

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PUDOVKİN'İN KURGU KURAMI BAĞLAMINDA LÜTFİ ÖMER AKAD
SİNEMASI: VURUN KAHPYE VE KANUN NAMINA FİMLERİNİN
KURGUSAL YAPISININ İNCELENMESİ

Mahir AKTAŞ

2501150565

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ Yüksel BALABAN

İSTANBUL - 2020

ÖZ

PUDOVKİN'İN KURGU KURAMI BAĞLAMINDA LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI: VURUN KAHPEYE VE KANUN NAMINA FİLMLERİNİN KURGUSAL YAPISININ İNCELENMESİ

MAHİR AKTAŞ

Pudovkin'in kurgu kuramı temelinde yükselen bu çalışmanın merkezinde Lütü Ömer Akad filmlerinin kurgusal yapısı yer almaktadır.

Film sanatının temelini "kurgu", kurgunun ise film yönetmeninin dili olduğunu söyleyen Pudovkin'e göre kurgu, film yönetmenin anlatım dili olmakla birlikte; çeşitli kamera hareketlerinin olduğu, farklı ölçek ve geçiş biçimlerinin kullanıldığı, bütünü tek tek parçalara bölünüp bölünen parçalardan yeni bir bütün inşa etmek için bu parçaların yeniden bir araya getirildiği teknik de bir süreçtir (Yapısal Kurgu).

Pudovkin'in kurgu anlayışı bağlamında Lütü Akad'ın Vurun Kahpeye ve Kanun Namına filmlerinin senaryo yapıları; Tema, Olay Örgüsü ve Filmsel Sunuş olmak üzere üç alt başlık altında incelenmiş, filmlerde var olan bütün bölümlerin, sekansların, sahnelerin ayrıntılı dökümü ve bu dökümde anlatıyı etkileyen kilit konuma sahip her bir sahnenin ayrı ayrı çözümlemesi yapılmıştır. Çözümlemeleri yapılan sahneler ayrıca Bağlantılı Kurgu Kuramı çerçevesinde ele alınarak analiz edilmiştir.

Yine bu bağlamda; yukarıda da belirtildiği üzere, kurgunun aynı zamanda teknik bir süreç olmasından dolayı, filmlerin kaç bölümden oluştuğu, bölümlerdeki sekanslar, sekanslardaki sahne sayıları, sahnelerin kaç çekimden meydana geldiği, toplam çekim sayısı ve sahneler arası geçişte kullanılan geçiş teknikleri hakkında "Filmsel Sunuş" ve "Filmin Senaryo Dökümü ve Sahnelerin Kurgusal Çözümlemeleri" alt başlıkları altında bilgiler verilmiştir.

Elde edilen bilgiler ışığında Lütü Akad'ın filmsel anlatısını oluştururken anlatının içeriğinin anlamını daha güçlü kılmak, istenilen duygu durumunu yaratmak

ve izleyicinin dikkatini-algısını sahnenin önemli ögesine yönlendirmek için kurgunun olanaklarından fazlasıyla yararlandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Pudovkin, Lutfi Ömer Akad, Kurgunun Tarihsel Gelişimi, Kurgu Süreçleri, Vurun Kahpeye, Kanun Namına



ABSTRACT

CINEMA OF LÜTFİ ÖMER AKAD IN THE CONTEXT OF PUDOVKIN'S EDITING THEORY: AN ANALYSIS OF THE FICTIONAL STRUCTURE OF THE FILMS OF VURUN KAHPEYE AND KANUN NAMINA

The fictional structure of Lütfi Ömer Akad films is at the center of this study, which is based on Pudovkin's editing theory.

According to Pudovkin, who says that the basis of film art is "fiction" and editing is the language of the film director; It is also a technical process in which various camera movements are used, different scales and transition forms are used, the whole is divided into individual parts and these parts are brought together to build a new whole (Structural Editing).

The scenario structures of the films have been examined under three sub-headings: Theme, Plot and Film Presentation. A detailed breakdown of all the episodes, sequences, and scenes in the films and the analysis of each scene that has a key position affecting the narrative in this casting has been made. The analyzed scenes were also analyzed within the framework of the Relative Fiction Theory.

As stated above, since editing is also a technical process, "Film Presentation" and "Scenario of the Film" about the number of chapters of the films, the sequences in the episodes, the number of scenes in the sequences, the number of shots of the scenes, the total number of shots and the transition techniques used in the transition between scenes. The information is given under the subtitles of "Cast and Fictional Analysis of Scenes".

In the light of the findings obtained, it has been determined that Lütfi Akad made extensive use of the possibilities of the editing in order to make the meaning of the content of the narrative stronger, to create the desired mood and to direct the audience's attention-perception to the important element of the scene while creating his filmic narrative.

Keywords: Editing, Pudovkin, Lutfi Ömer Akad, Historical Development of Editing, Editing Processes, Vurun Kahpeye, Kanun Namına



ÖNSÖZ

Kurgu sadece masa başında yapılan teknik bir süreç değil film üretim sürecinin tamamını kapsayan bir yaratım biçimidir (Nişancı, 2009:iii).

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde desteklerinden ve katkılarından dolayı başta danışman hocam Dr. Yüksel Balaban, ilk danışman hocam Dr. İlkay Nişancı olmak üzere tüm hocalarıma ve çalışma arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Bu çalışmamı; maddi ve manevi desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen babaannem Tevrat Aktaş, annem Makbule Aktaş, ablalarım Ayşe Kaya, Tamaşa Kanbir, Sevgi Yılmaz, Nuran Aktaş, Birgül Aktaş ile çocuklarım; Bebek, Bıcırık ve Rivriv'e ithaf ediyorum.

Mahir AKTAŞ

İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLERİN LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SİNEMADA KURGU VE KURGUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Sinemada Kurgu	4
1.2. Kurgunun Tarihsel Gelişimi;	9
1.2.1. Sinematografin İcadı	11
1.2.2. Edison ve Lumiere Kardeşler	12
1.2.3. George Melies	16
1.2.4. Edwin S. Porter	19
1.2.5. Griffith	21
1.2.6. Kuleshov	25
1.2.7. Pudovkin	28
1.2.8. Eisenstein	30
1.2.9. Vertov	32

İKİNCİ BÖLÜM

FİLMLERDE KURGU SÜREÇLERİ

2.1. Film Çekiminden Önceki Kurgu	34
2.2. Çekim Esnasında Kurgu	36
2.3. Çekim Sonrası Kurgu	37

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

VSEVOLOD I. PUDOVKİN, PUDOVKİN'İN KURGU ANLAYIŞI VE BAĞINTILI KURGU KURAMI

3.1. Pudovkin	38
3.2. Pudovkin'in Kurgu Anlayışı	40
3.2.1. Senaryonun Yapısı	43
3.2.1.1. Tema	44
3.2.1.2. Olgu (Geliştirim)	45
3.2.1.3. Olgunun Sinemalık İşlenişi (Filmsel Sunuş)	46
3.2.2. Malzemeyi İşleme Yöntemleri (Yapısal Kurgu)	46
3.2.2.1. Sahnenin Kurgusu	46
3.2.2.2. Ayrımın Kurgusu	47
3.2.2.3. Senaryonun Kurgusu	47
3.2.3. Bağıntılı Kurgu	48
3.2.3.1. Karşıtlık	48
3.2.3.2. Koşutluk	49
3.2.3.3. Sembolizm	49
3.2.3.4. Birlikte Oluş	50
3.2.3.5. Kılavuz Kavram (Leitmotif, Temanın Tekrarı)	50
3.2.4. Çevrimin En Basit Yöntemleri	51
3.2.4.1. Açılma	51
3.2.4.2. Kararma	51
3.2.4.3. Örtülü Çekimler	51
3.2.4.4. Zincirleme	52

3.2.4.5. Çevrinme	52
3.2.4.6. Öne Ya Da Geriye Kaydırma	52
3.2.4.7. Bulanık Çekimler	52

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

LÜTFİ ÖMER AKAD, LÜTFİ ÖMER AKAD'IN SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ, VURUN KAHPEYE VE KANUN NAMINA FİMLERİN KURGUSAL ANALİZİ

4.1. Lütfi Ömer Akad	54
4.2. Lütfi Ömer Akad Sineması Genel Bir Bakış	55
4.3. Pudovkin'in Kurgu Kuramı Bağlamında Vurun Kahpeye ve Kanun Namına Filmlerinin Kurgusal Analizleri	76
4.3.1. Vurun Kahpeye Filminin Kurgusal Çözümlemesi.....	77
4.3.1.1. Filminin Künyesi	77
4.3.1.2. Filmin Konusu	78
4.3.1.3. Filmin Senaryo Yapısının Değerlendirilmesi	78
4.3.1.3.1. Filmin Tema'sının Değerlendirilmesi	78
4.3.1.3.2. Filmin Olgusu'nun (Olay Örgüsü) Değerlendirilmesi...	79
4.3.1.3.3. Filmsel Sunuş'un Değerlendirilmesi.....	80
4.3.1.3.3.1. Filmin Giriş Bölümünün Değerlendirilmesi.80	
4.3.1.3.3.2. Filmin Gelişme Bölümünün Değerlendirilmesi....	82
4.3.1.3.3.3. Filmin Sonuç Bölümünün Değerlendirilmesi.....	84
4.3.1.4. Filmin Bağlantılı Kurgu Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi...85	
4.3.1.4.1. Karşıtlık.....	85
4.3.1.4.2. Birlikte Oluş (Paralel Kurgu).....	87
4.3.1.4.3. Kılavuz Kavram (Temanın Tekrarı).....	89
4.3.1.4.4. Koşutluk.....	92
4.3.1.4.5. Sembolizm.....	92
4.3.1.5. Filmde Anlatıyı Etkileyen ve Senaryo Kurgusunda Kilit Konuma Sahip Sahnelerinin Dökümü ve Değerlendirilmesi.....	92

4.3.2. Kanun Namına Filminin Kurgusal Çözümlemesi.....	119
4.3.2.1. Filminin Künyesi	119
4.3.2.2. Filmin Konusu	120
4.3.2.3. Filmin Senaryo Yapısının Değerlendirilmesi	120
4.3.2.3.1. Filmin Tema'sının Değerlendirilmesi	120
4.3.2.3.2. Filmin Olgusu'nun (Olay Örgüsü) Değerlendirilmesi.....	121
4.3.2.3.3. Filmsel Sunuş'un Değerlendirilmesi	121
4.3.2.3.3.1. Filmin Giriş Bölümünün Değerlendirilmesi.....	122
4.3.2.3.3.2. Filmin Gelişme Bölümünün Değerlendirilmesi..	123
4.3.2.3.3.3. Filmin Sonuç Bölümünün Değerlendirilmesi.....	124
4.3.2.4. Filmin Bağlantılı Kurgu Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi.....	125
4.3.2.4.1. Karşıtlık.....	125
4.3.2.4.2. Birlikte Oluş (Paralel Kurgu).....	126
4.3.2.4.3. Kılavuz Kavram (Temanın Tekrarı).....	138
4.3.2.4.4. Koşutluk.....	141
4.3.2.4.5. Sembolizm.....	141
4.3.2.5. Filmde Anlatıyı Etkileyen ve Senaryo Kurgusunda Kilit Konuma Sahip Sahnelerinin Dökümü ve Değerlendirilmesi	141
SONUÇ	168
KAYNAKÇA.....	174
EKLER.....	183
EK-1: Vurun Kahpeye Filminin Senaryo Döküme ve Değerlendirmesi.....	183
EK-2: Kanun Namına Filminin Senaryo Döküme ve Değerlendirmesi.....	245

GİRİŞ

Mascelli film kurgulamayı bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslanabileceğini belirtir. Ona göre “işlenmemiş durumdaki bir elmasın elmas olduğunu anlamak zordur. İşlenmemiş elmasın, doğasından gelen güzelliğinin anlaşılabilmesi için, kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerekir. Aynı şekilde bir film öyküsü karmaşık bir çekim yığındır, ta ki elmas gibi kesilip parlatılana ve bir araya getirilene kadar. Hem elmas hem de film atılan parçalar ile zenginleşir. Geriye kalan parça öyküyü anlatır. Elmasın ya da filmin, pek çok yüzü, en son kesim yapılarına değin belirgin değildir” (Mascelli, 2007:153).

Pudovkin, film sanatının temelini “kurgu” kurgunun ise film yönetmeninin dili olduğunu söyler. Ona göre bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. (Pudovkin, 1926).

Nijat Özön’e göre kurgu; çekim sonrası elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çekim senaryosundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre bir araya getirmektir. Ona göre bir film her şeyden önce, çekimler arasındaki bir ilişkiye dayanır. Çünkü bir yandan her çekim bir önceki çekimde ortaya sürülen bir durumun doğal bir sonucudur, bunun ortaya koyduğu bir soruyu yanıtlar ve bir sonraki çekime izleyiciyi hazırlar. Bir yandan da, art arda dizilen iki çekimden elde edilen sonuç, artık ne birinci çekimin taşıdığı anlam, ne ikinci çekimin taşıdığı anlam, hatta ne de bu iki çekimin taşıdıkları anlamın toplamıdır; ortaya yepyeni bir şey, deyim yerindeyse yeni bir anlam, üçüncü bir anlam çıkmıştır (Özön. 2008:158).

Kurgu, sinemanın bir dil olarak gelişmesini ve sanat olarak düşünülmesini sağlamıştır. Kurgu sadece masa başında yapılan teknik bir süreç değil film üretim sürecinin tamamını kapsayan bir yaratım biçimidir (Nişancı, 2009).

Sovyet film kuramcısı Pudovkin'in kurgu kuramı temelinde yükselen bu çalışmanın merkezinde Ömer Lütfi Akad'ın Vurun Kahpeye ve Kanun Namına filmlerinin kurgusal yapısı yer almaktadır. Kurgunun filmsel anlatıyı oluşturmada oynadığı rol sorunsalından yola çıkan bu çalışmanın amacı: Ulusal sinema tarihimizde önemli yer tutan, birçok sinema araştırmacısı, uygulayıcısı ve sinema alanında çalışmalar yapan akademisyenler tarafından sinemamızın tiyatrocular döneminden sonraki dönemi olarak kabul edilen "Geçiş Dönemi" içinde çekilen Ö. Lütfü Akad'ın ilk filmi Vurun Kahpeye ve "Sinemacılar Dönemi"nin ilk filmi olarak kabul gören Kanun Namına filmlerinin; kurgu aracılığıyla oluşturulan anlatı dilinin Pudovkin'in kurgu anlayışı ve Bağıntılı Kurgu Kuramı çerçevesinde nasıl yapılandırıldığını, incelemektir.

Bu çalışmanın önemi yapılan literatür taramalarında Ömer Lütfü Akad filmlerinin kurgusal yapısı hakkında yapılmış herhangi bir kapsamlı çalışma bulunmamasından ileri gelmektedir. Literatürde yapılan çalışmalara bakıldığında S. Serhat Serter; "Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması" adlı doktora tezinde sinemada biçemi yaratan beş temel anlatım ögesi (Anlatı Yapısı, Sinematografi, Mizansen, Kurgu ve Ses) üzerinde durmuş, bu beş temel ögeden kurguya sadece beş sayfa yer ayırmıştır. Bir diğer çalışma olan Vural Orhan'ın "Lütfi Akad'ın İstanbul'u" adlı doktora tezinde; İstanbul'un Akad tarafından "canlı bir arka plan, filme ve olay örgüsüne katılan bir unsur" olarak nasıl kullanıldığından bahsedilmiş, kurguya özel olarak herhangi bir başlık ya da alt başlık açılmamıştır. Yine farklı bir çalışma olan Fatih Atıcı'nın "Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk" adlı yüksek lisans tezinde kurgu için bir başlık bulunmadığını görüyoruz. Erdem Yedekci'nin "Lütfi Ömer Akad Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post Fordizmine Türkiye'de Yabancılaşma" adlı yüksek lisans tezinin temel amacı; "Türk sinemasının tarihsel gelişim sürecini referans alarak, Türkiye toplumundaki yabancılaşmanın izini sürmek" olarak belirlenmiştir. Lütfi Ömer Akad üzerine yapılmış son çalışma olan Oya Tong'un "Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik" başlıklı yüksek lisans tezinde kurguya yine özel olarak herhangi başlık ya da alt başlık açılmamıştır. Ömer Lütfü Akad filmlerinin kurgusal yapısı üzerine yapılmış herhangi bir çalışma bulunmaması bu çalışmanın özgünlüğünü oluşturmaktadır. Bu bakımdan bu konuda

yapılacak ilk çalışma olması nedeniyle bu çalışmanın alandaki bu boşluğu doldurması hedeflenmektedir.

Çalışmanın birinci bölümünde; kurgu kavramı, sinemada kurgu, kurgunun tarihsel gelişimi, ikinci bölümde filmlerde kurgu süreçleri ele alınacaktır. Üçüncü bölümde Pudovkin ve Pudovkin'in kurgu anlayışı incelenecektir. Son bölüm olan dördüncü bölümde ise; Lütü Akad, Lütü Akad Sineması'na genel bir bakış ve Vurun Kahpeye ile Kanun Namına filmlerinin Pudovkin'in kurgu kuramı çerçevesinde kurgusal analizleri yapılacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM:

SİNEMADA KURGU VE KURGUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ

1.1. Sinemada Kurgu

"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, hareketli görüntüyü merak eden dünyada görmediği yerleri bir perdede görme heyecanındaki insanlarla, salonları doldurur. Lumiere'ler, bu bakış açısı doğrultusunda sinematografin bir geleceği olmadığını düşünürler. Ancak kısa süre içerisinde iki çekimin birbirine bağlanmasının sağladığı devamlılığın daha sonra ise çekimlerin birbirleri ile olan ilişkisinin duyguyu ve düşüncüyü yönlendirici etkisinin fark edilmesiyle sinemada öykü ve olgu anlatımının mümkün olduğu anlaşılır. Kurgunun bir araç olarak sinemaya girmesiyle sinema hem sanatsal, hem ticari, hem de politik anlamda hızla önem kazanmaya başlar" (Nişancı, 2018:17).

Birçok sinema araştırmacısı, uygulayıcısı ve sinema alanında çalışma yapan akademisyen kurguya bir birinden farklı tanımlar getirmişlerdir.

Türk Dil Kurumuna göre kurgu; bir filmin değişik süre ve yerlerde çekilen bölümlerini bir uyum ve anlam bütünlüğünü sağlayarak birleştirme işidir; kurgu tekniği, genelde biçimsel açıdan sinemanın temel malzemesi olarak kabul edilen görüntünün düzenlenmesi, özelde ise yönetmenin gerçekleştirmek istediği amacı, anlatmak istediği sorunsalı ele alış şeklidir (Macit, 2007:II).

Akademisyen-yazar Cengiz Asiltürk (2008:5) film kurgusunu en basit tanımla, görüntü göstergelerinin (çekim parçalarının) öyküsel bir düzlemin aktarılması amacıyla başka görüntü göstergelerine eklenmesi olarak tanımlar.

Jean Mitry (2006:28) için kurgu, tekil görüntülere bir bağlam kazandırmanın, hammaddeden bir film evreni yapmanın, nesneler ve anlamlı benzerlerinin doğal eğiliminden insan için anlam türetmenin yöntemlerini kapsar.

Nijat Özön'e (2008:158) göre kurgu; çekim sonrası elde edilen çekimler arasında seçim yapmak, bunları çekim senaryosundaki sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptamak, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne almak, bunları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir. Bir sinema filminin çekimleri bittiğinde yönetmenin elinde görüntü ve seslerden oluşan bir çekim yığını bulunur. Bu görüntü ve ses yığınları tek başlarına sinema anlatısı açısından zamansal ve mekânsal gerçekliğin birer kayıtları olan ham malzeme olmanın ötesinde bir değer taşımazlar. Bu ham malzemeler ancak belirli bir amaç doğrultusunda düzenlendiğinde bir sinema anlatısına dönüşebilir ve bir film ortaya çıkar (Monaco, 2001, Akt. Yıldırım, 2019:1917).

Sovyet sinemasının kurucuları arasında gösterilen Lev Kuleshov ise kurguyu tuğla üstüne tuğla koymaya benzetir. Ona göre film önceden belirlenmiş bir biçime göre çekimlerin bir araya getirilmesidir. Kuleshov, yönetmeni hem duvarcı ustasına, hem de şaire benzetir. Tüm dramatik doku içinde birer fikir ya da öykü parçacığı içeren çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilir. Böylece filmin ritmi de şairin sözcükleri kullanması gibi çekimlerin sıralanışıyla elde edilir. İçerik çekimlerden doğar; çekimlerin kurgusu, bütün cümlelerin filmi inşa etmesi olanağını sağlar. Kuleshov ile sinemaya yansıyan kurgu yöntemi aslında, bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla bir araya getirmektir (Abisel, 2003:219).

Joseph V. Mascelli Sinemanın 5 Temel Ögesi kitabında kurguyu, film yapımcılarının tek tek parçaları bir araya getirdikleri bir yapboza benzetir. Burada tüm parçalar mevcut olmalı, tam yerine yerleşmeli ve kesintisiz uyumlu bir görünüm oluşturmalıdır. İyi oluşturulmuş bir film öyküsü rasgele alınmış çekimlerden bir araya getirilemez (Aktaran Akikol, 2011:7). Film kurgulamak, bir elmasın kesilmesi, parlatılması ve yerine yerleştirilmesi ile kıyaslanabilir. İşlenmemiş durumdaki bir elmasın elmas olduğunu anlamak zordur. İşlenmemiş

elmasın, doğasından gelen güzelliğinin anlaşılabilmesi için, kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerekir. Aynı şekilde bir film öyküsü karmaşık bir çekim yığındır, ta ki elmas gibi kesilip parlatılana ve bir araya getirilene kadar. Hem elmas hem de film atılan parçalar ile zenginleşir. Geriye kalan parça öyküyü anlatır. Elmasın ya da filmin, pek çok yüzü, en son kesim yapılane değin belirgin değildir (Mascelli, 2007:153).

Özön'e göre bir film her şeyden önce, çekimler arasındaki bir ilişkiye dayanır. Çünkü bir yandan her çekim bir önceki çekimde ortaya sürülen bir durumun doğal bir sonucudur, bunun ortaya koyduğu soruyu yanıtlar ve bir sonraki çekime izleyiciyi hazırlar. Bir yandan da, art arda dizilen iki çekimden elde edilen sonuç, artık ne birinci çekimin taşıdığı anlam, ne ikinci çekimin taşıdığı anlam, hatta ne de bu iki çekimin taşıdıkları anlamın toplamıdır; ortaya yepyeni bir şey, deyim yerindeyse yeni bir anlam, üçüncü bir anlam çıkmıştır (Özön, 2008:158). Cengiz Asiltürk, Özön'un bu açıklamasını şöyle örneklendirir: "Steven Spielberg'in Schindler'in Listesi filminde yakılmak üzere gaz odalarına ya da fırınlara gönderilen insanları gösteren tek çekimin bağımsız ve çözümlenmemiş anlamı -binaya tıkılan insanlar- olabilir; onun ardışığı çekimde fabrika bacasından fışkıran ve gökyüzünü griye çeviren dumanların çözümsüz anlamı, fabrikanın faaliyette olduğu ve havayı kirlettiği, olabilir. Sonraki çekimde, Schindler (film kahramanı) arabasının yanında durarak, dumanları kaygıyla seyreder. Arabasının üzerine dökülen külleri avuçlar, bunların ne olduğunu anlamak için ovuşturur. Çekimin çözümlenmemiş anlamı -fabrikanın bacasından fışkıran dumanlardan-, etrafı kirlilecek küllerin döküldüğüdür... Üç çekimin ardışık getirilmesiyle -insanlar yakıldılar- sonucu yaratılır" (Asiltürk, 2008). Film kurgulanırken doğru plan seçimi, düzenleme ve zamanlama yolu ile filme görsel çeşitlilik verilmeye çalışılır. Hedef filme çekilmiş olayı bir araya getirmekten ziyade yeniden yaratmak, temel amaç da genellikle tek tek sahnelerdeki tüm devinimin toplam etkisinden daha büyük bir bütünsel etki ortaya çıkarmaktır (Mascelli, 2007:153). Bu nedenle kurgu sadece bir araya koymak değil, bir yolun keşfidir (Murch, 2005:2). Yalnızca iyi bir kurgu, bir filme hayat verebilir. Mascelli'nin de (2007:153) söylediği gibi; çeşitli çekimler tutarlı bir

öyküyü anlatacak biçimde beceriyle bir araya getiriline kadar yalnızca bir sürü tek tek film parçasıdır;

"Tamamlanmış bir filmi sürecin başına doğru açarsak, filmin çok sayıda sekanslara ayrıldığını görürüz. Her bir sekans, diyelim ki, bir kitabın bölümü ya da bir tiyatro oyununun bir sahnesine karşılık gelmektedir. Kabaca diyebiliriz ki her sekansın bir başı, bir ortası, bir de sonu vardır. Bununla birlikte, bunlar filmin bütünlüğü içinde, bu kadar açık olarak belli değildirler. Her sekans da sahneler ayrılmıştır. Bu sahnelerin sayısı bir ya da birden fazla olabilir. Bir sekansın bir ya da birden fazla sahneden oluşması gibi, bir sahne de kameranın bir ya da birden fazla yerleştiriminden elde edilen bir ya da birden fazla kesmeden oluşabilir. O halde işin gerçeği şudur ki, bir filmin senaryosunun yazılmasında, hazırlığında ve çekiminde harcanan zaman, yetenek ve çaba ne olursa olsun, yüzlerce, hatta binlerce parçası birleştirilmeden önce bir film hiçbir biçime ya da öze sahip değildir. İyi bir filmin bütünü her zaman için parçalarının toplamından çok daha iyi olacaktır" (Dmytryk, 2011:271).

Sinema alanında çalışmaları ile bilinen Aleksey Sokolov da sinema kurgusunun yalnızca değişik içerikli çekimlerin art arda birleştirilmesi olayından ibaret olmadığı görüşündedir. Ona göre sinema kurgusu aynı zamanda, algılama sürecine olduğu kadar, filmin algılanmasına da büyük ölçüde bağlıdır. İzleyicilerin ekranda olup bitenleri değerlendirmeye başlamadan önce, özellikle ne olduğunu görmeleri, işitmeleri ve idrak etmeleri gerekmektedir. Sözünü ettiğimiz ilk algılama sürecinden sonra, idrak olayı izleyicinin beyinde ikinci bir süreç olarak başlayacaktır. Bununla birlikte, ikinci sürecin birincisine etkide bulunacağını da unutmamak gerekir (Sokolov, 2006:133).

"Balazs (1972:119), kurgunun, görsel olarak betimlenen fikirler arasındaki ilişki olduğunu söyler. Ona göre, tek bir çekime anlamını veren şey kurgudur. Çünkü izleyici, gözünün önünden geçen karelerde kasıtlı bir önceden belirleme ve yorumlama olduğunu varsayar. Perdede gördüğü imgeler rasgele sıralanmış görüntüler değil, bilinçli olarak arka arkaya eklenmiş ve her birisi bir anlam ifade

eden karelerdir. Balans'tan farklı olarak çeşitli yönetmenler, kurguya farklı işlev ve anlamlar yüklemişlerdir. Örneğin; Renoir, Murnau ve Flaherty kurguyu, çekimlerdeki fazlalıkları temizleyip, bir takım geleneksel devamlılık kurallarını göz önüne alarak, senaryoya uygun bir biçimde arka araya eklemek şeklinde bir işleme indirgerken; Vertov, Pudovkin ve Eisenstein gibi yönetmenler, film düşüncesinin ilk ortaya çıkmasından, perdede son durumunu alıncaya kadar süren temel yaratıcı süreç olarak kabul etmişlerdir" (Serter, 2005:69).

"Sovyet yönetmenlerin biçimci yani inşa edici kurgu anlayışı, farklı görüntülerin ardı ardına dizilerek, izleyicide çağrışımlar yaratılması ve bu sayede soyut kavramların yansıtılması amacını taşımaktadır. Bu yönetmenler, yoğun bir tempoda akan çekimleri belirli bir ivmesel hızda kurgulamış ve bir sahneyi detaylarına basitçe keserek-bölerek, güçlü bir etki yaratabilmenin mümkün olduğunu kanıtlamışlardır (Coşkun, 2003:50). Eisenstein ve Pudovkin'in başını çektiği, bu "montaj" sinemasına karşı çıkanlar da bulunmaktaydı. Bunların başında, ünlü film kuramcısı ve Fransız Yeni Dalga akımının kurucularından Andre Bazin'i hatırlamak gerekir. Bazin, daha henüz sessiz film aşamasında, görüntüye ve gerçekliğe inanan yönetmenler olmak üzere iki karşıt görüşün var olduğunu düşünmekteydi. Kendisi ise, kurgunun özel bir işlev görmediği ikinci görüşe inanmaktaydı. Sinemada gerçekçi kuramı ortaya atan Bazin'e göre kurgu, bir yönetmenin film çekerken kullanabileceği katkısız ve saf bir tekniktir. Ancak, eğer doğru kullanılmaz ise sahnenin etkisini yitirmesine neden olabilir. Onun için, sinemada önemli olan, alan derinliğinin yaratılması, uzun çekimlerin kullanılması ve bu sayede mizansenin ortaya çıkarılmasıdır. Kurgu ancak bunları yarattığı ölçüde başarılıdır ve sinema o zaman gerçeğe yaklaşmış olur" (Mitry, 1997:172, aktaran; Serter, 2005:69).

"1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Hollywood'un klasik kurgu biçimi ortaya çıkmıştır. Hollywood sinemasının amacı, görülmeyen ve farkına varılmayan kurgudur. Atlama da (jump cut) ölü zamanı sıkıştırmak için kullanılan bir araçtır (Monaco, 2001:208). Hollywood gramerinin yasaları, fazla ölü zamanın ya da sahnenin diğer bir ögesine (bir masaya, odadaki başka birine) kesme yaparak ya da,

ikinci çekim net bir biçimde değişik bir kamera konumundan olsun diye, kamera açısını yeterli düzeyde değiştirerek akıcılaştırmasında ısrar eder. Tek bir açıdan çekilen tek bir çekimin istenmeyen uzunluktaki bölümüne izin verilmez. Bunun etkisi, Hollywood kurallarına göre düzen bozucu olabilir" (Serter, 2005:70)

"Sinemada, genel bir ifadeyle kurgunun iki farklı biçimde kullanıldığı söylenebilir. İlki, bitişik iki çekimin, iki anlamından üçüncü bir anlamın çıktığı diyalektik süreç; diğeri ise, bir dizi çekimin, kısa bir zaman dilimi içinde çok enformasyon iletmek için bir araya getirildiği süreçtir. Kurgu, dizileme işlemi olarak "süreklilik kurgusu" ve düşünsel boyut açısından da "bütüncül kurgu" olmak üzere iki farklı alanda da ele alınabilir (Kılıç, 1994: 92). Süreklilik kurgusu, görüntü parçalarını, temanın gelişmesini sağlayacak şekilde, süreklilik içinde birbiri ardına eklemektir. Süreklilik içinde birleştirilen görüntü parçaları görüntü boyutunu oluşturur, temayı ortaya çıkarır. Aynı zamanda, ekranda yaratılan uzayın, birbiri ardına gelen çekimlerle bütünü oluşturmasını sağlar. Bütüncül kurgu ise, yapının düşünsel boyutu ile ilgilidir. Ekrandaki temayı güçlendirir, derinleştirir, görüntünün anlatmak istediğini bir kalıba sokar. Ekranda temayı oluşturacak olaylar, gerçek yaşamdaki doğal sıralamaları şeklinde verilebilir. Böylece, kurgu, olaylara "sebep-sonuç" ilişkisi açısından bakılmayı sağlar. Olay, gerçek zamandaki gibi başlar, gelişir ve sonuçlanır. Bunun yanı sıra, olaylar belirli "bölümler" şeklinde kurgulanabilir. Böylece, ana olay üzerinden uzaklaşıp, yan olaylar üzerinden gelişen bir yapı oluşturulabilir veya tema "karşılaştırmalı" bir kurgu olarak verilebilir" (Serter, 2005:71).

