Aliye ve öğrencileri de meydana gelmişlerdir. Aliye ve at üstündeki birliğin başı Tosun karşılaşır bakışırlar. Aliye ve çocuklar yollarına devam edip uzaklaşırlar. Tosun adamlarını etrafında toplar.

Bu sahne Tosun, Aliye ve Hacı Fettah’ı aynı mekanda buluşturmaktadır. Tosun askeri, Aliye bilgiyi ve medeniyeti, Hacı Fettah ise gericiliği sembolize etmektedir. Filmin bu fikirlerin birlikteliği ve çatışmaları ekseninden devam edeceğinin sinyalinin verildiği bu sahneyle serim bölümü tamamlanmıştır.

Sahne 24

Tosun ve Ömer Efendi oturmuş konuşmaktadırlar. Tosun içerden çığ gibi bir ordunun büyüdüğünü söyler. Ancak kasabalının yardımını gereklidir.

Sahne 25

Aliye odasında oturmaktadır. Gülsüm Hanım gelip neyi olduğunu sorar. Aliye, meydanda olanları anlatır. Hacı Fettah’ın az daha kendisini parçalatacağını

söyler. Ardından Gülsüm Hanım’a meydanda gördüğü adamı sorar. Gülsüm Hanım, Tosun’un şimdi evlerinde olduğunu akşama onlarla yemek yiyeceğini söyler. Ancak Aliye yorgundur, yemeğe çıkmayacaktır.

Sahne 26

Tosun hazırlanarak odadan çıkarken masanın üzerindeki süsü düşürür. Yerine koyar.

Bu sahnede masada düşen şey o an için önemli olmamakla beraber, Akad yakın çekimle gösterdiği objeye dikkat çekmiştir. Bu obje daha sonraki bir anlatımda anahtar öge olacaktır.

Sahne 27

Tosun okul bahçesine girer.

Sahne 28

Sınıfta çocuklar başı örtülü, bir başka öğretmenle şarkı söylemektedirler. Tosun sınıfa girer. Çocuklarla konuşur *“Derslerinize çalışın. Vatanı biz kurtaracağız, sonra sizler idare edeceksiniz.”* Çocuklar ders arasına çıkarlar.

Sahne 29

Öğrenciler bahçeye çıkmışlardır.

Sahne 30

Tosun, öğretmenle konuşmaktadır. Kadın isim vermeden Aliye’den şikayet eder *“İstanbul’dan gelenler kendi yüzlerini açıkları yetmiyormuş gibi on üç yaşındakilerin de saçını açtırıyorlar.”*

Sahne 31

Bahçede oynayan çocuklar Tosun’u bekleyen askeri incelemektedirler.

Sahne 32

Öğretmen, Tosun’a İstanbul’dan yeni bir öğretmen geldiğini, çarşıda yüzü açık gezdiğini söyler. Tosun sinirlenerek *“Namus yüzün açıklığında değildir!”* der ve bir daha geldiğinde öğretmenin fikrinin değişmiş olmasını istediğini söyler.

Sahne 33

Tosun okuldan çıkarken onu bekleyen asker, bir çocuğa silahla nişan almasını öğretmektedir. Tosun askerine eşrafı akşama toplamasını söyler.

Sahne 34

Gece vakti bir evin önünde buluşan Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, Tosun'un neden hepsini topladığını konuşurlar. Hacı Fettah para isterse direteceğini söyler. Ayakkabılarını kapıda çıkarıp eve girerler.

Bu 34. sahne ile Hacı Fettah'ı ilk gördüğümüz 17. sahnede Fettah'ın ayakkabılarına dikkat çekilmiştir. Bu yakın çekimler filmin sonuna kadar tutarlılık gösterecek, final noktasında anlatım tamamlanacaktır.

Sahne 35

Bir evin bahçesinde eşraf toplanmıştır. Tosun da yanlarına gelir ve konuşmaya başlar, *“Düşman memlekete girdi. Biz onları kovacağız ama desteğiniz lazım.gücünüz neye yeter? Size bir ihtiyaç listesi verelim.”* Hacı Fettah birden ayaklanır, beş kuruş bile vermeyeceğini söyler. Muhafaza istemediklerini, kendilerini koruyabileceklerini söyler. Tosun, askerine Hacı Fettah'ı alıkoymasını emreder. Uzun Hüseyin de Hoca'dan taraftır. Diğer eşrafla arasında tartışma çıkar. Eşraf neyi varsa vermek istemektedir. Uzun Hüseyin, iki adamı daha yanına alır. Tosun'a karşı durmalıdırlar ancak önce Hoca'yı kurtarmalıdırlar.

Sahne 36

Köy kahvesinde tartışma sürmektedir. Kimileri Tosun'un haraç aldığını düşünmektedir.

Sahne 37

Hüseyin'in adamları herkesi dolduruşa getirir. Tosun'un kasabayı haraca kestiği konuşulur. Esnaf kepenk kapatır.

Sahne 38

Kadınlar aralarında Hacı Fettah'ın nasıl kurtarılacağını konuşmaktadırlar. Sonunda Aliye'ye gitmeye karar verirler, onun Tosun'a rica edeceğini düşünmektedirler.

Sahne 39

Birkaç kadın okul bahçesinden okula girerler.

Sahne 40

Kadınlar sınıfa girerek Aliye'nin yanına gelirler. *“Tosun herkesi haraca bağlamış.” “Adamlarımız perişan olacak.” “Tosun, Hacı Fettah'ı öldürtecekmış.”* diyerek dert yanarlar. Aliye önce duyduklarına inanmak istemez. Ardından Tosun'un bu yaptıklarına engel olacağına şehit babası üzerine yemin eder.

Aliye'nin yandaş olacağı ve hatta aşk yaşayacağı hissettirilen Tosun'la arasında bir çatışma yaratılmıştır. Bu, gerilimi tırmandırıcı, sahneleri yükselten bir yaklaşımdır.

Sahne 41

Aliye kararlı adımlarla okuldan çıkar.

Sahne 42

Aliye kararlı ve hızlı adımlarla sokakta gitmektedir.

Sahne 43

Aliye, Tosun, Ömer Efendi ve askerlerin olduğu odaya paldır küldür girerek hesap sorar; *“Tosun Bey! Bu zavallı kasabalıya neden zulüm ediyorsun? Hacı Fettah'a ne yaptınız?”* Diğerleri odadan çıkarlarken Tosun, Aliye'ye *“Ne yapmamı istiyorsun? Ben senin kulun kölen olayım. Yalnız benim eşim olmaya razı ol.”* Tosun, Aliye'yi kollarından tutar. Aliye de birden yumuşar, o da Tosun'u omuzlarından tutar. *“İstediğin zaman istediğin yolda yürürüm.”* diyerek başını adamın göğsüne yaslar.

40. sahnede yaratılan gerilim ve çatışma ne yazık ki 43. sahnede aniden ve sebepsizce söndürülmüştür. Konu birden ekseninden sapmış, ikili arasında gelişimine tanık olmadığımız aşk her şeyin önüne geçmiştir. Ne yazık ki bu noktaya kadar tırmanarak gelen senaryo kurgusu burada ani ve anlamsız bir düşüş yaşamakta, izleyiciyi adeta şaşkına çevirmektedir.

Sahne 44

Genç bir adam sırtında silahı, ailesiyle vedalaşır. Kurtuluş Savaşı'na gitmektedir.

Sahne 45

Tosun atının üzerinde meydana halkla konuşur. Düşmanın kasabaya gelmesini engelleme vazifesiyle gitmektedir. Hacı Fettah'ı affetmiş, salıvermiştir. Aliye'nin nişanlısı olduğunu ve onu kasabaya emanet ettiğini söyleyerek askerleriyle beraber gider. O gidince Hacı Fettah halkı etrafında toplayarak onları Tosun hakkında dolduruşa getirir. On güne kalmadan düşmanın kasabaya geleceğini, Tosun'un başarısız olacağını söyler. Birileri Hacı Fettah'a karşı çıkar. Fettah, Uzun Hüseyin ve birkaç kişiyle oradan uzaklaşır.

Sahne 46

Hacı Fettah çeşmede abdest almaktadır. Çevresine toplanan adamlara Kuvayi Milliyecileri mimlemelerini söyler. Adamlar gidince Uzun Hüseyin ve Hacı yalnız kalırlar. Hacı, Aliye'yi kastederek *“Kahpeye cezasını vereceğiz. Yarın sabah düşmanı kasabaya davet edeceğiz.”* der.

Sahne 47

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin gizlice bir ormana girerler. Uzaktan biri ateş eder. Hacı, kumandanı görmek istediklerini söyler.

Sahne 48

Hacı ve Uzun Hüseyin, kumandanın odasına girerler.

Sahne 49

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, geldikleri yoldan atla dönmektedirler. Ömer Efendi'yi düşmana teslim edeceklerdir. Hacı, Aliye'nin ortadan kalkmasını isterken Hüseyin kadını elde etmek istemektedir. Hacı, icabına bakacaklarını söyler.

Sahne 50

Bir odada tasavvuf müziği yapılmaktadır. Aliye, Gülsüm Hanım ve kasabalının çoğu oradadır. Bir din adamı Kuran'dan Arapça ilahiler okur.

Sahne 51

Aliye huzursuz bir halde uyumaktadır. Kötü bir rüya görmektedir.

Sahne 52

Rüya sekansı: 50. sahnedeki din adamı, 45. sahnedeki Tosun'un yüzü ve yine 45. sahnedeki Hacı Fettah'ın konuşmaları.

Sahne 53

Aliye gök gürültüsü sesiyle korkuyla uyanır. Yataktan çıkıp camdan dışarı bakar.

Sahne 54

Meydanda ateşler yakılmış, düşman kasabayı sarmıştır. Yağmur altında düşmanlar kasabalıya rast gele ateş edip öldürmekte, insanlar korkuyla kaçışmaktadırlar.

Sahne 55

Aliye camdan bakarken Gülsüm Hanım gelir. Aliye korkuyla “*Geldiler anne...*”

Sahne 56

Hacı Fettah kasabanın selameti için Kuvayi Milliyecilerden birkaçını düşmana teslim etmek gerektiğini söyleyerek Ömer Efendi’nin nerede olduğunu sorar. Ömer Efendi, şehre gitmiştir.

Sahne 57

Hacı Fettah düşman askerleriyle konuşur. Onlar için en güzel evleri hazırladıklarını söyler. Ayrıca kumandan Aliye’ye özel ilgi göstermektedir. Kasabalı Hacı’nın bütün bunları bilmesine şaşırarak düşmanın geleceğini önceden temas ettiğini anlarlar.

Sahne 58

Bir adam Hacı Fettah’a, Uzun Hüseyin’den laf getirir. Aliye’yi istemektedir. Hacı Fettah merak etmemesini söyler.

Sahne 59

Hacı Fettah, kasabalının yanına dönerek kendi sayesinde kimseye zarar gelmeyeceğini söyler.

Sahne 60

Düşman askerler bir eve zorla girerler. Kadın acıyla bağırırken adamı alıp götürürler.

Sahne 61

Vurulmuş bir kadın yerde kanlar içinde yatmaktadır. Küçük çocuğu yanında ağlamaktadır. Evin erkeği de kapıda cansız yatmaktadır.

Sahne 62

Düşman askerler bir eve zorla girerler.

Düşman askerlerinin halka uyguladıkları zulmü anlatan bu müzik altı sekans (59'dan 63'e) Hacı Fettah'ın “Sayemde kimseye zarar gelmeyecek” sözlerinden sonra yer almaktadır. Senaryoda kavramsal boyutta, söylenenle yapılan kurgulanarak zıtlık vurgulanmış, anlatım kurguyla sağlanmıştır.

Sahne 63

Düşman kumandanı karargah olarak kullandıkları evde, Ömer Efendi'nin hala yakalanmamış olmasından şikayet etmektedir. Hacı Fettah, Ömer Efendi'ye bir haber ulaştıracağını söyler.

Sahne 64

Ömer Efendi yolda yürümektedir. Uzun Hüseyin ve iki asker yolunu keserler, “*Bizi çok beklettin Ömer Efendi*”

Sahne 65

Askerler Aliye'nin evinin önünde yürümektedirler. Durmuş gizlice Aliye'nin evine girer.

Sahne 66

Aliye evde Gülsüm Hanım'la otururken kapı çalar. Korkup ışığı kapatırlar. Gelen Durmuş'tur. Ömer'in yakalandığını haber verir. Aliye gidip onu getireceğini söyler. Durmuş gitmesine yardım edecektir.

Sahne 67

Aliye ve Durmuş gizlice evden çıkıp ortalığa bakarlar. Durmuş ileriye bir taş atar.

Sahne 68

Sokakta bekleyen askerler taş sesiyle irkilirler. Ne olduğuna bakmak için uzaklaşırlar.

Sahne 69

Aliye ve Durmuş gizlice sokağa çıkarlar.

Sahne 70

Düşman kumandanı Uzun Hüseyin'e, Ömer'in mal varlığını sorar. Hüseyin adamın zengin olduğunu söyler. O sırada Hacı Fettah, Ömer Efendi'yi getirir. Kumandan Ömer'in kafasındaki fesi söküp alır.

Sahne 71

Durmuş ve Aliye sokakta yürürlerken Aliye durup çocukla vedalaşır, "*Hep böyle cesur ol, beni sakın unutma!*" Aliye gider, çocuk arkasından ağlar.

Sahne 72

Kumandan Aliye'nin geldiğini haber almış, Hacı Fettah'a nasıl bir kadın olduğunu sorar. Hacı Fettah, şeytanın kızı olduğunu söyler. Aliye'yi odaya getirirler. Kumandan kadınla kibar konuşur, "*Babanız yeni geldi. Suçunu bilmiyorum.*" (Filmin kopyasında bu noktada, kayıp bir zaman mevcuttur.) kumandan Aliye'yi ve Ömer'i serbest bırakır. Onlar çıkınca Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin karşı çıkarlar. Kumandan nişanlısı Tosun kızı almaya geldiğinde ikisini birden yakalatacağını söyler. Ardından adamlara dönüp "*Eğlenceye gitmiyor muyuz?*" diye sorar.

Sahne 73

Kasabada sarhoş düşman askerleri şarkı söyleyip göbek atmaktadırlar.

Sahne 74

Bir meyhanede kasabalılar yabancı askerlerle içki içmektedirler. Kumandan Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'le aynı masada oturmaktadır. Birden elini masaya vurur "*Kızın bu kadar güzel olduğunu söylememiştiniz!*" Hacı pişkin pişkin gülerken Hüseyin bozulmuştur.

Sahne 75

Kumandan masaya şapkasını koyar. Karşısında duran Ömer Efendi'ye "*Senin için Kuvayi Milliyeci diyorlar.*" der. Ömer inkar eder. Kumandan Ömer'e, onlar için şehre gidip Tosun'un ajanlığını yapmasını teklif eder. Ardından Aliye'yi çağırır. Kumandan Aliye'ye Tosun'u sevip sevmediğini sorar. Aliye'nin ağzından Tosun'la ilgili bilgi almaya çalışır. Ancak Aliye ketumdur. Kumandan Aliye'ye meyilli davranıp isterse görüşebileceklerini söyler. Aliye kesin bir dille reddeder. Kumandan sakın tavırlarla Ömer'e teklifini tekrar hatırlatıp oradan gider.

Bu sahnenin başında kumandanın bir masaya şapka koyuşu yakın planla gösterilmiş ve daha önce (26. sahnede) vurgu yapılan masa üstünde duran süs yine gösterilmiştir. Böylece anlatım tamamlanmıştır, daha önce Türk askeri Tosun'un olduğu evde, şimdi düşman kumandanı vardır.

Sahne 76

Hacı Fettah eşrafla konuşur. Düşmanın yaptıklarından o da memnun değildir, Ömer'i salıvermişlerdir. Hepsinin Aliye yüzünden olduğunu söyler. Adamı etkisi altına almıştır. Hacı Fettah çevresindekileri dolduruşa getirir, Aliye'nin kumandanın evine gidip uzun uzun kaldığını söyler.

Sahne 77

Bir adam Ömer Efendi'yi uyarır. Hacı Fettah, aleyhinde halkı kışkırtmaktadır.

Sahne 78

Ömer bir yere giderken Durmuş onu takip etmektedir. Başka biri ikisini izler.

Sahne 79

Ömer ve Durmuş köprü üstünde buluşurlar. Ömer, Durmuş'a bir kağıt pusula vererek *"Bunu Yüzbaşıya ver. Bu fırsatı kaçırmasin. Akşama dön gel."* der. Durmuş, Ömer'in elini öpüp gider.

Sahne 80

Durmuş, ormanın içinde koşarak giderken az önce onları takip eden adam çocuğu yakalar ve suya atmaya çalışır. Durmuş bağırır.

Sahne 81

Ömer bağıırışı duyup geri koşar.

Sahne 82

Ömer derenin yanına gelmiştir. Uzaktan fırlattığı bıçak, Durmuş'a saldıran adama saplanır. Adam oracıkta ölürken Ömer, Durmuş'a gitmesi söyler. Durmuş yoluna devam eder.

Sahne 83

Kumandan, Uzun Hüseyin'le konuşmaktadır. Hüseyin'i, Ömer'i takip etmesi için görevlendirir.

Sahne 84

Bir asker kahvede Ömer Efendi'nin yanına gelerek kumandanın onu görmek istediğini söyler.

Sahne 85

Kumandan Ömer Efendi'yi milliyetçilik ve adam öldürmekten hapse atar.

Sahne 86

Bir başka adamı hapse atarlar. Adam askerlere Uzun Hüseyin'in adamı olduğunu, bir yanlışlık yaptıklarını söyleyerek yalvarır. Adamın içeri girmesiyle diğer mahkumlar onu linç etmeye yeltenirler. Adam kaçmak için çatıya çıkınca askerler adamı vururlar.

Sahne 87

Aliye evde aldığı kırmızı kumaşa beyaz ay ve yıldız işlemektedir. Gülsüm Hanım gelir. Ömer Efendi hala gelmemiştir. Merak ederler. Duvarda saat durmaktadır.

Sahne 88

Duvardaki saat ilerlemiştir. Ömer Efendi hala yoktur. Gülsüm Hanım tespih çekmektedir.

Sahne 89

Gülsüm Hanım'ın tespih çeken eli durmuş, kadın uyuyakalmıştır. Ömer Efendi hala gelmemiştir. Cama bir taş atılır. Aliye bakar, bir adam Ömer Efendi'yi en son kumandana giderken gördüklerini söyler. Aliye telaşla evden çıkar, iş ciddidir.

87. sahneden 89. sahneye kadar olan sekansta zaman geçişleri önce saatten saate ardından Gülsüm Hanım'ın eline yapılan bindirmelerle verilmiştir.

Sahne 90

Aliye kumandanın yanına girer. Babasını serbest bırakmasını ister. Kumandan Aliye'ye aşık olmuştur. Onun için işgalden bile vazgeçeceğini söyler. Yeter ki onunla olmayı kabul etsin, kumandan orduları kasabadan çekecektir. Aliye onu asla sevmeyeceğini söyler. Kumandan ısrar ederek Aliye'ye sarılmaya çalışır.

O anda Hacı Fettah, odaya girer ve onları sarılmış halde görür. Aliye hızla odadan çıkar.

Sahne 91

Hacı Fettah halka “*Gözlerimle gördüm...*” diyerek Aliye ve kumandanın sarılışını anlatır.

Sahne 92

Kadınlar aralarında konuşurlar “*Gözleriyle görmüş...*”

Sahne 93

Bir kadın kameraya dönerek abartılı bir şekilde “*Gözleriyle görmüş, kucak kucağa!*” der.

Sahne 94

Aliye ağlarken Gülsüm Hanım saçlarını okşar. “*Yakında ordumuz gelir inşallah...*”

Sahne 95

Bir çocuk gelip Aliye'lere, Ömer'in sürüleceğini haber verir. Aliye adamı giderken vuracaklarını düşünür. Çocuğa hemen Durmuş'u çağırmasını söyler.

Sahne 96

Aliye ve Durmuş bir çare ararlar. Aliye, Durmuş'tan onu Uzun Hüseyin'e götürmesini ister.