1.2. Kurgunun Tarihsel Gelişimi

"1895 yılı Aralık ayının son günlerinden biriydi. Noel'in ardından, Paris halkı yılbaşını kutlamaya hazırlanıyordu. Haussmann'ın kente yepyeni bir görünüm kazandıran büyük bulvarları cıvı cıvıldı. O gün öğleden sonra, Boulevard des Italiens'deki Robert Houdin Tiyatrosu'nda yaptığı hokkabazlık ve gözbağcılık gösterileri büyük ilgi toplayan Georges Melies'nin tiyatrodaki çalışma odasının kapısı vuruldu. Kapıda, Antoine Lumiere görüldü. Antoine Lumiere, Lyon'da fotoğraf malzemesi üretimi yapıyordu:

-Bu gece sizi bir yere çağırırsam gelir misiniz? diye sordu, Georges Melies'e.

-Gelirim.

-Öyleyse, saat dokuzda Grand Cafe'ye beklerim. Gerçi siz yaptığınız numaralarla herkese parmak ısırtıyorsunuz ama bu kez size parmak ısırtacak bir şey göreceksiniz.

-Nasıl bir şey?

-Gelince görürsünüz.

O gün Grand Cafe'de, Lyonlu Antoine Lumiere'in çocukları Auguste ile Louis Lumiere, bir süre önce icat ettikleri ve sinematograf (Sinematograf) adını verdikleri aletle bir gösteri düzenlemişlerdi. Antoine Lumiere'in çağrısı üzerine gösteriye katılan Georges Melies, gördüklerine gerçekten de parmak ısırır.

Şöyle yazar Melies:

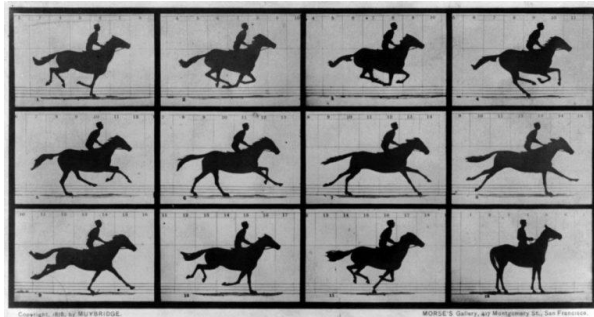
Benim ve öteki çağrılanların karşısında projeksiyonlar için kullandığımız perdeye benzer bir perde vardı. Bir süre sonra perdeye Lyon'daki Bellecour Alanı'nı gösteren bir fotoğraf yansıtıldı. Yanımda oturana, "Bizi bunun için mi çağırdılar buraya, on yıldır ben de aynı şeyi yapıyorum" diyordum ki, birden bir arabayı çekmekte olan bir at üstümüze doğru gelmeye başladı, onu başka arabalar, insanlar, kısaca sokağın kargaşası izledi. Gösteri herkesi şaşırtmıştı, hepimizin ağzı açık kalmıştı.

Bu gösteri 28 Aralık 1895 Cumartesi günü yapılmıştı. Lumiere Kardeşlerin Paris'te Boulevard des Capucines 14 numaradaki Grand Cafe'nin alt katında yer alan Salon des Indiens'de yaptıkları halka açık bu ilk gösteriyi daha sonra sinema tarihçileri, 20. yüzyıla damgasını vuran sinemanın başlangıç tarihi olarak benimseyeceklerdi" (Teksoy, 2005:13).

1.2.1. Sinematografin İcadı

"Sinemanın temelinde yatan yanılsama, beynin gözün ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürmesi ve ardışık ağ tabaka görüntülerini hareket eder biçimde algılamasından kaynaklanır. Bu yüzden insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla art arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür. Gözün sinemaya temel oluşturan bu özelliği fotoğrafın bulunmasından çok önce biliniyordu, örneğin her sayfasına bir resim çizilmiş kitapların hızla çevrilmesiyle hareket izlenimi yaratılırdı. 1832 de yapılan phenakistoscope ve 1834’de gerçekleştirilen zoetrope gibi optik aletlerle aynı temele dayanarak hareketli görüntüler oluşturulmuştu. 1839’da fotoğrafın bulunmasından sonra Edweard Muybridge yan yana dizdiği fotoğraf makineleriyle koşan bir atın görüntülerini saptadı ve dönen bir disk içine yerleştirdiği bu fotoğraflarla hareketli bir görüntü yaratmayı başardı" (<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/>, Erişim; 25.07.2019).

Muybridge çalışmasında bir yarış pistine yan yana yerleştirdiği yirmi dört fotoğraf makinesinden oluşan bir sistem kurmuş ve dörtlüğe koşan atın çok kısa aralıklarla yirmi dört poz fotoğrafını çekerek ayakların kısa bir süre için tümüyle yerden kesildiğini gözler önüne sermişti. Kameralara bağlanan ince teller pistte enlemesine geriliyor ve koşan at bu tellere dokunduğunda fotoğrafların çekilmesini sağlıyordu. İnsan gözünün sürat nedeniyle göremediğini fotoğraf görür yapılmıştı (Abisel, 2003:23).

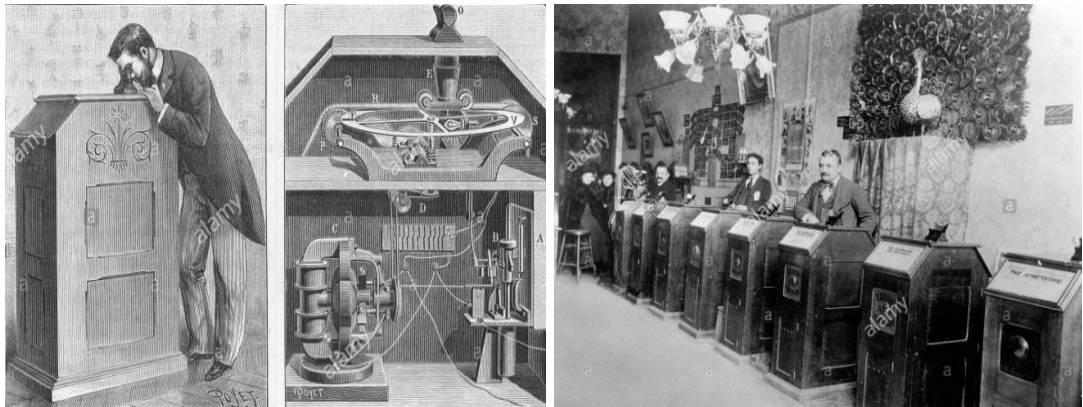


Muybridge’in At Sekansı – Kaynak: <https://www.pinterest.pt/pin/226657793722442333/> Erişim: 10.08.2018

Bir sonraki önemli çalışma ise 1882’de Fransız fizyolog Etienne Jules Marey tarafından gerçekleştirildi; Marey kuşların uçuşunu incelemek amacıyla, saniyede 12 fotoğraf çeken ve kamera takılmış bir makineli tüfeğe benzeyen bir aygıt yaptı. 1887’de ABD’li Hannibal Goodwin’in fotoğraf çekiminde selüloit film kullanması, bir yıl sonra da George Eastman’ın bu uygulamayı geliştirerek makaraya sarılı selüloit film şeridinin seri üretimini başlatması, sinema filminin gerçekleştirilmesi için bütün ön koşulları hazırlamış oldu. (<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/>, Erişim; 25.07.2019).

1.2.2. Edison ve Lumier Kardeşler

Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson’ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıktı. Bu aygıtla, kenarlarına düzenli delikler açılmış 15 mm’lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabiliyordu. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da bu görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başardı (Macit, 2007:5). Ama bu aygıt, gözlerini iki küçük deliğe dayayan tek bir izleyici tarafından kullanılabiliyordu (<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/>, Erişim; 25.07.2019).

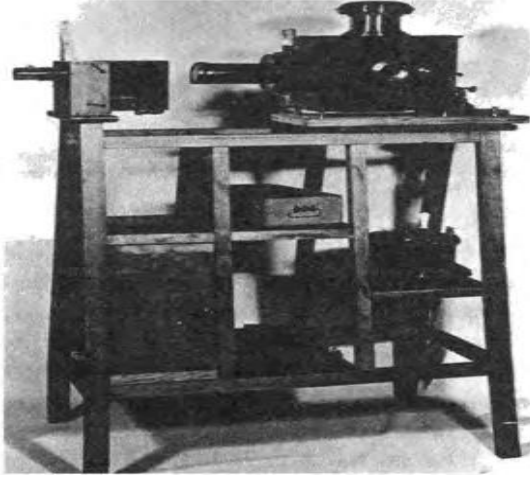


Kinetoskop ve İzleme Salonu - Kaynak: <https://www.idesign.wiki/thomas-edisons-kinetoscope-1893/>
Erişim: 15.09.2018

Edison’ın icadı Kinetoskopu Paris’te bir sergide gören Lumiere’ler, Edison’dan bu aygıtı satın almak istedi fakat Edison’ın aygıtlarının patentini Avrupa

için genişletmek istememesi üzerine, Baba Antoine Lumiere oğlu Louis'den buna benzer bir şey icat etmesini istedi: "O da, kardeşi Auguste'le birlikte çalışarak çok daha iyisini yaptı ve 1895'te icat ettiği aygıtın patentini aldı. Hem kamera, hem gösterici, hem de baskı makinesi olarak kullanılabilen bir aygıttı bu. Film şeridinin hareketini, saniyede on altı kare esasına dayalı tırnak itişli bir düzenek sağlıyordu. Çok da hafif olan bu aygıtın adı "Sinematograf"tı" (Abisel, 2003:30).

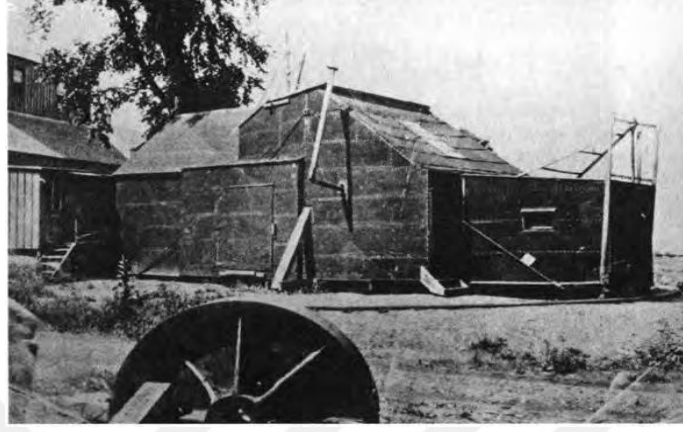
"Edison'ın elektrikle çalışan Kinetograph'ına karşılık Sinematograf, elle kurulabildiğinden ve hafifliğinden ötürü her yere taşınabiliyordu. Sinematograf'ın saniyede on altı kare yazımlaması, bir yandan film tasarrufu, bir yandan da gösterim sırasında daha az gürültü çıkmasını sağlıyordu. Edison elektrikle çalışmasında ısrar ettiği aygıtının hareket kabiliyetini engellemiş ve sonuçta bu alandaki üstünlüğü elinden kaçırmıştı. Louis Lumiere'in gelişkin bir mühendislik ürünü olan kamerası ise bugün bile gayet iyi çalışıyor. Lumiereler, 1895 yılı boyunca Paris'te özel gösteriler düzenledikten sonra 28 Aralık günü, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin egzotik dekorasyonlu Hint Salonu'nda, bir frank karşılığında ilk genel gösterilerini yaptılar" (Abisel, 2003:31).



Sinematograf – Kaynak: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/03/this-day-in-technology-the-cin-matographe-records-its-first-film/254695/> Erişim: 19.09.2018

Edison'ın kendi kurduğu şirketinin filmleri genellikle dans gösterilerini, akrobasi numaralarını, boks karşılaşmalarını ve İskoç Kraliçesi Mary'nin idamı gibi tarihi olayları ya da bazı Broadway oyunlarından sahneleri çekiyordu. Bu kısa metraj

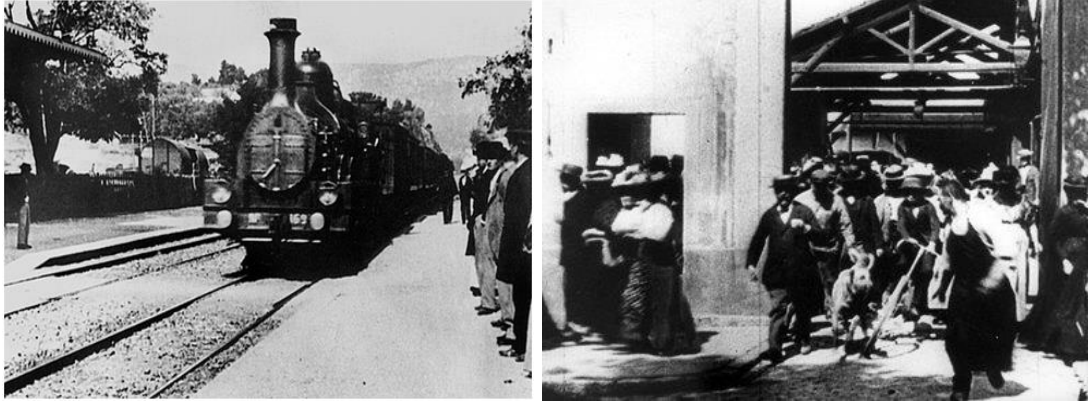
filmler, Black Maria denen kulübemsi bir sette, sabit kamerayla filme alınıyor, oyuncular yüksekçe bir sahnede rollerini oynuyordu (Abisel, 2003:30).



Edison Filmlerinin Çekildiği Set: "Black Maria" Kaynak: Sessiz Sinema, Abisel, N., 2003:30

"Lumière kardeşler ise 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. Lumierelerin seyirci üzerindeki etkisi en ünlü olan filmi ise "L'arrivée d'un Train" (Trenin Gara Girişi, 1895)'dir. Bu kısa filmde, trenin hareketi diyagonal bir kompozisyon içinde görüntülenmiş ve izleyicide trenin üzerine doğru geldiği hissini yaratmıştır" (Nişancı, 2009:69).

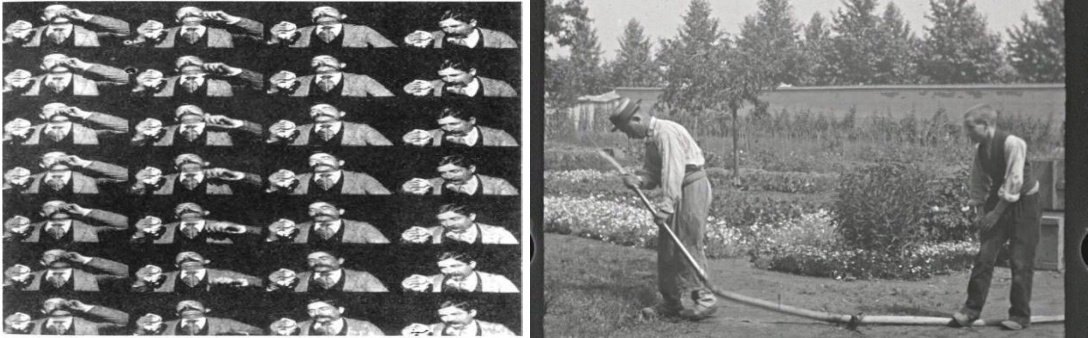
"Bir rivayete göre filmdeki hareket eden tren izleyicileri o kadar ürkütmüştü ki, kendilerini korumak için sandalyelerin altına saklanmışlardı. Lumierelerin diğer bir filmi olan Fabrikadan çıkan işçiler izleyici üzerinde daha az ürkütücü bir etki yarattı. Yalnızca boydan verilen işçi figürleri değil, işçilerin çıktığı garaj benzeri yüksek kapıyı da göstermek için olayın yeterince gerisine kurulan göz hizasındaki bir kamera kapı açılıp çerçevenin her iki yanına dağılan insanları çekiyor, film hemen hemen tüm işçiler fabrikadan ayrıldığında bitiyordu" (Pearson, 2003:35).



Trenin Gara Girişi ve Lumiere Fabrikasından Çıkan İşçiler – Kaynak:

<http://www.postnot.com/sinema-tarihinin-ilk-filmi-trenin-gara-girisi-bir-youtuber-tarafindan-restore-edildi/.html> Erişim: 01.03.2019

Lumièrelerin filmleri çoğunlukla provaları yapılmamış aksiyonların kayıtları olsa da, 1895’de çekilen Bahçıvanın Sulanışı çekim üzerinde bilinçli bir kontrolün olduğu bir film olarak göze çarpar (Nişancı, 2009:70). Bu film; ilk güldürü filmi olarak kabul edilen Fred Ott'un Aksırığı'nın yanında, sıradan bir gülüt (gag) olmanın ötesine geçer. Filmde, önceden planlanmış küçük bir öykü yer alır: Bir erkek çocuk, bahçe sulamakta olan bahçıvana görünmeksizin hortumun üzerine basar ve onun suyun kesilme nedenini anlamak için hortumun ağzına baktığı sırada ayağını kaldırır (Abisel, 2003:32). Asiltürk’e göre; "aniden fışkıran suyla ıslanan bahçıvan, kaçan çocuğun ardından koşar ve çerçeve dışına çıkarlar. Kamera hareketleri veya kurgu bilinseydi kamerayla pan yapılarak veya bahçenin diğer bir bölgesine kesme yapılarak sahne olması gerektiği gibi devam ettirilebilirdi. Bu teknikler henüz bilinmediği için bahçıvan çocuğu yakaladıktan sonra kameranın önüne getirir ve orada döver" (Asiltürk, 2005:42-43, akt. Murat Toprak, 2010:13).



Fred Ott'un Aksırığı ve Kendini Sulayan Sulayıcı, 1895. Kaynak: Sessiz Sinema, Abisel, N., 2003:56

"Lumiere Kardeşler'in filmleri bir film makarası uzunluğundaydı ve 4 dakika sürüyorlardı. Bir senaryoya dayanmayan, kamera hareketi içermeyen, profesyonel oyuncuların yer almadığı, belgesel amaçlı, siyah beyaz ve sessiz bu filmlerde herhangi bir kurguya ve görsel hileye de rastlamak mümkün değildi. Kurgu denildiğinde yalnızca değişik sahnelerin peş peşe eklenmesi anlaşılıyordu. Kurgunun ne olduğu hakkında bir bilgi birikim yoktu. Kesme işlemi kamera üzerinde yapılıyordu. Kamerada kurgu adı verilen bu yöntemde, aksiyonun gösterimde kullanılmayacak parçaları kayda alınmaz, doğal yollardan kurgulanmış, yayına hazır bir bant oluşturulmuş olurdu. Bir kişiyi arabadan indikten sonra kaydı durdurmak, sonra bu oyuncu bir binaya girerken yeniden kayda başlamak gibi" (Gerard Milllerson, 2009:173, akt. Murat Toprak, 2010:13).

1.2.3. George Melies

Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma dönemi, temel olarak Fransız yönetmen Georges Melies'le başladı (<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/> Erişim; 28.07.2019).

Melies, baba Lumiere'in davetlisi olarak gittiği otel salonunda ilk sinematograf gösterisini izlediğinde, bu aygıta büyük ilgi duyarak satın almak istedi. Baba Lumiere'e, 10.000 frank önerse de olumlu yanıt alamadı. Bunun üzerine Londra'da 1896'da İngiliz optikçi William Paul'ün yaptığı bir bioskopu 1.000 franga satın aldı. Çektiği filmleri, sinema salonu haline getirdiği tiyatrosunda göstermeye başlayan Melies, kısa süre içinde Fransa'nın ilk film stüdyosunu da kurmuş oldu. (Teksoy, 2005:35).

Paris yakınlarında bulunan bu küçük stüdyosunda denemelere girişen Melies yeni çekim yöntemlerine başvurmadan geri kalmadı; "kendi hazırladığı dekor, kostüm ve aksesuardan yararlanıyor, tiyatro oyuncularına da roller veriyordu. Ressamlığı ona, bu küçük alan içinde derinlik ve genişlik duygusu yaratmada yardımcı oldu. Böylece Melies, denetleyebildiği bir ortamda, kendiliğindenciliği bir yana bırakıp ön hazırlıklar içeren, başından itibaren örgütlenen, düş gücüne dayanan

filmler yapmaya başladı. Melies, önceleri tüm meslektaşları gibi sokaklarda gördüğü her şeyi çekiyordu. Sonra, 1898'de, yaşamında dönüm noktası sayılabilecek bir rastlantı oldu" (Abisel, 2003:56). Kameranin kendine özgü olanaklarını keşfeden Melies'e bu fırsatı veren rastlantı şuydu:

"Bir gün Paris'in Opera Alanı'nda çekim yaparken, kamera tutukluk yapar. Kısa bir duraklamadan sonra çekim sürdürülür. Film gösterildiğinde Melies şaşırır. Çünkü görüntüdeki Madeleine-Bastille omnibüsü birden cenaze arabasına, erkekler de kadına dönüşmektedir. Bunun nedeni, kamera durakladığı sırada, alandaki nesnelerle insanların konumunun değişmiş, omnibüsün yerini cenaze arabasının, erkeklerin yerini de kadınların almış olmasıydı. Böylece Melies, alıcının durdurularak, önündeki nesnelerin ya da varlıkların değiştirilmesine dayanan değiştirim hilesini bulmuştu. Bu hileyi ilk kez 1896'da Robert Houdin'de Bir Kadının Yok Oluşu'nda kullandı. Alıcı durdurulunca, iskemlede oturmakta olan kadın kalkmış, yerine bir iskelet yerleştirilerek çekime devam edilmişti. Alıcı yine durdurulmuş, bu kez iskeletin yerini kadın almıştı. Böylece, bir kadın önce iskelete dönüşüyor, sonra eski görünümünü alıyordu. Melies, artık hareketli resim tekniğinin sihirli, doğaüstü kapasitesini keşfetmişti. Kısa zamanda, bindirme, erime, hareketsiz görüntü, hızlandırılmış ve yavaşlatılmış hareket, kararma-açılma, maskeleyme, tersine hareket gibi teknikleri geliştirdi" (Teksoy, 2005:36). Melies, filmciler için yeni bir yol açmıştı; "sahneler önceden seçilerek hazırlanabilir, böylece filmi yapan kişi hem malzemeyi hem de onun düzenini denetleyebilirdi. Bunun yanında seçme ile birlikte yaratıcılık da işe karışacak, tüm işlemler tek bir etkinin üretilmesine yönelecek biçimde örgütlenebilecekti. Zaten Melies'e, sinemanın ilk yaratıcı sanatçısı denmesinin birinci nedeni budur. İkinci neden ise imgelemi bir öykü örgüsüne dayanır hale getirmesidir. Melies yalnızca kendi düş gücünü değil, başka sanatçılarınkini de onların mevcut ürünleri aracılığıyla devreye sokmuştu. İlk edebiyat, masal, destan uyarlamalarını yaparak, meslektaşlarının ilgilendiği konuları bir yana bırakmış, konu dağınığını genişletmişti" (Abisel, 2003:57-58).

1913'e dek birçok film yapan Méliès'e ün kazandıran film ise 1902'de yaptığı Ay'a Seyahat filmi oldu:

"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 geçişler kullanılmıştır) zaman tanımı anlamında ilerlemiştir. Aynı zamandan öykülü filme geçişin önemli bir adımı da (Nişancı, 2009:71) sayılan bu filmi Melies, Jules Verne'in romanından yola çıkarak gerçekleştirmiş; ancak onu bir parodiye dönüştürmüştü. Yeni yüzyılın bilime ve teknolojiye yönelik yoğun ilgisini hafifçe alaya alırken, astronot, politikacı ve profesörlerle, onların Ay'a ilişkin hayalleriyle zekice eğleniyordu. Aya Seyahat'te masalla fantezi, Melies'in hile ve şakalarıyla birleşir; yıldızların içinden güzel müzikhol kızları göz kırpar, Ay ise sırtıkan bir adamın yüzü olur. Uzay kapsülünün gözüne saplanmasıyla Ay'ın yüzü buruşurken, hilal şeklindeki gezegenlerde salıncaktaymışçasına oturan kızlar seyircilere el sallar. Melies için sürprizler ve mizah her şeydi. Yarattığı fantezi dünyasının yalnızca yüzeyini yansıtmakla yetiniyordu. Keşfettiği hilelerin çoğu, kendi başına görsel ya da tekniğe dayalı şakalar olmanın ötesinde bir anlam taşımıyordu" (Abisel, 2003:58).



Aya Seyahat (1902) – Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/09/aya-seyahat-voyage-dans-la-lune-ft.jpg> Erişim: 17.11.2019

Rekin Teksoy'a (2005:37) göre sinemayı fotoğrafın bir uzantısı olmaktan kurtaran Melies'nin sinemaya katkısı, sinema hilelerini bulması, tiyatrunun olanaklarını sinemaya getirmesi ve filmin uzunluğunu ortalama bir dakikadan on beş,

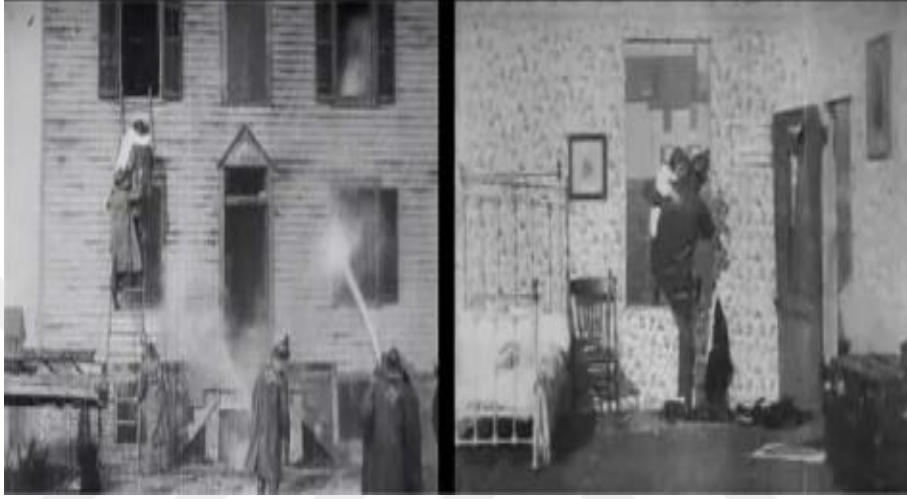
yirmi dakikaya çıkararak, öykülü filmin öncülüğünü yapmış olmasıdır. Senaryo yazmış, senaryoyu perdelere, sahnelere bölmüş, oyuncu kullanmış, dekora, aydınlatmaya yer vermiş, sinema hilelerini bulmuş olmasına rağmen; "Melies'in filmlerinde kamera sabit bir noktada duruyor ve öyküyü, tiyatro sahnesindeymiş gibi görüntülüyordu. Daha sonra sinema dilinin temel öğeleri olacak değişik çekim ölçeklerini ve kamera açılarını kullanan ve bunları öykünün gelişimine göre değişik biçim ve ritimlerde kurgulayan, eşzamanlı gelişen bir olayın parçalarını iki farklı uzamdan alınarak birleştirmesi anlamına gelen alması kurguyu ilk kullanan sinemacı ABD'li Edwin S. Porter oldu" (Macit, 2007:7).

1.2.4. Edwin S. Porter

Nişancı'ya (2009:23) göre; "Edwin S. Porter'ın 1902'de yönettiği *The Life of an American Fireman* (Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı) 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".

"Film itfaiye arabalarının yangın yerine ulaşmasını, hortumların su sıkmasını, itfaiyecilerin ustalığını gösteriyordu ama bu görüntüler alevler içinde kalmış olan bir ana-kızın öyküsünü anlatmak için kullanılıyor ve sonunda ana kız yangından kurtarılıyordu. Hem itfaiyeciler, hem de ana-kız için kurtuluş umudunun gittikçe azalması dramatik bir gerilim yaratıyor, sonunda mutlu sona ulaşıyordu. İtfaiyecilerin çabasıyla ana-kızın korkulu dakikalarının dönüşümlü olarak verilmesi, umutsuzluğun yükselişinin dramatik bir gerilim yaratması ve

mutlu sonda ana kızın kucaklaşması, ilk kez ustalıkla bir kurguyla veriliyordu. Her sahne, hem bir olay anlatıyor hem de bir sonrakine eklenerek, yeni bir anlam oluşturmayı amaçlıyordu. Filmde, ilk kez (ikinci sahnede bir kez de olsa) yakın plan da kullanılıyordu. Bir sahneden bir sahneye geçiş ise kararma, açılma yoluyla yapılıyordu" (Teksoy, 2005:76).



Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı – Kaynak: M. Koçoğlu, YL Tezi, 2018, Sayfa: 17

Porter, Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı'ndan sonra yaptığı 11 dakikalık Büyük Tren Soygunu filmi kendisinin başyapıtı olur: "İlk kez New York'ta Hubber's Museum'da gösterilen film, günlük gerçeklerden yola çıkıyor, itfaiyecilerin yaşamı yerine bir treni soymaya kalkan haydutları konu ediniyordu. Ama bu kez, dramatik gelişim çok daha ağır basıyordu. Filmin bölündüğü sahneler bir tren soygununun çeşitli aşamalarını konu ediniyor, haydutlar önce tren istasyonuna geliyor, sonra soygun yapıyor, haydutların peşine düşülüyor ve haydutlar yakalanıyordu. Birbirini izleyen sahneler, bir olayı anlatmaktan çok seyircinin duyarlılığını etkilemeyi amaçlıyordu. Tren soygunu, beklenmedik gelişmelerle heyecanı artırıcı bir araç olarak kullanılıyordu. Seyirci ilk kez bir haydutla bir demiryolcunun dövüşmesini böyle yakından görüyordu" (Teksoy, 2005:77).

1.2.5. Griffith

"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 seçebiliyor ve onları istediği duyguya doğru yönlendirebiliyordu. Griffith'in çalışmalarındaki kurgu becerisi genel olarak, hareket analizi ve karışık hikaye yapısını kolaylaştırma yeteneğinin kanıtıdır" (Keil, 1989:7, akt. Nişancı, 2009:76).