Sahne 97

Aliye girdiği evdeki kadına Hüseyin'i görmek istediğini söyler. Kadın Aliye'yi tersleyecek olur. Aliye kadını itip içeri girer.

Sahne 98

Aliye, Hüseyin'in yanına girer. Babasını kurtarmasını ister. Hüseyin, onunla olursa yapabileceğini söyler. Aliye adamı tersler, eline vurur. Hüseyin'in elindeki bardak kırılır, eli kesilir. Kapıdaki kadın odaya girip Aliye'ye “*Defol evimden kahpe!*” diye bağırır.

Sahne 99

Aliye evden çıkar.

Sahne 100

Aliye eve girdiğinde birden Tosun bahçeden çıkar. Sarılıp öpüşürler. Aliye'nin ilk sorduğu, bu ayrılığın ne zaman biteceğidir.

Bu sahnede, bir yan öykü olan aşk, yine baskın ve eklenti duran bir şekilde işlenmiştir. Aliye'nin babasının düştüğü durum ve ardı ardına Hüseyin ve kumandandan aldığı çirkin teklifler düşünüldüğünde, kadının Tosun'u görür görmez boynuna atlaması ve hiçbir şey olmamış gibi hasretlerinin ne zaman biteceğini sorması, sahneyi olay örgüsünden bütünüyle ayrı tutmaktadır. Ne yazık ki ana öykü ve aşk öyküsü sahne içerikleri bağlamında girift işlenememiştir.

Sahne 101

Zaman geçmiş, artık Tosun gidecektir. Aliye korktuğunu söyler. Tosun bir şey olursa Durmuş'la haber göndermesini söyler.

Sahne 102

Hacı Fettah, kumandanın yanına gelip kasabada Kuvayi Milliyeliler'in dolandığını söyler. Kumandan ölümle tehdit ederek Hacı'yı kovar.

Sahne 103

Uzun Hüseyin ve Hacı Fettah, her ne kadar kumandan istemese de Aliye'nin evinin önüne bir gözcü koymaya karar verirler.

Sahne 104

Durmuş bir karargahı gözetlemektedir. O kaçarken bir asker ardından ateş eder.

Sahne 105

Aliye karargaha girmiş gizlice planlara bakıp çizimler yapar. Kağıdı alıp cebine koyduğunda kumandan odaya girer. Aliye babası için geldiğini söyler. Kumandan babasından mektuplar olduğunu, yarın gelip almasını söyler. Aliye istese hemen o anda salacaktır babasını. Aliye adamı tekrar reddeder. Kumandan biraz daha inat ederse kaba kuvvete başvurmakla tehdit eder.

Sahne 106

Aliye evde otururken camdan mektup atılır. Durmuş'tan gelen mektupta *“Taarruz başladı. Yarın Tosun Bey de gelecek ben de...”* diye yazmaktadır. Aliye çok sevinir.

Sahne 107

Belge görüntülerle Kurtuluş Savaşı... Mustafa Kemal Atatürk ordulara liderlik etmektedir.

Sahne 108

Aliye uyuduğu koltukta uyanır. Tosun hışımla odaya girer. Aliye ve Tosun sarılırlar. Aliye *“Beni sev Tosun...”*

Sahne 109

Askerler evin dışında toplanmaktadır.

Sahne 110

Durmuş, Aliye ve Tosun’un yanına gelerek kapıda nöbetçiler olduğunu haber verir. Tosun cephaneliğin mutlaka o gece uçurulmasını söyleyerek odadan çıkar.

Sahne 111

Tosun dışarı bakar, etraf sarılmaktadır. Odadan çıkar.

Sahne 112

Tosun başka bir odaya girer. Aliye yanına gelir *“Nöbetçileri buradan uzaklaştırmanın yolunu biliyorum.”* der. Kumandana giderek kendini feda edecektir. Tosun, onun kadar cesur bir asker daha tanımadığını söyler.

Sahne 113

Aliye askerler eşliğinde kumandana giderken Durmuş onu yakaladıklarını zannedip korkuyla gelir. Aliye sakın olmasını söyleyerek onu eve gönderir. Hacı Fettah, kapıda Aliye’yi görür *“Bu saatte kumandana gidiyor.”* der, yanındakiler Aliye hakkında söylenenlerin doğruluğuna inanmışlardır.

Sahne 114

Aliye kumandana kendini teslim eder, ancak şartları vardır. Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin’i tutuklatacak ve evinin önündeki nöbetçileri kaldıracaktır. Üçüncü şartınıysa bunları yaptıktan sonra söyleyecektir. Kumandan Hacı ve Hüseyin’in tutuklama emrini verir.

Sahne 115

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin hapse atılırlar. Diğer mahkumlar üzerlerine saldırırlar.

Sahne 116

Kumandan bir telefonla Aliye'nin evinin önündeki nöbetçileri kaldırır. Aliye son şartını söyler düğüne kadar kendisine dokunmayacaktır.

Sahne 117

Tosun ve askerleri cephaneliğe giden yoldaki düşman askerlerini öldürüp ilerlerler.

Sahne 118

Tosun ve askerleri cephaneliği havaya uçururlar. Ancak Tosun vurulur.

Sahne 119

Aliye cephaneliğin patlama sesini duyar. Rahatlamıştır. Karşısında duran kumandansa gerilir.

Sahne 120

Patlama sesini duyan mahkumlar ayaklanırlar.

Sahne 121

Kumandan hışım la odadan çıkar.

Sahne 122

Askerler sağa sola koşturmaktadır. Aliye de sokaktadır.

Sahne 123

Aliye eve gelir. annesini ve Durmuş'u alır.

Sahne 124

Sokakta çatışmalar yaşanmaktadır. Düşman askerleri halkı öldürmektedir.

Sahne 125

Hacı meydanda halkı galeyana getirmektedir. Aliye caminin avlusunda gebertilmelidir. Halk hiddetlenir.

Sahne 126

Aliye, Tosun'un vurulduğunu öğrenmiş hasta yatağında sayıklayarak yatmaktadır. Sayıklar gibi yemini tekrarladığı sırada Hacı Fettah önderliğindeki öfkeli kalabalık eve girerler. Aliye'yi zorla alıp götürürler.

Sahne 127

Öfkeden köpüren kalabalık ellerinde taş ve sopalarla tarihi bir duvarın önüne yürümektedir. En öndeki Hacı Fettah, ellerinden bağıladığı Aliye'yi sürükleyerek yüksek bir yere çıkarır. Hacı iyice celallenerek "*Vurun kahpeye!*" diye emir verir ve

eline aldığı koca bir taşla Aliye'nin kafasına vuran ilk o olur. Onun ardından kalabalık öfke ve nefretle elindeki taş ve sopalarla kadına vurmaya başlarlar. Aliye yere düşer.

Sahne 128

Aliye kanlar içinde tek başına yerde kıpırdamadan yatmaktadır. Kalabalık dağılmıştır. Annesi ve durmuş koşarak yanına gelirler. Gülsüm Hanım, eğilip bakar. Aliye ölmüştür. Kadıncağız Aliye'nin kendi elleriyle işlediği bayrağı çıkarıp Aliye'nin cansız bedenini örter.

Sahne 129

Belge görüntülerle Kurtuluş Savaşı... Köylüler dağlarına Türk bayrağını dikerler. Zafer kazanılmıştır.

Sahne 130

Atlılar kasabaya girerler.

Sahne 131

Türk askerleri kasabanın kahvesine girerler. İçlerinden biri Hacı Fettah'a, Aliye'yi sorar. Tosun, Aliye'yi kendisine emanet etmiştir. Kahvedeki halk olanları anlatarak Hacı'yı ve Hüseyin'i suçlar. Askerler meselenin İstiklal Mahkemeleri'nde halledileceğini söyler.

Sahne 132

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, darağacına doğru korkuyla yürürler.

Sahne 133

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in cansız ayakları ağaçta sallanmaktayken ayakkabıları yerde öylece durmaktadır.

Film boyunca Hacı Fettah'ın ayakkabılarına yapılan vurgunun bu sahneyle anlatımı tamamlanır. Fettah'ın ayakkabıları sonsuza kadar ayağından çıkmıştır.

Sahne 134

Aliye'nin öldürüldüğü yerde bekleyen Durmuş karşısında Tosun'u görünce ona koşar. Ağlayarak öğretmeninin öldürülüşünü anlatır.

Sahne 135

Tosun, Aliye'nin nerede gömülü olduğunu sorar. Durmuş onu götürecektir.

Sahne 136

Durmuş ve Tosun, Aliye'nin bir söğüt altındaki mezarına gelirler. Durmuş ağlayarak koşar ve toprağa sarılır. Tosun, çocuğu teselli etmek ister. Onların görüntüsünün üzerine Aliye'nin sesi düşer *“Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ılık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!”*

3.2.5.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Lütfi Akad'ın ilk filmi olma özelliğine sahip olan Vurun Kahpeye filminin senaryosunu yine Akad'ın kendisi, Halide Edip Adıvar'ın eserinden uyarlanan bir tretman üzerinden yazmıştır.

“Senaryo yazmanın hiçbir kuralını bilmiyordum. Bildiğim tek şey, örneğini bir arkadaşın elinde gördüğüm ve merakla karıştırdığım bir Amerikan filminin çekim senaryosuydu. İngilizce bildiğim bir dil değildi ama gördüğüm kadarı ile çekim çekim yazılmış ve “1”den başlayıp sonuna kadar sayılandırılmıştı. Yani sinemada gördüğümüz değişen her çekimin bir sayısı vardı. Bu yöntemi uygulamaya karar verdim.”³³⁹

Tabii ki Lütfi Akad'ın senaryonun teknik yazımını bilmemesi dramatik yapıyı bilmediği anlamına gelmiyor. Ancak, bu anekdot, bize yine de filmin hazırlık aşaması hakkında ipuçları vermektedir.

Vurun Kahpeye öncelikle o dönem için oldukça uzun sayılabilecek bir filmidir. Ham kurgusunu kendisi yapan Lütfi Akad, filmin 3600 metre çıktığını, daha sonra filmi kurgucu Özen Sermet'le beraber kısalttıklarını belirtir.³⁴⁰ Film bu kısaltmanın etkisiyle mi, yoksa öyle kurulduğundan mı bilinmez, çeşitli kopukluklar içermektedir.

Filmi kısa kısa hatırlamak gerekirse öykü, Aliye'nin zengin esnaf Uzun Hüseyin'e meydan okumasıyla başlar ve Aliye her ne pahasına olursa olsun

³³⁹ Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, a.g.e., 57

³⁴⁰ A.e., 85

gericilikle mücadele etmeye yemin eder. Hacı Fettah ise çocuklara milli marş öğreten bu kadını kafir ilan eder. Hacı Fettah, Aliye ve Tosun'un kasaba meydanında yollarının kesiştiği sahne sonunda giriş bölümü tamamlanmış olur. Bu sahneyle öykünün geri kalanının Aliye, Tosun ve Hacı Fettah ekseninde, onların yakınlık ve çatışmaları çerçevesinde örüleceği izlenimi verilir.

Tosun eşrafin maddi desteğini ararken ona karşı çıkan Hacı Fettah'ı hapse atar. Bu duruma tepki duyan kasabalı olanları biraz da çarpıtıp abartarak Aliye'ye bildirirler. Aliye, Tosun'u durdurmaya şehit babası üzerine yemin eder. Film dökümünde de değindiğimiz gibi olayların örülmeye başladığı bu ilk nokta film için çok değerlidir. İki ana karakterin çatışması hem kötünün başarısını gösterir, hem de öyküye zenginlik katar. Ancak Aliye'nin bu yemini havada kalır ve engellemek için yanına gittiği Tosun'u görür görmez olanları unuttur. Öncesindeki iki sahneyle de gerilim yüklenmiş sahne, birden bir aşk sahnesine dönüşür ve Aliye ile Tosun nişanlanırlar. Filmin kopukluk gösteren ana noktalarından biri burasıdır.

Bu noktadan sonra da film biraz daha dağınıklık göstermektedir. Tosun, cepheye giderken Hacı Fettah'ı saliverince Hacı Fettah, düşmanları kasabaya davet eder. Düşmanların kasabaya gelmesiyle filme bir yeni karakter daha eklenir; kumandan. Kumandanın öykü içindeki özellikleri, kötülerin tarafında ve Aliye'ye aşık olmasıdır. Ancak şimdiye kadar geline kesimde böyle bir karakter; Uzun Hüseyin zaten vardır. Kumandanın öyküye, hem de bu denli geç, girmesi öncelikle Uzun Hüseyin karakterini geri plana itmiş, dahası karakter fazlalığına yol açarak örgüyü dağıtmıştır. Uzun Hüseyin, Aliye ve Tosun arasında kurulmuş olan aşk üçgeninin tarafları çoğalınca dengeler bozulmuştur. Üstelik Uzun Hüseyin ve Tosun'a kumandan da eklenince "Aliye'yi görür görmez aşık olma" olgusu inandırıcılığını yitirmiştir.

Babası tutuklanınca kumandana giden Aliye, babasını kurtarır. Ancak kısa bir süre sonra Aliye'nin babası yeniden tutuklanır. Aliye kumandana gider, kumandan ancak kendisiyle birlikte olmayı kabul ederse babasını salıvereceğini söyler. Aliye kumandanı reddeder ancak bir sonra çaldığı kapı Hüseyin'indir. Hüseyin'den de aynı teklifi alıp onu da reddeder. Görüldüğü gibi aynı işlevi gören iki karakter olması olay örgüsünde tekrara yol açmıştır.

Bu esnada Hacı Fettah Aliye'nin kumandanla birlikte olduğuna dair dedikodular yayarak kasabalıyı doldurmaya devam eder. Sonunda Aliye, babasının kurtuluşu için yapmadığını Tosun'un eylem planı için yapar ve “memleketi için kendini feda ederek” kumandana teslim olur. Tosun, Aliye sayesinde başarılı olur. Ancak Aliye, düşmandan kurtulsa da kendi halkından kurtulamaz ve linç edilerek can verir.

3.2.5.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı : 136

Plan sayısı : 695

Daha önce belirttiğimiz gibi Vurun Kahpeye filmi teknik olarak çok zor süreçlerden geçerek kurgulanmıştır ve bu durum filmin birçok noktasında hissedilmektedir. Yıpranmış sahneler ve kopukluklar filmi tam anlamıyla değerlendirmeyi zorlaştırmaktadır. Ancak biz aşağıdaki değerlendirmelerimizi bu koşulları göz önünde bulundurarak yaptık.

Filmde toplam 65 zincirleme geçiş vardır. Bu geçişlerin 61 tanesi zaman ve mekan geçişini yumuşatmak içindir. Diğer kalan 4 zincirleme ise Aliye'nin rüya gördüğü 51. ve 52. sahnede, efektif amaçla kullanılmıştır. Bu bölüm içinde yine rüyayı desteklemek için, Aliye'nin rüyasındaki görüntüleri oluşturan Hacı Fettah ve Tosun üzerine bulut, duman görüntüsü bindirilir. Bu bindirme aynı zamanda filmdeki tek bindirme tekniğidir. Bunların yanında filmde silme tekniği hiç kullanılmamıştır.

Lütfi Akad'ın daha sonra yönetmen kimliğinin ana tanımı olacak sade anlatımın izleri ilk filmi olan Vurun Kahpe'ye filminde hissedilmektedir. Öncelikle filmin iyi hazırlanmış bir çekim senaryosu olduğu açıktır ve bu nedenle filmin sahne kurulumları büyük oranda başarılıdır. Her sahne kendi amacı ve temposu bağlamında iyi bir şekilde yönetilmiştir. Kamera açıları ve hareketleri sorunsuzdur. Ancak senaryo kurgusunun değerlendirmesinde gördüğümüz gibi daha çok sahneler arası bağlantılarda sorunlar vardır. Nitekim filmde kullanılan 61 zincirleme geçiş bu durumu ortaya çıkarmaktadır. Sahnelerin birbiri ile olan bağlantı çekimleri eksik

olduğundan sahneler arasında kararma ve açılmaya dayalı zincirleme geçişler tercih edilmiştir.

Filmin devamlılık ve aksiyon kurguları yerindedir. Neredeyse bütün kesmeler gözü rahatsız etmeyecek ve izlemeyi kolaylaştıracak şekilde yapılmıştır. Kurgu prensipleri bağlamında da filmde genel olarak bir problem görülmezken bazı sahnelerde bakış uyumu ve aks hatası vardır. Bunlar 22. (Aliye'nin öğrencilerle yaptığı yürüyüş iki farklı akstan çekilir ve bu yüzden farklı iki öğrenci grubu karşı karşıya gelecekmiş zannedilir.), 90. (Aliye ve Komutan konuşurken aynı yöne bakarlar), 108. (Tosun ve Aliye konuşurken aynı yöne bakarlar) sahnelerdedir. Ancak bu hatalar filmin akışını önemli ölçüde etkilememektedir.

Diyalog ve ses kurgusu ise biçimsel kurgu bağlamında filmin en başarılı olduğu noktalardır. Karakterlerin birbiri ile olan diyalogları sırasında sadece konuşan karakter gösterilmemiş, dinleyen karakterin tepkileri de kullanılmıştır. Genelde, bir karakterin son sözleri diğer karakterin ya da planın üzerine binmiştir. Ayrıca daha önceki filmlerde görmediğimiz değişik uygulamalar da Vurun Kahpeye filminde yer almaktadır. Örneklersek;

17. sahnede, kahvehanedeki köy halkı milli mücadele üzerine konuşmaktadır. Söz Tosun'a geldiğinde bir köylü şöyle der: "Tosun bey bizi bırakmaz ama" burada plan değişir ve başka bir köylü görürüz: "Düşman günden güne ilerliyor". Böylece tek bir cümle, iki köylü arasında bölüştürülür ve köylülerin ortak düşüncesi izleyiciye sunulmuş olur.

32. sahnede öğretmen ve Tosun okul koridorunda yürürken konuşmaktadır. İkili kameradan uzaklaştıkça diyalogların ses seviyesi de azalmaya başlar ve böylece ses ile de bir derinlik yaratılmış olur.

47. sahnede Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin atla ilerlemektedir. Bu sahnede atla ilerleyiş planları genel kurgu anlayışına göre daha uzun kullanılır. Bu durum bir şeyler olacağını hissettirir. Nitekim bir süre sonra duyulan silah sesi gerilimi sonlandırır. Bu sahne, ses ve görüntü kurgusunun birlikteliğine güzel bir örnektir.

Yukarıdaki dikkat çeken ses kurgusu örneklerinin yanı sıra filmde müzik de gerek verilmek istenen duyguya göre gerekli noktalarda efektif olarak gerek iki kesme arasını yumuşatmak için bir köprü görevi görececek şekilde kullanılmıştır. Örneklersek;

7. sahnede Aliye, okulu nizama sokma arzusunun ilk hedefi olduğunu söyler ve müzik başlar. Bu şekilde filmin ve karakterin hedefinin altı müzik ile çizilmiş olur.

22. sahnenin sonunda başlayan Dağ Başını Duman Almış marşı 23. sahnenin başında da devam eder. Böylece kesme yumuşatılırken (zincirleme yapmadan farklı bir sahneye geçilmiştir) aynı zamanda mekan birliği de sağlanır.

68. sahnede kapı önünde duran askerler duydukları taş sesi ile irkilirler. Burada ilgi çekici olan taş sesinin müzikal bir efektle sağlanmış olmasıdır.

Daha önce söylediğimiz gibi filmin çekim senaryosunun, Lütü Akad'ın da belirttiği gibi, özenle hazırlanmış olması kendini filmin bütününde ve bazı sahnelerde net bir biçimde ortaya koymaktadır. En önemli iki kurgusal öge Aliye'nin "Toprağınız toprağım, eviniz evim; burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billahi!" sözleri ve Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'in ayaklarına yapılan vurgudur. Aliye'nin yemini 1., 16., ve 136. sahneler olmak üzere filmde üç kere kullanılır. Filmde bu yeminin gerçek zamanda geçtiği nokta 16. sahnedir. Yani 1. sahnedeki yemin bir anlamda flashforward'dır. Ama burada asıl yapılmak istenen filme masalsı bir hava katmaktır. Milli mücadele içindeki bir kadının kahramanlaştığı hikaye için de bu, uygundur. Aliye'nin yemini filmin içinde üç kere kullanılarak, yaşanmış ve bitmiş olan bir olayın anlatıldığına vurgu yapılmaktadır. Nitekim Akad, filmde bu yöntemi görsel olarak da kullanmıştır:

17. sahnede Hacı Fettah'ı ilk kez görürüz. Çekimin başında Hacı Fettah'ın ayakları vardır. Kamera yukarı tilt yapar ve Hacı Fettah'ı görürüz. 34. sahnede Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin eve girdikten sonra kamera aşağı tilt yapar ve planda çıkarılmış ayakkabılar vardır. 76. sahnede yine ayakkabılarından Hacı Fettah'a doğru yukarı tilt yapılır. Son olarak 133. sahnede asılmış olan Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in ayaklarına doğru aşağı tilt yapılır. Bu sahneler ile Akad çekim senaryosunda ne kadar titiz çalıştığını bizlere göstermiş olur. Kurguda bir takip ve

dikkat ögesi olarak sunulan ayak detayları aslında filmin başından itibaren bize filmin sonu hakkında ipuçları vermektedir. Akad, bu sahnelerle kurguyu entelektüel bir şekilde kullanmıştır ve sinemacılık adına kaygılar taşıdığını hissettirmektedir.

Akad, filmin temalarından biri olan gericilik için de kurgu yoluyla bazı vurgular yapmıştır. Bunlar kesmelerden çok mizansenin kurgusuna dayalıdır. Özellikle 40. sahne dikkat çekicidir: Aliye kara çarşafly iki kadın ile diyalog halindedir. Sahnenin son planında Akad, Aliye'yi kadınların amorsundan görür. Kadınların biri sağda diğeri soldadır, ortada da Aliye vardır. Siyah-beyaz filmin kontrast özelliğinin çok iyi kullanıldığı bu sahnede Aliye aydınlık bir yüz olarak görünürken; kadınlar çerçevenin sağında ve solunda karanlığı temsil etmektedir. Bu plan hem gericiliğe hem de kadınların Tosun'u şikâyet ettikleri konunun yalan olduğuna işaret eder.

Akad'ın kentine özgü sade sinemasının izleri olan sahnelerin dışında Rus sinemasının etkisindeki bazı sahneler de dikkat çekmektedir. Özellikle 86. ve 127. sahnelerdeki kamera açıları (daha çok yüz planlar) sessiz sinema dönemindeki Rus filmlerinin açılarını andırmaktadır. Yine, mahkûmların Uzun Hüseyin'in bir adamını linç etme girişiminin çatıda ölümle sonuçlandığı 86. sahnedeki yüz planlarının, filmin genel tarzına göre son derece hızlı kesmelerle kurgulanması, Rus sinemasının devrim filmlerindeki kurgu yapısını andırmaktadır. Aynı şekilde, Aliye'nin linç edilmesi sürecinde yer alan 127. sahnedeki kitlelerin çekiminde kullanılan kamera açıları ve kurgu bu yapıya benzetilebilir. Akad'ın karakterden çok kitlelerin öne çıktığı sahnelerde bu tür uygulamalar yapması, sanırız rastlantı olarak görülemez.

Son olarak söylemek gerekir ki Vurun Kahpeye çalışmamız kapsamında filmin kurgusunu yapan kişinin net olarak tanımlandığı (Özen Sermet), doğrulandığı ve bir kurgucunun elinin değdiği belli, imzası olan ilk filmidir. Nitekim Akad bunu şu sözlerle ispatlar:

“Kesip biçmeye başlıyoruz, bu arada, bana göre, fazla kesmeye kalktığında etimden koparıyormuşçasına karşı çıkıyorum. Bana güven kesmek lazım diyor. İstmeden razı oluyorum, ama artan parçayı gene de sayı kâğıdı ile sarıp bir rafa koyuyorum.”³⁴¹

³⁴¹ A.e., s. 85

3.2.6. Fato - Ya İstiklal Ya Ölüm

Yönetmen : Turgut Demirağ

Senaryo : Hıfzı Tan

Kurgu : Orhan Atadeniz

Görüntü : Kemal Baysal

Oyuncular : Kadri Eroğan, Oya Sensev, Settar Körmükçü, Cahit Irgat, Orhan Arıburnu, Sadri Alışık, Muzaffer Tema

3.2.6.1. Filmin Kısa Özeti

Kuvayi Milliye yüzbaşısı Necdet, askerleriyle beraber önemli bir akın için yola çıkar. Görevleri Yunan askerlerinin sevkıyat treninin geçeceği demir köprüyü havaya uçurmaktır. Necdet ve askerleri kendilerine kılavuz bulabilmek için bir köy evine girerler. Babası, Fato'yu, Necdet ve askerlerine kılavuzluk etmesi için gönderir.

Cesur bir genç kız olan Fato, Necdet ve askerleri köprüye güvenli yollardan ulaştırır. Necdet, köprüyü havaya uçurmayı başarır. Ancak bu esnada düşman da peşlerine düşer. Saklandıkları köyden onları Fato'nun yengesi ve Satı kurtarır.

Fato onlara geri dönüş yolunda da yardım edip yanlarından ayrılmadan, Necdet ona bir yüzük verir ve zaferden sonra ona geleceğini söyler. Necdet ve askerleri yola devam ederlerken düşmanın saldırısına uğrarlar. Sesleri duyan Fato geri döner ve düşman askerlerine yakalanır. Necdet, Fato'yu askerlerin elinden kurtarır, ancak bu kez o vurulur.

Necdet cephe gerisinde tedavi olurken Fato, evine dönmeye çalışır. Ancak yolda çıkan bir çatışmada bacağından vurulur. Fato evine döner, ancak durumu ciddidir.

Zafer kazanıldığında Necdet, söz verdiği gibi Fato'ya gider. Ancak genç kız, zafer marşları söyleyen askerleri izlerken Necdet'in kollarında can verir.

3.2.6.2. Filmin Senaryo Dökümü

Jenerik

Demir bir köprü patlamayla havaya uçar.

Sahne 1

Düğün evinin bahçesinde kuzu çevrilmekte, saz çalınıp zeybek onanmaktadır.

Sahne 2

At arabalı gelin konvoyunu geçen atlılar İzmir'in işgal edildiğini, düşmanın oraya doğru ilerlemekte olduğunu haber verir.

Sahne 3

Düğün evinde koşuşturma vardır.

Sahne 4

Düğün evinin önünde toplanan kalabalığa ulaşan atlılar, düşman işgalini haber verirler. Misafirler birden telaşlanır. Atlılar dörtlüyle evin önünden geçip giderken gelini taşıyan düğün konvoyu da eve ulaşır. Necdet, gelini ve annesini karşılayıp onları eve buyur eder. Kendisi girmeden önce adamına atını hazırlamasını buyurur.

Sahne 5

Gelin (Mediha), yatak odasında etrafına bakınır. Ağlayarak duvağını ve saçındaki süsleri çıkarır. İnci kolyesi yere düşüp dağılmıştır. İncileri yerden toplar.

Sahne 6

Mediha, gelinliğini çıkarmış simsiyah kara çarşaf giyinmiştir. Yerde duran gelinliğin üstüne basarak odadan çıkar.

Sahne 7

Mediha atlı arabaya biner. Necdet, annesini ve Mediha'yı uğurlamaktadır. Necdet Bey, vatan kurtulunca yanlarına gideceğini söyler. At arabası yola koyulur.

Sahne 8

Necdet, çizmesini giyip odadan çıkar.

Sahne 9

Necdet, yatak odasına girince yere atılmış olan gelinliği görür. Asker üniformasını giymiş olan Necdet, silahını beline takar. Bir sigara çıkarıp ağzına koyar ve odadan çıkar.

Sahne 10

Necdet başka bir odada kemerini ve kalpağını takar. Masada bulduğu ateşle sigarasını yakacakken eline geçirdiği bir gaz lambasını yere atıp kibriti üstüne çakar. Necdet, perdeyi tutuşturmuştur. Odadan çıkar.

Sahne 11

Necdet evden çıkar. Atını ister.

Sahne 12

Necdet, dağlarda atıyla dörtnala gitmektedir. Başka bir atlı gelip Necdet'e evine ne yaptığını sorar. Necdet düşmanın gelip keyif çatmasındansa evi yaktığını söyler. Adam, herkesin bu yolda Necdet'i takip edeceğini söyler. Ölünceye kadar savaşıacaklardır!

Bu az diyaloglu ama harekete dayalı giriş sekansı oldukça başarılıdır. Hiç konuşma olmadan işgalin Mediha için yalnızca düğününün iptal olması anlamına geldiği, Necdet Bey'in gözü kara bir asker olduğu verilmiştir. Ana karakterin motivasyonu ölene kadar savaşmak ve memleketi düşmandan temizlemektir. Filme yalın ve hızlı bir giriş yapılmıştır.

Sahne 13

İşgalciler ve direnişçiler çatışmaya girerler. Cephanesi biten direnişçiler, süngülerle yumruklarla dövüşürler.

Sahne 14

Kuvayi Milliye karargahına yakında bir akın olacağı haberi gelir. Her biri birbirinden hevesli askerler toplanırken Necdet'in akına kimleri götüreceğini konuşurlar.

Sahne 15

Memiş bir ağacın altında uyumaktadır. Dursun gelip onu uyandırır ve alay postası geldiğini haber verir. Akın için heyecanlanan Memiş, Dursun'a, komik bir şekilde, son yaptıkları saldırıyı canlandırır. Dursun da safça kendini kaptırmış onu takip etmektedir.

Sahne 16

Karargahta toplanmış askerlere Yüzbaşı Necdet'ten haber gelir. Necdet, Memiş'i çağırılmaktadır.

Sahne 17

Memiş, çağırıldığını duyup gider.

Sahne 18

Memiş karargah binasından içeri girer.

Sahne 19

Memiş, Necdet'in odasına girer. Necdet, akına gidecek askerlerin isimlerini sayar. Memiş istekle kendisinin gidip gitmeyeceğini sorar. Necdet gülümseyerek *“Kambersiz düğün olur mu hiç?”* diye cevap verir.

Sahne 20

Memiş elindeki listeyle dışarı çıkar. Herkes listeyi beklerken o Dursun'a anlattığı saldırı hikâyesine devam eder. Dursun yine kendini kaptırarak onu izler. Askerler sabırsızlanmaktadırlar. Memiş hikâyeyi bırakarak isimleri okur. Adı okunan her asker, akına gideceği için sevinmektedir.

Karargâhta, akına gidecek askerlerin kimler olduğunun belirtildiği bu sekansta Demirağ, isimleri okunan askerleri tek tek göstererek bundan sonra öyküde yer alacak ana karakterleri belirtmiş olur. Memiş ve Dursun filmin genelinde seyircinin yüzünü güldüren tipler olarak kullanılmaya devam edecektir.

Sahne 21

Necdet'in birliği dağda durmuştur. Necdet dürbünüyle bakıp planı anlatır. Gidecekleri yere dereden yüzerek ulaşacaklardır. Harbiye mezunu olan Orhan'ın ilk akınıdır. Necdet onu dikkatli olması için uyarır. Suyu girecekleri için çakmak, kibrit ve hüviyetlerini toplayıp bir taşın altına saklar, orada bırakırlar.

Sahne 22

Necdet ve askerleri dağlarda ilerlemektedirler. Bir kıpırtı duyup irkilirler. Ancak çalıların arkasından çıkan, düşman değil, Memiş'tir.

Sahne 23

Necdet ve askerleri üç gündür ilerlemektedirler. Necdet durup asıl planlarını anlatır. Düşman büyük bir taarruza hazırlanmaktadır. Bunun için demiryolundan sevkıyat yapacaklardır. Necdet, askerlerine asıl görevlerinin sevkıyat treninin üstünden geçeceği köprüyü havaya uçurmak olduğunu söyler. Ancak bu görev kolay değildir. Onlara yolda bir kılavuz lazım olacaktır. En yakındaki köye gitmeye karar verirler.

Sahne 24

Bir köyün genel görünümü...

Sahne 25

Necdet ve Çakır, bir evin bahçesine girerler. Evde yanan ışığı görüp kapıyı çalarlar. Kadın korkarak kapıyı açar ve onları içeri alır.

Olayın geçeceği mekanı tanıtmak için 25. sahneden önce köyün genel görünümüne yer verilmiştir. Şimdiye kadar izlenen filmlerde bu uygulamaya pek rastlanmamaktadır. Zaman geçişleriyle mekan değişimlerinde bugün yaygın olarak kullanılan genel görünüm sahnelerine yer verilmiş olması anlatımı düzenlemiştir.

Sahne 26

Necdet ve Çakır eve girerler. Ev içinde hasta yatan yaşlı adama yalan söylerler. Evlerine gitmek istediklerini ancak yollarını kaybettiklerini, bir kılavuz ve biraz yiyeceğe ihtiyaçları olduğunu anlatırlar. Ev sahipleri evde onlardan başka kimse olmadığını söylerler. Yaşlı adam onları uyarak oralarda fazla dolaşmamalarını söyler. Onları asker kaçağı sanan adam, hasta yatmasının sebebini anlatır. “*Bir gün tavuklara yem veriyordum...*” ...

Sahne 27

(Geri dönüş) Yaşlı adam tavuklara yem vermektedir.

Sahne 28

(Geri dönüş) Düşman askerleri köye girerler. Komutanları köyde yiyecek ne varsa toplanmasını emreder.

Sahne 29

(Geri dönüş) Yaşlı adamın kapısı çalar, düşman askerleri eve dalarlar. Komutanları da bahçeye girip adama hayvanlarını onlara vermesini emreder. Yaşlı adam, hiç hayvanı olmadığını söyler, ancak askerler ahırdan iki koyun çıkarırlar. Komutan yaşlı adamı yalancılıkla suçlayıp aşağılar. Adından koyunların fiyatına karşılık adama iki tokat atar. Komutan gidince bir başka asker gelir yaşlı adamı döver. Adamın karısı ağlayarak yanına gelir.

Sahne 30

Necdet duyduklarına çok üzölmüştür. Adama gerçekleri itiraf eder. Onlar Kuvayi Milliye'dendirler. Amaçları köprüyü havaya uçurmaktır. Bunu duyan yaşlı adamın tavrı değişir. Necdet'e ne kadar adamı varsa çağırmasını, onlara yemek vereceklerini söyler. Güvenliğı dert etmesinler diye karısı damda onlara gözcölük edecektir. Necdet, Çakır'a arkadaşlarını eve çağırmasını söyler.

Sahne 31

Çakır diğör askerleri getirmektedir.

Sahne 32

Necdet'in askerleri eve girerler. Necdet onları tek tek tanıtır. Yaşlı adam onları takdir eder ve bu durumda onar için yemek de kılavuz da temin edeceğini söyleyip içeri seslenir "*Fato! Fato!*" Fato içerdeki odadan çıkıp gelir. Necdet ve Fato bakışırlar, kızın upuzun saçları, beyaz tenli, tertemiz ve güzel bir yüzü vardır. Ancak Necdet, kılavuzun böyle küçük bir kız olmasını yadırgamıştır, gidecekleri yollar çetindir. Babası, Fato'nun o askerlerden bir farkı olmadığını söyler. O da bu vatan için çalışmalıdır. Ancak onu kılavuz olarak verirken tek bir şartı vardır, eğer düşmana yakalanırlarsa onu diri diri teslim etmeyeceklerdir. Fato köprüye gidebilecekleri yolları düşünür ve en uygun olanını bulur. Babası ona "*Aferin*" diyerek Fato'nun bu görev için uygun olduğunu yineler. Bütün askerler tek tek Fato'nun babasının elini öperler.

Sahne 33

Askerler evden çıkmaktadırlar.

Sahne 34

Kalan askerler de yaşlı adamın elini öpüp çıkarlar. En sona Fato kalmıştır. Fato babasının elini öper, babası ona bir ayet verir. Vedalaşırlar, Fato gider.

Sahne 35

Fato evden çıkınca annesi yanına gelir. Kızı için endişelidir. Fato onu rahatlatır, elini öperek vedalaşır. Necdet ve Fato evden çıkarlar.

Sahne 36

Fato'nun anne ve babası ikisi de endişelidir. Yaşlı adam kadın, erkek herkesin üstüne düşen görevi yapması gerektiğini söyler.

Sahne 37

Fato'nun kılavuzluğunda askerler dağda ilerlemektedir. Bir yerde durup saklanırlar. Fato, Necdet'e köprüyü gösterir. Necdet bundan sonrasının Fato için tehlikeli olduğunu söyler. Ancak Fato, görevinin, köprü yıkılıp onlar geri döndüğünde biteceğini söyler. Necdet, gülümseyerek Fato'ya cesur ve inatçı olduğunu söyler. Üstelik de güzeldir... Fato, Necdet'in iltifatını gülümseyerek karşılar.

Sahne 38

Köprü altındaki düşman çadırlarında Yunan askerleri mandolin çalıp Yunanca şarkılar söylemektedir. Eğlence biter, hepsi uyumak için çadırlara girerler.

Sahne 39

Necdet ve askerleri saklandıkları yerde plan yapıp harekete geçerler. Köprü üstünde ve altında nöbet tutan Yunan askerleri vardır. Necdet, askeriyle ağır ve temkinli bir şekilde köprüye yaklaşır. Askerlerden biri köprü altında nöbet tutan Yunan askerine arkadan saldırıp ses çıkarmasına fırsat vermeden adamı bıçaklar. Olayı gözleriyle gören Fato'nun içi burkulur, yüzünü çevirir. Necdet köprü ayağına doğru harekete geçerken farkında olmadan çakmağını düşürür.

Sahne 40

Necdet ve askerler köprünün ayağına dinamitleri yerleştirirler.

Sahne 41

Fato, kenarda endişeyle beklemektedir.

Sahne 42

Necdet birden fitilleri yakacak çakmağının olmadığını fark eder. Bu planı bozmuştur, dinamitlerin ateşlenmesi gerekmektedir. Necdet ani bir karar alarak askerlerine uzaklaşmalarını, dinamitleri kendisinin ateş ederek patlatacağını söyler. Necdet kendini feda edecektir.

Sahne 43

Bu sırada Fato, düşman çadırlarına doğru gizli gizli yaklaşmaktadır. Başındaki yemeniyi çıkarıp çadırın yanında takılmış ateşten bir parça çıta alır ve düşman askerleri görmeden uzaklaşır.

Sahne 44

Yanındaki askeri Necdet'e bu işi kendisinin yapmak istediğini söyler. Necdet teklifi kabul etmez, askere uzaklaşmasını emreder. Asker gider. Necdet tam ateş edecekken asker tekrar koşarak gelir, peşinde de Fato vardır. Fato, ateşi bulduğunu söyler. Necdet onları gönderir ve dinamitin fitilini ateşler.

Sahne 45

Necdet'in askeri kaçarken nöbetçiler onları görür. Çatışma başlar.

Sahne 46

Necdet bu kaos sırasında diğer fitilleri de ateşler.

Sahne 47

Yunan askerleri saldırıyı telgrafla haber vermektedirler.

Sahne 48

Necdet kaçarak bir yerde saklanır.

Sahne 49

Köprüye doğru büyük bir tren yaklaşmaktadır. Tren köprüyü geçerken köprü büyük bir gürültüyle havaya uçar.

Filmin ana kahramanları olan, Necdet, askerleri ve Fato'nun, ana görevi olan “köprünün havaya uçurulması” gerçekleşmiştir. Klasik anlatı yapısında yaygın kullanılan yöntem, karakterlerin ana hedeflerini ortaya koyarak başlar, bu hedefe ulaşmalarında aldıkları yolu ve karşılarına çıkan engelleri gelişme bölümünde işler ve sonuca yakın bu hedef gerçekleştirilir ya da başarısız olunur. Bu yaklaşımla köprünün filmin ortasında imha edilmesi senaryo kurgusunda bir problem gibi görünmektedir.