Bir Ulusun Doğuşu (1915) - <http://www.beyazperde.com/filmler/film-5433/fotolar/detay/?cmediafile=20197053> Erişim: 02.04.2019

Griffith'in başyapıtı sayılan Bir Ulusun Doğuşu, Thomas Oixon'un hem roman, hem de tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı The Clansmen adlı çalışmasından uyarlanmıştır (Teksoy, 2005:80). Filmin dramatik yapısı, "sergileme, gerilim, gevşeme, yeni gerilim, çatışmanın zirvesi ve son an kurtuluşu" biçimindedir, üç bölümden oluşur. Birinci bölümde iç Savaş öncesi ve savaş dönemi; ikinci bölümde Güneyli siyahların Kuzeyli banker ve vurguncular tarafından kışkırtılması; üçüncü bölümde ise Ku Kluxlan'ın siyahlara karşı başlattığı saldırı anlatılır (Abisel, 2003:104). Teksoy'a göre; "Kuzeyli Stoneman ailesiyle, Güneyli Cameron ailesi arasındaki ilişkiden yola çıkan Bir Ulusun Doğuşu, Amerikan İç Savaşı yıllarına eğilir ve savaşın bitiminden sonra güneyin yeniden yapılanmasına değinir. Savaşın bitiminde, Austin Stoneman güneyin cezalandırılmasını isterse de, Başkan Lincoln öneriyi geri çevirir. Lincoln öldürülünce, güneydeki kara tehlikeyi önlemek, karaderililerin siyasal haklar elde etmek isteğini engellemek için Ku Klux Klan örgütü kurulur. Başlarına kukuleta geçiren, haçlılar gibi giyinen, atlı birlikler oluşturan Ku Klux Klan üyeleri, beyaz ırkı kurtarmak için dehşet saçarlar. Film karaderilileri hırsız, katil, ırz düşmanı olarak gösterir. Karaderililerle dostluk kuran bir Cumhuriyetçi ise işbirlikçi olarak damgalanır. Ara yazılardan birinde de, Güney'in beyazlara bırakılması gerektiği açıkça yazılır. Karaderililerin, kendilerini de, başkalarını da yönetebilmek yeteneğine sahip olmadıkları vurgulanır, karaderililer aşağılanır" (Teksoy, 2005:80).

Atilla Dorsay'a (2005:13) göre film gerçekten de açık bir siyahi düşmanlığı, kara ırka karşı hiç de sempatik olmayan duygular içeriyordu. Griffith siyahiler ve liberaller tarafından ırkçılık yapmakla suçlandı. Belki de bu suçlamalar Griffith'i bundan sonraki filminin adı ve içeriği konusunda yönlendirdi. Irkçılıkla suçlanan sanatçı, tarih boyunca hoşgörüsüzlüğü ele alan ve yargılayan görkemli bir destan olan Intolerance'ı (Hoşgörüsüzlük) yaptı.

Hoşgörüsüzlük, hepsi farklı tarihsel dönemlere ait olayları anlatan dört öyküden oluşur: İsa'nın çarmıha gerilişi, 1572 yılının Aziz Bartelmi Yortusu'nda Protestanların Fransa'da uğradığı kıyım, Perslerin Babil'i ele geçişi ve son olarak da kurmaca bir yirminci yüzyıl öyküsü. Önce uzunca sayılabilecek sahnelerle birbirini

izleyen öyküler, her birinin içindeki gerilim tırmandıkça giderek hızlanan bir tempoyla, bir çekimden ötekine, zamandan zamana geçecek biçimde kurgulanmıştır. Bölümler, belli aralıklarla, zamanın ya da sonsuzluğun ve yeniden doğuşun simgesi olan "beşik sallayan kadın" kılavuz kavramıyla (leitmotive) birleştirilmiştir (Abisel, 2003:106).

"Griffith, bir çekimin içeriğinin, konuyla kamera arasındaki ilişkiyi belirleyeceğini anlamıştı. Bir başka deyişle, çekim ölçeklerinin (nesnelerin çerçeve içinde kapladıkları yerin büyüklüğünün) ya da kamera ile konusu arasındaki uzaklığın, çekimi yapılan konunun niteliğine, bu çekimdeki duygusal niteliğe bağlı olduğunu görmüştü. Sinemanın ilk yıllarında, genellikle toplu çekim ölçekleri kullanılıyor, seyircinin, neyin nerede durduğunu algılayabileceği bir mekan parçası da sahnede yer alan figürlerle birlikte çerçeve içine girmiş oluyordu. Artık tiyatro geleneğinin etkisiyle düzenlenen sahneler, yerlerini çeşitli ölçeklerdeki çekimlerden oluşan filmsel birimlere bırakıyordu. Çekimler arasındaki kesmeler, en uygun zamanlamayla, sahnenin duygusal niteliği farklılaştıkça yapılıyordu. Karakterin bir tavrı ya da yüz ifadesi önem kazandığında, kamera bu reaksiyonu yakalamak üzere ona yaklaşıyor, böylece küçük bir ayrıntı çok daha güçlü duygusal etki yaratabiliyordu" (Abisel, 2003:109). Filmden bir örnek verecek olursak, duruşma sahnesinde masum olan kocasının ölüm cezasına çarptırılacağını duyan kadının önce yüzü görünür; gözyaşları arasında titrek bir gülümseme. Sonra seyirci kadının yakın planda yalnızca ellerini görür; gerginlikten parmaklarıyla derisini bastırmaktadır. Burada kadının tüm vücudunu göstermek yerine, yalnızca yüzü ve elleri verilir. Griffith kadına dair sadece bu iki ayrıntıyı seçmesi ve göstermesiyle sahne olağanüstü etkileme gücüne ulaşır (Pudovkin, 1995:96).

Nilgün Abisel, Griffith'i Griffith yapan ve ona sinema tarihindeki yerini kazandıran en önemli şeyin, film kurgusuna getirdiği yenilikler olduğunu söyler:

"Griffith için nasıl kamera mekanın hizmetinde değilse, filmin kurgulanmış son hali de mekan ya da zamanın hizmetinde değildir. Griffith, birbirinden farklı zaman ve mekanların bazen dramatik bağlam bazen de mantıksal ya da kavramsal süreçler sayesinde seyircinin zihninde

bütünleneceğini anlamıştı. Zaten Porter'ın örnekleri de bunu kanıtlamıştı. O zaman, bir eylemin başlangıç ve bitiş hareketleri ya da anları ardı ardına eklendiğinde seyirci arayı dolduracak ve eylemi bir bütün olarak algılayacaktı. Devamlılık ya da anlam, aradaki zamansal ve mekansal boyutların atılmasından etkilenip bozulmayacaktı. Sinemanın en çarpıcı niteliği olan, zaman ve mekan sınırlarını aşabilme olanağı sonuna dek değerlendirilebilirdi. İlk yıllarda bir çekimin süresini ya da uzunluğunu belirleyen, eylemin gerçek yaşamdaki süresiyle, şimdi eylemin süresini belirleyen, amaçlanan dramatik etki nedeniyle yapılan kurgu oluyor; böylece, gerçek zamandan uzun ya da kısa filmsel zaman elde ediliyordu" (Abisel, 2003:111).

Tuğan'a göre; Griffith, bu dönemde özellikle çekim ölçekleri ve kurgu alanında kullandığı yeniliklerle dönemin film anlatısı üzerinde tüm sinema tarihini etkileyecek izler bırakmıştır. Çekim ölçeklerinin izleyiciyi duygusal olarak etkileyecek şekilde düzenlenmesi, devamlılık kurgusu, iki görüntüyü bileştirirken klasik kesme kullanımı ve kesmenin özdeşleşmeyi sağlaması, paralel kesme, tematik kesme ve kurguda farklı geçiş tekniklerinin kullanılması gibi yöntemler hem film anlatısının dramatik etkisini artırdı hem de bu tekniklerin başka filmlerde yaratıcı şekilde kullanılmasının önünü açtı (Tuğan, 2015:129).

"Griffith'in gerçekleştirdiği ilkler arasında şunlar sıralanabilir: geriye dönüşler (flashback), Amerikan plan, ayrıntı plan, uzak genel plan, aydınlatmanın dramatik amaçlı kullanımı, gece çekimi, çekim senaryosu haline getirilmiş ilk senaryo, çapraz kurgu, stilize dekor, üç boyutlu dekor, objektif ayarı bozularak ilk artistik fluların elde edilmesi, dramatik üst aç çekimler, kameranın kaydırılması (travelling), çok kısa planların ardı ardına eklenmesinden doğan kısa kesmeler (flashes) ve kesme geciktirmeleri" (Kakınç, 1993:77, aktaran; Murat Toprak, 2018:15).

1.2.6. Lev Kuleshov

Dmytryk'e (2011:266) göre Griffith'e babası olma onurunu cömertçe versek de, kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştirenler, kurguyu kuramsal olarak açıklayanlar ve çok daha gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Sovyet Sinemacılarıdır.

Sovyet Devrimi'nin hemen ardından gelen 1920'li yıllar boyunca Sovyet sineması yalnızca uygulama açısından değil, aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın en heyecan verici sinemalarından biri olmuştur (Monaco, 2001:379).

Devrimle birlikte altın çağını yaşayan Sovyet sineması; kurgu üzerine halen tartışılan kuramlar, düşünceler ve önemini hiç yitirmeyen filmler ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmaların oluşumunu başlatan ise Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi birçok ünlü yönetmenin öğretmenliğini yapmış olan Lev Kuleshov'dur (Nişancı, 2009:78).

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 kaçırmaları, çekim yapılacak film materyali azlığına sebep olmuştu. Bu nedenle derslerdeki uygulamalarda eski filmler tekrar tekrar kurgulanıyordu (Nişancı, 2009:78).

"Ham film sıkıntısı çekilen bu dönem Kuleshov'u öğrencileriyle birlikte hiç çekilmeyecek filmlerin provalarını yapmaya yöneltti. Yalnızca fotoğraflarla saptanan, bu çekilmeyen film çalışmaları sırasında Kuleshov, sinemanın tiyatrodan bağımsız kılınması gerektiğini ve sinemanın tiyatroya üstünlüğünün kurguda yattığı görüşünü geliştirdi. Yaptığı deneylerden, her planın kendinden önceki ve kendinden sonraki plana oranla yeni bir anlam yüklendiği sonucuna vardı. Bir başka deyişle, önceki ve sonraki planların değişmesi, ortadaki planın başka bir anlam yüklenmesine yol açıyordu" (Teksoy, 2005:133).

Sinema tarihinde “Kuleshov Etkisi” olarak anılan üç deneyi ile bu iddiasını kanıtladı: "Kuleshov Etkisi"ne adını veren en bilinen deneyin önermesi; çekimlerin birbirleriyle ilişkisinin düzenlenişiyle onlara farklı anlamlar yüklenebileceğini kanıtlıyordu. Bu deneyde Kuleshov ve 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 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" (Monaco, 2001:380, akt; Nişancı, 2009:78).



Kuleshov Etkisi- <https://listelist.com/kulesov-etkisi-sinema/> erişim: 05.06.2019

"Kuleshov'un ikinci deneyi ise yaratıcı-coğrafya olarak adlandırdığı, montaja dayalı bir kavramsallaştırmayla ilgiliydi. Bu deneyde önce, bir kadın ve bir erkek Moskova'nın farklı semtlerinde yürürken görüntülenir. Her ikisi de bir birlerini görmüşçesine irkilir ve gülümser. Buluşmaları kentin başka bir kısmında çekilmiştir. Dördüncü mekan ise Gogol Anıtı'nın önüdür ve çift heykelin önünde el sıkışır. Sonra çerçeve dışındaki bir noktaya bakarlar. Burada araya Washington'daki Beyaz Saray'ın görüntüsü girer. Sonraki çekimde, her ikisi birlikte caddede yürümeye başlarlar. Beşinci çekim onları bir katedralin

merdivenlerini çıkarken gösterir. Çekimlerin kurgulanmış hali izlendiğinde, çiftin Beyaz Saray'ın merdivenlerinden çıktıkları zannedilmiştir. Böylece kişilerin beş ayrı mekandaki çekimlerine bir Amerika görüntüsü, bir de tokalaşan iki eli gösteren ayrıntı çekim eklenmiştir. Sonuçta, hiçbir kamera hilesi kullanmaksızın, Beyaz Saray, Moskova'daki Gogol Anıtı'nın karşısına getirilmiş, bu etki görsel malzemenin sinematografik yöntemle örgütlenmesi aracılığıyla elde edilmiştir" (Abisel, 2003:216).

Kuleshov'a göre bu sahne; "montajın inanılmaz gücünü sergilemiş ve sinemanın temelinde montajın yattığını kanıtlamıştır. Çünkü montajla sinema, görüntülenen malzemeyi yıkabilir, onarabilir ya da tümüyle farklı bir düzen kuracak biçimde kullanabilir. Ayrıca Kuleshov, zamansızlık nedeniyle bu deneydeki tokalaşmanın ayrıntı çekimini yapamadıklarını, sonradan farklı iki kişinin tokalaşmasını çekerek kullandıklarını, seyircilerin bunun da farkına varmadığını açıklamıştır. Bu deneyde, tek bir eylem çizgisi üzerinde yepyeni (gerçekte olmayan) bir coğrafya yaratılmıştı" (Abisel, 2003:217).

"Kuleshov'un diğer yani üçüncü deney parçasında önce aynanın önünde oturan bir kız arkadan görülüyor; bunu, gözlerini, kirpiklerini, dudaklarını boyayışı, ayakkabısını bağlayışı izliyordu. Gerçekte var olmayan bu genç kız tümüyle montaj yoluyla yaratılmıştı. Çünkü dudakları, gözleri, bacakları başka başka kızlara aitti. Tabii ki, bir de sırtı gözüken dördüncü kız vardı. Bu çekimler, aralarında belirli bir ilişki kurularak bir araya getirilmiş ve yepyeni bir kişi yaratılmış; görüntülenen malzeme, tek tek gerçekliğin içinden seçilip alınmış olsa da perdede, montajın ürünü yapay bir beden inşa edilmişti. Bu ikinci deneye yaratıcı anatomi adı verildi. Kuleshov'a göre sinematografik yöntemler dışında başka hiçbir şekilde böyle umulmadık, inanılmaz bir iş başarılamazdı" (Abisel, 2003:218).

Abisel'e göre Kuleshov'la sinemaya yansıyan montaj yöntemi aslında, bir sistemi küçük parçalara bölmek ve bunları yeni baştan, farklı bir sistem kurmak amacıyla birleştirmektir. Böylece sinemacılara, yeni toplumsal düzenin oluşmasında

düşen aydınlatıcılık görevine uygun bir araç sunulmuş oluyordu. Gerçekliğin parçalarını seçip düzenleyerek her şeyi yeniden biçimleyecek ve yeniden anlamlandırabilecekler, yeni ve daha doğru bir dünya yaratacaklardı (Abisel, 2003:219).

1.2.7. Pudovkin

Film çalışmalarına Kuleshov'un öğrencisi ve yardımcısı olarak başlayan, Kuleshov gibi filmin kurgusunu “tuğla üstüne tuğla” koyularak yapılan bir inşa sürecine benzeten Pudovkin, kuramsal çalışmaları Kuleshov ve Griffith'in yoğun etkisi altında şekillenmiştir. Ancak bağlantısal kurguya ulaşan kuramsal ilerleyişi, onu dünya sineması için, özellikle senaryo kurgusu bağlamında çok özgün ve örnek alınan bir kişiliğe dönüştürmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri kuram ve uygulama çalışmalarını paralel bir biçimde yürütmesidir. Kuram ve uygulama diyalektiğinin yansıması olan önemli bir yönetmendir (Nişancı, 2009:81).

1926 yılında çektiği “Mat” (Ana) filmi Rus sinemasının “Bronyenosyets Potyomkin”den (Potemkin Zırhlısı) sonraki en iyi filmi olarak kabul edilir. Ana, Pudovkin'in sinemanın estetik temelini kurguya dayandıran yenilikçi görüşünün, bireysel ve toplumsal gerçekliği destansı ve lirik bir anlayışla beyaz perdeye getiren en olgun ürünüdür (Teksoy, 2005:118).

"Pudovkin, 1927 yılında, benzeri bir bilinçlenme öyküsünü anlattığı Sen Petersburg'un Sonu adlı filmini yaptı. Burada, topraksızlık nedeniyle büyük kente gelen genç bir köylünün karşılaştığı olaylar, yaşadığı çelişkiler ve düştüğü hatalar anlatılır. Kendi bilinçsizliği nedeniyle devrimci bir yakınının polis tarafından tutuklanması ve bunu izleyen olaylar, zaman içinde işçinin bilinçlenmesine yol açar; o da artık hareketin içindedir. Bundan sonra 1917'ye dek gelişen olaylar aktarılır. Ana ve Sen Petersburg'un Sonu adlı filmleriyle Pudovkin, devrimci hareketin daha çok bireysel, insani boyutlarıyla ilgilenmiştir. Sen Petersburg'un Sonu'nda kurmaca öykünün dış mekanların gerçekliğiyle bağdaştırılması dikkat çekicidir. Bir Ulusun Doğuşu'nu anımsatacak denli başarılı savaş sahneleri ve Pudovkin'in plastik malzeme adını

verdiği, toz bulutu, üniforma, bayrak vb. görsel malzemeler filmin etkisini güçlendirmiştir" (Abisel, 2003:229).

Sinemada Oyunculuk (1935) ve Sinemanın Temel İlkeleri (1926) adlı iki önemli eserinde Pudovkin, Kuleshov ile yaptıkları denemelerden gelen ve “bağlantısal kurgu” adını verdiği farklı bir anlayışa dayanan sinema kuramını geliştirdi. Pudovkin’e göre kurgu izleyicinin psikolojik rehberliği’ni kontrol eden bir yöntemdi. Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir. Pudovkin beş ayrı kurgu tipini teşhis etti: Kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (Monaco, 2001:380).

"Öne çıkardığı kurgu yöntemleri genel bağlamda çekimlerin birbiri ile olan ilişkisinden çok sahnelerin birbiriyle olan ilişkisi, örgüsü ve sahnelerin birbirlerini tetiklemeleri üzerine odaklanır. Bunu ilk yöntemi olan karşıtlığı üzerinden şu şekilde örneklendirebiliriz: Açlıktan ölmekte olan bir insanın zavallı durumunu anlatmak istediğimizi düşünelim; bu sahne, zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirilirse çok daha canlı bir izlenim yaratacaktır (Pudovkin, 1966:75, akt. Nişancı). Pudovkin, bu karşıtlığın sadece iki çekim arasında değil, sahneler ve sekanslar arasındaki ilişkide de kullanılabileceğini belirtmiştir. Senaryo kurgusu bağlamında bu yöntemin en akılda kalan uygulamalarından biri Godfather (Baba-1972) filminin finalindeki vaftiz sekansındadır. Michael Corleone’nin, kardeşinin çocuğunu vaftiz ettiği sıradaki kilise atmosferinin tam karşıtı olarak diğer 5 büyük mafya ailesinin büyüklerinin öldürülmesi iç içe, paralel olarak kurgulanır. Bu zıtlıkla filmin başında mafya işlerine son derece uzak olan Michael’ın, Baba rolüne dönüşümünü son derece etkileyici bir şekilde anlatılır" (Nişancı, 2018:136).

Pudovkin’e göre film sanatının temeli “kurgu”, kurgu ise film yönetmenin dilidir. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her film yönetmenin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır (Pudovkin, 1966:103). Bu da montaj sırasında, gerçekliği

yeniden inşa biçimiyle kendini gösterir. Yönetmen seçer, duraksar, yadsır, yeniden ele alır, tek tek çekimlerin karşısında durur ve bilinçli bir sanatsal kompozisyon yoluyla montaj cümlelerini oluştururken, film de adım adım ilerler (Abisel, 2003:232).

Yeteneği olanlar için kurgu, bir öyküyü atlatmada en güçlü düzenleme aracıdır, düzenlemeyi bilmeyenler için kurgu, filmin her parçasını doğru kurmayı sağlayan sözdizimidir (Eisenstein, 1986:133).

1.2.8. Sergei M. Eisenstein

Sovyet sinemasının bir diğer kuramcı-yönetmeni Sergei M. Eisenstein da, Kuleshov ve Pudovkin gibi montajın filmsel yaratıcılığın temelinde yatan şey olduğu görüşündedir. Fakat Eisenstein montaj kavramını farklı bir düşünsel bir çerçevede ele aldığından, çekimlerin bir bütün oluşturacak "tuğla" ya da "yapı bloğu" olarak değerlendirilmesine katılmıyor ve bu görüşü eleştiriyordu. Kurgu tekniklerinin anlatımsal işlevlerinden çok entelektüel işlevleri üzerinde duruyor, görüntüden duyguya, duygudan teze geçilmesini savunuyordu (Abisel, 2003:248). Eisenstein kendi kurgu kuramını, Pudovkin'in kuramına diyalektik karşıtlık içinde, çekimleri birbirine bağlamaktan çok çarpıştırma olarak görüyordu (Monaco, 2001:380).

"Her çekim, hem kendi içinde çelişip zıtlaşan öğelerin birlikteliği, hem de öteki çekimlerle çelişen bir hücredir. Bu çelişkilerden doğan sentezler, anlamı ve harekete geçirilen entelektüel çağrışımlar yoluyla fikirleri yaratır. Böylece, yönetmenin yaratma sürecinde geçtiği yoldan seyirci de geçecektir. Dolayısıyla montaj, çekimlerin birbirleri ardına, duvar örercesine yerleştirilmesi değil, hem kendi içlerindeki hem de aralarındaki organik ilişkilerin kurulmasıdır" (Abisel, 2003:248).

Eisenstein'ın bilinen en önemli filmleri arasında "Devrim Üçlemesi" olarak da bilinen "Grev", "Potemkin Zırhlısı" ve "Ekim" filmleri bulunmaktadır. Bu filmler, kurgu kuramları üzerine yaptığı çalışmalarının örneklerini de barındırmaktadır

(Koçoğlu, 2018:42). Eisenstein'ın 1925 yılında yönettiği Bronenosets Potyomkin (Potemkin Zırhlısı,) yalnız sessiz sinemanın değil, sinema tarihinin de en önemli filmlerinden biri olarak gösterilmektedir (Teksoy, 2005:142).

Hollywood sinemasının tersine bu filmde ön planda birkaç kahraman ve tanınmış oyuncu yoktur, kitle vardır. Yer yer gösterilen ve seyircinin özdeşleşmek için yeterli zaman bulamadığı, ancak tanıdığı benimsediği kişiler, o kitleyi simgesel anlamda temsil ederler. Biçim olarak ise, her anı, her çekimi çok iyi düşünülmüş kusursuza yakın bir film vardır karşımızda. Eisenstein'a göre sinema bir dil oluşturmali, bir film ise söylem oluşturmali. Kurgu, dinamik bir öge olarak onlara gerekli sentaksı sağlar. Bir film yapmak, bir film seçip onu evrensel diye bellenen bir dramaturjiye göre anlatmak değildir artık. Bir film yapmak, çeşitli planları düzenlemek ve aralarında iyi bir uyum sağlamaktır. Film artık bir gösteri, bir "spectacle", bir dram, belgesel bir yolculuk, bir polisiye röportaj da olmamalıdır. Film artık soyut bir deneyimden fıskıran bir düşünme, bir fikrin kendi yolunu araması, bir gerçeğin irdelenmesi olmalıdır (Dorsay, 2005:93).

Eisenstein'a göre kurgunun amacı; eski hayatın gerçekliğini, anlatıyı desteklemekten çok yeni bir gerçekliği, ideaları yaratmaktır (Monaco, 2001:380).

"Eisenstein; kurgu kuramını laboratuvar koşullarında ve bilimsel yoldan ele alarak geliştirmiştir. Çalışma prensibinin doğası gereği, kurgu çeşitleri birbirinin devamı niteliğindedir. Bunlar kopuk olarak ele alınamaz; gelişim sırasına göre değerlendirilebilir. Eisenstein'ın çarpıcı (atraktion), ölçümlü (metrik), üsttitremsel (overtonal), dizemsel (ritmik), titremsel (tonal), anlıksal (intellectual), çağrışımsal (association) adı verilen, yedi ana sınıfta irdelenen kurgu çeşitlerine kurgu yöntemleri de denilir. Bu kurgu sınıfları birbirleriyle çatışma ilişkilerine girdiklerinde kurgu yapıları olurlar. Bu hiyerarşide görüldüğü gibi, bunlar birbirini yansıtan, birbiriyle çatışan; karşılıklı ilişkiler kurarak her birinin örgensel olarak diğerinden oluştuğu, gittikçe daha fazla belirginleşen bir kurgu çeşidine ilerlendiği kolaylıkla gözlenebilir" (Eisenstein, 1985: 94-95, akt. Asiltürk, s.54).

1.2.9. Dziga Vertov

Bir diğerk önemli Sovyet yönetmen ve kuramcı Dziga Vertov (1895-1954) sinema-göz (Kino-Glaz) adını verdiği kuramıyla sinema tarihinde özgün bir yere sahiptir. Pudovkin (1966:8) göre Vertov sinemayı kendine yabancı bütün öğelerden, özellikle sinemaya en yakın sayılıp o tarihlerde bu genç sanatı egemenliğine alan tiyatro öğelerinden temizlemek istiyordu. Bundan dolayı stüdyo, dekor, makyaj, oyuncu, sahne düzenlemesi gibi öğelere amansız bir savaş açmıştı. Vertov'a göre sinemacının baş görevi gerçeğı olduğu gibi, meydana geldiğı anda yakalamaktır. Sinemacı bu gerçeğı film parçalarına aktarmalı, sonra bu parçaları kurgu masasında ham madde olarak işleyip yapıtını meydana getirmeliydi. Sinemanın ilk büyük kuramcılarında olan Vertov'un bu görüşleri gerek Sovyetler Birliğı'nde gerekse yabancı ülkelerde büyük etkiler yaptı.

"Vertov'un başyapıtı olarak gösterilen Kameralı Adam (Çelovek s Kinoapparatom, 1929) filmi, aynı zamanda onun en tanınmış filmidir. Şafaktan geceye dek Moskova'da dolaşan bir kameranın anlattığı film, belki de dönemin kent senfonileri'nden etkilenmişti ama onlardan tümüyle farklıydı. Çünkü kentin yaşam pırıltılarının peşinde koşulmamış, aksine, gelişigüzel görüntülenmiş izlenimi yaratılmıştı. Üstelik filmin asıl kahramanı Moskova değil, varlığı her an hissedilen kameranın kendisiydi. Böylece seyirci her şeyi sine-göz aracılığıyla görmekteydi. Ayrıca, bölünmüş çerçeve, çoklu bindirme gibi teknikler kullanılarak mekana, değişken hızla yazımlanmış çekimlerle harekete ve fiziksel zamana müdahale edilmişti. Vertov, filmde, aynı filmin bir salon, da izlenişini de göstererek, sinema ile gerçek arasındaki ilişkiye dikkat çekmiş; bu, neşeli, canlı ve çarpıcı filmle sine-gözün gücüne ilişkin kuramsal iddialarını kanıtlama, ya çalışmıştı" (Abisel, 2003:223).

Başta Vertov'un kendisi olmak üzere kimse bu kuramı harfi harfine uygulamamakla birlikte, "sinema-göz" özellikle belge-filmciliğinde ve bütün gerçekçi sinema okullarında günümüze kadar ağırlığını duyurdu ve son yıllarda

Fransa'da başlayıp öbür ülkelere de yayılan cinéma vérité (sinema-gerçek) akımıyla şaşılabak bir yeniden dirilişe uğradı (Pudovkin, 1966:8).

Günümüzde yapılmış en modern ve en kaliteli filmler, belgesel, bilimsel-tanıtım ve eğitim filmleri, genellikle yirmi, hatta elli yıl önce nasıl yapılmışlarsa, şimdi de çok sayıda kısa film parçacıklarından kurgulanmaktadırlar, bu kurgulama ister bir makas ve bant yardımıyla istenirse de bir bilgisayar klavyesi ile yapılsın (Nişancı, 2009:64). Bununla birlikte, bu filmlerin çok sayıda parçadan oluşması, izleyicide hiçbir zaman güvensizlik duygusu uyandırmamıştır. Böyle olmasaydı, yönetmenler filmlerini çekerken çoktan beri başka çekim ve kurgu yöntemlerini uyguluyor olacaktı. Oysa sinema öyküsünün parçalara (kadrlara) ayrılması, daha sonra da parçaların bir bütün içerisinde toplanmasının (kurgu) insanın dünyayı doğal bir şekilde algılaması prensibine ve algılamının kesintili-aralıklı işleyiş tarzına uygun olduğu gözlemlenmiştir (Sokolov, 2006:28).

Böylelikle 1900'lerin başında sinemanın öncülerinin keşfettiği çekim tekniğinin ve kurgulama işleminin günümüz sinemasında halen kullanılıyor olması kurgunun sanatsallığının evrensel olduğunu da anlatır niteliktedir diyebiliriz (Abay, 2019:2).

İKİNCİ BÖLÜM:

FİLMLERDE KURGU SÜREÇLERİ

"Kurgu, sinemanın temel öğelerinden biri olduğu için yapıtlar daha çevirim başlamadan kurgusal bütünlükte tasarlanır. Senaryo romandan uyarlanacaksa olaylar okuma aşamasında zihinde görüntü olarak sıralanmaya başlar. Bu nedenle çevrim senaryosu çekim tasarımının kâğıtlara aktarımı olarak tanımlanır. Çevrim senaryoları üzerinde belirtilen tüm çekimler, set çalınmasından sonra yeniden düzenlenir. Filmler bu çekimlerin ilişkisine dayanan yapıtlardır, çünkü bir çekim kendinden önceki çekimde sunulan durumun doğal sonucudur; onun sorduğu soruya yanıt verir; izleyiciyi sonraki çekime hazırlama göreviyle yükümlüdür. Öte taraftan, kurgusu yapılan çekimlerden elde edilen sonuç, artık ne birinci çekimin anlamına, ne de ikinci çekimin anlamına özdeştir; ortaya çıkan anlam bu iki çekimin toplam anlamı da değildir; kendini oluşturan bu çekimlerin anlamlarından tamamen farklı yeni anlamdır" (Özön, 1984:101-103, aktaran Cengiz Asiltürk, 2008:34).

İlkay Nişancı'ya göre bir filmin kurgu süreci, film çekiminden önce, film çekiminde ve film çekimi sonrasında olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir (Nişancı, 2009:155).