Bu sekansta göze çarpan bir nokta, Fato'nun genç bir kız olarak mücadeleye katkısının işlendiği filmde, Fato'nun kadınsı durumlarının göz ardı edilmemiş olmasıdır. Düşman bile olsa bir adamın öldürülüşünü gören Fato'nun irkilerek yüzünü kapatması insani bir mizansendir. Üstelik bu nokta

Fato'nun karakterini daha da güçlendirmektedir, Fato'nun kırılğan bir yapıya sahip olmasına karşın askerlerle yol almayı göze almış olması onun cesur biri olduğunu ortaya koyar.

Sahne 50

Necdet'in askerleri bir yandan çatışarak kaçmaya çalışırlar. Halil Çavuş vurulur. Diğerleri ona yardım etmeye giderler.

Sahne 51

Yunanlı asker köprü'nün yıkıldığı haberini telefonla alır. Telefondaki kişi süvarilerin çevre köyleri kuşatmaları emrini verir.

Sahne 52

Necdet ve askerleri bir yere sığınmışlardır. Halil Çavuş yaralı, yatmaktadır. Necdet, Halil Çavuşu sırtlarında taşımaları gerekse de onu yanlarında götüreceklerini söyler. Ancak Halil Çavuş, onları yavaşlatmamak için bir anda silahına davranır ve kendini vurur. Herkes çok şaşırılmış ve üzülmüştür, çavuşun üstünü örtüp sığındıkları yerden ayrılırlar.

Sahne 53

Ormanda gizlenerek ilerleyen askerler dört bir yandan gelen süvarilerin seslerini duyarlar. Fato patikadan gitmelerinin en doğrusu olduğunu söyler.

Sahne 54

Uzun süredir yol almaktadırlar. Fato'nun yorulduğunu fark edip onun için bir mola verirler. Oturdıkları yerde Memiş konuşmaları ve hareketleriyle komiklikler yapar. Hepsi çok acıkmıştır. Memiş, Dursun'a, Necdet'ten izin alabilirlerse bir fikri olduğunu söyler. Memiş gider, Dursun üstünü çıkarmaya başlar.

Sahne 55

Memiş ve Dursun üzerlerinde paramparça ve kirli kıyafetlerle yola çıkarlar. Yolda ilerleyen köylüleri görünce yarım akıllı dilenciler gibi davranıp köylülere musallat olurlar. Köylüler hallerine acıyıp onlara yiyecek verirler.

Sahne 56

Fato ve Necdet ağaç dibinde konuşmaktadırlar. Necdet, konuyu Fato'nun cesaretine getirip köprüyü onun sayesinde patlattıklarını söyler. Dursun ve Memiş gelmektedir.

Sahne 57

Dursun ve Memiş'in getirdiği yemeklerden yemektedirler. Üstlerinden geçen savaş uçakları onları aramaktadır. Necdet, Fato'ya aslında pilot olduğunu söyler. Fato, çok şaşırır. Ancak askerler doymamıştır. Fato yakındaki köye gidip yemek getirebileceğini söyler. Dayısı o köyde oturmaktadır. Fato gidince Necdet arkasından Fato'nun mükemmel bir kız olduğunu söyler.

Sahne 58

Necdet, askerleri ve Fato bir köy evindedirler. Fato'nun yengesi bütün köylünün onlar için gözcülük yaptığını söyler. Necdet yine de askeri Mucurlu'yu da evin önüne gönderir. Hep beraber sofraya otururlar.

57 ve 58. sahneler arasında filmin bütününde eşine rastlanmayan bir kopukluk vardır. 57. sahnede Fato yemek getirmek için köye giderken 58. sahnede birden askerleri evin içinde görürüz. Teknik anlamda kopyayla ilgili değil ise anlatımda hata yapılmıştır.

Görüldüğü gibi filmin temposu, köprünün havaya uçurulmasından sonra hızlı bir düşüşe geçmiştir. Sebebi, ana kahramanların hedeflerinin bitmiş olmasıdır. Gelişme bölümünde sürekli yükselmesi gereken tempo, ani bir yükselişin ardından yine ani bir düşüş grafiği çizmiştir. Senaryo kurgusunun aksaklık gösterdiği bu noktada, film öyküsü Fato'nun cesareti ve fedakârlıkları ekseninde ilerletilmeye çalışılmaktadır. Köprüyü patlama ana hedefi bitmiş, yerine, Fato'nun onları sağ salim geri götürmesi hedefine bırakmıştır. Yani ana aks değişmiştir.

Sahne 59

Mucurlu köyün tepesinde gözcülük yapmak için durur.

Sahne 60

Satı, evde dertli bir türkü okur. Askerler ve Necdet onu dinlerler. Dursun dinlerken uyuyakalır, Memiş onu uyandırır.

Sahne 61

Bir yamaçta düşman orduları köye doğru gelmektedir. Mucurlu durumu görüp ayaklanır.

Sahne 62

Eve düşman ordularının geldiği haberi gelir. Fato ve yengesi askerleri çatıya çıkarırlar.

Sahne 63

Askerler birer birer çatıya çıkmaktadırlar.

Sahne 64

Köye giren Yunan ordusu evleri basmaktadır.

Sahne 65

Askerler çatıya çıkmaktadırlar.

Sahne 66

Yunan askerleri bir evi basarlar.

Sahne 67

Fato, yengesi ve Satı bütün askerleri çatıya çıkarmışlardır. Çatıya giden kapıyı kapatırlar. Yengesi sedire yatarak üstünü örter, kızlar yanına otururlar. Aynı anda Yunan askerleri içeri dalarlar. Sağa sola bakınıp çetecilerin nerede olduğunu sorarlar. Yunan komutanı, çatıya çıkan kapıya ateş eder.

Sahne 68

Çatıda saklanan Necdet ve askerleri sesleri duymaktadırlar.

Sahne 69

Yunan komutanı bu kez tavana bir el ateş eder.

Sahne 70

Çatı katında yere yatmış olan Dursun vurulmuştur. Ama kıvransa da sesini çıkarmaz.

Sahne 71

Yunan komutanı ve Fato'nun arasına tavandan bir damla kan damlar. Fato, komutan görmeden kanı saklamak için birden ayaklanır ve kanın üzerine basar. Fato komutana orada saklanan kimse olmadığını, yalnızca hasta yatan annesi ve kardeşi olduğunu söyler.

Sahne 72

Dursun acı içinde kıvrınmakta ama sesini çıkarmamaktadır.

Sahne 73

Yunan komutanı çetecilerin köyde bir yerde olduğunu bildiklerini, eğer söylemezlerse bütün köyü yakacaklarını söyleyip gider. Fato peşinden koşup camdan bakar.

Sahne 74

Yunan askerleri köyü terk etmektedir.

Sahne 75

Fato koşarak çatıya çıkan kapıyı açar ve gittiklerini haber verir. Kimin yaralandığını sorar. Necdet ve askerleri aşağı inerler.

Sahne 76

Mucurlu, bulunduğu yerden Yunan askerlerine ateş açarak onları üzerine çeker.

Sahne 77

Yunan askerleri girdikleri evlerden çıkıp atlarına atlarlar.

Sahne 78

Dursun'un yarası ağırdır. Çatıdan güç bela indirirler. Memiş, Dursun'un başında oturur. Dursun ondan anasına selam söylemesini ve nasıl öldüğünü anlatmasını ister. Dursun ölür, Memiş yıkılır, "*Dursun! Dursun!*"

Sahne 79

Mucurlu, Yunanlılarla çarpışmaktadır.

Sahne 80

Dursun'u evin yakınına gömmüşlerdir. Silah seslerini duyup koşarlar.

Sahne 81

Mucurlu çatışmaktadır.

Sahne 82

Necdet ve askerleri kaçmaktadırlar. İçlerinden biri Mucurlu'yu kurtarmaları gerektiğini söyler. Necdet, karşı çıkar; Mucurlu bu çatışmayı onlar kaçabilsin diye çıkarmıştır.

Sahne 83

Mucurlu düşmanla çatışmaktadır. Ancak kurşunu biter. Beyaz bir bez çıkarıp sallayınca düşman askerler çevresine toplanırlar. O anda Mucurlu el bombasının pimini çeker ve kendisiyle birlikte Yunan askerlerini de öldürmüş olur.

Sahne 84

Fato, Necdet ve askerleri bir türbenin önüne gelirler. Fato cama tıklatınca yaşlı ve sakallı bir adam kapıya çıkar. Fato, askerlerin yol soracaklarını söyler. Adam, onların köprüyü patlatan askerler olduklarını öğrenince kapıyı açar, buyur eder.

Sahne 85

Yaşlı adam, onlara güvenli bir yol tarif eder. Fato onları geçirip geri gelince onu eve kendisi götürecektir. Fato gelmişken türbeyi gezmek ister.

Sahne 86

Askerler ve Fato, Ertuğrul Gazi türbesine girerler.

Sahne 87

Yunan askerleri türbeyi harap etmişler, mezarın üzerindeki Türk bayrağını alıp atmışlardır. Necdet, yaşlı adama üzülmemesini, hesaplaşma gününün yaklaştığını söyler. Onlar çıkınca Fato tek başına kalıp arkadaşları ve yüzbaşı için dua eder.

Sahne 88

Yaşlı adam, Necdet'e iş galden önce oranın çok güzel bir yer olduğunu anlatır. Necdet, askerleri ve Fato yola koyulurlar. Yaşlı adam arkalarından dua eder.

Sahne 89

Fato ve askerler uzun zamandır yürümektedirler. Bir yerde mola verirler. Necdet ve Fato yan yana otururlar. Fato kısa bir süre sonra onlardan ayrılacağı için iki de üzgündür. Necdet, Kurtuluş'tan sonra Fato'nun yanına gideceğini, onu beklemesini söyler. Çakır da, Satı'nın yanına gidecektir. Fato'dan, Satı'ya haber vermesini ister; onu beklemelidir. Necdet cebinden annesinin yüzüğünü çıkarıp Fato'ya verir. Fato, biraz da utanarak yüzüğü alıp akar. Necdet, Fato'ya arkasına yaslanmasını ve biraz uyumasını söyler.

Necdet ve Fato'nun ilişkisi daha önce çözümlemelerini yaptığımız filmlerdeki aşk sahnelerinden farklılık gösterir. Yüzbaşı Necdet, kibar ve naif bir insandır. Fato da cesur ve cevval olmasına rağmen, narin bir köylü kızıdır. 89. sahnedeki mizansen örnekleriyle bu durum, karakterleri ayırtmakta ve onlara sert çizgilerle çizilmemiş, yumuşak ve ince hatlar kazandırmaktadır.

Sahne 90

Köyden genel görünüm...

Sahne 91

Fato uyanır, yüzüğüne bakar. Huzurlu bir halde tekrar gözlerini kapar. O sırada Necdet uyanır, saat beş olmuştur; artık yola koyulmaları gerekmektedir. Fato onlardan ayrılacaktır. Necdet ona Halil Çavuş'un tabancasını verir. Vedalaşırken Necdet, Fato'ya asker selamı verir ve zaferden sonra ona geleceğini tekrar eder. Fato bekleyeceğini söyler. Askerler toplanırlar.

Sahne 92

Necdet ve askerleri giderlerken düşmanla karşılaşılır. Çatışma çıkar. Necdet askerlerine dereyi geçerek kaçmalarını söyler.

Sahne 93

Fato tek başına giderken silah seslerini duyup geri döner.

Sahne 94

Büyük bir çatışma gerçekleşmektedir. Necdet'in askeri birer birer dereden geçerek uzaklaşmaya çalışılır. Son olarak Necdet de dereyi geçer. O sırada çatışma alanına gelen Fato, Yunan askerleri tarafından yakalanır. Fato'nun bağırıışlarını duyan Necdet geri döner. Fato'yu düşmanların elinden kurtarır. Ancak kaçarlarken Necdet vurulur.

Sahne 95

Necdet sedyeyle revir çadırlarına taşınmaktadır.

Sahne 96

Necdet'in tedavisi yapılmış, ancak ağır yaralanmıştır.

Sahne 97

Memiş, Fato'ya onu yalnız gönderemeyeceğini söyler. Onunla gelecektir; ancak kıyafetlerini değiştirmesi gerektiğini söyler.

Sahne 98

Memiş kadın kılığına girmiş, Fato'yla beraber köylülere katılmış gitmektedirler. Yunan askerleri yolu keserler. Onları takip etmelerini söylerler. Memiş, askerlerin peşinden giderlerken Fato'ya ilerdeki çatallı yolda kaçmasını söyler. Fato, Memiş'in dediğini yapar ancak askerler kaçtığını fark edip ateş açarlar.

Fato vurulur. Memiş başındaki örtüyü çıkarıp askerlere ateş açar. Askerlerin hepsini öldürdüğünü sanır ancak biri ölmemiştir. Memiş, Fato'ya koşarken yerde yatan Yunan askeri Memiş'i vurur, ardından kendi de ölür. Memiş, Fato'nun kollarında ölmüştür. Fato topallayarak uzaklaşır.

Sahne 99

Fato bacağından vurulmuş, zar zor ilerlemektedir.

Sahne 100

Necdet hasta yatağında Fato'yu sayıklamaktadır.

Sahne 101

Fato, yağmurlu bir gecede harap bitap bir halde evine ulaşır. Anne ve babası koşup onu yığıldığı kapıdan alırlar.

Sahne 102

Fato hasta yatağında babasına köprüyü uçurduklarını ve söz verdiği gibi döndüğünü söyler.

Sahne 103

Necdet hala hasta yatmaktadır ama birkaç güne çıkacaktır.

Sahne 104

Fato hasta yatmaktadır. Satı'ya yüzüğünü gösterir ve Çakır'ın zaferden sonra ona geleceğini haber verir. Ancak Fato'nun bacağı kötü durumdadır ve ateşi vardır.

Sahne 105

Belge görüntülerle Kurtuluş Savaşı...

Sahne 106

Çakır ve Necdet, türbedeki yaşlı adamın yanına giderler. Kurtuluş gerçekleşmiştir. Türbeye girerler.

Sahne 107

Necdet ve Çakır, türbedeki mezara Türk bayrağı örterler.

Sahne 108

Necdet ve Çakır, türbeden çıkarlar.

Sahne 109

Necdet ve Çakır, Fato'nun evine gelirler. Satı, onları karşılar. Ancak Fato'nun çok hasta olduğunu söyler.

Sahne 110

Satı, Necdet ve Çakır'ın gelişlerini haber verir. Fato'nun anne ve babası çıkarlar.

Sahne 111

Fato'nun anne ve babası Necdet'leri karşılar. Necdet, Fato'yu görmek ister.

Sahne 112

Necdet, Fato'nun yattığı odaya girer. Yanına oturup kızın saçlarını okşar. Fato uyanır. Satı ve Çakır da gelmişlerdir. Necdet, Fato'yu, İzmir'e götüreceğini söyler. Fato çok hastadır, sayıklamaya başlar. Necdet ona bir masal anlatır gibi, önlerinde güzel günler olduğunu anlatır. Dışardan marş sesleri duyulmaya başlar.

Sahne 113

Askerler İzmir Marşı'nı söyleyerek köyde geçit yapmaktadırlar.

Sahne 114

Fato geçenleri görmek isteyerek zar zor kalkıp camın kenarına gider.

Sahne 115

Askerler Fato'nun baktığı camın önünden geçerlerken Fato onları izler. Şükreder ve kendinden geçerek Necdet'in kollarında ölür.

Sahne 116

Necdet, Fato'nun cansız bedenini yatağa yatırır.

Sahne 117

Fato'nun anne ve babası feryatla koşarlar. Satı ve Çakır da üzgündür.

Sahne 118

Evin demir kapısı ağır ağır kapanır.

Sahne 119

Oldukça uzun bir zaman geçmiştir. Satı bahçede kızı Fato'nun peşinden koşar. O sırada Necdet'in uçağı üstlerinden geçmektedir. Fato'nun annesi, Fato'nun her ölüm yıl dönümünde Necdet'in geldiğini söyler.

Sahne 120

Necdet uçaktan Fato'nun mezarına çiçek atar. Uçaktan el sallayarak uzaklaşır.

3.2.6.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm, birçok hatalı noktası olmasına rağmen, yalın bir şekilde örülmüş bir senaryo kurgusuna sahiptir. Öyküsü, karakter ya da olay karışıklığı yaratmadan anlatılmayı başarmıştır. Ancak ana aksında bazı aksaklıklar göze çarpmaktadır. Necdet karakteriyle başlayan film, Fato’nun girmesiyle öykü çizgisini kaydırmıştır. Necdet’in amacı bir köprüyü havaya uçurmak iken bu olay, filmin ilk çeyreğinde gerçekleşmiştir. Bu noktadan sonra Fato’nun eve sağ salım dönebilmesi, asıl amacın yerine geçmiş gibi durmaktadır. Aslında burada asıl problemi yaratan bizce, diğer Kurtuluş Savaşı filmlerinde de olduğu gibi, öykünün her şekilde Kurtuluş Savaşı’nın bitişiyile noktalanması gerekliliğinin duyulmuş olmasıdır. Bu gereklilik, öykünün sonunda sarkmaya ve uzamaya sebep olmuştur.

Senaryo kurgusu, ana karakterler Fato ve Necdet’in yanında, onlara eşlik eden sekiz askerden birçoğunun da karakterini çizmekte başarılıdır. Bu yan kişiler tipler olarak çeşitli tipik unsurlarla çizilmiş ve film genelinde tutarlılık göstererek küçük küçük işlenmiştir.

Filmin tek yan öyküsü diyebileceğimiz Fato ve Necdet’in aşkı, daha çok Necdet’ten yanlı olarak tek taraflı olsa da, adım adım ilerlemektedir. “Vurun Kahpeye” filminde değindiğimiz, Tosun ve Aliye karakterlerinin aniden nişanlanmalarında olduğu gibi bir yanlışa düşülmemiştir.

Senaryo kurgusunda havada bırakılıp kapatılmayan tek konu filmin başında gördüğümüz düğündür. Bir başka kızla evlenmek üzere olan Necdet, cephede Fato’ya âşık olmuştur. Ancak geride kalan kız, adeta unutulmuş, bir daha diyalogla dahi değinilmemiştir.

Sahne ve sekans kurulumları inceliklidir. Birçok mekanda geçen filmde, atmosfer yaratabilmek için küçük giriş ve çıkış sahneleri açmaktan çekinilmemiştir. Film genelinde etkili mizansenler kullanılmamasına karşın, kalabalık ve hareketli çatışma sahneleri detaylı kurulmuştur.

Turgut Demirağ’ın o dönemdeki en başarılı ürünü kabul edilse de, Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm, bizce Türk sinema tarihi sayfalarında hak ettiği önemi görmemiştir. Amerika’da Southern California Üniversitesi’nde sinema eğitimi almış ve Paramount

stüdyolarında çalışmış olan Turgut Demirağ'ın³⁴² dekupaj ve kurgu konusunda gösterdiği başarı nedense dikkate alınmamıştır.

3.2.6.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı : 120

Plan sayısı : 915

Vurun Kahpeye filminde olduğu gibi, Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm filminde de kurgucu tanımlaması belirgindir. Bu sefer kurgucu olarak kaşımızda Orhan Atadeniz vardır. Türkiye'nin en önemli kurgucuları arasında gösterilen Atadeniz bu övgüyü neden hak ettiğini bu filmle net bir şekilde göstermektedir. Senaryo kurgusu değerlendirmesinde belirttiğimiz aksaklıkları bir kenara koyarsak (ki bunlar çok önemli sorunlardır); filmin bütününde tek bir aksiyon ve devamlılık hatası bulmak, kesme noktalarını eleştirmek neredeyse mümkün değildir. Tabii ki bu başarıda Turgut Demirağ'ın dekupaj çalışması büyük önem taşımaktadır. Film Griffith ile anılan “görünmez kurgu” uygulamasının da birçok örneğini vermiştir. Bu örneklerle geçmeden önce, çalışmamız kapsamındaki diğer filmlerde olduğu gibi, incelememize öncelikle geçiş teknikleri ile başlayalım.