2.1 Film Çekiminden Önceki Kurgu

Akademisyen-yazar İlkay Nişancı, "Film Çekiminden Önceki Kurgu"yu; Zihinde Kurgu, Senaryoda Kurgu ve Çekim Senaryosu olarak üç başlık altında toplar. Zihinsel kurgunun, bir filmin kurgusal sürecinin soyut olan tek aşaması olduğunu söyler. Ona göre bitmiş bir filmde gördüklerimiz, yönetmenin soyut düşüncesinin birer izleridir. Yönetmen-senarist başlangıçta bir cümleden, ana fikirden yola çıkarak zihinde bir öykü oluşturur. Bu öykü ise senaryo aşamasında bir olaylar örgüsüne dönüştürülür yani soyut bir kurgudan somut bir kurgulama

aşamasına geçilir. Nişancıya göre klasik anlatı sinemasında dramatik yapıya bağlı bir “senaryo kurgusu” dramatik bir sonuca giden birbirine bağlı olayların çizgisel gelişimine dayanır. Bu bağlılık ise klasik dramatik yapıli senaryoların başlıca öğelerini, basamaklarını ortaya çıkarır. Bunlar Serim (Giriş), Düğüm (Gelişme) ve Çözüm’dür (Sonuç). “Serim bölümü’nde” filmin mekanı hakkında bilgiler verilir, karakterler tanıtılır ve öyküyü anlamamızı sağlayacak geçmişe ve geleceğe dair bilgiler verilir. Filmin dünyası, üslubu, niteliğı ve atmosferi ile tanışırız. Sonraki bölüm olan “düğüm” ise; bir dizi karmaşık ilişki, kriz, çatışma, yan olay örgüsü ve benzerleri aracılığı ile beklentilerimizi yoğunlaştıran ve ilgimizi daha derinden ele geçiren bölümdür, öyküde ve olaylar örgüsünde çözüm bölümüne kadar dramatik bir yükseliş vardır. Nişancı son bölüm olan çözüm bölümünde, artık öykü ile birlikte sorunların ve çatışmaların da çözümlendiğini söyler. Ona göre bu bölüm; öykünün doruk noktasını, yarım kalmış işlerin sonuçlandırıldığı ve yoğun ilginin düştüğü sonu içerir. Bu üç ana aşama senaryo yazımı üzerine olan çalışmalarda birçok alt başlığa bölünüp farklı görüşlerle biçimlendirilebilir. Nişancı’ya göre Çekim Senaryosu; bir filmin çekimlerine geçilmeden önce bitirilirmiş bir senaryonun çekimde kullanılacak sinematografik tekniklere göre biçimlendirilmesidir, senaryoya göre çok daha teknik bir süreçtir. Dekupaj ya da Shooting Script olarak adlandırılır. Çekim ölçekleri, çekim açıları, kamera hareketleri, optik hareketler, görsel bağlantılar, objektif seçimleri belirlenerek not alınır (Nişancı, 2018).

"Pudovkin’e göre senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, aynı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriğı değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasındaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Ritimdeki bir yanılma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiç bir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir. Senaryonun ritim yönünden işlenmesi sadece ayrı ayrı çekimlerin işlenmesinden, bunların

içindeki gerekli görüntüleri bulmaktan ibaret değildir. Filmin ayrı ayrı çekimlere bölündüğü, bunlar bir araya toplanınca sahneleri, sahnelerin ayrımları meydana getirdiği, ayrımlardan makaraların ve makaralardan da bütün filmin ortaya çıktığı unutulmamalıdır" (Pudovkin, 1966).

2.2. Çekim Sırasında Kurgu

"Çekim sırasında yapılan kurgu, ister dekupajla isterse çekim senaryosu olmadan yapılsın, yönetmenin yeteneği, deneyimi, bilgi birikimi, yaratıcılığı ve sinema dili ile yakından ilişkilidir. Pudovkin'e göre yönetmenin ortaya çıkaracağı görsel dünyası, filmsel görüntülerle düşünmekle; olaylar belirli bir sırayla bir araya getirildiği vakit perdede görünecekleri biçimde hayal etmekle; gerçek olayları sadece ayrı ayrı karakteristik öğelerin seçileceği malzeme saymakla ve bunlardan yeni bir filmsel gerçek kurmakla nitelenir. Yönetmen gerçek ortamdaki gerçek nesnelerle çalıştığı vakit bile bunları sadece perdedeki görünüşleri açısından düşünür. Yönetmen gerçek bir nesneyi hiç bir vakit gerçekteki durumu, niteliği yönünden değil, ancak selüloit üzerine aktarılacak özellikleri açısından göz önüne alır. Filmsel biçim, görünüş ile hiç bir vakit aynı değildir, ancak onu andırır. Yönetmen, daha sonra filmsel biçime sokacağı ayrı öğelerin içeriğini ve sırasını saptarken her planın yalnız içeriğini değil uzunluğunu da iyice hesaplamalıdır; ya da, başka bir deyişle, buna filmsel uzayın ve filmsel zamanın bir ögesi olarak bakmalıdır. Yönetmen bütün olayları tek tek çözümleyerek, öğelerine ayırarak, bu öğelerin kurguda nasıl birleştirileceğini düşünerek her olayı ayrı ayrı düzenler" (Pudovkin, 1966).

Sonuç olarak kurgu masasından önceki son aşama çekimlerdir ve çekimler ister çekim senaryosu aşamasında, istenirse de sette belirlensin yönetmenin sinematografik tercihleridir (Nişancı, 2018:175).

2.3. Çekim Sonrası Kurgu

"Yönetmen masabaşı kurgu esnasında malzeme olarak tamamlanmış, üzerine görüntü alınmış selüloitlere sahiptir der Pudovkin. Ona göre yapıtının son biçimini meydana getirecek olan bu malzeme canlı insanlardan ya da gerçek görünümlerden, gerçek sahne dekorlarından değil, ancak bunların ayrı ayrı selüoit parçalarına alınmış görüntülerinden ibarettir. Bu parçalar da kısaltılabilir, değiştirilebilir ve yönetmenin isteğine göre birleştirilebilir. Gerçeğin öğeleri bu parçaların üzerine saptanmıştır. Yönetmen bunları kendi isteğine göre, kendi seçtiği sıraya göre birleştirerek, kısaltarak, uzatarak kendi filmsel zaman ve filmsel uzayını yaratır. Film yönetmeni gerçeği aktarmaz, bu gerçeği yeni bir gerçeği yaratmakta kullanır. Film gerçeğin öğelerini, bunlardan yalnız kendine özgü yeni bir gerçek kurmak için bir araya getirir. Seyircinin dikkati tamamıyla yönetmenin ellerindedir. Alıcının merceği seyircinin gözüdür. Seyirci ancak yönetmen kendisine neyi göstermek istiyorsa onu görür ve farkeder, ya da daha doğru bir deyişle, yönetmen ilgili olguda kendisi neyi görüyorsa, seyirci de onu görür" (Pudovkin, 1966).

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 filmin senaryodaki kurgusunun çekim sonrasındaki kurguda her zaman değişme olasılığı vardır (Nişancı, 2018:176).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

PUDOVKİN, PUDOVKİN'İN KURGU ANLAYIŞI VE BAĞINTILI KURGU KURAMI

3.1. Pudovkin

16 Şubat 1893 yılında Saratov'da doğmuş olan Vsevolod Ilarionoviç Pudovkin, Sovyet sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biridir. Moskova'daki Fizik ve Matematik Fakültesi'nde öğrenim görmüş, cephede savaşmış (1914-1915), esir alındıktan sonra kaçmayı başararak 1918'de Moskova'ya dönmüştür. Bir süre bir askeri fabrikada kimya mühendisi olarak çalışan Pudovkin'i asıl olarak sanat konuları daha çok ilgilendiriyordu, özellikle de tiyatro, resim sanatı ve müzik (Biga, 2015:48).

"Hatırlayabildiğim kadarıyla 1920'den önce tek bir film bile gördüğümü sanmıyorum. Gerçekte sinemayı bir sanat biçimi bile saymıyordum. Ama tiyatro başkaydı, tiyatroyla kimyadan ya da işimden çok ilgileniyordum. Ama beni o sırada en çok çeken resimdi, bütün boş vaktimi resme ayırıyordum; aynı zamanda müziğe de çok düşkündüm" (Pudovkin, 1966).

Tiyatroyla ilgilenen Pudovkin sonunda Moskova'daki tiyatrolardan birine girmek için başvurdu, sınavı da kazandı ama bu sırada bir olay bütün hayatını değiştirdi. Hayatını değiştiren olayı ise D. W. Griffith'in Hoşgörüsüzlük filmi olmuştu (Özön, 1966).

"D. W. Griffith'in üzerimde çok büyük bir etki bırakan Intolerance-Hoşgörüsüzlük filmini görmüştüm. Bu film benim için geleceğin sinema sanatının bir sembolü oldu. Bu filmi gördükten sonra sinemanın bir sanat, hem de büyük olanaklara sahip bir sanat olduğuna inandım. Hoşgörüsüzlük beni büyülemişti, bu yeni alana geçmeğe can atıyordum" (Pudovkin, 1966).

Pudovkin kimya mühendisliğini bırakarak Devlet Sinema Okulu'na başvurdu ve hemen alındı. Burada bir süre yönetmen Vladimir Gardin'le çalıştı. Ivan Perestiani'nin, Gardin'in filmlerinde yönetmen yardımcısı, oyuncu olarak görev aldı. 1921'de Rusya'nın en verimli bölgesi olan Volga boylarında baş gösteren korkunç açlık dalgasını yansıtan Golod, Golod, Golod, - Açlık, Açlık, Açlık, filminde yönetmenlik ile senaryoculuğu Gardin'le paylaştı. Pudovkin 1922'de Kuleshov'un atölyesine girdi. Kuleshov'un görüşleri ona yepyeni ufuklar açtı, birlikte birçok sinema deneyleri yaptılar (Özön, 1966).

Devrimden sonra eski film yapımcılarının ham film stokunu ülke dışına kaçırmaması, çekim yapılacak film materyali azlığına sebep olmuştu. Bu nedenle derslerdeki uygulamalarda eski filmler tekrar tekrar kurgulanıyordu. Kuleshov atölyesinde çalışanlar 1924'te nihayet ellerine boş film geçirerek ilk filmleri olan Neobiçainiye Prikluçeniya Misten Vesta V Stranye Bolşevikov - Bay Batı'nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Serüveni adlı güldürüyü çevirdiler. Kuleshov'un yönetimindeki bu filmde Pudovkin yönetmen yardımcısı, senaryocu, dekorcu, oyuncu olarak çalışıyordu. Pudovkin ertesi yıl yine Kuleshov atölyesinin filmi olan Luç smerti - Ölüm Işını'nda aynı görevleri aldıktan sonra bu topluluktan ayrıldı (Özön, 1966).

"1925-26 arasında ünlü ruhbilimci Pavlov'un şartlı refleks buluşu üzerine Mekanika Gohımogo Mozga - Beynin Mekanığı adlı orta uzunluktaki belge-filmi çevirdi. Bu filmi meydana getirirken bir boş vakitten yararlanarak Moskova'daki uluslararası satranç şampiyonasını Şaklamalnaya Goryaçka - Satranç Tutkusu adlı güldürü havası taşıyan belge-filmde ele aldı. Nihayet 1926'da ilk uzun filmi olan Mat - Ana'yı çevirdi. Eisenstein'ın sinema tarihinin en güzel filmi olarak bilinen Bronenosets Potemkin - Potemkin Zırhlısı dünyanın dikkatini genç Sovyet Sineması üzerine toplarken, Pudovkin'in Gorki'nin ünlü romanından yaptığı bu uyarlama, Potemkin'e yakın bir başarı olarak karşılandı. Pudovkin bundan sonra sessiz sinemanın büyük yapıtları arasında yer alan iki film daha çevirdi: Konyeis Sankt-Peterburga - Sen Petersburg'un sonu (1927) ile Polomok Çingiz Kan-Cengiz Hanın Varisi (1928). İlk sesli filmi olan Dezertir - Kaçak (1933) en ünlü yönetmenleri bocalatan yeni

ses ögesine Pudovkin'in ne kadar hazırlıklı olduğunu gösteriyordu" (Özön, 1966).

"Pudovkin'in 1926 yılında kaleme aldığı Sinemanın Temel İlkeleri kitabı hem Sovyetler Birliği'nde hem de Avrupa, Amerika ve diğer yabancı ülkelerde büyük yankı uyandırdı. Bu ilginin en temel nedeni Pudovkin'in sinemanın dayandığı kendine özgü kuralları, kanunları, yeni anlatım aracının özelliklerini ilk kez ustalıkla çözümlemesi ve büyük bir açıklıkla ortaya koymasıdır. Pudovkin'den önce sinemanın kuramsal yönü üzerinde çalışmalar yok değildi fakat bu çalışmaları yapanlar ya hiç sinemayla uğraşmamış ya da sinemaya sonradan başlamış kimselerdi. Bunların hepsi seyrettikleri filmlerden el yordamıyla, sezgileriyle bir şeyler ortaya çıkarmaya çalışıyor, bu yüzden de yerinde birçok gözlemin yanı sıra fazlasıyla yanlış gözlemde de bulunabiliyorlardı. İlk kez Pudovkin ile doğrudan doğruya sinemada çalışan bir yönetmen başkalarının yapıtları kadar kendi sinema çalışmalarına da dayanıyor, laboratuvar deneyleri yapıyor, kendi buluşlarını da katarak sağlam bir sinema kuramı meydana getiriyordu" (Özön, 1966).

3.2. Pudovkin'in Kurgu Anlayışı

Kurgunun temel yaratıcı güç olduğunu söyleyen Pudovkin'e göre; bu gücün yardımı ile ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık biçime sokulur. Kurgu; izleyicinin "psikolojik rehberliği"ni yapan en önemli etkileme aracı ve aynı zamanda yönetmenin dilidir. Seyirci ancak yönetmenin gösterdiğini görür (Pudovkin, 1966:18).

"Filim sanatının temeli kurgudur. Bazılarına göre bu terim safça, film parçalarının kendilerine özgü zaman sırasına göre birbirine eklenmesinden başka anlama gelmez. Bazıları da ancak biri hızlı biri de yavaş olmak üzere iki çeşit kurgu bilirler. Fakat bunlar ritmin (yani kesimde kısa ve uzun filim parçalarının sıralanmasıyla düzenlenen etkinin), kurgunun bütün olanaklarını hiç bir vakit tüketmediğini unutmaktadırlar, ya da bunu hiç bir vakit öğrenmemişlerdir. Olan ya da yazar için tek tek sözcükler ham maddedir. Bu sözcüklerin çok geniş, çok çeşitli anlamları vardır. Bu anlamlar ancak sözcüğün

cümle içindeki yeri ile belirlenmeye başlar. Sözcükler ozan için ne işe yararsa, tamamlanmış bir filmin her çekimi de film yönetmeni için aynı işe yarar. Kurgu, film yönetmeninin dilidir. Bir yönetmenin kişiliği ancak kurgu yöntemleriyle değerlendirilebilir. Nasıl her yazarın kendine özgü bir deyişi varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Film yönetmeni duraksayarak, seçerek, atarak, yeniden ele alarak ayrı ayrı çekimler önünde durur ve bu aşamada ancak bilinçli, sanatçı düzenlemeyle yavaş yavaş "kurgu cümleleri'ni, olayları ve ayrımları bir araya getirir, bundan da adım adım, tamamlanmış olan yaratma, yani film ortaya çıkar" (Pudovkin, 1966:16).

Pudovkin'e (1966:27) göre Seyirci olgunun gelişmesini seyrederken önce bir yere, sonra başka bir yere götürülür. Bazen seyirciye bir olay, hatta bir oyuncu bir bütün olarak değil, alıcının sahne ya da insan vücudunun çeşitli parçalarına çevrilmesiyle bölük pörçük gösterilir. Bir filmin bu yolda meydana getirilişine, yani malzemenin öğelerine ayrılıp sonra bunlardan filmsel bir bütün kurulmasına "kurucu kurgu" denir.

Pudovkin için yönetmenin çalışması; "filmsel görüntülerle düşünmekle, olaylar belirli bir sırayla bir araya getirildiği vakit perdede görünecekleri biçimde hayallemekle; gerçek olayları sadece ayrı ayrı karakteristik öğelerin seçileceği malzeme saymakla ve bunlardan yeni bir filmsel gerçek kurmakla nitelenir. Yönetmen gerçek ortamdaki gerçek nesnelerle çalıştığı vakit bile bunları sadece perdedeki görünüşleri açısından düşünür. Yönetmen gerçek bir nesneyi hiç bir vakit gerçekteki durumu, niteliği yönünden değil, ancak selüloit üzerine aktarılacak özellikleri açısından göz önüne alır. Filmsel biçim görünüşle hiç bir vakit aynı değildir, ancak onu andırır" (Pudovkin, 1966).

Nilgün Abisel göre (2005:46) Griffith'ten büyük ölçüde etkilendiğini saklamayan Pudovkin'in uyguladığı montaj yöntemi, yoğun duygusal etkilerin yaratılmasına yönelikti ve farklı içeriklere sahip kısa çekimlerin birbirleriyle bağlantılı olarak kesmelerle sıralanmasına dayanıyordu:

"Kullandığı ayrıntı çekimler filmlerine yoğun bir görsellik kazandırıyordu. Pudovkin'in montaj anlayışı Kuleshov'ununkine yakındır. Yönetmen, montaj yoluyla seyircinin zihinsel bütünleştirme işlemini yönlendirir, dolayısıyla seyircinin, görmesini istediğini görmesini sağlar. Montaj süreci, çekimden önce başlar. Bu aşamada yönetmen, dikkatle seçtiği malzemeler arasında en uygununu bulduğunda bu malzemenin en etkileyici görüntülerini yakalamaya çalışır. Bu, malzemenin parçalanma sürecidir ve sonrada bütünleştirme süreci gündeme gelir. Yönetmen, yalnız gerçekliğin yazımlayıcısı değil, gerçekliğin parçaları olan çekimleri düzenleyerek, zamanın ve mekanın yeniden örgütleyicisidir de. Zaman ve mekandan bağımsızlaşan yönetmen, küçük bir ayrıntıyı geniş bir anlamın elde edilmesinde araç olarak kullanabilir. Ayrıntıdan evrensele ulaşılabilir. Kamera, sıradan seyircinin gözünden kaçacak ayrıntılara sızarak, gerçekliğin her ögesini film şeridi üzerinde sonsuzlaştırır" (Abisel, 2005:47).

Pudovkin'den söz ederken Fransız kuramcısı Leon Moussinac ise şunları yazar: "Pudovkin, müzikte olduğu gibi hareketin imgeleri anlatmanın önemli bir parçası olduğunu anlamıştır; ama hareketi düzene koyan ritm de, imgelerinin düzeninin ve sürelerinin bir parçasıdır. Sinemada kompozisyon arayışı söz konusu olduğunda Pudovkin'in filmleri kadar anlamı ve yaptığının bilincinde olan bir başka bir örnek daha hatırlamıyorum. Pudovkin'in sanatı bizi bilerek duygulandırır, insanla ilgili olarak hiç bitmeyen düşünme isteğimizi harekete geçirir, onu daha öteye götürür, isyanlarımızı haklı kılar ve hepimizin en derininde yattığını düşündüğü şeye bastırdığımız güçlere seslenir. İnsanı derinden sarsar ve heyecanlandırır" (Betton, 1990: 25, aktaran; Nur Biga, 2015:51)

Rota ise Pudovkin'in özsel olarak Konstrüktivist bir yönetmen olduğu görüşündedir "Ona göre Pudovkin "konunun kendinden çok temanın ifade edilme yöntemiyle ilgilidir. Onun filmleri Eisenstein'in filmlerine oranla daha çok çalışma, düşünme ve hesaplama gerektirir. Nasıl ki Eisenstein konusunu halkın ve şeylerin tinsel bütünlüğü aracılığıyla ortaya koyuyorsa, Pudovkin de bireysel karakterler aracılığıyla temasını oluşturur. Bakış açısında bilimsel ve analitiktir; psikolojik

olarak dramatik bir yapıya sahip olan küçük parçacıklardan bir film kompozisyonu oluşturur" (Rota, 2000:60).

Ağırlıklı olarak yönetmenin seyirciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilenen ve kurguyu “çarşıma” değil “birleşme” olarak gören Pudovkin, kurgunun beş temel tipini ortaya koydu: kontrast, koşutluk, simgecilik, eşzamanlılık ve yinelemeli motif (Abay, 2019:2). Kurgunun senaryo aşamasında başlaması gerektiğini savunan Pudovkin, Sinemanın Temel İlkeleri kitabında kuramsallaştırdığı kendi kurgu anlayışını belirli bölüm ve başlıklar altında sıralamıştır.

Kitabın ilk bölümü; “Senaryonun Yapısı”, “Yapısal Kurgu” ve “Bağıntılı Kurgu” olmak üzere üç alt başlıktan oluşmaktadır. Pudovkin bu bölümde başlıklardan da anlaşılacağı üzere öykünün senaryo aşamasındaki kurgusu üzerine yoğunlaşmıştır.

İkinci bölüm; Plastik Malzeme, Film ve Tiyatro, Film ve Gerçek, Filmsel Zaman ve Filmsel Uzam, Filmlerin Malzemesi, Filmsel Çözümleme, Filmsel Biçim, Film Ritminin Sağlanması, Yönetmenlik Çalışmasının Tekniği ve Çevrimin En Basit Yöntemleri alt başlıklarından meydana gelir. Bu bölümde ise genel olarak anlatının içeriğinin anlamını güçlendirecek sinemaya özgü temel yaklaşımlar ele alınmıştır.

3.2.1. Senaryonun Yapısı

Pudovkin (1966:24) göre filme alınmaya elverişli bir senaryo yazmak için seyirciyi perdede etkileyebilecek yöntemlerin bilinmesi gerekir;

"Senaryocu neyin çekileceğini, nasıl çekileceğini, kurguya neyin gireceğini, nasıl gireceğini ayrıntılı olarak vermekten kaçınsa bile, yine de yönetim çalışmalarının olanak ve özelliklerini bilmesi ve bunları göz önüne alması onu yönetmenin kullanabileceği malzemeyi önerebilecek duruma getirir, sinema yönünden anlamlı film yaratabilmesini sağlar. Senaryocunun senaryo çalışması teknik yönden ne kadar tamam olursa, perde üzerindeki görüntüleri kendi tasarladığı biçimde görmek ihtimali o kadar artacaktır".

Pudovkin (1966:30) senaryonun yapısını genelden tikele olacak şekilde üç bölüme ayırır. Bunlar; Tema, Olgu (Geliştirim) ve Olgunun Sinemalık İşlenişi'dir (Filmsel Sunuş).

3.2.1.1. Tema

Pudovkin'e (1996:31) göre tema sanat üstü bir kavramdır. Ona göre önemli olan seçilen temanın seyirci için değerli mi yoksa işe yaramaz mı olduğudur. Temanın kapsadığı konunun sınırları ne kadar geniş olursa ortaya çıkan film o kadar yüzeysel olacaktır.

"Tema, sanat üstü bir kavramdır. Kısaca söylemek gerekirse, her insanca kavram tema olarak kullanılabilir. Filimde temanın seçimine sınır çizilmelidir. Bir zamanlar, zaman ve uzayda olağanüstü genişlikte yayılan malzemeyi kucaklayabilecek temaları seçmek gibi bir eğilim vardı; bu eğilime bazen bugün de rastlanır. Örnek olarak Amerikan filmi Intolerance-Hoşgörüsüzlük gösterilebilir. Bu filmin teması şöyle özetlenebilir: En eski zamanlardan bugüne kadar bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında, ardından cinayet ve kanı sürükleyerek hoşgörüsüzlük sürüp gitmiştir. Bu, korkunç bir genişliği olan bir temadır. Sadece bütün çağlar boyunca ve bütün insanlar arasında yayılması bile, olağanüstü genişlikte malzemeyi gerektirmektedir. Sonuç son derece ilginçtir. Her şeyden önce on iki makaraya ancak sığdırılabilen film o kadar ağır olmuştu ki, verdiği yorgunluk etkisinin çoğunu alıp götürüyordu. İkincisi, malzemenin bolluğu yönetmeni bu temayı ancak genel olarak işlemeye, ayrıntılara dokunmamaya zorlamıştı. Dolayısıyla temanın derinliği ile bunun biçimindeki üstünkörülük arasında büyük bir uyumsuzluk vardı. İyi filmlerden çoğunun çok basit temaları ve hiç de çapraşık olmayan olgusuyla göze çarptığına dikkat ediniz" (Pudovkin, 1966:31).

3.2.1.2. Olgu (Geliştirim)

Pudovkin (1966:36) senaryo yazarının, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapıtın çatısında yer alacak belirli bir malzemeye sahip olduğunu söyler. Ona göre; "bu malzemeyi senaryocuya bilgisi, tecrübesi, nihayet dş gücü sağlar. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir. Her senaryonun bütün olguları bir evre içinde yer alır ve bu evre filmin genel rengini sağlar. Olgu mutlaka dip dekorun içinde yer almalıdır".

"Bir yazar her hangi bir yapıtı tasarladığında daima, temanın aydınlanması için önemli olan kilit taşları alır ve bunları hazırlanmakta olan yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirtir. Bu kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri, bu kişileri bir araya getiren olayların niteliği, hızlanma ve yavaşlanma öğelerinin anlam ve gücünü belirleyen ayrıntılar, hatta çok vakit sadece güçleri ve taşıdıkları anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur. Romancı kilit taşlarını yazılı anlatımla, oyun yazarı konuşmalarla belirtir, senaryocu ise bunu plastik (görünüşü anlamalı) görüntüler biçiminde düşünmelidir. Senaryocu dş gücünü eğitmeli, zihnine gelen her şeyi perde üzerindeki görüntüler dizisi olarak görmek alışkanlığını geliştirmelidir. Yazar sözcüklerine, oyun yazarı konuşmalarına nasıl hükmediyorsa senaryocu da görüntülerine öyle hükmetmesini bilmelidir" (Pudovkin, 1966:37-38).

Pudovkin'e göre senaryonun genel geliştiriminin hazırlık aşamasında bile, gösterilmesi imkansız ya da mutlaka gerekli olmayan hiç bir şeyin yer almaması, ancak plastik yönden anlam taşıyan, açık kilit taşlarının kullanılması gerektiğini kavramak önemlidir.

3.2.1.3. Olgunun Sinemalık İşlenişi - Filmsel Sunuş

Pudovkin, senaryocunun çalışmasında bundan sonraki aşamanın, olgunun sinemalık yönden elden geçirilmesi olduğunu söyler. Senaryo ayrımlara, ayrımlar sahneler, sahneler çekimlere bölünmelidir. Çekimler, daha sonra bir araya getirilerek filmi meydana getiren ayrı ayrı selüoit parçalardır (Pudovkin, 1966:46).

"Çevirime hazır bir senaryo, filmin bu temel özelliğini hesaba katmak zorundadır. Senaryocu malzemesini kâğıt üzerine, tıpkı perdede görüneceği biçimde geçirmeli, böylece her çekimin içeriğini ve bunun ayırım içindeki yerini tam olarak vermelidir. Bir sahnenin çekimlerden, bir ayırımın sahnelerden ve bir makaranın ayrımlardan kuruluşuna kurgu denir, Kurgu, film teknisyeninin dolayısıyla senaryocunun elindeki en önemli etki araçlarından biridir" (Pudovkin, 1966:66).

3.2.2. Malzemeyi İşleme Yöntemleri (Yapısal Kurgu)

Pudovkin bir filmin, dolayısıyla bir senaryonun, daima çok sayıda parçalara bölündüğü söyler (daha doğrusu bir film bu parçalardan kuruludur). Ona göre, çevrim senaryosunun bütünü ayrımlara, her ayırım sahneler bölünmüştür, nihayet bu sahneler de, çeşitli açılardan alınmış bir dizi çekimlerden kurulmuştur ve buna yapısal kurgu denir (Pudovkin, 1966:65).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi çevirime hazır bir senaryo, filmin bu temel özelliğini hesaba katmak zorundadır. Senaryocu malzemesini kâğıt üzerine, tıpkı perdede görüneceği biçimde geçirmeli, böylece her çekimin içeriğini ve bunun ayırım içindeki yerini tam olarak vermelidir (Pudovkin, 1966:66).

3.2.2.1. Sahnenin Kurgusu

Pudovkin'e (1966:66-69) göre film yönetmeni daha büyük ölçüde açıklık, vurgulama, canlılık sağlamak için sahneyi ayrı ayrı parçalar halinde çevirir, bu

parçaları birleştirip göstererek seyircinin dikkatini ayrı ayrı öğelere yöneltir, seyirciyi dikkatli bir gözlemcinin gördüğü gibi görmeğe zorlar. Bu kurgu, sahneyi ayrı ayrı parçalardan kurmaktadır, bu parçaların her biri seyircinin dikkatini sadece olgu için önemli olan öğeye toplamaktadır. Bu parçaların sırası gelişi güzel olmamalı, hayalî bir gözlemcinin dikkatinin doğal değişimlerine uygun düşmelidir (bu gözlemci de sonunda seyirci tarafından temsil edilir). Bu parçaların sıralanışında özel bir mantık kendini göstermelidir; bu da ancak her çekim dikkatini kendinden sonraki çekime yöneltecek bir güç taşıdığı vakit kendini belli edebilir. Örneğin (1) Adamın biri başını çevirir ve bakar; (2) Adamın baktığı şey gösterilir. Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedilmesi olduğunu bilmek gerekir.

3.2.2.2. Ayrımın Kurgusu

Pudovkin'e (1966:70) göre; "seyircinin dikkatinin, gelişen olgu içindeki çeşitli öğelere yöneltilmesi, genellikle, filmin niteliğidir, filmin temel yöntemidir. Film sadece çeşitli sahnelerin bir koleksiyonu değildir. Sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların belli bir olgusu olduğu gibi, tam bir ayrım meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sahnelerin de belli bir olgusu vardır. Bir ayrım sahnelerden kurulur".

3.2.2.3. Senaryonun Kurgusu

"Filim makaralara bölünmüştür. Makaralar genellikle eşit uzunluktadır ve ortalama 900 ayak (274,3m.) ile 1200 ayak (360 m.) arasında değişir. Bu makaraların birleşmesi filmi meydana getirir. Filmin normal uzunluğu 6.500 ayak (1.976 m.) ile 7.500 ayaktan (2.280 m.) fazla olmamalıdır. Bu uzunluk seyirciyi gereksiz bir yorgunluğa düşürmez. Filmler genellikle altı ile sekiz makaraya bölünmüştür. Burada, bir parçanın (yani çekimin) 6 ila 10 ayak (182,4 cm. ile 304 cm.) olduğu, dolayısıyla bir makarada 100-150 parça bulunduğunu belirtelim. Senaryocu kendisini bu rakamlara göre ayarlayarak, senaryoya ne

kadar malzeme koyabileceğini tasarlayabilir. Senaryo bir dizi ayrımlardan meydana gelmiştir" (Pudovkin, 1966:73).

3.2.3. Bağlantılı Kurgu - Bir İzlenim Aracı Olarak Kurgu

Yukarıda ayrımların bölümünde; kurgunun, sadece ayrı ayrı sahne ve parçaların birbirine bağlanması yöntemi değil, seyircinin "psikolojik yedilişini" denetleyen bir yöntem olduğunu da görmüştük (Pudovkin, 1966). Temel amacı, seyirciyi perdede etkilemek olan belli başlı özel kurgu yöntemlerinden meydana gelen "Bağlantılı Kurgu" kuramı; karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş ve leit motif olmak üzere beş alt başlıkta incelenmiştir.

3.2.3.1. Karşıtlık

Pudovkin ilk yöntem olan karşıtlığı şu şekilde açıklar;

"Açlıktan ölmekte olan bir insanın zavallı durumunu anlatmak istediğimizi düşünelim; bu sahne, zengin bir adamın manasız oburluğuyla birleştirilirse çok daha canlı bir izlenim yaratacaktır. Sadece bu kadar basit bir karşıtlık ilişkisi bile buna uygun düşen kurgu yöntemine dayanır. Açlıktan ölüm ayrımını oburluk ayrımına bağlamak olanağı bir yana, ayrıca başka başka sahneleri, hatta sahnelerin başka başka çekimlerini birbirine bağlamak, böylelikle de seyirciyi biri öbürünü kuvvetlendiren iki olguyu daima karşılaştırmaya zorlamak da mümkün olduğundan perdede bu karşıtlık izlenimi daha da artar."