Filmde toplam 31 zincirleme geçiş vardır ve bunların tamamı zaman ve mekan geçişini yumuşatmak için kullanılmıştır. Bindirme ve silme tekniklerine ise filmde sadece 1 kere başvurulmuştur. Şu ana kadar incelediğimiz filmler içindeki en karışık ve efektif bindirme tekniği bu filmin 13. sahnesinde yer alır. Bu sahnedeki çatışma aksiyonları bütünüyle kurgu ile yaratılmıştır. Aynı zamanda montaj sekans olarak da değerlendirilebilecek bu bölümde müziğin desteğiyle 24 plan ikişerli olarak 12 bindirme halinde sunulur. Bindirmeler tamamen amacına ulaşmış ve yaratılan karmaşa ile çatışma ve savaş psikolojisi verilmiştir.

Filmde kullanılan silme tekniği ise bu filmin temel kurgu anlayışına uymayan ve senaryo kurgusundaki hatayı toparlamaya çalışan bir kurgucu çabasını yansıtır. Aynı zamanda bu uygulama bir filmin senaryosunda, çekiminde yapılan hataların kurguda düzeltilmesinin mucizelere bağlı olduğunu gösterir: 57. sahnede Fato,

³⁴² Giovanni Scognamillio, **Türk Sinema Tarihi**, a.g.e., s.98

yakındaki köye gidip yemek getirebileceğini söyler. Ancak 58. sahnede Necdet, askerleri ve Fato bir köy evindedirler. İki sahne arasında bir anlatım kopukluğu, hatası olduğu açıktır. İşte bu noktada çok fazla zaman geçtiğini, olay yaşandığını belirtmek için silme tekniği kullanılır. Ancak kurgucu burada öyle bir silme şekli yapmıştır ki (son derece yabancılaştırıcı ve eşi benzeri zor görülecek doğaçlama bir silmedir) sanki anormal bir şeyler olduğunu hissettirmek ister gibidir. Bu geçiş filmin hem rejisi hem de kurgu anlamında en acemi yeridir.

Film bütün olarak sahne kurgusu ve tempo anlayışında tutarlı olmasının yanında diyalogları da genelde ikili ve amors çekimler şeklinde sunmaktadır. Diyalog kurgusundaki çekimler ve açılar yeterli olsa da oyuncu tepkilerinin tekli çekimlerinin eksikliği, bazı sahnelerin temposunu düşüren ufak bir kusur olarak belirtilebilir. Ancak film yukarıda belirttiğimiz gibi “görünmez kurgu” anlayışını büyük bir başarıyla gerçekleştirmiştir. Karakterler ya da objelerin plan geçişleri hep doğru hareket noktalarındaki kesmelerle yapılmıştır. Bu durum filmin akıcılığını son derece olumlu bir biçimde etkilemiştir. Filmin biçimsel kurgu bağlamında dikkat çeken sahneleri şunlardır:

1. sahnede yemek tepsilerinin değiştirilmesi sırasındaki boşluklar kurguda atılmıştır. Kameranın yerinin değişmemesi, aradaki kesmenin hissedilmemesini sağlamaktadır. Nitekim kurgucu olarak Atadeniz, aksiyon içermeyen bu tür bölümleri eğer gözü rahatsız etmiyorsa kesmeyi tercih etmiştir. Yine 12. sahnede atların çıkışını hızlandırmak için bu yönteme başvurulmuştur.

Filmde kesme ile mekan değiştirme konusunda ustaca bir yöntem 5. ve 6. sahne arasında uygulanmıştır. 5. sahnenin sonunda Mediha’yı giyinirken görürüz. Sonraki plan ise Mediha’nın yüz planıdır. Kamera geniş plana çıktığında ise Mediha’nın at arabasında olduğunu görürüz. Yani odadan at arabasına, farklı bir mekana geçiş, kesme ile izleyiciye hissettirmeden yapılmıştır. 5. sahnenin devamı gibi görünen yüz plan aslında 6. sahnenin ilk planıdır.

39. ve 50. sahneler arası ise filmin kurgu olarak en öne çıktığı sekansdır. Buradaki aksiyon, devamlılık vb. kurgu prensipleri çok sayıda karaktere rağmen başarıyla gerçekleştirilmiştir. Köprünün patlatılma sürecinin anlatıldığı bu sekansın başlangıcında köprü, kahramanlarımız ve düşman askerleri eş zamanlı olarak kurgulanır. Yavaş yavaş hızlanan kesmelerle sahnenin temposu arttırılır. Buna

paralel karakter ve kişi çekimlerinin ölçekleri de daralır. Köprünün patlamasının karşısına çıkan engellerden sonra gerilim iyice artar ve köprünün üstünde bir tren belirir. Trenin köprüyü geçmemesi lazımdır. Kurgu bu noktadan sonra temposunu zirveye taşır ve gerilimi oluşturan tren, köprü, kahramanlar ve dinamitler arasında çapraz bir kurgu anlayışına geçilir. Planlar arasında bir zıtlık söz konusudur. Örneğin planda tren varsa sonraki planda trenin yakın planı değil dinamitler yer alır.

Köprünün patlamasından sonra ise düşman askerlerinden kaçış süreci başlar ki burada çalışmamız kapsamındaki filmlerde yer almayan çok ilginç bir kurgu uygulaması karşımıza çıkar: Düşman askerleri makineli tüfekle kahramanlarımıza ateş etmektedir. Planlar dikkatlice incelendiğinde, makineli tüfeğin gerçekten ateş ediyormuş gibi görünmesi için, film materyaline müdahale edildiği görülmektedir. Makineli tüfek planları kare kare çizilerek ateş etme efekti yaratılmıştır. Gözün kolay kolay algılayamayacağı bu uygulama, kopyasına ulaşılabilen filmlerimiz arasında bir ilktir. Bir anlamda sinemamızın özel efekt anlamındaki ilk örneğidir.

Filmde yer alan bütün çatışma sahnelerinde yukarıdaki tempo anlayışını görmek mümkündür ancak burada bir sahneyi daha örneklemek istiyoruz: 83 sahnede Mucurlu karakteri sola doğru ateş eder. Ona karşı gelen çekimde düşman askerini de sola doğru ateş ederken görürüz. Bu bir aks hatası gibi dururken sonraki planda Mucurlu sağına doğru dönüp ateş eder. Mucurlu'nun düşman askerleri tarafından kuşatıldığı ve her yönden ateş edildiği bu tür aks oyunları ile ustaca sunulur. Mekan derinlemesine hissettirilir.

Sonuç olarak Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm, Amerikan kurgu anlayışını, Griffith ekolünü, öncelikle planların birbirine bağlanması anlamında başarıyla uygulamıştır. “Görünmez kurgu”nun sinemamızdaki ilk başarılı uygulaması olarak değerlendirilebilir. Filmin aksiyon, devamlılık ve diyalog kurgusu, iyi bir kurgucunun titiz çalışmasını gözler önüne sermektedir. Bunun dışında, incelediğimiz diğer filmlerden farklı olarak kurgu ile anlam yaratma, bu filmde yoktur. Filmin temel kaygısı akıcı ve sürükleyici olmaktır.

3.2.7. Kanun Namına

Yönetmen : Lütfi Ömer Akad
Senaryo : Osman Seden
Kurgu : Turgut Kuzu
Oyuncular : Ayhan Işık, Gülistan Güzey
Yapım : Kemal Film

3.2.7.1. Filmin Kısa Öyküsü

Nazım ile Ayten birbirlerine aşıktırlar ve evlenirler. Oysa Ayten'in kardeşi Nezahat da Nazım'ı sevmektedir. Kirli işler çeviren Halil ise Ayten'i elde etmek istemektedir. İkisi bir olup Perihan'ı Nazım'la tanıştırlar. Nazım kadının çekiciliğine dayanamaz. Bundan yararlanan Halil, Ayten'i evine düşürür. Bunu duyan Nazım, Halil ve Nezahat'ı öldürür, eşini yaralar. Peşine takılan polisten kaçan Nazım, tamirci atölyesine sığınır ve orada polise karşı koyar. Ayten'in araya girmesiyle teslim olur.

3.2.7.2. Filmin Senaryo Dökümü

Jenerik

İstanbul görüntüleri üzerine Nazım'ın sesi düşer “*İsmim Nazım, bu şehirde doğdum, otomobil tamircisiyim, bu film benim hikâyemdir...*”

Sahne 1

Nazım'ın sesi sahneye düşer. Çok mutlu bir evliliği olduğunu anlatır. Kalabalık işçi topluluğu tamirhaneye bakmaktadır. Tamirhanenin etrafı polislerle çevrilmiştir. Polisler kepenkleri kapalı olan tamirhaneye ateş ederler. Nazım'ın sesi bütün olanlara kendisinin sebep olduğunu söyler. “*Beni vahşi bir hayvan gibi kıştırdılar*” (Tamirhanenin kepengindeki yarıktan içeriye geçiş.)

Sahne 2

Tamirhanenin içine ateş edilmektedir. Nazım içerde üstü başı kir pas içinde, nefes nefese durmaktadır. İçeriğe atılan kurşunlardan biri koluna isabet eder.

Sahne 3

Polislerden biri komiserden bir emir almış gibi başını eğerek ve uzaklaşır.

Sahne 4

Nazım, acıyla kıvrılmaktadır. Gömleğini yırtıp yarasını bağlar.

Sahne 5

Komiser ilerler.

Sahne 6

Nazım yarasını bağlayıp ayağa kalkar. Elinde silahıyla kepenkteki yarıktan dışarı bakar.

Sahne 7

Komiser tamirhanenin önünde yürümektedir.

Sahne 8

Nazım dışarı bakar, silahını yarıktan dışarı doğrultur.

Sahne 9

Tamirhane önünde siper almış polisler, komisere bakarlara. Adam tamirhaneye doğru giderek yaklaşmaktadır. Diğer polisler ve işçiler ilgiyle bakarlara

Sahne 10

Nazım, komisere yaklaşmamasını söyler.

Sahne 11

Polis şefi Nazım'a teslim olmasını, kaçamayacağını söyler. Nazım istemediğini söyler. Komiser “*Kanun namına emrediyorum!*” diyerek Nazım'ı ikna etmeye çalışır. Komiser, tamirhaneye yaklaşıarak konuşmaya devam eder.

Sahne 12

Nazım, komisere yaklaşmamasını söyler.

Sahne 13

Komiser yaklaşmaya devam ederken Nazım ateş eder. Komiser kendini yere atıp savulur. Polisler Nazım'a ateş etmeye başlarlar.

Sahne 14

Nazım, bu kez omzundan vurulur. O yere düşerken komiser beş dakika sonra içeri gireceklerini söyler. Nazım acı çekmekten bitkin düşer.

Film dış ses anlatımlı bir sekansla başlamıştır. Dış sesin bütün olanların onun suçu olduğunu söylemesi görünenlerin ileri atlama olduğunu çağrıştırmaktadır. Oldukça tempolu bir giriş sekansı, kısa kesmelerle desteklenmiştir. Aynı ayrı kaydedilmiş, polisler, komiser ve izleyen işçiler, kurguyla birleştirerek başarıyla sinemasal mekân oluşturulmuştur.

Sahne 15

Çalınan bir gitardan Nazım ve Ayten'e geçiş yapılır. İki sevgili ağaçlık bir yerde yürüyüp uzaklaşırlar. Genç kızlar, gitar çalıp şarkı söyleyen delikanlının çevresinde oturmaktadırlar.

Sahne 16

Nazım ve Ayten deniz kıyısında sarmaş dolaşırlar. Sahilde uzanıp öpüşürler. Çok mutlulardır.

Sahne 17

Diğer gençler müziği kesip Nazım ve Ayten'in yine nereye kaybolduğunu konuşurlar. Geç kalacakları için onlara seslenirler.

Sahne 18

Nezahat çalılıkların arasından gizlice Nazım ve Ayten'i seyretmektedir. Nazım ve Ayten öpüşürken sesleri duyarlar. Diğerleri vapuru kaçırmaması diye dönmeye karar verirler. Nezahat uzaklaşır.

Sahne 19

Gençler toparlanmaktadır. Nezahat de yanlarına gelir. Ardından Nazım ve Ayten de gelirler. Herkes toparlanıp ayrılırken Nezahat ceketini yerde bırakır.

Sahne 20

Gençler şarkı söyleyerek gitmektedirler. Nezahat, Ayten'e üşüdüğünü söyleyip ceketini ister. Ayten, çantasına bakar ve ceketini unuttuğunu söyler. Nazım hanımlara gitmelerini, ceketini kendisinin alıp geleceğini söyleyerek geri döner. Ayten yola devam ederken Nezahat durup Nazım'ın arkasından bakar.

Sahne 21

Gençler şarkı söyleyerek yürümektedirler. Nezahat en arakada yürürken durur.

Sahne 22

Nazım ceketini alıp devam eder.

Sahne 23

Nezahat tek başına beklemektedir. Nazım elinde ceketle gelirken bir ağacın altında oturan Nezahat'ı görür. Ne beklediğini sorar, Nezahat onu beklediğini söyler. Nazım gidenlere yetişmek için acele ederken Nezahat onu durdurup onu sevdiğini söyler. Nezahat onu reddetmemesi için yalvarır, çok acı çekmektedir. Ayten'in onu sevmeyeceğini düşünür. Nazım, Ayten'i sevdiğini ve bu işi unutmasını söyleyip oradan gider. Ayten arkasından bağırır.

Sahne 24

Ayten ve Nazım bir evde kalabalıkla beraber oturmaktadırlar. Türk müziği çalınır söylenmektedir. Nezahat de bir kenarda oturmuş ters ters onlara bakmaktadır. Annesi Nezahat'ın haline bakıp ne olduğunu sorar, düşündüklerini biliyor gibi "*Deli misin sen?*" diye kızar. Müzikli eğlence biter, haftaya tekrar buluşmak üzere misafirler giderken Nazım ve Ayten teşekkür ederek onları uğurlar. Nezahat hala hasetle onlara bakmaktadır. Nazım gitmeden Ayten'in babasına bir şey söylemek istediğini söyler. Adam onu içeri alırken Nezahat'ın annesi müzikli toplantılardan şikayet eder. Nezahat, Ayten'e laf atarak müzikli toplantılar yüzünden eve sersilerin doluştuğunu söyler. İki kız kardeş tartışmaya başlarlar. Nezahat annesinin yanında Ayten'in, Nazım'a yüz verdiğini söyler. Annesi Nezahat'a hak vererek Ayten'e hesap sorar. Kadın Ayten'in üvey annesidir. Ayten'e oldukça ters davranırken Nezahat'ı kollamaktadır. Bu sırada Ayten'in babası ve Nazım odadan çıkarlar. Adam yanlarına gelerek Nazım'ın, Ayten'i kendisinden istediğini söyler. Eşine fikrini sorar. Kadın düşüncelerini söylerken Ayten'in babası gerek olmadığını, Nazım'dan daha iyisini bulamayacaklarını söyler. Nezahat sinirlenip içeri gider.

Sahne 25

Nezahat sinirle odasına girip kapıyı çarpar. Kendini yatağa atıp ağlar. Annesi yanına gelir. Nezahat ona Nazım'ı sevdiğini söyler. Nazım'ın, Ayten'i tercih etmesine tahammül edemediğini söyler. Nezahat kuracakları dünyayı Nazım ve Ayten'e zehir etmeye yemin eder.

Giriş sekansı, filmin kötü kişisi Nezahat'ın ettiği yeminle motivasyonunu açıkça ortaya koyarak başarılı bir şekilde tamamlanır. Filmin ne anlatacağı ve olayların kimler etrafında geçeceği belirtilmiştir.

Sahne 26

Ayten ve Nazım'ın evlilik törenleri Ayten'in evinde yapılmaktadır. Nazım, Ayten'i tamir ustası arkadaşlarıyla tanıştırır. Kekeme olan Mahmut Usta ve Kamil Usta içtenlikle onları kutlarlar. Halil bey bir kenarda Ayten'in üvey annesiyle konuşur, Ayten'in, Nazım'la evlenmesini yadırgayarak kendisinin de Ayten'e ilgili olduğunu ima eder. Ayten, Nazım ve Halil'i tanıştırır. Onlar gidince Nezahat, Halil'in yanına gelir. Ayten'e bakışlarını fark etmiştir, imalı bir şekilde Ayten'in güzelliğinden bahseder. Halil doğrular. Nezahat, Halil'in yanından ayrılacakken aklına bir şey gelmiş gibi durup geri döner. Halil ve Ayten bakışırlar.

Sahne 27

Bir caddenin genel görünümü...

Sahne 28

Halil, Nezahat'ın evindedir gelmiştir. Nezahat'ın annesine Ayten'i sorar. Çarşıya gitmiştir. Halil, Nazım ve Ayten yeni evli olduklarından o gece onları gezmeye davet edeceğini söyler. O sırada Ayten eve gelir. Ayten, başka bir yere gideceklerini söyler. Birazdan gidip Nazım'ı dükkândan alacaktır. Nazım ısrar eder, ancak Aysel reddeder. Oturmuş bir dergi okuyan Nezahat, Halil'in arabayla geldiğini söyler ve Aysel'e onu Nazım'a kadar götürebileceğini söyler. Annesi de ısrar edince Ayten kabul etmek zorunda kalır. Hazırlanmaya gider. Nezahat bıyık altından gülmektedir.

Sahne 29

Bir caddede Halil'in arabası gitmektedir.

Sahne 30

Halil, arabada Ayten'e biraz gezmek istediğini söyler. Ayten rahatsız olmuştur, ne istediğini sorar. Halil bunca sene onunla evlenmek istediğini söyler. Ayten konuyu kapatmak ister. Halil bugüne kadar her istediğini elde ettiğini söyler. Ayten sinirlenerek arabayı zorla durdurur. Ayten arabadan inerken Halil, konuştuklarının aralarında kalmasını söyler.

Sahne 31

Ayten neredeyse gelmek üzeredir ama Nazım hala araba tamirhanesinde çalışmaktadır. Kamil usta onun bu halinin iş hırısından kaynaklandığını söyler. Nazım *“Doğru söylüyorsun, hırs sarmaya görsün insanı...”* diyerek üstünü değiştirmeye gider. Kısa süre sonra Ayten gelir. Ayten, Mahmut Usta’nın sakarlıklarına gülerken Nazım gelir. Beraber çıkarlar.

31. sahnenin başındaki bu diyalog hem sahneye bir giriş yapmak için kullanılmıştır. Ancak Nazım’ın hırs hakkında söyledikleri soyut bir anlam yaratarak seyirciye Nezahat’ı hatırlatmaktadır. Bağımsız gibi görünen bu detaylarda bile filmin temasıyla iç bağlar kuruyor olması, senaryo kurgusunu güçlendirmektedir.

Sahne 32

Nazım ve Ayten konuşmaktadırlar. Çok mutludurlar. Nazım, Ayten’i mutlu edeceğine söz verir.

Sahne 33

Bir doktor, Ayten’in hasta yatağında yatan babasını muayene edip odadan çıkar.

Sahne 34

Doktor, hastanın sol tarafına inme indiğini, adamın konuşamayacağını, ancak konuşulanları duyabileceğini Ayten’in üvey annesine söyler. O sırada Nazım ve Ayten gelirler. Ayten ne olduğunu sorar. İnme indiğini duyunca odaya koşar.

Sahne 35

Ayten babasının yanına koşar. Nezahat odaya gelip babasının artık konuşamayacağını söyler.

Sahne 36

Ayten uyurken Nazım yanında düşünceli oturmaktadır.

Sahne 37

Nezahat yatağında sigara içmektedir.

Sahne 38

Baba hasta yatmakta, anne koltukta uyumaktadır.

Sahne 39

Sabah olur, baba yatağında uyumaktadır.

Sahne 40

Şehirden genel görünüm...

Sahne 41

Halil, etrafın darmadağın olduğu, sağda solda insanların kıyafetleriyle sızdığı salona gömleğinin düğmelerini ilikleyerek girer. Hizmetçisi ona bir bardak içki verip kumarın nasıl geçtiğini sorar. Halil kazanmıştır. Halil, soran olursa önemli bir ziyarete gittiğini söyleyip çıkar. Hizmetçi uyuyanları kaldırmaya çalışır.

Sahne 42

Halil arabasına biner.

Sahne 43

Hizmetçi hala sarhoş ve uykulu olan kadınları güçlük le kaldırır.

Sahne 44

Halil, Ayten'in üvey annesine Şevket bey'in hastalığı için para vermeyi teklif eder. Ayten adamı tersler. Üvey anne doktora gitmesi gerektiğini söyleyince Ayten ayaklanır. Oda gitmek ister, ancak kadın Ayten'e misafiri yalnız bırakmamasını söyleyip gider. Yalnız kaldıklarında Halil, Ayten'i sıkıştırıp ondan neden uzak olduğunu sorar. Ayten adamı yine tersler.

Sahne 45

Şevket Bey, yatak odasından Halil ve Ayten'in sesini duymaktadır. Ayten, Halil'e onu bırakmasını söylemektedir.

Sahne 46

Halil, Ayten'i zorla öpmek isterken içerden gelen sesle irkilip kadını bırakır. Ayten, Halil'e defolup gitmesini söyleyip içeri girer. Odaya giren Nezahat'tır. Halil, ondan özür dileyerek yaptığıının kabalık olduğunu söyler. Nezahat üzülmemesini söyler.

Sahne 47

Şevket Bey konuşulanlara kulak kesilmiştir. Nezahat, Halil'e onun Ayten'le evlenmesini çok istediğini söyler. Ayten'in, Nazım'la evlenmesine çok üzülüğünü söyler.

Sahne 48

Nezahat, Halil'e, Ayten'le evlenebilmesi için yardım edebileceğini söyler. İkisi bir plan yapacaklardır, ancak Halil, Ayten ne derse onu yapmalıdır. Halil kabul eder.

Sahne 49

Şevket Bey onları dinlemektedir.

Sahne 50

Halil, neden ona yardım ettiğini sorar, herhalde Nazım'ı sevmektedir? Nezahat onu tersleyerek karışmamasını söyler.

Sahne 51

Şevket Bey onları dinlemektedir. Nezahat, Halil'e ertesi gece için bir eğlence tertip etmesini söyler.

Filmin kötü kişisi Nezahat, ana motivasyonu yolunda ilk somut adımını atıp Halil'le işbirliği yapmıştır. Artık aynı amaç için ilerleyen iki kötü karakter vardır.

Sahne 52

Nazım iş yerinde telefonla konuşmaktadır. Telefondaki kişiye teşekkür edip mutlaka geleceklerini söyler.

Sahne 53

Nezahat ve Ayten tamirhaneye gelirler.

Sahne 54

Nazım, Ayten ve Nezahat'a, Halil'in onları evine davet ettiğini söyler. Ayten gerilir, Halil ne olduğunu sorar. Ancak öğrenmeden bir işi çıkıp gider. Ayten davete gitmeyeceğini ve Nazım'a her şeyi anlatacağını söyler. Nezahat ise ona davete gitmesini ve Halil'e, Nazım'la ne kadar mutlu olduğunu göstermesini söyler. Bir kenarda çalışmakta olan Kamil Usta onlara kulak misafiri olur.

Sahne 55

Halil'in evinde eğlence vardır. Nazım, Ayten ve Nezahat gelince Halil onları karşılar ve Perihan'la tanıştırır. Halil, hanımlarla ilgileceğini söylerken Nazım'la

Perihan'ı baş başa bırakır. Perihan, Nazım'ın koluna girip içki almak için bara götürür. İkisi bara otururlar.

Sahne 56

Ayten ortamdan hiç hoşnut değildir. Bir adam onu zorla dansa kaldırır.

Sahne 57

Perihan barda Nazım'ı iki adamla tanıştırır. Adamlar, Nazım'ın kibarlığıyla dalga geçerler. Tamirci olduğunu öğrenince daha da gülerler. adamlar gidince Nazım ve Perihan yalnız kalır. Perihan adama yakınlık göstermeye başlar ve dans etmeyi teklif eder. Onlar gidince bir adam gelip Perihan'ın çantasına bir şey bırakır.

Sahne 58

Ayten danstan dönmüştür. Bu sefer bir başkası kaldırır. Ayten istemez ama Halil ve diğerleri ısrar edince zorla kalkar. O gidince Halil, Nezahat'a, Nazım'ın başına Perihan'ı musallat edeceğini açıklar. Bu görev karşılığında Perihan'a eroin temin ettiğini söyler.

Sahne 59

Nazım, Perihan'ı bırakıp Aysel'in yanına gider ve onu tanımadığı adamın yanından alır. Nazım ve Aysel dans ederler. Perihan sinirle gidip barda duran çantasına bakar. İstedığı içindedir, çantasıyla içeri gider. Halil, Nazım ve Aysel'in yanına giderek Aysel'le dans etmek istediğini söyler. Nazım bir şey diyemez.

Sahne 60

Kamil usta çalışırken telefon çalar, Kamil telefondaki kişiye daha gelmediğini söyler. O sırada Nazım gelir. Kamil, Nazım'a onu bir kadının aradığını söyler. Kamil Usta bozulmuştur, Nazım bir daha ararsa işi olduğunu söylemesini söyler. Nazım'ı dışarı çağırırlar.

Sahne 61

Nazım, arabasıyla gelen Perihan'la konuşur. Perihan akşama onu partiye davet eder. Nazım, karısıyla gezmeye gideceğini söyleyip reddeder. Perihan ısrar eder ama Nazım kabul etmez. Nazım sıkkın görünen Kamil'in yanına gidip kalbini ferah tutmasını söyler.

Sahne 62

Nezahat bir binaya girer.

Sahne 63

Nezahat telefonla Halil'i arar. Ayten ve Nazım'ın gideceği yeri haber verir.

Sahne 64

Ayten ve Nazım gazinodadırlar. Halil ve Perihan birkaç arkadaşıyla gelir. Nazım onları masaya buyur eder.

Sahne 65

Herkese dansa kalkınca Halil de Ayten'i dansa kaldırır. Nazım'la dans eden Perihan bir şeyler içmek istediğini söyler.

Sahne 66

Nazım çalışırken çırağı bir kadının onu görmek istediğini söyler. Kamil, Nazım'ı kenara çeker. Perihan konusunda onu uyarır.

Sahne 67

Perihan, Nazım'dan direksiyona bakması için biraz gezmeyi teklif eder. Nazım arabaya binip gider. Kamil arkalarından bakıp onun da yuvasını böyle yıktıklarını söyler.

Sahne 68

Nazım ve Perihan arabayla yollarda gitmektedirler.

Sahne 69

Nazım ve Perihan sevişmektedirler.

Sahne 70

Şevket Bey yatağındadır, uyanıktır.

Sahne 71

Nazım eve gelir. Sessizce içeri girer.

Sahne 72

Ayten uyumaktadır. Nazım odaya girer.

Sahne 73

Sabah olmuştur. Nezahat kahvaltıda annesine Nazım'ın gece üçte geldiğini söyler.

Sahne 74

Ayten uyanır. Nazım uyumaktadır. Kalkıp giyinir. O sırada Nazım'ın ceketinde Perihan'ın çantasındaki süsü bulur. Düşünceli kalır. Ardından aldığı şeyi tekrar cekete koyar.

Sahne 75

Ayten salona girer. Üvey annesi geç kalktığı için kızar. Çayı hazırlamasını söyler, kendisi çarşıya gidecektir. O gidince Nezahat, Ayten'i yanına oturtur. Lafi Nazım'ın geç gelişine getirir. Ancak o sırada Nazım kalkıp salona gelince susar. Nezahat çıkar. Nazım, Ayten'e neyi olduğunu sorar. Ayten ağlamaya başlar. Nazım onu tersleyerek çıkıp gider. Nezahat gelir, ne olduğunu sorar. Yakın davranır. Ayten'e akşama Nazım'ın dükkanına gidip onu almasını ve eve beraber dönmelerini söyler.

Sahne 76

Şevket Bey onları dinlemektedir.

Sahne 77

Nezahat, Ayten'e eğer Nazım bir bahane uydurursa onu sevmediğini anlayacağını söyler.

(Kararma)

Sahne 78

İş yerinde işçiler dağılmaktadırlar.

Sahne 79

Ayten tamirhaneye gelir. Kamil, onu eve götürmeyi teklif eder. Kamil ve Ayten beraber giderler.

Sahne 80

Gazinoda Perihan ve Nazım içip eğlenirler.

Sahne 81

Ayten'in üvey annesi evde Halil'e, Nazım'ın gece yarısı olmasına rağmen hala eve gelmediğinden şikayet eder. Halil her şeyi bildiğini söyler. Nazım'ın nasıl olur da adi sokak karılarıyla sabahladığını anlamadığını söyler. Ancak o anda Nazım sarhoş bir halde eve girmiş, onu duymuştur. Nazım, Halil'e çıkışır. İki adam kavgaya girerler.

Sahne 82

Ayten'in üvey annesi korkuyla Şevket Bey'in yanına gider. Nazım'ın, Halil'i öldüreceğini söyler.

Sahne 83

Halil ve Nazım dövüşmektedirler. Ayten onları durdurmak isterken düşüp bayılır. Nazım onu kollarında içeri götürür. Onlar gidince Nezahat, Hail'e resimleri sorar, hazırdır.

Sahne 84

Posta kutusuna bir zarf atılır.

Sahne 85

Ayten, gelen mektubu okur. İsmi veremeyen kişi kocasının onu Perihan adında bir kadınla aldattığını yazmıştır.

Ayten'in okuduğu mektupta şahıs isim vermemektedir. Ancak mektubu seslendiren kişi Halil olduğundan seyirciye bu bilgi verilmiş olur.

Sahne 86

Bir sürü zarfa mühür basılmaktadır.

Sahne 87

Aysel daha öncekine benzer bir mektup daha okur. Ancak bu kez resim de gönderileceği yazılmıştır.

Sahne 88

Posta kutusuna bir zarf atılır.

Sahne 89

Ayten, Nazım ve Perihan'ın gazonunda çekilmiş fotoğrafına bakar. Nezahat gelir, Halil'le dışarı çıkacağını söyler. Gelmesi için onu da ikna eder.

Sahne 90

Nezahat ve Ayten, Halil'in yanına gelir. Ayten akşam olanlar için özür diler.

Sahne 91

Ayten tek başına üzgün dolaşmaktadır. Önünden geçtiği panoda "*Saadetimi Perla kremine borçluyum.*" yazmaktadır.

Sahne içinde tezat bir cümleye vurgu yapılmıştır. Kavramsal bir anlatım örneğidir.

Sahne 92

Ayten, Nazım'a her şeyi bildiğini söyler. Gitmemesini ister. Nazım onu tersleyip gider.

Sahne 93

Nazım evden çıkar. Ayten peşinden gider, Nazım'ı durdurur. Evine dönmesini ister. Nazım onu yine tersleyip gider. O gidince Ayten bayılır.

Sahne 94

Nazım, Perihan'ın evine gider. Hizmetçi onun dışarıda olduğunu söylese de Nazım zorla içeri girer.

Sahne 95

Nazım, Perihan'ın evde olduğunu görür. Bunun ne anlama geldiğini sorar. Perihan maceralarının geçici olduğunu söyleyip içeri gider. Nazım masanın üstünde bir mektup bulur. Halil, Perihan'a, Nazım'ı ayarttığı için teşekkür yazmıştır. Nazım her şeyi öğrenir. Perihan yanına gelip mektubu ister, Nazım onu dövüp mektubu kimin yazdığını sorar. Kadın cevap vermeyince Nazım sinirlenip elindeki cam parçasıyla kadının yüzüne bir çizik atar.

Sahne 96

Ayten hasta yatmaktadır. Kendinde değildir. Nezahat onu kendi yatağına yatırmıştır.

Sahne 97

(Ayten'in rüyası) Ayten gelinliğiyle gece yarısı boş bir mezarlıktadır. Nazım'ın uzaktan ona seslenen sesini duyar. Sese doğru gider, Nazım'ı mezarlığın ucunda görür. Peşinden gider. Onu kaybeder. Kadın kahkahaları duyulur.

Sahne 98

Ayten sayıklamaktadır, *"Nazım... Korkuyorum..."*

Sahne 99

Nazım düşünceli yürümektedir.

Sahne 100

Nazım eve gelir. Nezahat, Ayten'in gece eve gelmediğini söyleyerek içeri girmesini engeller.

Sahne 101

Şevket bey, konuşulanları duymuştur. Ayaklanmak ister, yapamaz.

Sahne 102

Nazım yatak odalarına girer. Gerçekten Ayten yoktur.

Sahne 103

Nazım odadan çıkar. Polise haber vermeyi düşünür. Nezahat'tan yardım ister.

Nezahat onu getireceğini söyleyip Nazım'ı işe yollar.

Sahne 104

Nazım çalışmaktadır.

Sahne 105

Nezahat ve Halil yeni bir plan yaparlar. Nezahat, Ayten'i onun evine gönderecektir.

Sahne 106

Nezahat bir binaya girer.

Sahne 107

Nezahat, Nazım'ı arayıp Ayten'in, Halil'de olduğunu söyler.

Sahne 108

Nazım şok olmuş halde telefonu kapatır. Silahını alır. Çıkar.

Sahne 109

Halil evinde bir eğlence düzenlemiştir. Ayten gelir, Nazım'ı sorar. Halil ona bir içki koyar.

Sahne 110

Bir araba yolda ilerlemektedir.

Sahne 111

Halil içki içmektedir. Ayten'e de ısrar eder. Halil, Ayten'i öpmeye çalışır. Ayten, Halil ve Nezahat'ın plan yaptığını anlamıştır. Halil, Ayten'i zorla yatırıp öpmeye başlar. Ayten bağırır.

Sahne 112

Salonda gürültülü eğlence vardır. Bir kadın ortaya geçip elbiselerini çıkararak oynamaya başlar.

Sahne 113

Nazım arabasından inip binaya girer.

Sahne 114

Kadın oynamaktadır.

Sahne 115

Nazım, Halil ve Ayten'in olduğu odaya girer ve onları sarmaş dolaş görür. elindeki silahı düşünmeden ateşler. Halil'i vurur.

Sahne 116

Nazım, Perihan'ı vurur.

Sahne 117

Nazım binadan çıkar. Bir arabaya atlar.

Sahne 118

Polis Halil'in evine gelmiştir. Kimseyi dışarı çıkarmaz.

Sahne 119

Ayten polise ev adresini verip gitmelerini söyler. Nazım, Nezahat'ı öldürecektir.

Sahne 120

Baş komiser bir telefon eder.

Sahne 121

Telefonu açan polis binanın etrafını saracaklarını söyler.

Sahne 122

Nazım eve gelir. Nezahat yalnızdır. Nazım'ı görünce ardı ardına sorular sorar. Nazım, Ayten'in ona her şeyi anlattığını söyleyip Nezahat'a ateş eder. Nezahat kaçar.

Sahne 123

Nezahat, Şevket Bey'in odasına sığınır. Nazım peşinden gelir. Nezahat, Nazım'a yalvarıp onu sevdiğini söyler.

Sahne 124

Polisler binanın çevresini sararlar.

Sahne 125

Nazım, Nezahat'ı öldürmüştür.

Sahne 126

Polisler arka kapıya giderlerken Nazım kaçar. Peşinden koşarlar.

Sahne 127

Nazım kaçar, polisler kovalarlar.

Sahne 128

Nazım mezarlık bahçesine saklanmışır. Polisler peşinden gelir. nazım ateş eder, polisler karşılık verir. Nazım kaçar.

Sahne 129

Nazım bir arabaya biner ve uzaklaşır.

Sahne 130

Polisler Nazım'ın bindiği arabanın plakasını almışlardır. Motosikletli ekipleri peşine gönderirler.

Sahne 131

Motosikletli polisler ihbarı alıp yola çıkarlar.

Sahne 132

Nazım taksiden inmiş koşmaktadır. Polisler, taksinin etrafını çevirirler.

Sahne 133

Nazım, Mısır Çarşısı kalabalığında koşarak uzaklaşmaya çalışmaktadır.

Sahne 134

Polise Nazım'ın Kapalı Çarşı'ya doğru kaçtığı haberi gelir. Baş komiser çarşı kapılarının tutulmasını emreder.

Sahne 135

Meydandaki polislere çarşıya gitmeleri duyurulur.

Sahne 136

Polisler Kapalı Çarşı kapısında nöbet tutmaktadır. Nazım o yöne doğru gelirken polisi görür. Başka tarafa doğru koşar.

Sahne 137

Nazım, bir cami bahçesine girer. Dilenciye para vrir.

Sahne 138

Polisler nöbet tutmaktadırlar. Onlar gidince Nazım ortaya çıkar. Bir kamyonun kasasına atlayıp onunla gider.

Sahne 139

Karakola Nazım'ın kamyonla kaçtığı bilgisi gelir. Baş komiser, peşine düşmelerini söyler.

Sahne 140

Polislere anons yapılır.

Sahne 141

Nazım, kamyonun kasasından polis sirenlerini duyar.

Sahne 142

Nazım kamyondan inip koşar.

Sahne 143

Nazım bir dükkana girip içerdeki adamı öldürmekle tehdit eder. Onu da yanına alıp içeri gider.

Sahne 144

Polisler binanın önüne gelirler.

Sahne 145

Nazım, adamı tehdit eder. Onu ele verirse öldürecektir. Polisler içeri girip Nazım'ı sorarlar. Adam, orada kimse olmadığını söyler. Polisler etrafı arayıp giderler.

Sahne 146

Polisler dışardan adamın haykırışını duyarlar. İçeri koşarlar.

Sahne 147

Nazım adamı bayıltıp kaçar. Polisler arkasından ateş ederler.

Sahne 148

Nazım kaçar, onu durdurmak isteyen bir adamı denize atar.

Sahne 149

Nazım bir tramvaya biner. Nazım tramvayda polis seslerini duyup tramvaydan iner.

Sahne 150

Nazım Galata Köprüsü'nden aşağı, bir teknenin içine atlar.

Sahne 151

Nazım tekneyle ilerler. Kaptana silahını doğrultur.

Sahne 152

Polisler motosikletlerle Nazım'ı aramaktadır.

Sahne 153

Nazım'ın bindiği tekne limana yanaşır. Nazım limanda iner.

Sahne 154

Nazım tamirhanesine girer. Kamil onu yatıştırıp silahını almak ister. Nazım onları dışarı çıkarıp kepenkleri indirir.

Sahne 155

Nazım tamirhanenin içinde silahına kurşun doldurur.

Sahne 156

Polisler tamirhanenin çevresini sararlar.

Sahne 157

Karakola Nazım'ın çevreye ateş ettiği emri gelir. Ayten onu teslim olmaya ikna edeceğini söyler.

Sahne 158

Polisler saatlerine bakarlar.

Sahne 159

Nazım içerde harap haldedir.

Sahne 160

Polisler Nazım'a verdikleri sürenin bittiğini söylerler.

Sahne 161

Nazım polislerle çatışmaya girer.

Sahne 162

Ayten olay yerine gelmiştir. Nazım'la konuşmak ister. Yanına koşar. Nazım'a yalvarır, masum olduğunu, onu affettiğini söyler.

Sahne 163

Nazım, Ayten'e çekilmesini söyler. Onu affetmesini ister.

Sahne 164

Ayten, Nazım'a onu çocuğuyla beraber bekleyeceğini söyler. Kısa süre sonra dükkanın kepenği açılır. Nazım dışarı çıkar. Nazım, onu affetmesini söyler. Teslim olur. Nazım'ı götürürler.

3.2.7.3. Senaryo Kurgusunun Değerlendirmesi

Filmin giriş sekansı bir ileri atlamayla başlar. Bu anlatım türü seyirciye filmin sonunu söylerken aynı zamanda olayların o noktaya nasıl geleceğinin merak edilmesini sağladığı için, doğru bir anlatımdır. Filmin sonuç sekansında olaylar başta anlatılan noktaya döner. Filmin giriş sekansında yapılan ileri atlama noktasına gelindiğinde Lütfi Akad, bu kez hikayeyi başka bir açıdan göstermiştir. Giriş sekansında polisler ve Nazım'ın çarpışması verilmişken sekans, Nazım'a beş dakika süre verilmesiyle sona erdirilmiştir. Finalde ise giriş sekansında gösterilenler tekrar verilmemiş, Ayten'in Nazım'ı ikna edeceğini söylediği sahneye yer verilerek Nazım'a verilen sürenin bitimiyle başlanmıştır. Bu anlatım tarzı senaryo kurgusunda en yeni ve en göze çarpan noktadır. Olayları seyircinin filmin bütününe akılda tutarak kendisinin bağlaması sağlanmıştır. Bu, ancak kurguyla yapılabilecek bir anlatım olarak çalışmamız için ayrıca değer taşımaktadır.