Pudovkin'e göre karşıtlık kurgusu en etkili, fakat aynı zamanda en beylik, en yaygın yöntemlerden biridir, bundan dolayı da aşırılığa kaçmamak için dikkatli davranmak gerekir (Pudovkin, 1966:75).

3.2.3.2. Koşutluk (Paralellik)

Pudovkin'e (1966:75) göre bu yöntem karşıtlığı andırır, fakat ondan daha geniş anlamlıdır. Pudovkin bu yöntemini daha anlaşılır kılmak için şöyle bir örnekleme yapmıştır;

“Bir grevin yöneticilerinden olan bir işçi ölüme mahkûm edilmiştir; ceza sabahın beşinde infaz edilecektir. Ayrımın kurgusu şöyledir: Ölüme mahkûm edilen adamın çalıştığı fabrikanın patronu sarhoş bir halde bir lokantadan çıkar, saatine bakar: 04:00. Bunun ardından sanık gösterilir: darağacına götürülmek üzere hazırlanmaktadır. Hapishane arabası sıkı bir güvenlik altında sokaklardan geçer. Kapıyı açan kadın ölüme mahkûm edilen adamın eşi birden sebepsiz bir saldırıya uğrar. Sarhoş fabrikatör yatakta horlamaktadır, pantolonunun paçaları yukarıya sıvanmış, eli aşağıya doğru sarkmıştır, kol saati görünmektedir, saatin kolları yavaş yavaş saat beşe doğru ilerlemektedir. İşçi asılmak üzeredir.”

Bu örnekte tema bakımından birbiriyle bağıntısı olmayan iki olay, yaklaşan infazı haber veren bir saatin yardımıyla koşutluk içinde geliştirilmektedir. Duygusuz adamın bileğindeki saat, onu yaklaştırmakta olan trajik çözümün başkahramanına bağladığı için, seyircinin bilincinde yer eder. Bu hiç şüphesiz büyük bir gelişmeye yatkın, ilgi çekici bir yöntemdir (Pudovkin, 1966:76).

3.2.3.3. Sembolizm

"Bir diğer yöntem olarak tanımlanan sembolizm ise Pudovkin'in Eisenstein üzerinden genellediği bir yöntemdir. Eisenstein'in kuramının temeli olan çatışmayı 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 sunulduğu yöntemi özellikle dikkat çekici bulur" (Nişancı, 2018:83)

3.2.3.4. Birlikte Oluş

Pudovkin'e (1966:77) göre; "Amerikan filmlerinde son bölüm, iki olgunun aynı zamanda hızlı gelişmesiyle kurulmakta, bu durumda birinin sonu öbürünün sonuna bağlı olmaktadır. Bu yöntemin bütün amacı, seyircide, bir soruyu sürekli olarak sormaya zorlayarak, son derece varmış bir heyecan gerilimi yaratmaktır. Örneğin Hoşgörüsüzlük filminde sorulan soru şudur. Zamanında yetişecekler mi? Zamanında yetişecekler mi? Bu yöntem salt duygusal bir yöntemdir ve günümüzde hemen hemen kabak tadı verecek kadar aşırı kullanılmaktadır; ancak filmin sonunun kuruluşu için bugüne kadar bulunan yöntemlerin en etkili olduğu da inkâr edilemez".

3.2.3.5. Kılavuz Kavram (Leitmotif, Temanın Tekrarı)

Pudovkin'e (1966:77) göre senaryonun temel temasını özellikle abartmak, çok kez senaryocu için ilgi çekici bir olaydır. Bu amaçla, tekrarlama yöntemi kullanılır. 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 kilise 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 istese bu çekim görünmektedir."

Yukarıda bağıntılı kurgu konusunda söylenmiş olan bir kaç şey, hiç şüphesiz bu kurgu yönteminin bütün zenginliğini hiç bir vakit kapsamaz. Bunlar sadece, özellikle filmsel bir yöntem olan yapısal kurgunun senaryocunun ellerinde önemli bir

etkileme aracı olduğunu göstermek bakımından önemlidir. Bu yöntemlerin filmlerde nasıl kullanıldığının dikkatle incelenmesi, yetenekle de birleşince, insanı yeni olanakların bulunmasına ve dolayısıyla yeni biçimlerin yaratılmasına ulaştıracaktır (Pudovkin, 1966).

3.2.4. Çevrimin En Basit Yöntemleri

Pudovkin çevrimin en basit yöntemleri yedi alt başlıkta ele alır.

3.2.4.1. Açılma

“Perde tamamıyla karanlıktır; daha sonra perde aydınlandıkça görüntüler ortaya çıkar” (Pudovkin, 1966:62).

3.2.4.2. Kararma

“Yukarıdakinin tersi: Görüntüler gittikçe karanlıklaşır, sonunda kaybolur. Kararma her şeyden önce ritmik bir anlam taşır. Görüntülerin perdeden birdenbire kaybolmasının aksine bu görüntülerin seyircinin görüş alanından ağır ağır uzaklaşması, seyircinin sahneden ağır ağır uzaklaşması gibidir. Genellikle bir ayırım, özellikle sahne ağır bir tempodaysa, kararmayla sona erdirilir. Örneğin bitkin bir adam bir koltuğa yaklaşır, koltuğa yığılır, başım elleri arasına alır, durur, görüntü yavaş yavaş kararır. Açılma, tersine, seyirciyi yeni bir çevre ve yeni bir harekete bilerek sokmayı anlatır. Açılma bir filme ya da bir ayırma başlarken kullanılır” (Pudovkin, 1966:62).

3.2.4.3. Örtülü Çekimler

"Perde karanlıktır, yalnız ortada yuvarlak ya da başka biçimde aydınlık bir alan vardır, hareket bu alan içinde geçer. Bu örtü adını alır. Örtü birçok amaçla kullanılır. En çok kullanılan çeşidi seyirciyi kahramanın görüş noktasına

yerleştirmektedir. Örneğin kahraman bir anahtar deliğinden bakar; bunun ardından kahramanın neyi seyrettiği anahtar deliği biçimindeki bir örtü içinde gösterilir. Ya da dürbün biçimindeki bir örtü kullanılabilir" (Pudovkin, 1966:63).

3.2.4.4. Zincirleme

“Filmin bir parçasından öbürüne geçiş kesme'yle değil yavaş yavaş olur, yani görüntünün biri ağır ağır kaybolur, başka bir görüntü onun yerini alır. Bu yöntemin de her şeyden önce ritmik bir anlamı vardır. Zincirleme, ağır bir ritmi gerektirir, çok kez bir düşüncenin başka bir düşünceden doğuşunu taklit ederek geriye dönüşlerin anlatımında kullanılır” (Pudovkin, 1966:64).

3.2.4.5. Çevrinme

“Alıcı çalıştırılırken yanlara, aşağıya, yukarıya doğru düzgün hareketler yaptırılabilir. Alıcının merceği, önünde hareket eden konuyu izlemek için dönebilir, ya da konunun çeşitli bölümlerini birbiri ardından göstermek üzere konu boyunca kayabilir. Bu salt teknik bir yöntemdir ve anlamı açıktır” (Pudovkin, 1966:65).

3.2.4.6. Öne Ya Da Geriye Kaydırma

“Alıcı, çevirim sırasında konuya yaklaşır ya da konudan uzaklaşır. Bu yöntem zamanımızda pek ender kullanılmaktadır. Öne ya da geriye kaydırma genel çekimden omuz çekimine, ya da bunun tersine, ağır bir geçişi sağlar” (Pudovkin, 1966:65).

3.2.4.7. Bulanık Çekimler

"Son Amerikan filmlerinde bazı çekimlerin (özellikle yüzün omuz çekimlerinin), ana çizgilerin hafif belirsiz olacak yolda alındığı sık sık

görülmektedir. Bu yöntem şüphesiz özellikle lirik sahnelerde özel bir yumuşaklık, incelik sağlamaktadır, ancak bunu genel uygulamanın dışında özel bir estetik yöntem olarak ele almak gerekir" (Pudovkin, 1966:65).



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM:

LÜTFİ ÖMER AKAD, LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ, VURUN KAHPEYE VE KANUN NAMINA FİLMLERİN PUDOVKİN’İN KURGU KURAMI BAĞLAMINDA ANALİZİ

4.1.Lütfi Ömer Akad

Birçok sinema araştırmacısı, uygulayıcısı ve sinema alanında çalışma yapan akademisyen; sinema tarihimizin Tiyatrocular ve Geçiş Dönemi’nden sonraki dönemi olan Sinemacılar Dönemi’ni Lütfi Ömer Akad ile başlatır.

1916 yılında İstanbul’da doğan Akad, İlköğrenimini Saint Jeanne d’Arc Fransız Okulunda ve Galatasaray’ın ilk bölümünde tamamlamış: Galatasaray Lisesinden mezun olduktan sonra 1942 yılında Yüksek iktisat ve Ticaret Okulu’nu bitirmiştir (Onaran, 1994:53).

Osmanlı Bankası’nda çalışmaya başlayan Akad, 45 gün sonra Şakir Sırmalı’nın yeni kurduğu yapım şirketinde yapım müdürü olmak üzere buradan istifa eder. Mali işlerle ilgilenir. Bu sıralarda sinema yönetmenliği yahut filmle ilgili herhangi bir işi, eğilimi olmaz. Daha sonra Lale Film’in muhasebesinde çalışmaya başlar. Gene o yıllarda Şakir Sırmalı, Orhan Hançerlioğlu, Baha Gelenbevi gibi arkadaşlarıyla Beş Sanat dergisini çıkarır. Sinemaya adım atışı Lale Film’de yarım kalan Damga filminin son iki sahnesini çekerek gerçekleşir. Tamamen kendine ait olan Vurun Kahpeye filmi ise 1948 senesinde yönetir.

1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Senatosu kararı ile Onursal Profesörlük unvanı verilen Akad, yurtiçinde ve dışında kazandığı pek çok ödülün yanı sıra 1998 yılında TC Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’ne layık görüldü. Ardında yüzlerce film, belgesel, senaryo, kısa film bırakan, çalışmalarıyla sinema dünyasında bir dönüm noktası olan yönetmen 19 Kasım 2011’de yaşama gözlerini yummuştur (aktaran Büşra Ünal, 2019).

4.2.Lütfi Ömer Akad Sinemasına Genel Bir Bakış

Türk sinema tarihinde “Tiyatrocular Dönemi”nin sonu olan 1939 ile “Sinemacılar Dönemi”nin başlangıcı olan 1952 arasında bir “Geçiş Dönemi” vardır.

1922 yılından 1939 yılına kadar süren dönem "Tiyatrocular Dönemi"dir. Bu dönemin böyle adlandırılmasının nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunmasıdır. Ancak, tiyatrocuların gerek endüstri gerekse sanat yönünden kurdukları tekel, 1939'da “Geçiş Dönemi” yönetmenlerin çektiği filmler ile birlikte yıkılmaya başlar (Coşkun, 2009:23).

"Yurtdışında eğitim görmüş ya da bir şekilde sinemayla uğraşmış yeni ve genç yönetmenlerin ortaya çıktığı, film ve film şirketlerinin sayısının giderek arttığı “Geçiş Dönemi”nde, çekilen filmlerin ortak özelliği, tiyatrodan arınmış sinema dilinin oluşturulmaya veya yakalanmaya çalışılmasıdır. Bu dönemde oyuncu kadroların tamamı tiyatro dışından olmasa da, çoğunluğu tiyatro dışından gelen genç ve yeni oyuncularla oluşur. Söz konusu oyuncular, tiyatrodaki hakim olan abartılı oyun yerine doğal ve sade oyunculuk sergileme çabası içindeydiler. Senaryolar her ne kadar ilk başta edebiyat eserlerinden oluşturulsa da, giderek özgün senaryolar da yazılmaya başlanmıştır. Dekorlar maddi şartlar el verdiği ölçüde gerçeğe yakın veya doğal olurken, dış çekimlerin fazlalığı bu dönem filmlerinin ortak yanıydı. Tiyatrocular Dönemi’nde kamera genelde sabit iken, Geçiş Dönemi’nde kamera dış mekanlara çıkıp hareketlenmeye başlamıştı. Yapay mekanlar, doğal olmayan abartılı oyunculuk, yani tiyatroya sinema anlayışı, Geçiş Dönemi’nde aşılmaya çalışılmıştır" (Ormanlı, 2006:21).

Geçiş Dönemi, bir yandan tiyatrocular dönemi ve kuşağına alternatif olarak ortaya çıkan yönetmenlerin sinemaya başladığı bir dönem olurken, diğer yandan da “Sinemacılar Kuşağı”nın öncülerinin ilk filmlerini çektiği bir dönem olur (Ormanlı, 2006:115). Esen Coşkun’a (2009:26) göre Lütfi Akad’ın 1949 yılında çektiği ilk filmi Vurun Kahpeye bunun en güzel örneğidir. Çünkü Akad’ın 1952 senesinde

çektiği Kanun Namına filmi birçok sinema araştırmacısı, uygulayıcısı ve sinema alanında çalışma yapan akademisyen tarafından Sinemacılar Dönemi'ni başlatan film olarak kabul edilir.

Türk sinemasında Sinemacılar Dönemi'ni başlatarak, en önemli kilometre taşlarından biri olan Lütfi Akad, aslında sinemayı bilinçli olarak seçmemiştir. Ama kişiliği gereği, yaptığı işi en iyi şekilde yapmaya çalışması, kendisini sürekli yetiştirmesi, kültürel ve sanatsal birikime her zaman önem vermesi, çevresindeki ve yaşadığı toplumdaki insanların sorunlarına ilgi duyarak, çözümleri üzerinde düşünmesi, Akad'ın sinemadaki başarısını getirmiştir (Esen, 2016:79).

Lütfi Akad'ın filmleri hem Türkiye'nin toplumsal gelişim ve değişimine tanıklık etmesi, hem kültürümüzün irdelenmesi ve değerlendirilmesi açısından bilgi ve deneyim yüklüdür. Akad ilk filmlerinden itibaren, içinden geçtiği döneme tanıklık etmiş, toplumsal olayların tam ortasındaki insanı tanımlamaya büyük önem vermiş, sineması bu konuda sürekli gelişim göstermiştir. Lütfi Akad, arayış, deneyim, bilgi ve yaratıcılık dolu sanat yaşamında, ilk filmlerinden itibaren sinema dilini geliştirmiş ve kendine özgü bir film dünyası oluşturmuştur. Akad'ın sinema dili "sadelik içindeki derinlik" diye tanımlayabileceğimiz zgn bir sinema dilidir (Algan, 2005:23)

Nijat zn'e (2003:153) göre Akad; sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, oyuncuların yararlanışı, konularını seişi ile sinemamızın ilk çağlarındaki tek rejişr Muhsin Ertuğrul'un tam karşıt kutbunu meydana getirmiştir. Ertuğrul sinemayı ne kadar 'tiyatrolaştırmış' ise, Akad bu temeller üzerine kurulan sinema-tiyatro'ya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştı. Türk sinemasının sinema diline bir türlü kavuşamaması, bu dille konuşmasını bir türlü öğrenemeyeceği sanısına yol açtığı sırada, Akad bu dilin ilk değerli örneklerini verdi. Teknik bakımdan daha çok Amerikan gangster filmlerinden; tema, tutum ve duyuyş bakımından Fransız 'kara filmleri', 'şairane gerçekçi' akımın örneklerinden oldukça etkilenen Akad'ın en büyük özelliği de, bu etkileri tamamıyla 'yerli' bir hava içinde verebilmesiyle birlikte filmlerine 'sinema' niteliğini katabilmesiydi (Vural Orhan, 2008:235)

Sinema sanatında biçemi olan bir yönetmen her filmde kendi sinema diline ait unsurları barındırır ve bu dili mutlaka izleyicisine hissettirir. Biçemi oluşturan unsurlar anlatı yapısı, sinematografi, mizansen, kurgu ve ses gibi sinemasal anlatımın temel öğeleridir. Lütü Ömer Akad, Türk Sinema Tarihi'nde gerçek anlamda sinema dilini kurma ve uygulama açısından akla gelebilecek ilk isimlerim başında gelir. Çünkü ondan önceki dönem, Türk Sineması'nda, tiyatrodan yetişme yönetmenlerin egemenliği altında geçen ve sinemanın "tiyatro gibi" yapıldığı bir etkilenme dönemidir. Akad ele aldığı içeriği, içinde yaşadığı toplumun ve sinemanın gerçeklerinden soyutlamayarak, kendisine özgü bir anlatım dili geliştirip sunan ilk Türk yönetmendir (Serter, 2005:89).

"Filmlerinde bireylerarası ilişkilere önem veren ve onları ait oldukları çevre ile birlikte yansıtmak isteyen Akad, bu nedenle, derinlemesine sahne düzenine ve alan derinliğine başvurur. Dolayısıyla filmlerinde sıklıkla orta ve boy çekim ölçeğini kullanmak, bir anlamda bunun bir sonucudur. Akad'a göre sinema, görsel bir dille yapılan bir anlatı sanatıdır. Sinemada esas yük, çekilmiş görüntülerde, yani resimlerdeyir. Bu bağlamda, Akad'ın kurgusu, genel olarak, birbirinden farklı fakat parçaları/görüntüleri bir araya getirerek yeni bir sonuca varır. Onun için önemli olan, istenen amaca uygun sonucu oluşturacak parçaları seçmek ve birtakım çekimleri ardı ardına dizerek, daha önce söylenmemiş, var olmayan bir düşünceyi yaratmaktır. Akad için, bilinen anlamdaki konuşmaların sinemasal anlatımda önemleri küçüktür. Diyaloglar, onun sinemasında tamamlayıcı ya da yardımcı öğelerdir. Anlatacaklarını görsellikle anlatmayı seven Akad, söze veya diyaloga yalnızca kaçınılmaz olduğu zaman yer verir. Onun, görüntü dilini destekleyen diyaloglarında, Türk insanının kendine özgü davranışının yanında, günlük ve yöresel konuşma diline önem vermek, ilk sırada yer alır. Tüm karakterler yalın, işlevsel konuşur, gereksiz tek bir söz söylemezler" (Serter, 2005:90).

Ayla Kanbur (2005:18), Lütü Akad'ı özel kılan şeyin sinemanın Akad için yaşam biçimi haline gelmesinden kaynaklandığını söyler. Hem geçinme kaynağı hem de kendine ait ürünler koyacağı tek alan olan tutku: araştıran, sorgulayan, farklı alanları, her türlü esin noktasını dikkate alan, kendi kültürel, siyasi, toplumsal

oluşumu önyargısız gözlemleyen, sindiren ve en önemlisi de her türlü belirlenimden uzak kendi dilini arayan, bulan ve arayışının sürdüren bir tutku.

Sinemanın bir sağduyu işi olduğunu her fırsatta dile getiren Lütü Akad, sinemaya başladığı ilk günler için; “gerçekten bir şey bilmiyorduk, ama ilk sinemacılarda bilmiyordu. Birikim damla damla olacaktı” diyerek ustasız ve birikimsiz nasıl başarılı olduğunu açıklarken, sinemanın sürekli yeniden keşfedilen bir iş olduğunu ve her an oluşabilecek sorunlara çözüm üretebilmenin tek yolunun ise sağduyuda gizli olduğunu dile getirmiştir (Akad, 2004:116, aktaran, Tong, 2018:38)

Lütü Akad, Alim Şerif Onaran (1977:244) ile yaptığı bir söyleşide sinemasını iki ayrı döneme ayırdığını söylemiştir. Film yapma dönemi olarak nitelendirdiği ilk dönemini, 1949 senesinde yaptığı Vurun Kahpeye filmi ile başlatıp, Üç Tekerlikli Bisiklet (1962) ile bitirmektedir. Sinema yapma dönemi olarak gördüğü ikinci dönemini ise; Hudutların Kanunu (1967) ile başlatıp son filmi olan Diyet (1974) ile bitirmektedir (Serter, 2005:83).

Lütü Akad sinemasının 1949-1962 yıllarını kapsayan ilk dönemi; genel olarak arayış, deneme, esinlenme, kendini bulma ve keşfetme, sinema dilini öğrenme ve anlamaya çalışma şeklindeki çabalarla geçmiş bir “film yapma dönemi” olarak nitelendirilebilir. Akad’ın bu ilk döneminde çekmiş olduğu filmlerin çoğu ticari yönü ağır basan filmlerdir. Ancak böyle de olsa bu filmlerde onun kişiliğini taşıyan izleri bulmak mümkündür (Serter, 2005:83).

Lütü Akad, ilk filmi olan Vurun Kahpeye filminin yapım sürecini öz yaşam öyküsünü anlattığı “Işıkla Karanlık Arasında” adlı anı kitabında şu şekilde özetler;

"Bir gün Hürrem Erman bir kitap uzattı, bunu oku bakalım, dedi. Halide Edip Adıvar’ın Vurun Kahpeye adlı kitabıydı, Sezer Sezin getirmiş. Kitabı okumuştum ama lisenin ilk yılları çok gerilerde kalmıştı. Yeniden okudum. Konu birden ortamımıza bir ateş topu gibi düştü. Yalnız ben değil, hemen hepimiz okuduk. Dramatik kurgusu sinema için çok uygundu. Neler yapılabileceğini tartışıp duruyorduk. Hürrem Erman kitabın sinemaya uyarlamak üzere telif hakkı için başvurduğunda, Hayat dergisinin yöneticisi

Şevket Rado'yla görüşmesi söylenmiş. Bu iş için Hürrem Erman beni görevlendirdi. Şevket Rado'yla Harbiye'de bir yazıhanede buluştuk. Evet, sinemaya uyarlama için telif hakkını devretmek mümkündü, ancak Halide Hanım'ın bir şartı vardı. Önce yapılacak bir çalışmayı görmek istiyordu, son kararını ondan sonra verecekti. Peki, diğer şartlar? Her şey karardan sonra konuşulacaktı. İşyerimize bu şartlarla döndüğümde Hürrem Erman benden romanı genişçe bir film hikâyesi haline getirmemi istedi. Selahattin Küçük'le birlikte çalışmaya karar verdik. Selahattin, o sıralarda İstanbul Radyosu'nda radyofonik oyunlar yönetiyordu. Açık seçile hatırlamıyorum, ama sanırım iki hafta kadar çalıştık, sonunda, filmin ana yapısını oluşturan bir tretman çıktı ortaya. Hürrem Erman vakit kaybetmeden Şevket Rado aracılığı ile gönderdi çalışmayı. Bir hafta sonra Halide Edip Hanımın Lalelimdeki evindeydik. Beyaz saçları, ince yuvarlak çerçeveli gözlüklerinin gerisinde koyu gözleri, beyaz, saydam denecek kadar ince teniyle karşımızdaydı. Bizi içten bir davranışla karşıladı. Çalışmayı okuduğunu ve beğendiğini söyledi, siz mi yazdınız? dedi. Bir arkadaşımınla birlikte çalıştığımı söyledim. Bazı sahneler hakkında ne düşündüğümü sordu. O sahneleri nasıl gördüğümü anlattım. Başımı salladı, hoşuna gitmişti, sonra bir dolmakalem aldı, tretmanı dizinin üstüne koyarak köşesine bir iki satır yazdı. Şimdi, müsveddelerini daktilomda temize çektiğim o tretman, üstünde yılların yıpratıcı izleriyle sararmış otuz üç ince pelür kâğıdı halinde karşımda duruyor. Ön sayfanın sağında el yazımıyla, Pazartesi, 21 Haziran 1948, Laleli, yazılı, altında imzam, sol tarafında eski harflerle iki satır halinde, Hakiki bir facia yaratınız, inşaallah sahnede de muvaffak olursunuz, yazısı altında Halide Edip imzası. Bu imza ile bir sınavı aşmış olduk" (Akad, 2004:55)

Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan film, kurtuluş savaşı sırasında Anadolu'da öğretmenlik yapan Aliye öğretmeni anlatmaktadır. Aliye öğretmenin çağdaş giyimi ve eğitim anlayışı, kasabadaki gericilerin tepkisini çekmektedir. Aliye öğretmen, Kurtuluş Savaşı'nda Mustafa Kemalcilerin yanındadır. Çıkarcıları ve padişahçıları tedirgin etmektedir. Yobaz ve çıkarıcı kişilerin iftirasıyla düşmanla işbirliği yapıyor diye halk tarafından linç edilir. Linç olayından hemen

sonra kasabaya giren Türk askerlerinden, Aliye'nin suçsuz olduğu, gizli görev gereği dűşmanla ilişki kurduğu öğrenilir. İftiracı ve asıl işbirlikçi yobazlar tutuklanarak idam edilir (Esen, 2016:80).

Akad, filmin yönetmenliğini Hürrem Erman ve Sezer Sezin'in ısrarları üzerine kabul ettiğini söyler: "Bir gün sırf merakımı gidermek için sordum: "Yönetmeni kim olacak bunun?" Hürrem Erman gülerek "Sen," dedi. Gülüyordu ama şaka eder bir hali yoktu. Ciddi olduğundan kuşkulanarak "Ben böyle bir şey yapamam," dedim. Sakin bir şekilde "Yaparsın, biz düşündük yaparsın," dedi. Biz dediği Sezer Sezin'di. Vurun Kahpeye kitabını o seçtiği gibi "Aliye öğretmen" rolünü kendisinin oynayacağı doğaldı. Bu nedenle kafa dengi, rahat konuşacağı, ortak çalışma yapabileceği bir yönetmen arıyordu. Benim bu işin altından kalkabileceğime kendince inanmış olacaktı. Ertesi gün yazıhaneye geldi. Konu tekrar açıldı. Sonuçta büyük bir baskı altına alındım. Yönetmenlik yapmayı düşünmediğimi, böyle bir sorumluluk altına giremeyeceğimi söylemem bir işe yaramadı. Baskıyı def etmek için "evet" demekle bir süre için kurtulmuş olduğumu sandım, ama olmadı" (Akad, 2004:55).

"Yaz ortasında'yık, bizimkiler Büyükkada'da yazlıktaydılar. Genel eleştiri yaptığımız toplantı gecesinde Selahattin Küçük'le tuttuğumuz notları, tretmanı aldım ve senaryo yazmak üzere eve kapandım. Senaryo yazmanın hiçbir kuralım 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 değışen her çekimin bir sayısı ve açıklaması vardı. Bu yöntemi uygulamaya karar verdim, Önümde çalıştığımız, tretman denilen ve sinemaya göre yapılandırdığımız çalışma vardı. Onu açtım ve adım adım filmi seyretmeye koyuldum: "Çerçevenin yansım kaplayan gölgeler içinde uzanan toprak yol, onun ötesinde gökyüzü, uzaktan gittikçe yaklaşan bir araba ve atın boynuna asılı çingirak sesi, biraz sonra eğik zeminin gerisinden arabanın karaltısı görünür ve yaklaşarak görüntüyü doldurur! Bu görüntünün üstünde Aliye öğretmenin ettiği yemin duyulur." Filmin girişı için gördüğüm buydu ve bana iyi gelmişti. Ben de

senaryonun başına bunu yazdım ve “ 1 ” sayısını verdim, bir de olayın nerede geçtiğini yazdım en başa. Bu bütün film boyunca böyle sürdü. Daha karmaşık durumlar oluyordu. Aliye ile eğitim müdürü okulun sofasında karşılaşip konuşuyorlar. Ne konuştukları tretmanda yazılı. Burada Aliye’nin ayrılışına kadar olan kısma bir sayı vermek var. Ama kitapta müdürün yaklaşımını yazar şöyle açıklıyordu: “Maarif Müdürünün bulanık gözleri daha bulandı, burnu uzadı, bütün yüzü daha hileci ve kibirle yapma bir alçakgönüllülüğü karıştıran tavrını aldı,” Aliye için ise; “Aliye kendine yaklaşan, nefesi ve yıpranmış yağlı redingotu acayip kokan adamla kendi arasına kırık iskemleyi koymak arzusunu duyuyordu. Fakat cesur olmaya çalışan bir sesle...” diyordu. Yazar kişilerin karakterlerini verirken ne söylediklerinden çok nasıl söyledikleri üzerinde önemle duruyordu. Bunun filmdeki ifadesinin ise her birinin konuşmaları için ayrı bir sayı ve daha yakın bir çekim olduğu açık seçik görülüyordu. Ben de öyle yaptım. Daha karmaşık durumlarda, bir olayın gelişiminde önemli yerleri bölüyor, sayılandırıyor, fazla olanları atıyordum. Şakir Sırmalı’nın yapımcılığını yaparken farkına varmadan, sezgilerimle bulduğum yol yordamı şimdi, ilk senaryomu yazarken daha somut bir şekilde yaşıyordum. En basitinden, sahnelerden birinde bir zaman sorununu çözmem gerekti, daha önce bir çevre sorunu çözmüştüm, senaryo yazıldıkça sorunlar çıkıyordu, çıktıkça da daha az uğraşla çözümlüveriyorlardı. O zaman durumu açık seçik gördüm. Sinemada sorunları çözmek için onları ortaya koymanız yeter. Gerisini sağduyunuza bırakın" (Akad, 2004:57-58).