Filmin sahnelerinde mizansenler ve onları destekleyen kamera açıları, hikayeye hizmet edecek şekilde ve zengin bir biçimde düzenlenmiştir.

Filmin karakterlerinde en dikkat çekici nokta kötü kişilerin her birinde vurgulanan kötü alışkanlıklardır. Nezahat sigara içer, Halil içki içip kumar oynar ve Perihan uyuşturucu bağımlısıdır. Böylelikle kötü karakterlere net sınırlar çizilmiştir. Bu kötü kişiler, sadece kötülük düşünürler, yani ne yazık ki tek boyutludurlar. İstek ve arzularının nedenleri ortaya konmamış, neden kötü oldukları sorgulanmamıştır. Bu durum yalnız bu filmde değil, ne yazık ki Türk sinemasının birçok örneğinde mevcuttur. İyi ve kötü kişiler genelde hep tek boyutlu olarak çizilirler.

Ele aldığımız filmler içinde yalnız Kanun Namına'da yan karakterler iyi işlenmiştir. Ayten'in üvey annesi, babası ve Kamil Usta iyi çizilmiş ve hikâyeye yeri geldiğinde etki eden kişilerdir.

Filmin gerçek mekânlarda üstelik kalabalıklar arasında çekilen takip sahneleri göz alıcıdır. Birçok mekânda hızlı hızlı geçen sahneler iyi kurulduklarından dolayı seyircinin takibinde herhangi bir karışıklığa yer vermemektedir.

Kanun Namına her açıdan dönemine göre olgun bir filmidir. Senaryo kurgusu özenle düzenlenmiş, anlatımda alt metinler kullanılarak filme derinlik kazandırılmıştır.

3.2.7.4. Kurgunun Biçimsel Kullanımı

Sahne sayısı : 164

Plan sayısı : 598

Kanun Namına filminde zincirleme dışında başka bir geçiş tekniği kullanılmamıştır. Filmde toplam 38 zincirleme geçiş vardır ve bu geçişlerin 33 tanesi zaman ve mekan geçişini yumuşatmak içindir. Geriye kalan 5 zincirleme geçiş ise filmin montaj sekans olan bir bölümünde kullanılmıştır. Bu bölümde 8 plan zincirleme tekniği ile birbirine bağlanmakta ve kısa süre içerisinde, uzun bir zaman diliminde gerçekleşenler anlatılmaktadır.



Yukarıda örnek kareleri yer alan bu montaj sekans, incelediğimiz filmler içerisinde montaj sekansın tanımlamasına en iyi uyan ve klasik anlatı sinemasında halen aynı biçimde kurulan dramatik bir yapıya sahiptir.

Zincirleme dışında bir geçişin kullanılmaması filmin akıcı olma, izleyicisini filme yabancılaştırmama, görünmez kurgunun temel ilkesi olan, sanki film tek bir parçaymış hissini verme çabasının delillerinden biridir. Aynı zamanda Akad'ın sade sinema dilinin bir yansımasıdır. Filme bu noktada, biçimsel kurgu bağlamında getirebilecek tek olumsuz eleştiri, zincirlemelerin çoğunun kullanıldığı karar ve açılma uygulamasıdır. Kimi “zaman geçişleri”nde kullanılmayan ancak kimi “zaman geçişleri”nde kullanılan bu karar ve açılar filmin biçimsel kurgu bağlamındaki temel sorundur. Burada bizim yaptığımız tespit sahneler arası geçiş planlarının eksikliğidir. Nitekim bu tür geçiş planları olduğu sürece karar ve açılma zincirlemesi kullanılmamıştır.

Filme kurgu prensipleri bağlamında bir hata göze çarpmamaktadır. Yaşanan bazı sıçramaların kopyanın sağlıksızlığından kaynaklandığı bellidir. Diyalog kurguları son derece yerindedir. Sadece konuşan karakterin gösterilmemesi, diyalogların altına oyuncu tepkilerinin yerleştirilmesi tempo bağlamında filmi yukarıya taşımaktadır. Özellikle bu diyalog sahnelerinde, filmin başkarakterleri yer alıyorsa, o karakterin söylenenlere tepkisi net bir şekilde izleyiciye sunulmaktadır.

Filmin sahne kurulumları da klasik anlatı sinemasının gereklerini yerine getirmektedir. Genel planlarla başlayan sahneler giderek konuya yaklaşan ölçeklerle devam etmektedir. Kamera açılarının ve hareketlerinin tutarlılığı dikkat çekicidir. Kanun Namına filmini, incelediğimiz diğer filmlerden farklı kılan, özellikle mizansen içi kurgu özeni ve buna ek olarak kamera hareketleriyle yapılan kurgudur. Çerçevenin içindeki ana olayın dışında öndeki ve arkadaki öğelerin çok iyi kontrol edildiği sahneler de yönetmenlik bağlamında dikkat çekicidir.



Yukarıdaki karede üvey kardeşlerin çekiminin ilk planı görülmektedir. Ayten çerçevenin solundadır ve bulanıktır. Çerçevenin sağında ise Nezahat yer almaktadır. Alan derinliği olarak son derece iyi kurulmuş olan bu plandan Nezahat'ın yürüyüşü ile birlikte yavaş yavaş kamera geri açılmaya başlar ve aşağıdaki bel plana geçilir. Üvey kardeşlerin ikisi de nettir. Bu kamera hareketi aynı çekimdeki ölçek değişikliğine dayalı kurgudur.



Akad, siyah-beyaz filmin kontrast özelliğini kullanarak, yine mizansen içi kurgu adına güzel örnekler vermiştir. Özellikle filmin finalindeki Nazım yakın yüz planı etkileyicidir.



Daha önce belirttiğimiz gibi filmin sahne tempoları çok yerindedir. Özellikle filmin finalindeki kovalamaca sekansı temponun doruğa çıktığı noktadır. Filmin bu bölümünde toplam 157 kesme bulunur ki bu filmin toplam plan sayısının 698 olduğunu düşündüğümüzde oldukça yüksek bir oranı işaret eder.

Akad, Vurun Kahpeye filminde olduğu gibi Kanun Namına filminde de kurgunun takip öğelerini ustaca kullanmıştır. Kötü karakter olan Nezahat'ın bir oyuncak ördek ile kurgu olarak ilişkilendirmesi filme sinemasal bir tat katmaktadır.

Aşağıdaki çekimde önce oyuncak ördek görülür sonra kamera Nezahat'a döner. Filmdeki her türlü kötülük temasından sonra oyuncak ördek gösterilmektedir.



Aşağıdaki planda Nezahat ile Halil kötü planlarını kurarken görülüyor. Nezahat diyalogu sırasında bir yandan oyuncak ördeğine dokunmaktadır.



Görselliğin ve müziğin birleştiği başka anlatımda Akad aşağıdaki gibi bir kurgu yöntemi kullanır:

İlk çekimde Ayten ve Nazım siluet biçimde mutlulukları hakkında konuşmaktadırlar. Bu planda ikisinin karanlık görünmesi dramatik etki olarak diyaloglarla zıttır ve çatışma içermektedir. Bir gerilim yaratılmaktadır.



Daha sonra gördüğümüz çekimler ise İstanbul'un siluet resimleridir. Uzun bir pan hareketinin sonunda görselliğe uygun olarak gergin bir müzik başlar. Nitekim aşağıdaki plandan sonra Ayten'in babasının felç olduğunu öğreniriz. Bu siluet planlardan oluşan sahneler, kurgu olarak kötü olayların başladığı noktayı işaretler.



Senaryo kurgusunda belirttiğimiz gibi filmin başlangıcı bir “ileri-atlama”dır. Dolayısıyla filmin finaline kadar olan kısmı “geriye-dönüş”tür. Bu zaten kurgusal bir yapılandırma iken ve dış ses ile Nazım bize bu durumun bilgisini verirken Akad, anlatımını sinemasal olarak güçlendirir ve yönetmen olarak kurgusuna net sınırlar çizer:

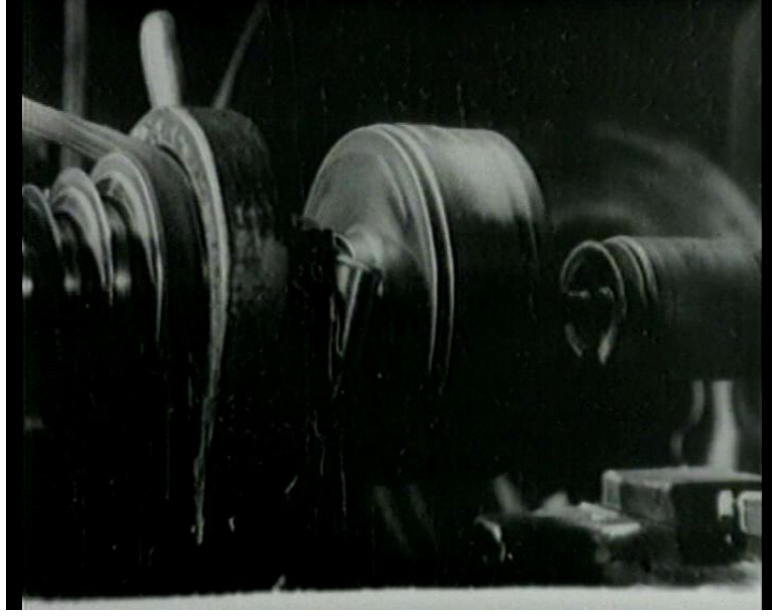
İleri-atlama sekansının sonunda Nazım, otomobil tamirhanesindeki bir makineyi çalıştırır ve yanına oturur. Daha sonra Nazım’ın omuz planını görürüz.



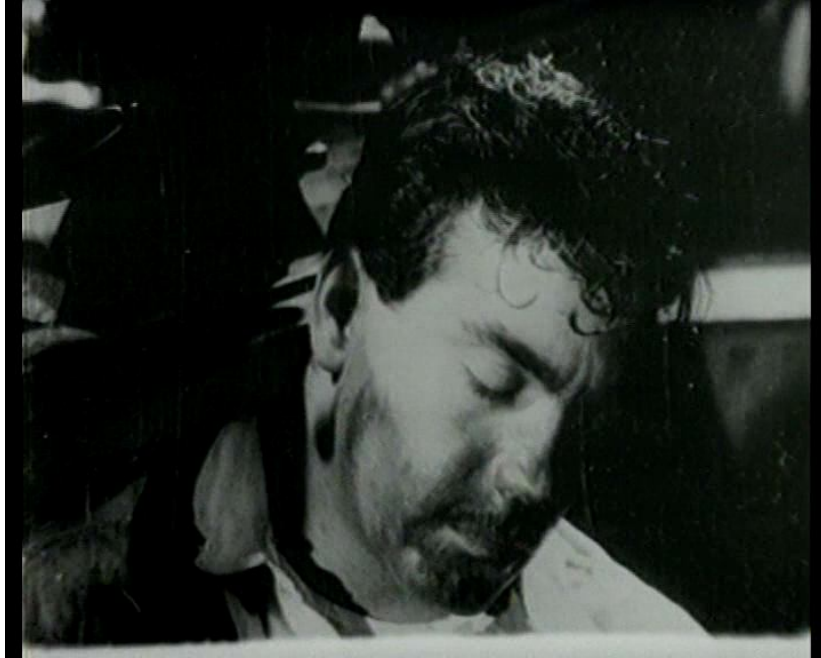
Kamera daha sonra yukarı tilt yapar ve planda çalışan makine vardır. Burada etkileyici olan makinenin kayışlarının film makarasının geri sarımını temsil etmesidir. Bu plandan yapılan zincirleme ile “geriye-dönüş” başlar.



Filmin finalinde ise Akad “geriye-dönüş”ün bittiği noktayı vurgulamak için tekrar makineyi gösterir.



Bu sefer kamera aşağı doğru tilt yapar ve yine Nazım’ı omuz planda görürüz. Hikâye buradan sonra sinemasal zaman olarak şimdiki zamandır.



Yukarıdaki örneklerimiz göstermektedir ki Akad, senaryo kurgusunun yanı sıra biçimsel kurgu bağlamında da sinema dili kaygıları olduğunu hissettirmektedir. Sahne kurulumlarının başarılı olmasıyla beraber kurgunun olanaklarının abartıya kaçmadan kullanılması filmi, sinemasal anlamda değerli bir konuma taşımıştır. Filme kurgunun biçimsel kullanımı anlamında getirilebilecek eleştiri noktaları ise hareket kurgularındaki bazı durağanlıklar ve müzikli eğlence sahnelerinin uzun planlar halinde, belge görüntüler gibi, kurgusuz verilmesidir.

Aşağıdaki planlar tek bir açıdan verilmiş sahnelere örnektir. Diğer sahnelerin açı zenginliği yanında bu sahneler biraz durağan kalmıştır.



Ancak bu tür tempo düşüklüklerine rağmen hikâyenin akıcılığı ve kovalamaca sekansının temposu filmi dinamik tutmaktadır.

SONUÇ

Sinema tarihine dönüp bakıldığında ve kurgu denildiğinde ilk akla gelen Ruslardır. Bunun ana nedenlerinden biriyse devletin Bolşevik Devrimi halka daha iyi anlatmak ve devrim düşüncelerini sinema ile yaymaktır. Devlet desteği ile çalışan Rus sinemacılar devletin propaganda isteğini kendi sanatsal birikimleri ile birleştirmeyi başarmışlar ve bir şekilde dünya sinema tarihinin en önemli kurgu kuramlarını ve filmlerini yaratmışlardır. Burada dikkatin yoğunlaştırılması gereken nokta devlet desteğidir. Çünkü benzer koşulları yaşamış olan ve kendi devrimini gerçekleştirmiş olan Türkiye Cumhuriyeti bu sanata destek vermeyi gündemine almamıştır. Çağdaşlığı kendine ilke benimseyen genç cumhuriyet konservatuarlar açarken, tiyatro sanatçısı yetiştirirken batı ülkelerine sanat eğitimi için öğrenci gönderirken sinemayı göz ardı etmiştir. İşte bu nedenle sinemamız başlangıçta kişisel çabaların sonucunda bir yol almıştır ve çabayı gösteren de Muhsin Ertuğrul'dur. Muhsin Ertuğrul'un bir tiyatro adamı olması, sinemamızın emekleme yıllarının sağlıklı geçmesine temel engel gibi görünse de bizce devlet desteğinin eksikliği daha önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü sinema teknolojiye dayalı bir sanattır ve masraflı bir uğraştır.

Bütün bunları göz önünde bulundurarak tekrar sinema dilinin gelişimine dönersek; bu dilin ilk hecelerinin kurgu ile oluştuğu aşîkârdır. Çünkü sinemayı tiyatro sahnesinin kaydedicisi bir icat olmaktan uzaklaştıran kurgudur. Sinemacılığın ilk kuralları da kurgu ile konmuştur. Klasik anlatı sinemasının değişmezleri, çalışmamızda gördüğümüz gibi henüz sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkmıştır. Teknolojinin ilerleyişi ile birlikte ve her sanat dalında olduğu gibi dominant akıma karşı duruşlarla sinema birçok yaratıcı yönde yol almıştır. Burada dikkat çekmek istediğimiz, her sinema okulunda söylendiği gibi “önce kuralları öğrenin, sonra onları yıkarsınız” ilkesidir. Bu kurallar da öncelikle kendini kurguda göstermektedir. Sinema öncelikle kurgu ile öğrenilmektedir.

Biz çalışmamıza bu bakış açısından yola çıkarak, Türk Sineması'nın genel kabul gören dönemlendirme biçiminin altında kurgunun olduğunu savunarak başladık. Bizce Türkiye'de “sinemacılar dönemi” diye bir sınır varsa bunun

temelinde öncelikle kurgu yatmalıydı. Sonuç olarak incelediğimiz dönem içinde elde ettiğimiz sonuçlar bu hipotezimizi doğrulamıştır:

İlk incelediğimiz film olan Bir Millet Uyanıyor, aynı zamanda çalışmamız kapsamında sinemaya en uzak olan filmidir. Karakterlerin yolculuğunun ve öykünün dağınıklığı, ilgi noktalarının değişkenliği ve genel ritim bozukluğu filmin senaryo kurgusunun başlıca hatalarıdır. Biçimsel olarak ise kurgu prensiplerinin en çok ihlal edildiği filmidir. Meyhane sahnesinde kurgunun anlatım dili olarak kullanımı ve birkaç iyi kurulmuş sahne dışında filmin kurgusu yetersiz bir düzeydedir.

Aysel Bataklı Damın Kızı ise kendisine yapılan farklı eleştirileri hak edecek kadar farklı ve bizce Muhsin Ertuğrul'un tiyatrodan en çok uzaklaştığı hatta tiyatro izlerinin silindiği bir filmidir. Nijat Özön bu filmi özentili köy dekorlu bir şehir tiyatrosu filmi olarak görürken; Alim Şerif Onaran filmin realist bir havaya sahip olduğunu belirtmiştir. Ona göre Ertuğrul'un çerçeveleme ve kurgu bakımından en başarılı filmidir.³⁴³ Bizim incelememiz göstermektedir ki Aysel Bataklı Damın Kızı özellikle merak duygusunu sürekli dinç tutmasından dolayı senaryo kurgusunu başarı ile inşa etmiştir. İlk kez bir filmde klasik anlatı sinemasının senaryo gerekleri olan serim, düğüm ve çözüm bölümleri açıkça seçilebilmektedir. Kurgunun bir anlatım dili olarak kullanımı dikkat çekerken ve bir yönetmenin kimliğini hissettirirken; tutarsız kullanılan geçiş teknikleri acemi durmaktadır. Aysel Bataklı Damın Kızı, Kanun Namına filmine kadar Türk Sineması'nın senaryo kurgusu bağlamında, en başarılı filmidir. Muhsin Ertuğrul bu filmde sonra aynı kurgu yapısında filmler yapmaya devam etseymiş, sinemacılar dönemi için daha erken bir başlangıç düşünülebilirdi.

Geçiş döneminin yönetmenleri arasında anılan Faruk Kenç'in Yılmaz Ali filmi ise öncelikle senaryo kurgusu bağlamında sorunları olan bir filmidir. Filmi özgün kılan nokta kamera hareketlerini kullanım biçimidir. Ancak biçimsel kurgu bağlamında Aysel Bataklı Damın Kızı filminin ötesine geçemez.

Akad'ın Vurun Kahpeye filmiyse fazlaca uzun olması, dağınıklığı ve keskin bölümlerden oluşan yapısı nedeniyle senaryo kurgusu bağlamında yetersiz

³⁴³ A.e., s., 60

durmaktadır. Karakterlerin sahneler arasındaki ani duygu değişimleri acemi noktalar olarak göze çarpmaktadır.

Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm filmiyse incelediğimiz filmler arasında sahne içi kurguyu en iyi kullanan filmidir. Senaryo kurgusundaki problemlere karşın Orhan Atadeniz’in biçimsel kurgusu ustacadır. Aynı zamanda film materyaline yapılan müdahalelerle gerçekleştirilen efektif uygulamalar ilgi çekicidir. Film, “görünmez kurgu” ilkesinin iyi bir örneğidir. Aynı zamanda kurgu prensibi hatalarının yer almadığı ilk film de Fato’dur.

Kanun Namına ise senaryo kurgusundan biçimsel kurguya kadar belirgin eksikleri olmayan ve bir tutarlılık taşıyan ilk filmidir. Senaryo kurgusu olarak Aysel Bataklı Damın Kızı ile eşdeğer tutulabilecekken; biçimindeki Akad imzası ile temel bir fark yaratmaktadır. Kovalamaca sahneleri ile Fato filminin aksiyon kurgusuna yakındır.