"Oyuncu olarak kumandan için Temel Karamahmut’u, hoca için Settar Körmükçü’yü, Ömer Efendi için Arşavir Alyanak’ı, Ömer Efendi’nin karısı Gülsüm için Mahmure Handan Hanımı, Kantarcıların Uzun Hüseyin için Vedat Örfi Bengü’yü seçmiştik. Rahat çalışmak için yanımda yöremde olanlardan seçiyordum oyuncularını, sanki önceden biliyormuşum gibi, oyun yeteneğinden çok Fransızların “type” dedikleri beden ve yüz yapısına önem veriyordum. Hürrem Erman ile birlikte Adapazarı’na yer bakmaya gittik. Böyle bir film için tüm çevre hazır bir tiyatro sahnesi gibiydi. Kasaba meydanı, okul binası, bahçesi, kumandanın karargâhı, sokaklar, avlular, ev içleri ve en önemlisi Aliye öğretmenin linç edileceği yer... Adapazarlıların “Beş Köprü” dedikleri, Sakarya Irmağı’nın eski yatağı üzerine atılmış, Romalılar zamanından kalma uzun köprü

ve art alanda bir görünüm yaratan yarı harap nöbetçi kulesi ile eşsizdi" (Akad, 2004:60)

Lütfi Akad, Vurun Kahpeye'nin kurgu sürecini ise şu şekilde anlatır:

"Laboratuvar biz çalışmaya başladığımızda hazırды. Kahvenin gerisindeki yer ıvır zıvırları boşaltılmış, kirşler ve dikmelerin üzerindeki tozlar alınmış, yerler bir güzelce yıkanıp temizlenmişti. Filmlerin sarılacağı çerçeveler, yıkanacağı tekneler ve kurutulacağı tambur yerlerine yerleştirilmiş, teknelerin ve tamburun üzerine çatıdan yağacak tozlara engel olmak için üzerlerine birbirine eklenmiş çarşaf lar gerilmişti. 64-65 Birkaç çalışma gününden sonra, yeteri kadar film birikince çatışmaya ara veriliyor ve bir akşam üstüne doğru, arkasında yardımcısı Gani ile Lazar halvete girercesine laboratuvara giriyordu. Ben de kimi zaman onu yalnız bırakmamak, belki yardım etmek için ama asıl meraktan arkasından giriyordum. Laboratuvarın alacakaranlığında bir ortaçağ simyacısı gibi, hiçbirimizin anlamadığı birtakım işlemler yapıyor, bir bakkal terazisinde sıra ile tarttığı eczaları önceden hafifçe ısıttığı leğenlerde eritiyor ve gene sıra ile teknelere dolduruyordu. Bu arada İstanbul'dan son gönderilen negatiflerin iş kopyası geliyor, Gece sinemada seyrediyoruz. Artık iş kopyasının yanıltıcı etkisine alışmış gibiyiz ama gene de biraz huzursuz oluyoruz. Onlar son çektiklerimizi İstanbul'a beraberlerinde götürecekler, orada yıkatıp, iş kopyasını bastırıp buraya gönderecekler. Onlar, yani bütün takım, yalnız Gani kalıyor, Adapazarlı olduğu için, bir de ben. Akşam olmak üzereyken, ağır ağır sinemaya doğru gidiyorum. Sabah erkenden sinemadayım, Hüseyin Bey projeksiyon odasının yanındaki odayı temizletmiş, pencereye gereğinde karanlık sağlamak için siyah perde taktırmış. Film kutuları bir köşede duruyor, hepsi on iki bin metreye yakın, daha da gelecek var. Burada tek başıma kurgu yapacağım, Hayatımda ilk kez kurgu yapıyordum. Daha evvel nasıl yapıldığını hiç görmemiştim. Kurguda mesela, bir resmi öbür resme bağlamak olayı vardır; bunları kendi sinema duygumla gerçekleştiriyordum. Araç olarak bir makas, bir paket tıraş bıçağı, birkaç torba küçük lastik, şişe şişe yapıştırıcı, film işaretlemek için kırmızı özel kalem ve bir deste kâğıt var. Bunlar yan araçlar, asıl araç masa. Ama benim masam stüdyolarda kullanılan

Prevost marka kurgu masalarından değil. O masalarda film parçasını takar, sinemada olduğu gibi oynatır, durdurur, ileri geri alır, istediğiniz yeri işaretler ve kesersiniz. Yapıştırdığınız iki üç veya daha çok parçayı takar, nasıl olduğuna bakarsınız. Benim masam basit bir film sarma masası" (Akad, 2004:81).

"Önce filmleri kısım kısım kutulardan çıkarıp sargı masasında geçirerek çekim çekim kesiyorum. Film genişliğinde kâğıtlara sayılarını yazıp lastikle üstlerine sarıyorum. Kutular bittiğinde bine yakın, belinde beyaz kâğıtla sayılandırılmış film parçası, raflar, masalar üstünde kutuların içinde her tarafta sıraya dizilmiş olarak odayı dolduruyor. Birinci bölümden başlayarak kurguya giriyorum. Önce birkaç kere tekrar ettiğimiz çekimleri bir araya getirip yapıştırıyorum, onları gece gösteriminden sonra sinemada seyrediyorum. Bir araya getirdiğim ve aralarına siyah film parçaları koyduğum tekrarlar geçerken birinci, ikinci, üçüncü diye ayırıyorum ve seçtiğimi kâğıda yazıyorum. Hepsini bir daha geçerken bir ikinci seçim yapıyor ve başka bir kâğıda yazıyorum. Sonunda iki seçimi karşılaştırıyorum, tutmayanları bir üçüncü kere geçiyorum ve bu böylece geç vakitlere kadar sürüyor. Sonra iş iğneyle kuyu kazmaya geliyor, çekimleri bağlamaya koyuluyorum, ama bu kolay olmuyor. Çekimde oyunun başlangıç noktasını, sonunda da bir sonraki çekimin başlangıç noktasına uyumlu olacak son noktasını bulmak gerekiyor. Film parçasını kaydıra tuta sarıyorum, görüntüdeki şekil hareket ediyor, durduğu yere kadar izliyorum. Durduğunu, şeklin çerçeveye göre artık hep aynı yerde kalmasından anlıyorum, belirgin hareketler için biraz alışıncaya kadar çok sorun çıkmıyor, ama oyun ya da orta bir mesafeden konuşma söz konusu olunca çok zor oluyor. Sırayla her çekim için gerektiğinde değişik yollarla eylemin, oyunun, konuşmaların başladığı, bittiği noktaları işaretliyorum. Bunları sinema makinistinin öğrettiği gibi alt ve üst çerçeve yerlerinden özenle kesiyorum, tıraş bıçağı ile duyar-katmam kazıdıktan sonra yapıştırıyorum ve kurgu bölüm bölüm on beş yirmi gün içinde 3600 metreye kadar uzayıp gidiyor. Evet, iş bitiyor, bir gece gösterimden sonra Hüseyin Beyte sessiz filmin bütününe seyrediyoruz. Makinist çok beğeniyor, onun coşkusuna katılmıyorum, düzeltilecek çok şey var. Hüseyin Bey, o her zaman temkinli, bir şey söylemiyor ama yüzü asık değil. Ertesi sabah kalan parçaları en ufağına kadar topluyorum, atık kutusunda çöp bırakmıyorum, hepsini, ortalarında sayıları yazılı beyaz kâğıtlarıyla kutulara, tahta sandıklara

dolduruyorum. Yardımını gördüğüm makiniste ve arada sırada yaptığımız sohbetlerde kendisinden çok şey öğrendiğim Hüseyin Beye veda ediyorum" (Akad, 2004:82-84).

Lütfi Akad, İstanbul'a döndükten sonra filmin son kurgusunu Hürrem Erman'ın isteği üzerine Özen Sermet ile birlikte yapmaya başlar:

"Her şeyden önce filmi kısaltmak gerekiyordu. O dönemde sinemacılar arasındaki rekabette seyirciye daha doyurucu seanslar sağlamak için uzun filmleri tercih ediyorlardı, ama 3600 metre biraz abartılı bir uzunluktu. Hiçbir birikimim olmadığı için birçok çekim sonunu da özellikle uzun bırakmıştım. Bana en iyi kurgucuları, Özen Sermet'i veriyorlar. Film bütünüyle birlikte seyrettikten sonra kurguyu nerede yaptığımı soruyor. Nasıl yaptığımı anlatıyorum. Şaka yaptığımı sanarak gülüyor, ona iki elimin baş ve işaret parmaklarımı gösteriyorum, yapıştırıcıdaki eritici madde parmak uçlarının derilerim yüzümü. Ayağa kalkıyor, bir yandan dolaşırken bir yandan olamaz, inanılır şey değil, insan deli olmalı, diyor. Sonunda işe koyuluyoruz. Kesip biçmeye başlıyoruz, bu arada, bana göre, fazla kesmeye kalktığında etimden koparıyor muşçasına karşı çıkıyorum. Bana güven, kesmek lazım, diyor. İstemedi razı oluyorum, ama artan parçayı gene de sayı kâğıdı ile sarıp bir rafa koyuyorum. Kese biçer ilerliyoruz, sonunda kendi resmime acımamaya alışıyorum, Özen'e iyi bir kurgu yapalım, bu hana yeter, diyorum. Gördüğüm kadarıyla sorun çıkmayacak, diyor. Gerçekten de uzunluktan başka sorun çıkmıyor. Birkaç bağlantı yanlışını düzeltiyoruz, bu arada merdiven bağlantısı kusursuz görünüyor, kendi kendime keyifleniyorum. Sonuçta elimizden 3200 metre uzunluğunda derli toplu bir film çıkıyor" (Akad, 2004:85).

Tamamen sezgilerle, karelerden seçilerek yapılan bu kurgu, Lütfi Akad'ın kendi sinema duygusuyla gerçekleştirdiği ilk çalışması olmasına rağmen, büyük başarı kazanan film, hem halk tarafından coşkuyla karşılanmış, hem de eleştirmenlerce beğenilmiştir (Algan, 2016:25).

Film, sinemamızda kimi yeni çekim tekniklerini içermesiyle de dikkat çekmiştir. Akad'ın o güne dek pek fazla kullanılmayan boy ve bel çekimlerine yaslanıp baş çekimlerini hemen hemen kullanmaması, optik kaydırma ve bindirmeden oluşan kurgu tekniklerini uygulaması, bu ilk filmine daha önceki dönemin filmlerinden farklı tatlar getirmesini sağladı. Bu farklı teknikler sinemamızda Akad'la birlikte daha sonra sinemacılar kuşağı olarak adlandırılan bir dönemin de habercisi oldu (Evren, 2006:95).

"Lütfi Akad Vurun Kahpeye'le yaptığı bu başarılı çıkıştan sonra Erman Film adına üç tane ticari yönü ağır basan film çeker. Bunlardan ilki bir operet olan 1950 yılında yaptığı "Lüküs Hayat"tır. Daha sonra kalabalık bir ekip ile Bağdat'a giden Akad, burada masal türünde "Tahir ile Zümre" ve melodram türünde "Arzu ile Kanber (1952)" adlı filmlerin çekimlerini gerçekleştirir. Altı ay süren çekimler sonucu Akad, değişik araştırma olanaklarını deneme fırsatı bulmuş ve sinema deneyimini geliştirmiştir. Örneğin; Tahir ve Zümre filminde 54 metrelik kaydırma sahnesi, o güne kadar Türk Sinemasında kullanılmış en uzun kaydırmalı çekim olmuştur. Ancak Scognamillo, bu uzun kaydırma sahnesine rağmen bu filmlerin Akad'ın ilk Vurun Kahpeye'de sezilen sinema duygusundan oldukça uzak, bol şarkılı, durgun anlatımlı iki doğu filmi olduğunu söyler" (Serter, 2005:91)

1952'de Erman Film'den Kemal Film'e geçen Akad, iki yıl süresince senaryo yazarı ve yapımcı Osman Seden ile dokuz film çekmiştir. Bu filmlerin ilki, aynı zamanda ulusal sinema tarihimizdeki "Sinemacılar Dönemi"ni başlatan film olarak da kabul gören, Kanun Namına filmidir.

Kanun Namına'nın konusu, II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda İstanbul'da gerçekten yaşanmış bir olaya dayanıyor. Genç bir tornacı ustasının kıskançlığı yüzünden evden kaçan karısını geri getirmek üzere babasının evine gittikten sonra: orada ortaya çıkan tartışmaya kendini kaptırıp tabancasını çekerek işlediği üçlü cinayetten sonra dükkânına kapanıp polise karşı durmasının hikâyesini veriyordu film. Sabaha kadar polise direndikten sonra tabancasındaki son kurşunla intihar eden bir zavallının öyküsü idi bu. Filmde konu sadakatle işlenmiş: fakat son kısım, katilin karısının sabahleyin dükkâna gelerek teslim olması için kocasına yalvarması ve

katilin teslim olmasıyla bitirilmişti. Başrolde Ayhan Işık'ın oynadığı filmde, Gülistan Güzey, Muzaffer Tema, Neş'e Yulaç, Pola Morelli ve Settar Körmükçü yer almıştır (Onaran, 1994:55).

Kanun Namına, bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurguya verilen önem ile kendinden önceki filmlerden ayrılmakta, dolayısıyla tiyatrocular döneminin filmleri ile taban tabana karşıt bir özellik taşımaktadır (Serter, 2005:93). Senaryo kurgusu özenle düzenlenmiş, anlatımda alt metinler kullanılarak filme derinlik kazandırılmıştır. 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 (Nişancı 2009:347).

Alim Şerif Onaran'a (1994:53) göre; "Kanun Namına sinema öğeleriyle ve çoğunluğu tiyatro dışından gelen oyuncularla çevrilmiş ilk önemli Türk filmidir. Ona göre Akad bu filmle kamerayı sokağa taşıyarak çekim ve kurgu bakımından son derece hareketli ve gerilimli bir anlatım ortaya koymuştur. Akad'ın topluma ve insana yönelik vurguları haliyle tekniğini ve üslubunu şekillendirir. Kamera çekimlerinde, sahnelerde, teknoloji kullanımında evvela, insanî olanı, baz alır. En önemli çekim özelliklerinden birisi kamerayı sokağa taşımasıdır. İnsan seviyesinde çekimler yapar. Önceden sabit ve gizlenen mizansenlerle yapılan sokak çekimlerini, kamerayı sokaktaki insanın gözünün içine sokarak, yani insan görüşüyle, hareketli şekilde gerçekleştirir. İstanbul'un günlük yaşayışı içine girerek dinamik bir kurgu meydana getirir". Ali Gevgili, Kanun Namına filmiyle ilgili şunları kaydeder: "Kanun Namına, yurdumuzda dekordan sokaklara, caddelere, evlere taşan ilk bilinçli Türk filmidir. Polisin elinden kaçmaya çalışan katil (Ayhan Işık), Beyazıt'tan köprüye giderken kamyonlara atlar, tramvaylara, mavnalara sığınır. Sokaklarda koşar, insanlara çarpar, tezgâhları devirir. Böylece 1951 İstanbul'u, çevresine korkusuzca bakabilen bir kameradan sinemaya girmektedir" (Onaran, 1994:53, aktaran; Büşra Ünal, 2018).

Lütfi Akad, Alim Şerif Onaran'a verdiği bir röportajda Kanun Namına filminin elde ettiği başarıda, oyuncu performanslarının etkisinin çok fazla olmadığını söylemiştir. Akad'a göre Kanun Namına bir yönetmen filmi olmuştur, çünkü filmi sürükleyen asıl nedenler; filmin çekim özelliği, dinamizmi, sokağa çıkmış olması ve konunun ana yapısının melodram oluşudur (Onaran, 2013:34). İstanbul şehrini doğal bir dekora dönüştüren film, bol aksiyon ve kovalamaca sahnelerinin olduğu, silahlı çatışmaların buna eklendiği bir dizi olayla seyirciyi kolayca yakalar. Film ayrıca, Türk Sineması'nın geldiği nokta açısından yeni bir dönemin habercisi olur. Bunu o dönem erken fark edenlerden biri de Halit Refiğ'dir. Refiğ bir röportajında Kanun Namına filmi için şunları söyler; "Ben Kanun Namına'yı on yıl sonraki Yılanların Öcü'ne kadar Türk sinemasının en önemli dönüm noktası saymaktayım. Benim için Türk Sineması Kanun Namına ile başlamıştır" (Gündoğdu, 2020:89).

Lütfi Akad, Kanun Namına'dan sonra yine aynı yıl, bir casusluk filmi olan, yine Ayhan Işık'ın başrolde oynadığı "İngiliz Kemal, Lawrence'a Karşı" aksiyon-macera filmini yapmıştır. Akad, bu filmde de macera sinemasının gereği olan dinamik kurguyu başarıyla uygular. Film halk tarafından tutulmakla birlikte, eleştirmenlerce beğenilmemiştir.

1953 yılında Akad, Kemal Film ile ilişkisini kesmeden Duru Film için Altı "Ölü Var-İpsala Cinayeti (1953)" filmini çeker (Esen, 2016:82). Akad, bu filmden sonra; Kanun Namına filminin dramatik yapısına benzerliği ile dikkat çeken "Katil (1953)", senaryosunu Seden'in yazdığı görüntülerini Kriton İlyadis'in çektiği "Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1953)", "Bulgar Sadık", "Vahşi Bir Kız Sevdim", "Kardeş Kurşunu", "Öldüren Şehir (1954)" ve sinemamızın ilk fantastik ya da bilim kurgu sayılabilecek denemelerinden biri olan aynı zamanda trükajların Türk sinemasında ilk kez ilginç bir şekilde kullanıldığı "Görünmez Adam İstanbul'da (1955)" filmlerini gerçekleştirir (Kanbur, 2006:28).

Lütfi Akad, Öldüren Şehir için o güne dek siyah-beyazın en gelişmiş filmini çektiklerini söyler;

"Kriton'un kamera çalışması burada çok önemlidir, filmin dekorlarını da ben çizdim ve şöyle bir yöntem getirdim. Derinliğine bir dekor kurduk.

Oyuncuları dekorun ağızına aldık. Arkada plastik mekan kaldı. Yani dekorun içinde çekmedik. Dekorlar üç boyutlu, sinemaya yatkın dekorlardı fakat filmi dekorun içinde çekmedik. O zaman ister istemez derinliğine bir mizansen zorunluluğu çıktı. Bunları getirdik. Bu nedenden ötürü makineye hareket vermedim. Travelling yani kaydırma denilen olayı kaldırdım. Makineyi sabit tuttum. Böyle olunca oyunculara belirli bir hareket verme zorunluluğu ortaya çıktı mizansen bakımından. Bana da Fransızların Geometrie dans l'espace dedikleri şekilde, uzayda bir geometri yapmak zorunluluğu kaldı. Bu yöntem tiyatrodan oldum olası kullanılmıştır. Üç boyutlu. Ama sinemada bizde, özellikle bizde hemen hemen hiç kullanılmamıştı. Çünkü öteki çok kolay. Oyuncu duruyor yerinde. Kameranin çekimi kesiliyor, oyuncunun yakınına gidiliyor, gidiliyor. Portresi alınıyor. Bir de öbür oyuncunun amorsundan alınıyordu ve böylece bitiveriyordu. Burda ne bileyim... resim kesilmiyor. Uzun uzun sahneler çıkıyor ortaya ve bu uzun sahneler de çok statik olmaz (Onaran, 2013.41).

"Görünmeyen Adam İstanbul'da, Akad'ın Kemal Film için çektiği son film olur. Akad, Osman Seden'den ayrılarak Duru Film'e geçer ve kendisini Akad yapan yapıtlardan biri olan "Beyaz Mendil"i (1955) çeker. Yaşar Kemal'in bir öyküsüne dayana filmde, Fikret Hakan ve yabancı oyuncu Ruth Elizabeth'in canlandırdıkları karakterlerle iki düşman köyden birbirini seven iki gencin yaşadıkları ele alınmıştır. İki gencin, düşmanlık yüzünden kaçarak evlenmeleri, bu kötü koşullar içinde kızın hastalanarak ölmesi ve onları izleyip cezalandırmak isteyen köylülerce, erkeğin de vurulmasıyla sona eren film, köyü ve doğayı başarıyla yansıtmıştır" (Serter, 2005:95).

Yalın bir anlatım dili olan ve eleştirmenlerce övgüyle karşılanan bu film için Akad şunları söylemiştir:

"Filmde, belki yapımdan gelen bir anlatım sadeliği var. Belki çok uzaktan Hudutların Kanunu'nu hazırladı bu film benim için. İçgüdüsel bir biçimde yalın, sade bir anlatım aradım bu filmde. Ayrıca Beyaz Mendil,

folkloru da en saf haliyle ilk kez fon müziği olarak kullanan filmidir" (Scognamillio, 1998:167, Aktaran Serter, 2005:95)

Lütfi Akad; Beyaz Mendil'den sonra, senaryosunu Arşavir Alyanak'ın yazdığı ve seyirci tarafından beğeni ile karşılanan "Meçhul Kadın (1955)", ikinci melodram denemesi olan "Kalbimin Şarkısı (1955)", gişede pek başarılı olamayan "Ak Altın (1957)", "Kara Tarih (1957)", o zamanlar İstanbul'un kenar semtlerinden biri olan Kasımpaşa'da yaşayan insanların ilişkilerini ele alındığı "Meyhanecinin Kızı", evli-zengin bir kadının fakir bir gençle olan aşkını ve ölümünü anlatan "Zümrüt", yine ticari başarısızlıkla sonuçlanan "Ana Kucağı" ve senaryosunu Vurun Kahpeye filminden sonra ilk defa resim resim yazdığım ve mizansenin hakim olduğu ilk önemli filmim dediği "Yalnızlar Rıhtımı" filmlerini yaptı.

"Yalnızlar Rıhtımı, Atilla İlhan'ın senaryosundan yola çıkılarak çekilmiş bir filmidir. Atilla İlhan senaryoyu yazarken, Fransa'da izlediği ve Fransız "Şiirsel Gerçekçilik" akımının başarılı bir örneği olan, Marcel Carne'nin Sisler Limanı (Quai des Brûmes-1938) filminden son derece etkilenmiştir. Akad ise, bunun filmi olumsuz yönde etkileyeceğini düşünerek, öyküye 1950'li yılların Türkiye'sinden karakterler eklemiş ve senaryoyu yeniden yazmıştır (Onaran 1994: 59). Film, bir pavyonda şarkıcı konsomatris olarak çalışan Güner'le, bir gemide ikinci kaptan olan Rıdvan'ın aşklarını ve onları engellemeye çalışan Güner'e tutkun patronu Ali'nin dolar kaçakçılığının öyküsünü anlatmaktadır" (Serter, 2009:139).

Akad'ın, Yalnızlar Rıhtımı'ndan sonra ilk dönemi içinde yaptığı son filmleri ise; ticari kaygılarla yapılmış "Cıvalı İbo'nun Çilesi (1960)", Eski İstanbul kabadayılarının anlatıldığı "Yangın Var (1960)", erkekleşmiş bir kadın hikayesi olan "Dişi Kurt (1960)", bir casusluk serüvenini merkezine alan "Sessiz Harp (1961)" ve "Üç Tekerlikli Bisiklet (1962)" olmuştur.

Lütfi Akad, sinemasının ilk döneminin son filmi Üç Tekerlikli Bisiklet'e 1962'de başlamış olmasına rağmen 1965'te bitirebilmiştir, hatta son sahnelerini

Memduh Ün çekip tamamlamıştır. Film, Orhan Kemal'in, sinema için yazdığı bir öyküden, Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılmıştır. Filmde, yürekli ve aşka susamış bir kadının, kaçak da olsa, kendisine ve çocuğuna sahip çıkacağına inandığı sevecen bir erkeğe bağlanmışken, hayırsız kocanın çıka gelmesi ve izlenen katilin yakalanmasıyla, içine düşülen acıklı durum anlatılmaktadır. Akad'ın çok sevdiği "kıstırılmış adam" temasının bir başka örneği olan film; İtalyan Yeni Gerçekçi akım içindeki filmleri anımsatan başarılı siyah-beyaz görüntüleriyle, yoksul çevreyi ve insanları ustalıkla yansıtmaktadır (Onaran, 1994:59, akt., Serter, 2009:99).

Akad bu filmde; uzun, ağır bir şekilde mekanları tarayan, mekanları konuşuran, kişileri yakından izleyen, çeviren kamera çalışmasıyla hikayenin kişililerini, bu kişilerin duygularını, ümitlerini, inançlarının ve tutkularını, duygulu bir bakışla perdeye yansıtmış, var gücüyle o kişileri kupkuru yani derinliksiz bir "tip" anlayışından kurtarıp gerçek ve sıcak bir hayatın içinde yaşayan birer karaktere dönüştürmüştür (Onaran, 2001:108).

Akad, filmiyle ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

"Üç Tekerlikli Bisiklet simgesel bir isimdir. Film Hasan, Hacer ve Ali'nin, yani üç kişilik bir ailenin hikayesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde, Ali'nin üç tekerlekli bisikleti ile üç kişilik aile arasında bir bağ var. Nasıl bir bisiklet, bir tekerliği eksilince yürüyemez, bu aile de içinden bir kişi eksilince yürüyemiyor" (Scognamillo, 1988:42).

Üç Tekerlikli Bisiklet filminden sonra film yapımı işine ara veren Akad, 1962'den 1966'ya kadar süren bu boşluk döneminde senaryolar yazdı;" Bir Gazetenin Hikayesi, "Ünilerver, "Tanrı'nın Bağışı Orman" adlı belge film çalışmaları yaptı (Onaran, 2001:16).

"Akad'ın 1964 yılında gerçekleştirdiği Tanrının Bağışı Orman belgeseli, ona bundan sonraki filmlerinde nasıl bir sinema diliyle neyi anlatacağı konusunda önemli bir netlik ve açılım sağladı. Bu belgeseldeki sert ve acımasız doğa görüntüleri Akad'ın üslubunun giderek sadeleşmesi sürecinde yeni bir mihenk taşı oldu. Bu

yaklaşım, üçüncü dünya sinemasının genel karakterinin, çıplak ve kesin gerçekliği yansıtmadaki yalın biçiminin Türkiye'deki izdüşümüydü. Lütfi Akad bu filmde sonra toplumsal gerçekliğe daha yoğun bir biçimde eğilmeye ve bu gerçekliği mümkün olan en sade ve keskin yolla anlatmaya çalıştı" (Algan, 2005:37). Scognamillo'ya göre bu film; Lütfi Ömer Akad'ın sinematografik yaklaşımını, anlatım-dil endişelerini belki de en somut şekilde ortaya koyan eseridir (Scognamillo, 2014:191).

Lütfi Akad, Tanrının Bağışı Orman belgeselinden hemen sonra, ilk dönemimi ikincisine bağlayan geçiş filmim diye nitelendiği Sırat Köprüsü'nü (1966) yaptı.

Akad'ın, ikinci yani ustalık döneminin başlangıcı olarak kabul edilen Hudutların Kanunu filmi; "Lütfi Akad ile Yılmaz Güney işbirliğinin ilk başarılı ürünü olmuştur. Güney'in yazdığı ilk senaryoyu geliştirerek, gerçek hikâyenin geçtiği Urfa'da araştırmalar yapan Lütfi Akad, sosyal, ekonomik ve siyasal koşulları da öyküye dâhil ederek senaryoya gerçeklik boyutu kazandırmıştır. İlk gerçekçi Türk filmi olarak değerlendirilen film, gerçek insanları, hikâyesi ve diyalogları ile yaşayan gerçek hayatın içinde çekilmiştir (Battal, 2018:136).

Lütfi Akad, Alim Şerif Onaran'a verdiği bir röportajda; "Benim ikinci dönemim gerçekte 1966'da Hudutların Kanunu'yla başlar" der. Akad'a göre Hudutların Kanunu, kaçakçılık meselesine ekonomik açıdan yaklaşan bir film, macera filmi değil:

"Bir takım insanlar... Orada yaşayan insanlar... Orada yaşayan insanların zarureti ve kaçakçılığı niçin, nasıl yaptıkları. Aslında onlar kaçakçı işçilerdir. Kaçakçılığı asıl ağalar yapmaktadır. Ben, asıl anlatımda nasıl bir üslup getirmek lazım ve çıkış yolu nereden, bunu düşündüm. Çıkış yolunu şeyde buldum: Halk hikayelerini derleyen kitaplar vardı. Derlemeler teyple halkın anlatışından olduğu gibi alınmış ve kitaba yazı olarak aktarılmış. Orada hikayeyi anlatan yaşlı kadınların, dedelerin, ninelerin tavırları ve dilleri ve anlatım tarzlarını çok ilginç buldum. Son derece kısa cümleler; kesik, süssüz, yalın bir anlatım vardı. Ben Hudutların Kanunu'nda bu yaklaşıma varmak istedim" (Onaran, 2013:99).

Bir sınır köyündeki zorlu yaşam koşullarını konu edinen film; Güneydoğu Anadolu Bölgesinde, toprak ağalan için sınır kaçakçılığı yapan ve öksüz oğlu ile birlikte yaşayan Hıdır'ın, bölgeye yeni tayin olan jandarma komutanı ve kasabanın genç bayan öğretmeninin yardımlarıyla, yaşadığı hayata ve düzene karşı mücadele etme çabalarını anlatır.

Akad, Hudutların Kanunu'ndan sonra; bir Yörük Beyinin kızına aşık bir çobanın masalsı hikayesi olan (hikayeye ağalık-tefecilik sorununu da dahil ederek) “Kızılırmak-Karakoyun'u (1967) ve Karadenizli bir kadının kan davalılarıyla amansız savaşını anlatan “Ana” filmini (1967) çeker (Makal, 2011:86). Hudutların Kanunu, Ana ve Kızılırmak Karakoyun filmleri bilinçli yapılmasa da sonradan “Köy Üçlemesi” olarak adlandırılmıştır (Esen, 2016:92).

Akad, 1967'de başrolünde Yılmaz Güneyin oynadığı, kiralık bir katilin ele alındığı “Kurbanlık Katil” filminden sonra; Kent Üçlemesinin (Sefa Önal'ın senaryolarına dayanan İmkansız Aşklar Üçlemesi) ilk filmi olan “Vesikalı Yarım”ı (1968) yönetir. Serinin ikinci filmi olan “Kader Böyle İstedi” yine aynı yıl çekilmiştir. İzmir'den üniversite okumak üzere İstanbul'a gelen varlıklı bir ailenin kızı ile onu havaalanından akrabalarının yanına getiren taksi şoförü arasında doğan aşkı konu edinir film. Ertesi yıl çekilen serinin üçüncü filmi, “Seninle Ölmek İstiyorum”da ise Akad; varlıklı ve sert bir erkek olan kocasıyla mutlu olamayan genç kadının, evini onarıma gelen mimarla yaşadığı aşkı ele alır. Üçlemenin üç filminde de İzzet Güney başrolde. İlk filmde Türkan Şoray, ikincisinde Nilüfer Koçyiğit ve son filmde yine Türkan Şoray, İzzet Güney'e eşlik etmiştir (Esen, 2016:95).

Akad, bu üçlemeden sonra tekrar piyasanın isteklerine yanıt veren iddiasız iş filmlerine yöneldi. “Neşe Karaböcek”le “Anneler ve Kızları (1971)”, Zeki Müren'le “Rüya Gibi (1971)”, Orhan Gencebay'la “Bir Teselli Ver (1971)”, “Mahşere Kadar (1971)” ve “Vahşi Çiçek (1971)” filmlerini yaptı (Evren, 2006:98).

Lütfi Akad 1971'de peş peşe yaptığı bu beş piyasa filminden sonra, Alim Şerif Onaran'ın (1994:108) Vesikalı Yarım ve Üç Tekerlikli Bisiklet filmleriyle birlikte küçük bir başyapıt olarak değerlendirdiği “İrmak (1972)” filmini yapar. Film,

Sait Faik'in Şahmerdan öykü kitabındaki Mahpus adlı öyküden yola çıkılarak senaryolaştırılmıştır. Irmak, salcılık yapan genç bir erkeğin, kendisini sevdiğini sandığı genç kızı evleneceği gece kaçırmaması, ama kızın kendisini sevmediğini anlayınca geri götürmesini anlatmaktadır (Esen, 2016:96). Akad, son üçlemesi "Gelin", "Düğün" ve "Diyet'e kadar, senaryosunu Selim İleri'nin uyarladığı "Yaralı Kurt (1972)", Kıbrıs'ta yapılan "Esir Hayat (1974)" ve "Gökçeçiçek"i çeker.

"1973 yapımı "Gökçeçiçek", biraz karışık senaryosuna rağmen, güzel görüntü ve çerçevelemelerle Orta Asya geleneklerini sürdüren göçerlerin yaşamını, yerleşme sorunları ve inanışlarını, bir sevda ve ermişlik öyküsü çerçevesinde işler" (Esen, 2016:96).