Kanun Namına “sinemacılar dönemi” için bir başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir. Bundaki temel neden ise Akad’ın bu filminden sonra tutarlı bir biçimde sinema duygusu taşıyan filmler üretmesi gösterilir. Alim Şerif Onaran, Kanun Namına filmiyle Akad’ın sinema dilinin ne olduğunu içgüdüleriyle kavramış bir sinema adamı olarak, o ve ondan sonraki yapıtlarıyla Türkiye’de sinema düşüncesinin doğmasında büyük ölçüde etkin olduğunu söyler.³⁴⁴ Vurgulamak gerekir ki Kanun Namına o tarihe kadar çekilen Türk Filmleri arasında en tutarlı olanıdır. Bunun en önemli nedeni ise senaryo ve biçim kurgusunun dengeli olmasıdır. Zaten çalışmamız sırasındaki film incelemelerimizde yapı-bozumu en kolay yapılan film de Kanun Namına olmuştur.

Film incelemelerimize bakıldığı zaman görülebilir ki her filmin bir noktada eksikliği vardır ve bunlar kurgu ile doğrudan orantılıdır. Fato “görünmez kurgu”nun en iyi örneği ve tempo olarak en düzgün filmken; senaryo kurgusu bağlamında eksiktir. Yine Aysel Bataklı Damın Kızı, hem senaryo kurgusuna hem de kurgunun bir anlatım dili olarak kullanılması adına önemli bir örnekken; sahne kurulumu ve biçimsel kurgu olarak Fato’dan ve Kanun Namına’dan geridedir. Aynı zamanda Fato ve Kanun Namına filmleri kurgu prensibi hatalarının yer almadığı filmlerdir.

³⁴⁴ Alim Şerif Onaran, **Lütfi Ömer Akad ve Sineması**, Avrupalı Yönetmenler, 1. Baskı, Ankara, Kitle Yayınlar, 1997, s.9

Kanun Namına filmini önemli kılan nokta net bir şekilde Akad'ın imzasının hissedilmesidir. Vurun Kahpeye'de ipuçları verilen anlatım dili, Kanun Namına ile belirginleşmeye başlamıştır. Vurun Kahpeye'de ayaklara yapılan vurgu ile Kanun Namına filmindeki makinenin kayışı üzerinden sınırları çizilen ileri-atlama ve geri-dönüş, kurgu ile yaratılmış anlatım dilidir.

Çalışmamız kurgu üzerinden Türk Sinemasının ilk dönemlerinin sınırlarını çizmekte ve ilgili dönemlerin sağlamasını yapmaktadır. Bir Millet Uyanıyor “Tiyatrocular Dönemi” olarak tanımlanan dönemi temsil ederken; “Aysel Bataklı Damın Kızı”, “Yılmaz Ali”, “Vurun Kahpeye” ve “Fato – Ya İstiklal Ya Ölüm” geçiş dönemini temsil etmektedir. Aysel Bataklı Damın Kızı genel kabul gören dönemlendirme içinde “Tiyatrocular Dönemi”ne dâhildir. Ancak kurgu üzerinden değerlendirdiğimizde, “Geçiş Dönemi” içinde yer alması gerekir. Kanun Namına ise “Sinemacılar Dönemini” temsil etmektedir. Sonuç olarak “Geçiş Dönemi” içindeki dört film ve onların kurgu yapısının olumlu şekilde ilerleyişi “Tiyatrocular Dönemi”nden “Sinemacılar Dönemi”ne geçişi gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün: Sessiz Sinema, 1. Baskı, Ankara, De Ki Yayınları, 2007
- Adanır, Oğuz: Sinemada Anlam ve Anlatım, 2. Baskı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003
- Akad, Lütfi: Işıkla Karanlık Arasında, 1. Baskı, İstanbul, Kültür Yayınları, 2004
- Akyürek, Feridun: Senaryo Yazarı Olmak, 1. Baskı, İstanbul, MediaCat Kitapları, 2004
- Andrew, J. Dudley: Sinema Kuramları, Çev. Zahit Atam, 1. Baskı, İstanbul, Doruk Yayınları, 2009
- Arnheim, Rudolf: Sanat Olarak Sinema, Çev. Rabia Ünal, 1. Baskı, Ankara, Öteki Ajans, 2002
- Aslanyürek, Semir: Senaryo Kuramı, 2. Baskı, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2004
- Bazin, Andre: Sinema nedir? Çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000
- Belton, John: Teknoloji ve Yenilik, Dünya Sinema Tarihi, Editörler: Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003

- Berger, John: Görme Biçimleri, Çev., Yurdanur Salman, 14. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2008
- Bonitzer, Pascal: Kör Alan ve Dekadrajlar, Çev. İzzet Yasar, 1.Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- Bordwell, David; Thompson, K. : Film Sanatı, Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat, 1. Baskı, Ankara, De Ki Yayınları, 2009
- Bresson, Robert: Sinematograf Üzerine Notlar, Çev. Nilüfer Güngörmüş, 2. Baskı, y.y., Nisan Yayınları, 2000
- Brown, Blain: Sinematografi, Çev. Selçuk Taylaner, 1. Baskı, İstanbul, Hil Yayınları, 2006
- Carriere, Jean Claude: Sinemanın Gizli Dili, Çev. Simten Güneş, 1. Baskı, İstanbul, Der Yayınevi
- Ceram, C. W. : Sinemanın Arkeolojisi, Çev. Hasan Aydın, 1. Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007
- Chion, Michel: Bir Senaryo Yazmak, Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, 3. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003
- Christopher, Roy Thompson: Grammar of the Edit- second edition, eBook (British Library), Oxford, Focal Press, 2009
- Cubitt, Sean: The Cinema Effect, 1. Baskı, Londra, MIT Press, 2004

- Crittenden, Roger: Fine Cuts, eBook (British Library) ISBN-13: 978 0 240 51684 4, Oxford, Focal Press, 2006
- Dancyger, Ken: The Technique of Film and Video Editing 4th Edition, 5. Baskı, Amerika, Focal Pres, 2007
- Dmytryk, Edward: Sinemada Kurgu, Çev. İbrahim Şener, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2003
- Dmytryk, Edward: Sinemada Yönetmenlik, Çev. İbrahim Şener, 1. Basım, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2003
- Dmytryk, Edward: Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu, Çev. İbrahim Şener, 2. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2007
- Dorsay, Atilla: Yüzyılın Yüz Yönetmeni, 5. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2005
- Eisenstein, Sergey: Film biçimi, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, İstanbul, Payel Yayınevi, 1985
- Eisenstein, Sergey: Film Duyumu, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, İstanbul, Payel Yayınevi, 1984
- Erdoğan, İrfan; Solmaz, Pınar: Sinema ve Müzik, 1. Baskı, Ankara, Erk Yayınları, 2005
- Esen, Şükran Kuyucak: Sinemamızda Bir Auteur, Ömer Kavur, 1. Baskı, İstanbul, Alfa Yayınları, 2002

- Evren, Burçak. İlk Türk Filmleri, 1. Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2006
- Faure, Elie: Sinema Sanatı, ev. Metin Gönen, 1. Basım, İstanbul, 2006
- Fischer, Lucy: Film Kurgusu, ev. Emrah Suat Onat, Sinema İdeoloji ve Politika, Derleyen Burak Bakır - Yörükhan nal - Sali Saliji, 1. Baskı, Ankara, 2008
- Florenski, Pavel: Tersten Perspektif, ev. Yeşim Tkel, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2001
- Foss, Bob: Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji, ev. Mustafa K. Gerçeker, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap, 2009
- Hançerlioğlu, Orhan: Felsefe sözlüğü, 14. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004
- Konuralp, Sadi: Film Müziği, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2004
- Küçükerdoğan, Bülent,
Yavuz, Turhan;
Zengin, İbrahim : Video ve Film Kurgusuna Giriş, 1. Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2005

- Küçük Kurt, Fatma Dalay: Film Anlatısının Çatışma ve Gerilim Oluşturacak Biçimde Yapılandırılması, Sinemada Anlatı ve Türler, 1. Baskı, Ankara, Vadi Yayınları, 2004
- Lotman, Yuriy M. : Sinema Estetiğinin Sorunları, Çev. Oğuz Özgül, 2. Baskı, Ankara, Öteki Sinema Yayınları, 1999
- MacBean, James Roy: Sinema Ve Devrim, Çev. Ertan Yılmaz, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006
- Macelli, Joseph V. : Sinemanın 5 Temel Ögesi, Çev. Hakan Gür, 2. Baskı, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2007
- Miller, William: Senaryo Yazımı, Çev. Yılmaz Büyükerşen-Nesrin Esen-Yalçın Demir, 1. Baskı, İstanbul, Hayalbaz Kitap Yayınları, 2009
- Monaco, James: Bir Film Nasıl Okunur? Çev. Ertan Yılmaz, 8. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2006
- Murch, Walter: Göz Kıparken, Çev. İlker Caniklil, 1. Baskı, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005
- Oluk, Ayşen: Klasik Anlatı Sineması, 1. Baskı, İstanbul, Hayalet Kitap Yayınları, 2008
- Onaran, Âlim Şerif: Türk Sineması, 1. Cilt, 2. Baskı, Ankara, Kitle Yayıncılık, 1999

- Onaran, Âlim Şerif: Lütfi Ömer Akad ve Sineması, Avrupalı Yönetmenler, 1. Baskı, Ankara, Kitle Yayınları, 1997, s.9
- Özgüç, Agah: Bir sinema yazarının günlüğünden aykırı notlar, 2. Basım, İstanbul, +1 Kitap, 2006
- Özgüç, Agah: Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, 2. Basım, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003
- Özön, Nijat: Sinema Sanatına Giriş, 1. Baskı, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008
- Özön, Nijat: Sinema Televizyon Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000
- Öztürk, Serdar: Sinema Seyir Siyaset, 1. Baskı, İstanbul, Elips Kitap, 2005
- Pearlman, Karen: Cutting Rhythms, eBook ISBN: 978-0-240-81014-0 (British Library), Oxford, Focal Press, 2009
- Pearson, Roberto: Sinemanın İlk Dönemi, Dünya Sinema Tarihi, Editörler: Geoffrey Nowell-Smith, Çev. Ahmet Fethi, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003

- Persson, Per : A Psychological Theory of Moving Imagery, ISBN-10 0-511-06474-8 eBook (NetLibrary), İngiltere, Cambridge University Press, 2003
- Pezzella, Mario: Sinemada Estetik, Çev. Metin Gönen, 1.Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2006
- Pudovkin, V. : Sinemanın Temel İlkeleri, Çev. Nijat Özön, 1. Baskı, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966
- Pudovkin, Vsevolod İ. : Sinemada Oyunculuk, Çev. Oğuz Özügöl, 1. Baskı, İstanbul, Pencere Yayınları, 2004
- Reisz, Karel; Millar, Gavin: The Technique of Film Editing-Second Edition, 20. Baskı, İngiltere, Focal Press, 2002
- Rotha, Paul; Griffith, Richard: Sinema Yazıları, Çev. Ayzer Ovatman, 1. Baskı, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2001
- Ryan, Michael; Kellner, D. : Politik Kamera, Çev. Elif Özsayar, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, 1997
- Scognamillo, Giovanni: Türk Sinema Tarihi, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003
- Selçuk, Aslı: Çağın Tanığı Sinema, 1. Baskı, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2002
- Smith, Greg: Film Structure and The Emotion System, ISBN-10, 0-511-06121-8 eBook (NetLibrary), Cambridge, Cambridge University Press, 2003

- Sokolov, Alexey G. : Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu, Çev. Semir Aslanyürek, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, 2007
- Sözen, Mustafa: Sinemada Renk, 1.Baskı, Ankara, Detay Yayıncılık, 2003
- Şasa, Ayşe; Kabil, İhsan: Düş, Gerçeklik ve Sinema, 1. Basım, İz yayıncılık, İstanbul, 1997
- Şenyapılı, Önder: Sinema ve Tasarım, 2. Baskı, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2003
- Teksoy, Rekin: Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2005
- Teksoy, Rekin: Rekin Teksoy'un Türk Sineması, 1. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007
- Timuçin, Afşar: Estetik, 3. Baskı, İstanbul, İnsancıl Yayınları, 1998
- Topçu, Aslıhan Doğan: Sinema ve Zaman, Sinemada Anlatı ve Türler, Editörler: Fatma Dalay Küçükyurt, Ahmet Gürata, 1.Baskı, Ankara, Vadi Yayınları, 2004
- Ünal, Yörükhan: Dram Sanatı ve Sinema, 1. Baskı, İstanbul, Hayalet Kitap, 2008

Vardar, Bülent: Sinemada Ses ve Müzik, 1. Baskı, İstanbul, Es Yayınları, 2009

Vincenti, Giorgio: Sinemanın Yüzyılı, Çev. Engin Ayça, 2. Baskı, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 2008

TEZ

Er, Dilek: Türk Sinemasında Teknik Alt Yapı Sorunu, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema Televizyon, Tez danışmanı: Prof. Sami Şekeroğlu, Yüksek Lisans Tezi, 1990

MAKALE

Adams, Brett; Dorai, Chitra: Finding the beat: an analysis of the rhythmic elements of motion pictures, International Journal of Image and Graphics, Vol. 2, No. 2, 2002, World Scientific Publishing Company

Ansen, David; Sawhill, Ray: The New Jump Cut, Newsweek, 2 Haziran 1996

Bordwell, David: The Idea of Montage in Soviet Art and Film
Cinema Journal, Vol. 11, No. 2. (Spring 1972),
pp. 9-17
Cinema Journal, Vol. 17, No. 1, (Autumn,
1977), pp. 1-13

- Corliss, Richard; Ressler, Jeffrey: The kindest cuts, Time; 3/25/96, Vol. 147 Issue 13, p68, 2p
- Denkin, Harvey: Linguistic Models in Early Soviet Cinema
- Dickinson, Thorold: The Maturing Cinema The Journal of the Society of Cinematologists, Vol. 4. (1964 - 1965), pp. 9-19
- Franco, Philip di: Past, Present, Future in Cinema, Cinema Journal, Vol. 8, No. 1, (Autumn, 1968), pp. 42-45
- Güler, Zeynep: Köy: Korkunun Çevrelediği Muhafazakarlık Ütopyası, Yeni İnsan Yeni Sinema, İstanbul, 2005
- Harrah, David: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 13, No. 2. (Dec., 1954), pp. 163-174.
- Harrah, David: Aesthetics of the Film: The Pudovkin-Arnheim-Eisenstein Theory, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 13, No. 2, (Dec., 1954), pp. 163-17
- Henderson, Brian: Two Types of Film Theory, Film Quarterly, Vol. 24, No. 3, (Spring, 1971), pp. 33-42

- Keil, Charlie: Transition through Tension: Stylistic Diversity in the Late Griffith Biographs, Cinema Journal, Vol. 28, No. 3, (Spring, 1989), pp. 22-40
- Murch, Walter: The Art and Craft of Film Editing, Cineaste; Spring 2009, Vol. 34 Issue 2, p 54-64
- Musler, Charles: Historiographic Method and the study of Early Cinema, Cinema Journal, Vol 44, No. 1, 2004 pp. 101-107
- Percheron, Daniel; Butzel, Marcia: Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis, Yale French Studies, No. 60, Cinema/Sound, (1980), pp. 16-23

WEB

<http://www.nytimes.com/2008/01/06/movies/awardsseason/06harr.html>

<http://tdkterim.gov.tr/bts/?kategori=verilst&kelime=kurgu&ayn=tam>

<http://history.sandiego.edu/GEN/recording/images2/23110002.jpg>

<http://www.city-net.com/~fodder/edit/moviola.html>

FİLM

Aysel Bataklı Damın Kızı

Yapım Yılı : 1935
Yönetmen : Muhsin Ertuğrul
Öykü : Selma Lagerlöf
Senaryo : Nazım Hikmet
Yapım : Tobis/Klang Film

Bican Efendi Vekilharç

Yapım Yılı : 1921
Yönetmen : Şadi Fikret Karagözoğlu
Görüntü : Fuat Uzkınay

Bir Millet Uyanıyor

Yapım Yılı : 1932
Yönetmen : Muhsin Ertuğrul
Senaryo : Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu
Yapım : İpek Film

Fato- Ya İstiklal Ya Ölüm

Yapım Yılı : 1949
Yönetmen : Turgut Demirağ
Senaryo : Hıfzı Tan

Kanun Namına

Yapım Yılı : 1952
Yönetmen : Lütfi Ömer Akad
Senaryo : Osman Seden
Yapım : Kemal Film

The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing

Yapım Yılı: 2004
Yönetmen: Wendy Apple
Yapım: Warner Home Video

Vurun Kahpeye

Yapım Yılı : 1949
Yönetmen : Lütfi Ömer Akad
Eser : Halide Edip Adıvar
Senaryo : Lütfi Ö. Akad
Yapım : Erman Kardeşler

Yılmaz Ali

Yapım Yılı : 1940
Yönetmen : Faruk Kenç
Senaryo : Vâlâ Nurettin
Yapım : HA-KA Film

KARE ALINAN İNCELEN DİĞER FİMLER

Bakushû

<http://www.imdb.com/title/tt0043313/> (Çevrimiçi)

XXX

<http://www.imdb.com/title/tt0295701/> (Çevrimiçi)

Pierrot Le Fou

<http://www.imdb.com/title/tt0059592/> (Çevrimiçi)

À Bout de Soufflé

<http://www.imdb.com/title/tt0053472/> (Çevrimiçi)

Gladiator

<http://www.imdb.com/title/tt0172495/> (Çevrimiçi)

Vertigo

<http://www.imdb.com/title/tt0052357/>(Çevrimiçi)

Aliens

<http://www.imdb.com/title/tt0090605/>(Çevrimiçi)

The Two Towers

<http://www.imdb.com/title/tt0167261/> (Çevrimiçi)

La Sindrome di Stendhal

<http://www.imdb.com/title/tt0117658/> (Çevrimiçi)

Return of The Jedi

<http://www.imdb.com/title/tt0086190/> (Çevrimiçi)

Return of The King

<http://www.imdb.com/title/tt0167260/> (Çevrimiçi)

Hiroshima mon Amour

<http://www.imdb.com/title/tt0052893/> (Çevrimiçi)

Stachka

<http://www.imdb.com/title/tt0015361/> (Çevrimiçi)

2001 Space Odessey

<http://www.imdb.com/title/tt0062622/> (Çevrimiçi)

Bronenosets Potyomkin

<http://www.imdb.com/title/tt0015648/> (Çevrimiçi)

Konets Sankt-Peterburga

<http://www.imdb.com/title/tt0018066/> (Çevrimiçi)

Napoléon

<http://www.imdb.com/title/tt0018192/> (Çevrimiçi)

River of No Return

<http://www.imdb.com/title/tt0047422/> (Çevrimiçi)

Bad Day at Black Rock

<http://www.imdb.com/title/tt0047849/> (Çevrimiçi)

Intolerance

<http://www.imdb.com/title/tt0006864/> (Çevrimiçi)

ÖZGEÇMİŞ

İlkay Nişancı 1976 yılında Kdz. Ereğli’de doğmuştur. Lise öğrenimi TED Kdz. Ereğli Özel Koleji’nde tamamlayan Nişancı, 1994 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema bölümünü kazanmış ve daha sonra aynı fakültede yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 1996 yılından itibaren dört kısa filmin ve bir uzun metrajlı belgeselin yönetmenliğini yapmış ve çok sayıda festivale davetli olarak katılmıştır. Yönettiği filmlerin yanı sıra birçok kısa filmin ve belgeselin Görüntü Yönetmenliğini, Kurgusunu ve Müziklerini yapmıştır. Bunlardan başlıcaları: Kanal D televizyonunda yayınlanan *Abdi İpekçi* belgeseli (Müzik), Kültür Bakanlığı destekli *Yukarı Deniz* belgeseli (Görüntü Yönetmeni ve Kurgucu) ve *Çanakkale Destanı* belgeselidir. (Görüntü Yönetmeni).