Gökçeçiçek'ten sonra Akad, Anadolu'dan İstanbul'a para kazanma hırsları ile gelen, ancak insani, ahlaki ve sınıfsal değerlerini kısa zamanda yitiren insanları anlattığı ve sinemasının klasikleri içinde yer alan; "Gelin (1973)", "Düğün (1974)" ve "Diyet"i (1975) gerçekleştirir (Makal, 2011:86). Burçak Evren'e (2006:98) göre; Akad, bu üçlemesinde daha iyi yaşam koşullarına erişmek için kırsal kesimden büyük kente, İstanbul'a gelen geniş bir ailenin kaçınılmaz değişim sürecini sergiler. Birbirini tamamlayan ve gelişim, dönüşüm, bilinçlenme sürecini işleyen üç filmde büyük kentin gerçekleri ve sunduğu olanaklar karşısında, yarı feodal ilişkilerin aile üstündeki etkisiyle gelenek göreneklerin direnişini, giderek çözülme aşamasına gelmesini, hastalık, sevgi ve buyurganlık üçlemesi karşısında dağılışını tutarlı bir sinema diliyle işler. "Göç Üçlemesi" olarak da adlandırılan bu üç film aynı zamanda Lütü Ömer Akad'ın son uzun metraj filmleri olur.

Kanun Namına filmi ile "Sinemacılar Dönemi"ni başlatan ve sinema tarihimizin önemli filmlerini gerçekleştirmiş olan Akad, kişiliği, düşünce tarzı, sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, tekniği, sahne düzenlemesi, derinlemesine mizansen anlayışı, oyuncularından yararlanması, konularını seçiş ile sinemamıza yeni bir soluk getirerek, hem bu sanat dalında tutarlı uğraşlarda bulunacaklara kılavuzluk etmiş, hem de bunun koşutunda kendi sinema yapıtlarıyla Türkiye'de sinema düşüncesinin doğmasında büyük ölçüde etkili olmuştur (Kanbur, 2006:50).

Bu etkinin sinemamıza yansımaları Scognamillo şu şekilde özetler;

"1950'lerden sonra sinema artık bir hareket kazanmıştır, kazanmaktadır. Hareket, Muhsin Ertuğrul döneminde olduğu gibi tiyatrocuların çerçevenin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanması ve kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde ya da olanak bulunduğu dışarıya, sokağa çıkılmaktadır... Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder; açıların değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur" (Scognamillo, 2003: 115).

Ruken Öztürk'e (2006:60) göre; "birçok kişi Akad'dan bir şeyler öğrenmiş, Akad birçok kişiye bir şeyler öğretmiş, uzun süren hocalığı bunun en güzel göstergesi. Örneğin, Atıf Yılmaz, filme başlamadan önce planlarını tasarlayıp çizmesini Akad'dan öğrenmiştir. Yılmaz, Erman Film'e gidip gelirken Akad'ın cetveller ve kalemlerle bir şeyler çizdiğini görür. Akad, çekim planlarını hazırlamaktadır. Atıf Yılmaz da o günden sonra film yaptığında aynı yöntemleri kullanmaya başlar. Akad, sinemanın sadece vurdulu-kırdılı bir türe sığmadığını, sadece kahramanları anlatmadığını oyuncu Yılmaz Güney'e birlikte çalıştıkları Hudutların Kanunu ve Kızılırmak-Karakoyun filmlerinde göstermiş onun yolunu değiştirmiştir". Ayla Kanbur da Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmişe Sinemamızda Bir Portre: Lutfi Akad isimli çalışmasında; Yılmaz Güney'in Sürü, Düşman, Yol filmlerinin senaryolarının temel yönelimlerinin belirlenmesinde Akad'ın öncü bir rolü olduğunu söylemektedir. Alim Şerif Onaran, Lutfi Ömer Akad'ın Sineması adlı kitabında, Ruken Öztürk ve Ayla Kanbur'u desteklercesine şu soruyu sorar: "Akad olmasa, bir Metin Erksan olsa bile, bir Yılmaz Güney olabilir miydi? Ya da bir Yılmaz Güney ne denli geç ortaya çıkardı?"

Halid Refiğ, Alim Şerif Onaran'la yaptığı bir sohbette açıkça, Metin Erksan hariç hemen hemen hepimiz (Atıf Yılmaz, Memduh Ün) ilk denemelerimizde Lutfi

Bey'den etkilendik demiştir. Halid Refiğ, Hudutların Kanunu ve Kızılırmak-Karakoyun için yazdığı bir yazıda; Lütfi Usta bize Kanun Namına ve İpsala Cinayeti'nde nasıl film yapılacağını öğretmişti, şimdi de nasıl Türk filmi yapılacağını öğretiyor diyerek Akad'ın sinemacı kimliğinden etkilendiklerini bir kez daha dile getirmiştir (Onaran, 2013:158).

Burçak Evren, 1923 ile 1973 arasında Türkiye'de yetişen önemli sinemacıları anlattığı Türkiye Ansiklopedisi adlı eserinde, yapımcı ve yönetmen Osman Seden'in, Akad'dan etkilendiğini ve Akad'ın Katil ve Beyaz Mendil filmlerinin temalarında bazı değişiklikler yaparak İntikam Alevi ve Bir Avuç Toprak filmlerini gerçekleştirdiğini söyler (Onaran, 2013:53).

Mücahit Gündoğdu, "Lütfi Ömer Akad; Bir Anlatı Ustası" kitabında Osman Seden'in sinemacı kimliğinin oluşmasında Lütfi Akad'ın önemli bir etkisinin olduğunu, Osman Seden'inde Akad'ı ustası olarak gördüğünü ve onun eli yüzü düzgün bir filmin nasıl kotarılacağını dönemin diğer birçok yönetmeni gibi, Akad'dan öğrendiğini yazmıştır (Gündoğdu, 2020:88).

Lütfi Akad, birçok projede birlikte çalıştığı Senarist Sefa Önal'ın, ilk yönetmenlik deneyiminin arifesinde kendisinden nasıl yardım talebinde bulunduğunu anı kitabında şu şeklide anlatır:

"Yanılmıyorsam Safa Önal'la Taksim'de karşılaşmamız sırf bir rastlantıydı ama sanki buluşmaya söz verilmişçesine koluma giriyor ve beni geldiğim yöne doğru yürümeye zorlayarak "Sana söyleyeceklerim var abi," diyor. Yürünecek yönde ısrar etmiyorum, postanenin, kahvelerin önünden aşağıya, kuzeye doğru iniyoruz. "Zeki Müren için yazdığım senaryoyu biliyorsun, hani Berker sana teklif etmişti yönetmenliğini." "Evet?" "İşte şimdi de bana teklif ediyor. Zeki Müren de onaylıyor." "Buna sevindim," diyorum. Bana cevap vermeden Divan Pastanesi'nin dışa atılmış تنها masalarını işaret ediyor: "Şuraya oturalım abi, soracaklarım var." Oturuyoruz. "İyi mi, kötü mü, bilmem ama ben bu işi bilmiyorum. Bana akıl vereceksin," diyor. "Sana akıl vereyim ama hiçbir işine yaramaz Safa." Orada biraz oturuyoruz ama daha çok başka şeylerden söz ediyoruz. Yönetmenlik için verdiğim öğüt çok kısa oluyor:

“Görüntü yönetmenine gördüğün resimsel düzeni ayrıntılarına kadar anlat ve o resmi görünceye kadar çekime karar verme, oyuncuya yapmasını istediğin şeyi anlat ve o duyguyu aktarınca kadar asıl. Her ikisi de tamam olunca çekimini yap... ” (Akad, 2004:479)

Akademisyen-yazar Pelin Erdal Aytekin’e (2015:326) göre, kendinden önceki dönemin sinema dilini değiştirme ayrıcalığına da sahip olan Akad, yarattığı üslupta her zaman, yalın ve sade olan bir biçim kaygısı taşımıştır. Onunla birlikte yaygın kanıya göre ondan itibaren birçok yönetmen görüntüye dayanan bu üslubu kullandı; özellikle bu yalın anlatım 1990’larda ve 2000’lerde Türkiye’deki sanat sinemasının biçimi oldu. Sinemamızda 2000’lere doğru hiç kıpırdamayan kameraları ve az diyaloglu filmleri gördük; yeni yönetmenleri alkışladık. Sinemasal biçimlerini içerikleriyle yoğurmuş; Derviş Zaim’in Tabutta Rövaşata’sı (1996), Nuri Bilge Ceylan’ın Uzak’ı (2002) ve Semih Kaplanoğlu’nun Meleğin Düşüşü (2004) birer örnek. Kuşkusuz, sadece biçimiyle değil, belli başlı filmleriyle de genç yönetmenlerin bilinçaltından sıyrılıp 2000’lerde kendisine yer buldu Akad. Yeşilçam klasik motiflerinin çağdaş bir anlatıda yoğrulduğu ve farklı bir kılıfa sokulduğu Fatih Akın’ın Duvara Karşı filmi; senaryosunu sefa Önal’ın yazdığı Akad’ında senaryoya katkılarıyla birlikte yönettiği Vesikalı Yarım’e (1968) göz kırpar, hikayedeki benzerlikleriyle dikkat çeker. Yine Zeki Demirkubuz’un 2001’de yönettiği İtiraf, bağlamları çok farklı olsa da, Vesikalı Yarım’i çağırان sahnelerle sahip diğer bir filmidir (Öztürk, 2006:54).

4.3.Pudovkin’in Kurgu Kuramı Bağlamında Vurun Kahpeye ve Kanun Namına Filmlerinin Kurgusal Çözümlemeleri

Pudovkin’e göre kurgu, film yönetmenin anlatım dili olmakla birlikte; çeşitli kamera hareketlerinin olduğu, farklı ölçek ve geçiş biçimlerinin kullanıldığı, bütünün tek tek parçalara bölünüp bölünen parçalardan yeni bir bütün inşa etmek için bu parçaların yeniden bir araya getirildiği teknik de bir süreçtir (Yapısal Kurgu).

Bu bakımdan bu başlık altındaki filmlerin senaryo yapıları, Pudovkin'in bu kurgu anlayışı bağlamında; Tema, Olay Örgüsü ve Filmsel Sunuş olmak üzere üç alt başlık altında incelenmiş, filmlerde var olan bütün bölümlerin, sekansların, sahnelerin ayrıntılı dökümü ve bu dökümde anlatıyı etkileyen kilit konuma sahip her bir sahnenin ayrı ayrı çözümlemesi yapılmıştır. Çözümlemeleri yapılan sahneler ayrıca Bağlantılı Kurgu Kuramı çerçevesinde ele alınarak analiz edilmiştir.

Yine bu bağlamda; yukarıda da belirtildiği üzere, kurgunun aynı zamanda teknik bir süreç olmasından dolayı, filmlerin kaç bölümden oluştuğu, bölümlerdeki sekanslar, sekanslardaki sahne sayıları, sahnelerin kaç çekimden meydana geldiği, toplam çekim sayısı ve sahneler arası geçişte kullanılan geçiş teknikleri hakkında “Filmsel Sunuş” ve “Filmin Senaryo Dökümü ve Sahnelerin Kurgusal Çözümlemeleri” alt başlıkları altında bilgiler verilmiştir.

4.3.1. Vurun Kahpeye Filminin Pudovkin'in Kurgu Kuramı Bağlamında Kurgusal Çözümlemesi

4.3.1.1. Vurun Kahpeye Filminin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senarist: Lütfi Ömer Akad

Görüntü: Lazar Yazıcıoğlu

Kurgu: Özen Sermet

Yapım: Erman Kardeşler

Yapım Yılı: 1949

Süre: 115 Dakika

Oyuncular: Sezer Sezin, Settar H. Körmükçü, Kemal Tanrıöver, Vedat Ö. Bengü, Arşavir Alyanak, Temel Karamahmut

4.3.1.2. Filmin Konusu

Film; Anadoludaki kırsal bir kasabaya çocukları okutmak, onlara yol gösterici olmak umuduyla gelmiş Aliye öğretmeninin, Kuvayi Milliye kumandanı Tosun Bey ile nişanlandıktan sonra işgal edilen kasabayı düşman işgalinden kurtarabilmek için işgalci güçlere ve onların işbirlikçilerine karşı verdiği zorlu mücadeleyi ve yaptığı fedakârlıkları konu alır.

4.3.1.3. Filmin Senaryo Yapısının Değerlendirilmesi

Pudovkin, senaryonun yapısını genelden tikele olacak şekilde üç bölüme ayırır. Bunlar: Tema, Olgü (Olay Örgüsü) ve Filmsel Sunuş'tur.

4.3.1.3.1. Filmin Tema'sının Değerlendirilmesi

Filmin Teması; vatan toprağı, ancak uğruna her şeyini feda edebilecek, milli duygulara sahip, korkusuz vatanseverlerin mücadelesiyle kurtulur.

Akad'ın, bu tema çerçevesinde, Aliye Öğretmen'in, düşman işgalini önlemek için Kuvayi Milliye'ye katılan Tosun Bey ile çetesinin, henüz küçücük bir ilkokul öğrencisi olmasına rağmen Durmuş'un ve milli mücadele için tüm variyetini vermeye hazır Ömer Efendi'nin, kasabayı düşman işgalinden kurtarmak için düşman güçleri ve onların işbirlikçilerine karşı verdikleri mücadeleyi oldukça sade ve akıcı bir dille anlattığı söylenebilir.

Pudovkin'e göre temanın kapsadığı konunun sınırları ne kadar geniş olursa ortaya çıkan film o kadar yüzeysel olacaktır. İyi filmlerin çoğunun çok basit temaları ve hiç de çapraşık olmayan olguları vardır (Pudovkin, 1966).

Lütfi Akad'ın, yurt sathında verilen milli mücadeleyi; hikâyenin geçtiğı kasaba ve kasabayı düşman işgalinden kurtarmak için düşman güçleri ve onların

işbirlikçilerine karşı verilen mücadeleyle sınırladığı, bu sayede anlatıda yüzeysellikten kurtularak hikâyeyi derinlemesine işleme fırsatı yakaladığı görülür.

4.3.1.3.2. Filmin Olgusu'nun (Olay Örgüsü) Değerlendirilmesi

Pudovkin'e (1966:37) göre; bir yazar herhangi bir yapıtı tasarladığında daima olgunun gelişimi için önemli olan kilit taşlarını alır ve bunları hazırlanmakta olduğu yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirtir. Bu kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri, bu kişileri bir araya getiren olayların niteliği, hızlanma ve yavaşlanma, öğelerinin anlam ve gücünü belirleyen ayrıntılar, hatta çok vakit sadece güçleri ve taşıdıkları anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur (Pudovkin, 1966:74).

Lütfi Akad'ın bu bağlamda; filmdeki karakterlerin kendilerine özgü öğelerinin ortaya çıkması için, onların eylemleri ve eylemlerinin ardında yatan motivasyonu, kişileri bir araya getiren olayların niteliğini gösteren; filmin çatışması ve doruk noktası için gerilimin sürekli arttırıldığı, film için kilit konuma sahip anlam yönünden zengin ayrı yarı sahneler tasarladığı görülür. Aliye'nin kasabaya ilk geliş sahnesi, Tosun Bey ile Aliye'nin nişanladığı ve kasabanın düşman tarafından işgal edildiği sahneler, cephaneliğin havaya uçurulduğu, düşmanın kasabadan çekilmek zorunda kaldığı, Aliye'nin kasabalı tarafından linç edildiği ve Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'in idam edildiği sahneler bu amaçla Akad tarafından özel olarak seçilmiş ve tasarlanmıştır diyebiliriz.

Kronolojik düz bir çizgide, neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleyen filmin ana olay örgüsünün ise; Aliye Öğretmen'in; Anadolu'daki kırsal bir kasabaya çocukları okutmak, onlara yol gösterici olmak umuduyla gelmesi ve Kuvayi Milliye kumandanı Tosun Bey ile nişanlandıktan sonra işgal edilen kasabayı, düşman işgalinden kurtarmak için verdiği mücadele ve yaptığı fedakârlıklar üzerine kurulduğu söylenebilir.

4.3.1.3.3. Filmsel Sunuş'un Değerlendirilmesi

Pudovkin'e (1966:71) göre film; sadece çeşitli çekimlerin bir araya getirilmesiyle kurulan çeşitli sahnelerin koleksiyonu değildir. Ona göre; "sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların nasıl belli bir olgusu varsa, bir bölümü meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sekansların ve sahnelerin de belli bir olgusu vardır. Bu bakımdan Pudovkin için bir film; bölümlere, bölümler sekanslara, sekanslar sahneler, sahneler de çekimlere bölünmelidir. Senaryo yazarı, malzemesini kâğıt üzerine tıpkı perdede görüneceği biçimde geçirmeli, böylece her çekimin içeriğini ve bunun ayırım içindeki yerini tam olarak vermelidir" (Pudovkin, 1966).

Pudovkin'in bu kurgu anlayışı bağlamında değerlendirildiğinde Lütü Akad'ın; anlatımı daha etkili kılmak için filmi bölümlere, bölümleri sekanslara, sekansları sahneler, sahneleri de çekimlere ayırdığı; her çekimin, sahnenin ve sekansın içeriğini, bunların bölümler içindeki yerini aşağıda da görüleceği üzere senaryo aşamasında başarılı bir şekilde belirlediği; parçalara böldüğü tek tek çekimleri ulaşılmak istenilen amaç doğrultusunda bazı teknik sorunlar yaşasa da kurgu aracılığıyla yeniden bir araya getirerek başarılı bir bütün oluşturduğu söylenebilir.

Lütü Akad filmi; giriş (serim), gelişme (düğüm) ve sonuç (çözüm) olmak üzere 3 bölüme ayırmıştır. Toplam; 8 sekans, 136 sahne ve 668 plandan oluşan filmde; zaman ve mekan geçişlerini yumuşatmak, ardarda gelen sahneleri birbirine bağlamak gibi işlevsel amaçlarla, 49 kararname, 47 açılma, 70 kesme, 14 zincirleme ve 5 bindirme geçiş kullanılmıştır.

4.3.1.3.3.1. Giriş Bölümünün (Serim) Değerlendirilmesi

Pudovkin (1966:37), temel düşünce olarak 'tema'yı kuran senaryo yazarının; olgunun kişileri, kişilerin birbirleriyle kurulacak ilişkileri, bu ilişkilerin konunun

gelişimindeki anlamı ve olay örgüsünün meydana geldiği çevreyi, atmosferi açık, anlaşılır bir şekilde sunması gerektiğini söyler.

Lütfi Akad bu bölümde; hikâyenin yeri, mekânı, karakterleri ve olayları hakkında bilgi vermiş, kırsal bir Anadolu kasabasına tayin olan idealist bir öğretmen; kasabadaki çocukları nizamla getirme ve onlara milli duyguları kazandırma gayretini öne çıkarmıştır. 57'inci sahnede düşman güçlerinin kasabayı işgal etmesiyle sona eren bölüm; ilk 57 sahne ve 3 sekanstan oluşur.

1.Sekans:

Sekans, ilk 7 sahneden oluşur.

Akad'ın bu sekanstaki amacı; Aliye, Ömer Efendi ve eşi Hatice'yi seyirciye tanıtmaktır.

Bu sahnelerde; Aliye'nin kasabaya geldiğini, tayin olduğu mektebine kendini tanıttığını ve Ömer Efendi'nin evine yerleştiğini görürüz.

2.Sekans:

15 sahneden oluşan sekans; Aliye'nin kasabaya yerleştikten sonra yeni okulunda ders vermeye başladığı 8'inci sahne ile başlar ve Kuvayi Milliye kumandanı Tosun Bey'in kasabaya geldiği 21'inci sahnede sona erer.

Lütfi Akad'ın bu sekanstaki amacı, filmin hikâyesinin geçtiği çevreyi ve öykünün diğer karakterlerini tanıtmaktır.

Bu sahnelerde; Aliye'nin okulunu, eğitim sistemini, okuldaki öğrencileri, öğrencilerin ailelerini, Kuvayi Milliye yanlıları ile karşıtlarını, Tosun Bey'i, düşman işbirlikçisi Hacı Fettah ve Aliye'yi elde etmek için çabalayan Uzun Hüseyin'i tanır, tanıdığımız bu karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında fikir sahibi oluruz.

3.Sekans:

35 sahneden meydana gelen bu sekans; Tosun Bey ve Ömer Efendi'nin, kasabadaki gidişat hakkında toplantı yaptıkları 22'inci sahne ile başlamış, kasabanın düşman tarafından işgal edildiği 58'inci sahnede sona ermiştir.

Akad'ın sekanstaki amacı: Milli mücadele içinde olanlar ile bu mücadeleye karşı olan işbirlikçi kasabalılar arasında var olan gerilimi karakterlerin eylemleri aracılığıyla yükselterek filmin temel çatışmasını kurmaktır.

Bu sekanstaki sahnelerde; kasabaya yaklaşan düşman tehlikesini durdurabilmek için kasaba halkından yardım istemeye gelen Tosun Bey'in; kasaba halkını hem kendisine hem de Kuvayi Milliye'ye karşı kışkırtan Hacı Fettah'ı hapse attırmasıyla tırmanmaya başlayan gerilimin; Hacı Fettah'ın düşman askerini kasabaya davet etmesi ve kasabanın düşman güçleri tarafından işgal edilmesiyle zirveye ulaşarak filmin temel çatışmasını oluşturduğunu söylenebilir.

4.3.1.3.3.2. Gelişme (Düğüm) Bölümünün Değerlendirilmesi

Pudovkin'e (1966:74) göre bir senaryonun gelişiminde daima gerilimin en şiddetli olduğu bir nokta vardır, bu nokta hemen her vakit filmin sonunda yer alır. Seyirciyi bu son gerilime hazırlamak, daha doğrusu bu son gerilime kadar korumak için, filmin yürüyüşünde gereksiz bir yorgunluğa düşmemesini sağlamak özellikle önemlidir.

Akad bölümü, 58'nci sahneyle başlatıp 130'uncü sahnede Hacı Fettah ve uzun Hüseyin'in idam edilmesiyle bitirmiştir. Bu bölümde; işgal edilen kasabanın kurtarılmasına yönelik sahneler başlamış, yeni olaylar örgüsüne geçilmiştir. Bölümde toplam 4 sekans vardır.

4.Sekans:

19 sahnenin bir araya getirilmesiyle oluşan Sekans; Hacı Fettah'ın kasabalılara, kasabanın selameti için Kuvayi Milliyecilerden birkaçının feda edilmesi gerektiğini söylediği 58'nci sahne ile başlar ve düşman kumandanının da Aliye'nin güzelliğinden etkilendiğini itiraf ettiği 76'ncı sahnede son bulur.

Bu sekansta; Hacı Fettah'ın yardımcılarıyla kasabaya yerleşen düşman; Kuvayi Milliye yanlısı kasabalıları tutuklamaya ve öldürmeye başlar, Tosun Bey'in

kasabadaki en önemli adamı Ömer Efendi düşman askerleri tarafından tutuklanır ve kumandan; Ömer Efendi'yi kurtarmak için karakola gelen Aliye'ye aşık olur.

Akad'ın sekanstaki amacı; Hacı Fettah'ın, düşmandan bize zarar gelmez söylemlerinin aksini, yani düşmanın kasabada yaptığı katliamları göstermek ve kumandan ile Aliye'yi tanıştırmaktır.

5.Sekans:

24 sahnenin olduğu sekans; düşman kumandanının, Aliye'yi evinde ziyaret ettiği 77'nci sahne ile başlar ve Tosun Bey'in gizlice kasabaya gelip nişanlısı Aliye'yi düşman sırlarını ele geçirmesi için görevlendirdiği 100'üncü sahnede sona erer.

Lütfi Akad'ın bu sekansı kurma amacı; Hacı Fettah tarafından düşman kumandanının koynuna girmekle suçlanan ve çeşitli iftiralara maruz kalan Aliye'nin, artık sadece idealist bir öğretmen olmadığını; aynı zamanda Kuvayi Milliye için çalışan, memleketi için her şeyini feda etmeye hazır bir vatansevere dönüştüğünü göstermektir.

6.Sekans:

12 sahneden oluşan sekans; 101'nci sahne ile başlar ve düşman askerlerinin kasabadan çekildikleri 122'inci sahnede son bulur.

Sekansın amacı; 58'inci sahnede kurulan filmin çatışmasını çözüme kavuşturmadır.

Bu sekansta; Kuvayi Milliye için çalışmaya başlayan Aliye'nin, düşman cephaneliğinin yerini öğrenerek Tosun Bey'e ulaştırdığını, Atatürk'ün önderliğinde Türk Ordusu'nun yurt genelinde taarruza kalktığını, kasabayı düşman işgalinden kurtarabilmek için kumandanın evlenme teklifini kabul eden Aliye'nin Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'i düşman kumandanına hapsedtiğini ve düşman cephaneliğinin Tosun Bey tarafından havaya uçurulduğunu görürüz. Akad, düşmanın kasabadan çekilmesiyle sekansı bitirmiştir.

7.Sekans:

Bu sekans 12 sahneden oluşur. Akad; filmin temel çatışmasını oluşturan düşmanın kasabayı işgalini önceki sekansta çözüme kavuşturmuş olmasına rağmen sonuç bölümüne geçmeden önce bu sekansta da yeni bir gerilim ve çatışma yaratmıştır. Gelişme ve sonuç bölümleri arasında farklı bir ara bölümmüş gibi duran bu sekans; Hacı Fettah'ın, caminin önünde toplanan kalabalığa Aliye'yi kötülediği (kahpelik ve vatan hainliğiyle suçlar) 123'üncü sahneyle başlar ve Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'in idam edildiği 130'uncu sahnede son bulur.

Bu sahnelerde Aliye'nin, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin tarafından kışkırtılan kasabalı tarafından linç edildiğini, Türk Ordusunun zaferler kazandığını ve Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'in vatana ihanetten idam edildiğini görürüz. İdam sahnesiyle birlikte hem sekans hem de bölüm sona erer.

4.3.1.3.3.3. Sonuç Bölümü (Çözüm) ve Değerlendirilmesi

Bölüm, son 3 sahne ve tek sekanstan oluşur. Bu bölüme geçmeden önce giriş ve gelişme bölümünde oluşturulan bütün problemler çözüme kavuşmuştur. Büyük bedeller ödenerek kasaba düşmandan kurtarılmış, Aliye'yi kasabalılara linç ettiren Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin idam edilmiştir. Tek kolunu ve nişanlısını kaybeden Tosun Bey hayatta kalmış, Atatürk önderliğinde yurt genelinde taarruza kalkan Türk Ordusu kasabaya ulaşmıştır.

Birçok klasik anlatıda olduğu gibi, Vurun Kahpeye filmi de var olan bir denge unsurunun karşıt güçler tarafından bozulması ve filmin sonunda bozulan bu dengenin, çatışmanın çözülmesiyle, ilki ile aynı olmasa da, yeniden kurulması üzerine kurgulanmıştır. Bölüm başında filmde var olan denge unsuru düşman güçleri tarafından kasabanın işgal edilmesiyle bozulmuş, filmin sonunda kasabanın düşman işgalinden kurtarılmasıyla bozulan denge yeniden kurulmuştur. Kurulan bu yeni denge kasabanın kurtarılması yönüyle ilkinde benzese de Aliye'nin linç edilmesi, Tosun Bey'in tek kolunu kaybetmesi bağlamında değerlendirildiğinde filmin

başından var olan ilk denge durumundan farklılaştığı, eksik kaldığı ve aynı olmadığı görülür.

Bölüm, Tosun Bey'in Aliye'nin mezarı başında kendisinin ve vatanın ona duyduğu minneti dile getirdiği sahne ile son bulmuştur.

4.3.1.4. Pudovkin'in Bağlantılı Kurgu Kuramı Bağlamında Filmin Kurgusal Yapısının İncelenmesi

Bu başlık altında Vurun Kahpeye filmi; ikinci bölümde ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız Pudovkin'in "Bağlantılı Kurgu" kuramı bağlamında, bu kuramı meydana getiren karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş ve leit motif olmak üzere beş alt başlıkta incelenecektir.

4.3.1.4.1. Karşıtlık

Vurun Kahpeye filmi "Karşıtlık" yöntemi bağlamında incelendiğinde; filmin 59, 60, 61, 62 ve 63'üncü sahnelerinde bu yönteminin Akad tarafından başarılı bir şekilde kullanıldığı görülür. Düşman askerlerinin halka uyguladığı zulmü anlatan bu müzik altı sahneler; 58'inci sahnede Hacı Fettah'ın "Sayemde kimseye zarar gelmeyecek" sözlerinden hemen sonra gösterilmiş, Hacı Fettah'ın söylemleri ile düşman tarafından yapılanlar arasındaki zıtlık, "karşıtlık" yöntemi kullanılarak gözler önüne serilmiştir:

Kasabanın işgal edildiği 59'uncu sahnede, düşman askerleriyle görüşen Hacı Fettah'ın kasabalılara; "sayemde kimseye zarar gelmeyecek" söylemlerini görürüz. Sahne kararma ile sona erer.



Hacı Fettah ve Düşman Askerleri

60'ıncı sahne siyahtan açıldığında; düşman askerlerinin ev ev dolaştığını görürüz.



Düşman Askerleri ve İşbirlikçisi

61'inci sahnede düşman askerleri yaşlı bir kadını öldürür, öldürülen yaşlı kadının eşini de tutuklar.



Yaşlı Kasabalının Düşman Askerleri Tarafından Tutuklanması

62'inci sahnede; sahne 45'de Kuvayi Milliye'ye katıldığını gördüğümüz genç adamın ailesi katledilmiş, evi yağmalanmıştır.



Düşman Askerlerinin Yaptığı katliam ve Yağmalama

63'ncü sahnede, düşman askerleri başka bir eve daha baskın yapıyordur.



Düşman Askerleri

4.3.1.4.2. Birlikte Oluş (Paralel Kurgu)

“Bağıntılı kurgu” kuramının diğer bir alt başlığı olan “paralel kurgu”; filmin 18, 19, 20 ve 21'nci sahnelerinde kullanılmıştır. Bu dört sahnede, farklı mekânlardaki farklı iki olay dizisi ardarda paralel bir şekilde kurgulanmış, öğrencilerin söylediği milli marş aracılığıyla da iki farklı olayın aksiyon çizgisi 21'nci sahnede kasaba meydanında birleştirilmiştir:

18'nci sahnede Hacı Fettah kasaba meydanında toplanan kalabalığa, Tosun Bey ve Kuvayi Milliye'yi kötülerken; 19 ve 20'nci sahnelerde Aliye'nin; öğrencilerine Türk bayrakları dağıttığını ve milli marşlar söylediğini görürüz.



Kasaba Meydanı ve Okul Bahçesi

21'nci sahnede Hacı Fettah kalabalığı Kuvayi Milliye'ye karşı kışkırtmaya devam ederken; Aliye ve öğrencileri ellerinde Türk bayraklarıyla milli marşlar söyleyerek kasaba meydanına giriş yapar. Aliye öğretmen ve öğrencilerine öfkelenen Hacı Fettah, kasabalıları bu defa Aliye öğretmene karşı kışkırtmaya başlar.



Hacı Fettah, Kasabalılar, Aliye Öğretmen ve Öğrencileri

Hacı Fettah'ın son sözleri köy meydanına giriş yapan Tosun Bey ve askerlerinin görüntüsünün üstüne düşer. Tosun Bey'i gören Hacı Fettah, köy meydanından kaçır. Aliye, Tosun Bey'in gelişiyile linç edilmekten kurtulmuştur.



Kasabalılar, Tosun Bey ve Askerleri

Lütfi Akad, aynı zamanda filmin üç ana karakteri olan Aliye, Tosun Bey ve Hacı Fettah'ı; kullandığı bu yöntem aracılığıyla köy meydanında ilk kez bir araya getirmiştir.



Hacı Fettah, Aliye Öğretmen, Durmuş ve Tosun Bey

Bu sahnelerde; milli mücadele yanlısı Aliye öğretmen ile düşmanla işbirliği içinde olan Hacı Fettah arasında yaratılan gerilim ve çatışma; karakterlerin, temsil ettiği değerler ve ulaşmak istedikleri amaçları doğrultusunda, davranışları ve eylemleri aracılığıyla gözler önüne serilmiştir.

4.3.1.4.3. Kılavuz Kavram (Leitmotif, Temanın Tekrarı)

Son kurgu yöntemi olan “kılavuz kavram” tekrarlama esasına dayanmaktadır ve bugünkü klasik anlatı sinemasında senaryo kurgusunun en önemli öğesidir (Nişancı, 2018:85).

Vurun Kahpeye filmi bu yöntem bağlamında incelendiğinde, filmin 21, 47 ve 123’üncü sahnelerinde “temanın tekrarı” yönteminin Akad tarafından başarılı bir şekilde kullanıldığı görülür.

Mekan olarak caminin önünde bulunan kasaba meydanının kullanıldığı bu sahnelerde, Hacı Fettah’ın; Aliye ve Aliye’nin temsil ettiği değerlere karşı nefret söylemlerini yaydığını, Aliye’yi kahpelikle suçladığını, kasabalıları Aliye’ye karşı kışkırttığını görürüz. Üç sahnenin söylemi, vurgusu ve mekanı aynıdır. Aynı söylemler, aynı mekanda belirli aralıklarla tekrarlanmış, nihayetinde de Aliye kasaba halkı tarafından linç edilmiştir.

21’nci sahnede Hacı Fettah kasaba halkına konuşma yaparken, Aliye ve öğrencileri ellerinde Türk bayraklarıyla milli marşlar söyleyerek kasaba meydanına giriş yapar. Aliye ve öğrencilerine öfkelenen Hacı Fettah, kasabalıları Aliye’ye karşı kışkırtmaya başlar:

"Görüyorsunuz, yüzü gözü açık namahremler, erkeklerin kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar merhumdur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyin, eğer bir gün içimize düşman girdiğini görmek istemiyorsanız, bu kadınları parçalayın."



Meydan-Hacı Fettah ve Aliye

47'nci sahnede Hacı Fettah, cami önünde konuştuğunu adamlarına kasabadaki Kuvayi Milliyecileri mimlemelerini söyler. Kafasındaki sarığını yere koyarak abdest almaya başlayan Hacı Fettah, Uzun Hüseyin'e "O kahpeye burada cezasını vereceğiz. Hele sen yarın sabah erken gel, ortalık karışmadan düşmanı yarın kasabaya davet edelim" der.



Meydan-Hacı Fettah, Uzun Hüseyin ve Adamları

Sahne 123'te Hacı Fettah, caminin önünde toplanmış kalabalığa yine Aliye'yi kötülemektedir..

"Ordumuz gelmeden kasabamızın namusunu temizlemeliyiz, evvela bu geceyi düşman kumandanının koynunda geçiren bu kahpeyi, bu caminin

avlusunda temizlemeliyiz. Şerefimizi, ırzımızı payimar eden bu kahbeyi cezasız mı bırakacağız."

Birkaç kasabalı; hocanın hakkı var, doğrudur gözümüzle gördük, utanmadan yanımızdan geçti kahpe der. Uzun Hüseyin; "Kahpeyi parçalayınız." Başka bir kasabalı da; "keselim" der. Kalabalık asalım, keselim diye bağırmaya başlayınca Hacı Fettah "yürüyün" diyerek kasabalıları peşine takarak meydandan ayrılır. Sonraki sahnelerde Aliye kasabalılar tarafından linç edilir.



Meydan-Hacı Fettah, Uzun Hüseyin ve Kasabalılar

4.3.1.4.4. Koşutluk ve Sembolizm

Vurun kahpeye filmi bu kurgu biçimleri bağlamında incelendiğinde, Lütü Akad'ın bu yöntemleri, senaryo kurgusu içinde tasarlamadığı, bu nedenle filmin herhangi bir sahne, sekans ve ayırımında kullanmadığı görülür.

4.3.1.5. Filmde Anlatıyı Etkileyen ve Senaryo Kurgusunda Kilit Konuma Sahip Sahnelerinin Dökümü ve Değerlendirilmesi

"Bir yazar her hangi bir yapıtı tasarladığında daima, temanın aydınlanması için önemli olan kilit taşları alır ve bunları hazırlanmakta olan yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirtir. Bu kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri, bu kişileri bir araya getiren olayların niteliği,

hızlanma ve yavaşlanma öğelerinin anlam ve gücünü belirleyen ayrıntılar, hatta çok vakit sadece güçleri ve taşıdıkları anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur. Romancı kilit taşlarını yazılı anlatımla, oyun yazarı konuşmalarla belirtir, senaryocu ise bunu plastik (görünüşü anlamlı) görüntüler biçiminde düşünmelidir" (Pudovkin, 1966:37-38).

Sahne 1:

Geniş bir genel planda uzaklardan, otlayan koyunların arasından kameraya doğru gelen bir at arabası görünür. Sürücüsü erkektir, kimi taşıdığını görmeyiz. At arabası kameraya doğru biraz yol aldıktan sonra bir kadın sesi duyulur:

“Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım, vallahi ve billahi.”

Dış sestir bu, yani sesin sahibini görmeyiz. Yüzünü göremesek de hitap şeklinden ve kullandığı Türkçe’den arabanın, kasabaya şehirli idealist bir kadın yolcu taşıdığını anlarız. At arabası kameranın yanından geçer ve ekran kararır.



Filmin Açılış Planı ve Siyah Ekran

Lütfi Akad, filmin henüz bu ilk planında, öykünün kırsal bir Anadolu kasabasında geçeceğini bizlere gösterir. Pudovkin (1966:130) bir senaryonun bütün

olgularının bir çevre içinde yer aldığını söyler. Bu çevre filmin genel rengini sağlar. Bu çevre, örneğin, özel bir yaşayış biçimi olabilir. Hatta daha ayrıntılı olarak incelendiğinde seçilen belirli yaşayış biçimi içindeki özel bir çizgi, ayrı bir özellik bile çevre olarak sayılabilir. Bu çevre, bu renk, bütün filmi ya da gerekli bölümünü başından sonuna kadar kaplamalıdır.

Kameranın sabit, sahnenin geniş tek plan çekilmesine rağmen; Akad'ın görsel anlatısı güçlü, seyirciyi meraka, düşünmeye, sonrasında bir şeyler olacağı fikrine yönelten, başarılı bir açılış sahnesi kurguladığını söyleyebiliriz.

Sahne 2:

Sahne siyah ekrandan açılır. İlk sahnede, kasabanın kırsalında gördüğümüz at arabası, kasabanın içine, çift katlı bir binanın önüne gelir.



Siyahtan Açılan Ekran ve Aliye'nin Kasaba Merkezine Gelişi

Araba durunca kameranın yeri ve ölçeği değişir, giriş kapısını da gören farklı bir açıdan kadın arabadan iner ve binadan içeri girer.



Aliye'nin Binaya Girişi

Bu sahne ile birlikte Akad, kasabanın kırsalından sonra filmin olay örgüsüne zemin teşkil edecek yaşam alanını da bizlere göstermektedir.

Sahne, pan (çevrinme) hareketinin de kullanıldığı 2 farklı plan şeklinde kurgulanmıştır. Bu planların bağlantısındaki hareket devamlılığı sorunu oldukça belirgindir. Bağlantı sorunu sahneler arası geçişte de göze çarpar. İlk iki sahne arasındaki bağlantı sorunu, kararma-açılma ile çözülmeye çalışılmıştır.

"Pudovkin (1966:29) alıcının bütün değişik durumları (genel çekim, omuz çekimi, üstten görüş, v.b.), bütün teknik yollar (kararma, örtü, çevrinme), yani bir çekimin kendinden önce ve sonra gelen selüoit parçasına bağıntısını etkileyen her şey; bir sahnenin içeriğini kapsayan ve güçlendiren her şey inceden inceye hesaplanmalıdır der. Pudovkin'e göre eğer bu yapılmazsa, bazı sahnelerin çekiminde onarılamayacak yanlışlar yapılabilir. Böylece bu çeşit yoklamalı senaryo çalışması, yani çevrime hazır senaryo, her parçanın, hatta en küçük parçanın bile ayrıntılı anlatımını taşır, bu parçanın uygulamaya geçirilmesi için gerekli bütün teknik yöntemleri sıralar."

Filmin ilk iki sahnesinde böyle bir çalışmanın, filmin çekim aşamasında, henüz başarılı bir şekilde yapılamadığını bize göstermektedir.

Sahne 4:

Odada 50'li yaşlarında iki kişi oturmaktadır. Odaya giren kadın görevliye kendini tanıtır; adının Aliye ve kasabaya atanan yeni öğretmen olduğunu söyler.





Aliye'nin Okul Müdürü ve Mehmet Efendi İle İlk Karşılığıması

Yukarıda filmnden alınmış karelerde görüldüğü üzere sahnenin kurgusunda; mekan ve oyuncularını bir arada gördüğümüz farklı açılardan çekilmiş 3 tane geniş plan, Aliye'nin kendini hem okul müdürüne, hem de müdürün bakış açısından seyirciye tanıttığı 1 tane yakın plan, ileride aynı amaca hizmet edecek üç oyuncunun birbirlerine yakınılaştırıldığı 1 tane üçlü bel plan, okul müdürü ve Aliye hocayı birlikte gördüğümüz 1 tane de ikili bel plan kullanılmıştır.

Bu sahnede Akad'ın, birbirinden farklı 6 açıdan çekilmiş farklı ölçeklerde planlar kullanarak sahnenin sinemasal anlatı dilini güçlendirmeye ve görsel çeşitlilik yaratmaya çalıştığını görüyoruz. Sahneyi tek bir açıdan filme almak yerine sahneyi parçalara bölmüş daha sonra bunları bir araya getirmeye çalışmıştır.

Planlar arası bağlantı sorunları hem bu sahnenin kendi iç kurgusunda (özellikle geniş plandan geniş plana geçişlerde), hem de sonraki sahneye geçişte kendini yine fazlasıyla hissettirmektedir.

Sahne toplam 9 plandan oluşur ve kararına ile sahne sona erer.

Sahne 7:

Ekran siyahtan açılır. Aliye kucağında yavru bir kedi ile Gülsüm Hanım'ın yanında yerde oturmaktadır. Gülsüm Hanım'a babasının sürekli tayini çıkan talihsiz bir yüzbaşı, annesinin ise zavallı hassas bir kadın olduğunu söyler.



Aliye, Fatma Ana ve Yavru Kedi

Pudovkin (1966:53) senaristin yazdığı her cümlenin perdede her hangi bir görüntü biçiminde plastik olarak görüneceğini daima aklında tutması gerektiğini söyler. Dolayısıyla senaristin yazdığı sözcükler kadar, plastik görüntülerin dıştan verilmesi de önemlidir. Bu plastik görüntüler her şeyden önce açık ve zengin anlamlı olmalıdır. Senarist, plastik (görsel yönden zengin, anlamlı) malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmelidir.

Akad'ın bu sahnede Aliye'yi seyirciye tanıtmaya devam ettiğini görüyoruz. Diyaloglar aracılığıyla ailesi hakkında bizlere bilgi verir. Masumlüğün ve şefkatin bir ifadesi olan yavru kedi aracılığıyla da (plastik sunum) Aliye'nin sevgi dolu insani yönüne vurgu yapar.

Sahne tek plan kurgulanmıştır. Kamera sabittir ve sahne kararına ile sona erer.

Sahne 11:

Zincirleme geçişle sahne açılır. Aliye öğretmen öğrencilerle ilgilenirken Sabri ve babası Hüseyin Efendi sinirli bir şekilde sınıfa girer. Hüseyin Efendi (önceki sahnede Aliye'yi dikizleyen adamdır), Aliye'ye bağırarak hesap sorar ve tehdit eder. Aliye, Hüseyin Efendinin ve çocuğunu sınıftan kovar.



Uzun Hüseyin ve Oğlu

Akad bizlere bu sahnede; sınıfın kötü çocuğu Sabri aracılığıyla filmde sık sık göreceğimiz Hüseyin Efendi karakterini de tanıtmaya başlamıştır. Hüseyin Efendi'nin kendisi de çocuğu gibi kötü niyetlidir.

Sahne; 4 farklı plan olmak üzere toplam 9 plan aracılığıyla kurgulanmıştır. Planlar arası geçişler neredeyse sorunsuzdur diyebiliriz.

Sahne 15:

Sahne siyahtan açılır.

İlkay Nişancı (2018:286) doktora tezinde sahneyi şu şekilde özetler:

"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 masaya 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. Lütfi 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" (Nişancı, 2018:286).

Pudovkin (1966:36) senaryo yazarının, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapının çatısında yer alacak belirli bir malzemeye sahip olduğunu söyler. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir.

Pudovkin'e (1966:35) göre hikayeler genellikle belirli bir kahramanın çevresinde döner. Olay örgüsü içinde yani olgunun gelişimi sırasında bu kahraman dost, düşman birçok insanla tanışır. Düşmanlar kendisine zarar vermeye çalışırken, dostlar kendisine yardım eder.

Bu sahne ile birlikte filmin olgusundaki karakteri tanımaya başlıyor birbirleri ile ilişkileri hakkında fikir sahibi oluyoruz. Ayrıca yine bu sahnede dost ve düşman safları da netleşmeye başlamıştır. Okulda milli marşlar söyleten Aliye'nin safı düşman işgaline karşı mücadele edenlerin yanındır. Kasabasının hocası Hacı Fettah ve adamlar ise bu cephenin tam karşısındadır.

Sahne, akıcı ve dinamik kurgulanmıştır. Toplam 19 farklı plandan oluşur. Filmin ilk detay planını bu sahnede görürüz, Akad; bu yakın plan ile Hacı Fettah'ın ayağından çıkardığı ayakkabılarına vurgu yapar. Planlar arası bağlantılar sorunsuz gözüktüğü de aks hataları göze çarpar. Kararma ile sahne sona erer.



Hacı Fettah ve Ayakkabıları

Sahne 17:

Sahne siyahtan açılır. Aliye kumaş kırmızı atlas alıyordur. Aliye, parası olmadığı için satıcıya kumaş karşılığında ana yadigarı yüzüğünü vermeyi teklif eder. Teklifi kabul eden satıcı Aliye dükkan ayrılmak üzereyken kumaş ile ne yapacağını sorar. Aliye, bayrağımızı işleyeceğim der. Bayrak lafını duyan satıcı yüzüğü geri vermek ister fakat Aliye kabul etmez çünkü Aliye için böyle bir günde ana yadigarı bayrak için feda edilebilir.

Bu sahnede plastik öge olarak kullanılan bayrak kumaşı ve ana yadigarı yüzük, Aliye'nin milli duygularını, her şeyin üzerinde tuttuğunu bize göstermek için tasarlanmıştır.

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

Sahne 21:

Meydanda toplanan Kasabalıyı Kuvayı Milliye karşı kışkırtmaya devam eden Hacı Fettah, marş söyleyerek kasaba meydanına doğru gelen Aliye öğretmen ve öğrencilerini göstererek:

"Görüyorsunuz, yüzü gözü açık namahremler, erkeklerin kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar merhumdur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyin, eğer bir gün içimize düşman girdiğini görmek istemiyorsanız, bu kadınları parçalayın."

Hacı Fettah'ın son sözleri köy meydanına giriş yapan Tosun Bey ve askerlerinin görüntüsünün üstüne düşer. Tosun Bey'i gören Hacı Fettah, köy meydanından kaçır. Marş söylemeye devam eden Aliye ve öğrencileri, Tosun Bey'i görünce durur.

Lütfi Akad bu sahnede; düşmanla işbirliği içinde olan Hacı Fettah, Aliye'ye göz koyan Uzun Hüseyin, Aliye öğretmen ve Kuvayı Milliyeli Tosun Bey'i kasaba meydanında bir araya getirerek, filmin çatışmasını bu iki grup arasındaki fikir ayrılıklarından doğan gerilim üzerine inşa edeceğini bizlere gösterir.





Hacı Fettah, Uzun Hüseyin, Aliye Öğretmen ve Tosun Kumandanın Kasaba Meydanında Karşılaşması

Hacı Fettah dini kimliği ile ön plandadır. Kuvayi Milliye, Aliye ve Aliye'nin temsil ettiği değerleri kötülerken, düşman ile iş birliği içindedir. İkiyüzlü, mal düşkünü ve iftiracıdır.

Kendisini ilk defa bu sahnede gördüğümüz Tosun Bey ise cesur bir vatanseverdir. Milli kurtuluş için savaşan Kuvayi Milliye'nin o bölgeden sorumlu kumandanıdır.

Öğrencilerine Türk bayraklarıyla milli marşlar söyleten Aliye; kurulmak istenen Cumhuriyetin, modern toplumun ve milli mücadelenin simgesi gibidir. Sakin ve güçlü bir karaktere sahiptir.

Sahne 6'sı bir birinden farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Sahne kararma ile sona erer.

Sahne 24:

Sahne yine siyahtan açılır. Tosun Bey ayna karşısında son hazırlıklarını yapıyordur. Masadan şapkasını alırken masadaki süsü düşürür, düzeltir ve çıkar.



Tosun Bey'in, Düşürüp Düzelttiği Obje

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 (Nişancı, 2018:289).

Sahne; 2'si birbirinden farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 3 plandan oluşur. Son plan zincirleme geçişle sonraki sahneye bağlanır.

Sahne 32:

Hacı Fettah, Uzun Hüseyin'in evine diğer eşraftan önce gelir. Uzun Hüseyin, Tosun Bey'in neden eşrafı topladığını sorar. Hacı Fettah, nedenini bilmediğini eğer Tosun Bey kendisinden mal veya para isterse vermeyeceğini söyler.

Sahne, 3'ü birbirinden farklı; 1 geniş, 1 ikili boy plan ve 1 de Hacı Fettah'ın yakın planı, olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Son plan biterken Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin ayakkabılarına aşağı doğru tilt yapılır ve bir kez da ayakkabılara vurgu yapılır.



Uzun Hüseyin, Hacı Fettah ve Ayakkabıları

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 (Nişancı, 2018:290).

Sahne kararma ile sonlanır.

Sahne 41:

Aliye pencereden dışarıyı izlerken sınıfın kapısı vurulur. Kadınlar telaşlı bir şekilde içeri girer. Hacı Fettah'ın eşi; Tosun Bey'in, eşini haksız bir şekilde tutukladığını, asacağını, diğer kadın ise Tosun Bey'in kasabayı haraca bağladığını, herkesi perişan edeceğini söyler. Aliye, duyduklarına inanmak istemez fakat kadınlar ısrarcı olunca, Tosun Bey'in yaptıklarına engel olacağına şehit babasının ruhu üzerine yemin eder.

Lütfi Akad, bu sahne ile birlikte, Aliye ve Tosun Bey arasında bir çatışma, gerilim yaratmak istemiştir. Kurtuluş mücadelesinde Tosun Bey'in safında yer alan Aliye öğretmenin; ziyaretine gelen kasabalı kadınlar tarafından kolayca ikna edildiği görüyoruz. Hacı Fettah'ın, köy meydanında kendisini parçalatmak için iftira attığını unutmuş gibi kolayca ikna olması, Hacı Fettah'ı kurtarmak için yemin etmesi, Uzun Hüseyin'in tuzağına kolayca düşmesi; Aliye karakterinin zaaflarını göstermekten çok, onun; belirli değerler üzerine inşa edilmiş, karakter yapısına zarar vermiştir diyebiliriz.

Sahne toplam 6 farklı plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 44:

Sahne siyahtan açılır. Aliye; Tosun Bey, Ömer Efendi ve bir askerin bulunduğu odaya sinirli bir şekilde girer. Tosun Bey'e hesap sormaya başlar. Ömer Efendi ve odada bulun asker dışarı çıkmıştır. Tosun Bey, Aliye'ye evlilik teklif eder. Aliye'nin kızgınlığı yok olmuş hayranlıkla Tosun Bey'in gözlerinin içine bakıyordur. Aliye teklifi kabul eder.



Aliye ve Tosun Bey

Nişancıya (2018:291) göre: 41. sahnede yaratılan gerilim ve çatışma ne yazık ki 44. 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 toplam 5 farklı plandan oluşur. Sahnede duygu sıçramalarından kaynaklı planlar arası bağlantı sorunları vardır. Sonraki sahneye kararına ile geçilir.

Sahne 52:

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, düşmanı kasabaya davet etmek için işgalci güçlerin karargahına gelmiştir.



Düşman Komutanının Odası

Sahne tek plandır. Kararma ile sona erer.

Sahne 57:

Aliye gök gürültüsü sesiyle uyanır, korkmuştur. Yağmur ve silah sesleri geliyordur, yataktan çıkıp pencereden dışarı bakar. Düşman kasabayı işgal etmiş, kasabada kıyıma başlamıştır. Filmin temel çatışmasının kurulduğu sahnedir.

Pudovkin (1966:90), alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek ayrı ayrı selüloit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğduğunu söyler. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır. Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece film yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüloit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filmsel uzay da, film yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir filmsel uzay haline getirir.

Bu sahnede Aliye'nin kaldığı odanın penceresi, kasaba meydanını görebilen bir konumdaymış gibi gösterilmiştir. Oysa 2 ve 22'nci sahnelerde Aliye'nin kaldığı evin, kasaba meydanından uzak bir ara sokakta olduğunu görmüştük. Pudovkin'e göre kurgunun sinemaya bir armağanı olan filmsel uzam ve filmsel zamanı, Akad'ın; bu sahnede başarılı bir şekilde kullandığını görürüz. Çünkü kullanılan planların çekimleri birbirinden farklı mekanlar ve farklı zamanlarda yapılmış olmasına rağmen, bu planlar kurgu aracılığıyla, Akad'ın amacına hizmet edecek biçimde belli bir düzene göre bir araya getirilmiş, Aliye'nin odası ile kasaba meydanı sanki yan yanaymış ve meydandaki düşman işgali Aliye'nin pencereden baktığı an gerçekleşiyormuş gibi gösterilmiştir.



Aliye ve Kasabanın İşgali

Sahne; 3'ü Aliye'nin bakış açısından kasaba meydanındaki düşman işgali olmak üzere, toplam 6 plandan oluşur. Kesme ve gök gürültüsü sesiyle sonraki sahneye geçilir.

Sahne 73:

Kumandan kendisini görmeye gelen Aliye'nin güzelliğinden etkilenir ve Ömer Efendi'yi, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in itirazlarına rağmen serbest bırakır. Kumandana göre Tosun Bey nişanlısını kurtarmaya gelecek ve o vakit yakalanacaktır. Hep birlikte eğlenceye gitmek için odadan çıkarlar. Bu sahne, Aliye ve düşman kumandanını biraraya getirmek, tanıştırmak için tasarlanmıştır.

Sahne 6'sı farklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur. Yakın plan değişimlerinde aks hataları vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 77:

Sahne kumandanın masaya şapkasını bırakma detayından açılır. Masada daha önce Tosun Bey'in şapkasını alırken düşürdüğü süs vardır. Kumandan Aliye'den hoşlandığını bir kez daha belli eder fakat Aliye, kumandanın görüşme isteğini kesin bir dille reddeder. Kumandan, Ömer Efendi'ye Tosun Bey'e karşı birlikte çalışma teklifinde bulunur.



Obje Detayı ve Düşman Kumandanı

“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” (Nişancı:296).

Sahne bir birinden farklı 13, toplamda ise 18 plandan oluşur. Karşılıklı değişen açılarda aks hataları mevcuttur. Kararma ile sahne sona erer.

Sahne 78:

Sahne siyahtan açılır. Kamera, Hacı Fettah’ın ayakkabı detayından tilt ile yüzüne kalkar. Hacı Fettah masasında oturan iki kasabalıya kumandanın, Aliye’nin evine gittiğini, uzun kaldığını, Aliye’nin kumandana ne isterse yaptırabildiğini söyleyerek kötülemektedir.



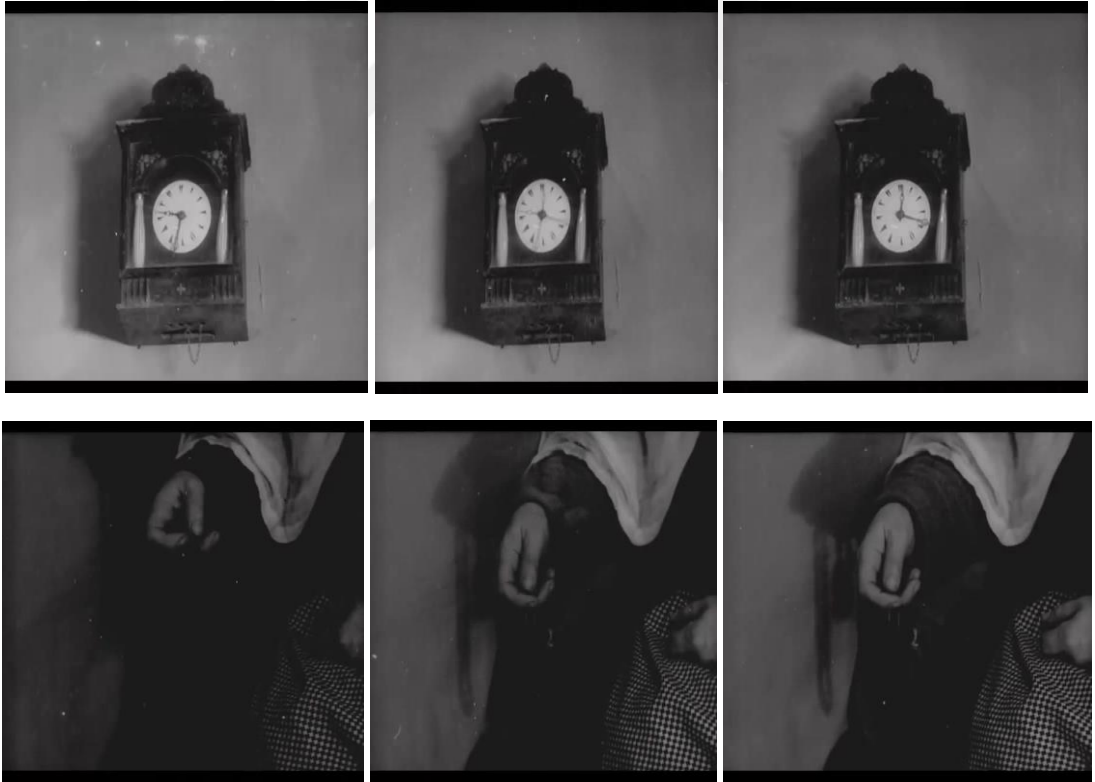
Hacı Fettah ve Ayakkabıları

Bu sahnede Hacı Fettah’ın ayakkabılarına bir kez daha vurgu yapılmıştır.

Sahne, 4 farklı plan ile bağlanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir

Sahne 89:

Ekran siyahtan açılır. Aliye satın aldığı kırmızı kumaştan, Türk Bayrağı yapıyordur. Odaya Hatice Ana girer, Ömer Efendi hala dönmemiştir. Aliye saate bakar. Aliye'nin gözünden (bakış açısından) saati görürüz, akşam 9 buçuğu geçiyordur. Bindirme geçişle üç saat atlanır ve saatin 12 buçuğu geçtiğini görürüz. Aliye ve Hatice Ana divana oturmuş merakla Ömer Efendi'yi bekliyordur. Tesbih çeken Hatice Ana'nın elini detay planda görürüz, bindirme geçişle Hatice Ana'nın elini tekrar gördüğümüzde gecedен ertesi güne geçilmiş ve ikili divanda uyuya kalmıştır.



Bindirme Geçişlerin Kullanıldığı Saat ve Hatice Ana'nın Detay Plan Eli

Bu sahnedeki zaman geçişleri önce saatten saate ardından Gülsüm Anan'ın eline yapılan bindirmelerle verilmiştir. Bu sahne Bindirme geçiş yönteminin kullanıma güzel bir örnektir.

Sahne toplam 5 plandan oluşmuş ve sonraki sahneye bindirme geçiş yapılmıştır.

Sahne 90:

Aliye Kumandanın yanına gelir. Babasının, askerler tarafından tutuklandığını söyler ve serbest bırakılmasını ister. Kumandan Aliye'ye aşık olmuştur. Onun için işgalden bile vazgeçeceğini söyler. Yeter ki onunla olmayı kabul etsin, kumandan orduları kasabadan çekecektir.



Aliye Öğretmen, Düşman Kumandanı ve Hacı Fettah

Akad; sadece karşılıklı diyaloglarla ilerleyen ve oldukça uzun sayılabilecek bu sahnede; durağanlığın ve düşük ritmin önüne geçebilmek için hem kameranın yerini ve ölçeğini sık sık değiştirmiş hem de oyunculara çerçeve içinde hareket vererek sahneyi dinamik tutmaya çalışmıştır.

Bu sahnede de bağlantı ve aks hataları yapıldığını görüyoruz.



Sahnedeki Aks Hatasını Gösteren Kareler

Yukarıdaki iki karede de gördüğümüz gibi hem kumandan, hem de Aliye aynı yöne, kameranın sol tarafına bakmaktadır. İkili sanki bir birlerine değil de dikkatlerini çeken başka bir şeye bakıyormuş gibidir. Aliye ve kumadan; seyircinin bakış açısına göre sinema perdesinin sağ tarafında konumlandırılmış olmalarına rağmen, birbirlerini görmek için, olmadıkları yere yani perdenin soluna bakmaktadır.

Sahnede; 25'i birbirinden farklı açı ve ölçekte olmak üzere, toplam 31 plan kullanılmıştır. Kararma ile sahne son bulur.

Sahne 100:

Sahne siyahtan açıldığında gece olmuştur. Aliye bahçe kapısından içeri girince Tosun Bey'i görür. İkili bir birlerine sarılıp öpüşürler. Aliye ne zaman kavuşacakları sorar. Tekrar birbirlerine sarılırlar ve ekran kararır.



Uzun Bir Aradan Sonra Tosun Bey ve Aliye'nin Karşılaşması

Ekran siyahtan açılınca Tosun Bey, gitmesi gerektiğini belirtir. Aliye, korktuğunu söyleyerek Tosun Bey'den kendisini de götürmesini ister. Tosun Bey; "Hayır yavrum burada daha çok işimiz var. Cephaneliğin yerini ve daha bir çok şeyin yerini öğrenmek lazım. Ömer Efendi'nin yakalanması çok fena oldu. Aliye; onun yerini tutmaya çalışacağım. Tosun Bey; Ben de onu isteyecektim. Durmuş irtibatımızı biliyor, bir şey olursa onunla bildirirsin."

"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" (Nişancı, 2018:299).

Sahne; 7 farklı açıdan çekilmiştir. 1 tane bindirme kullanılmış ve kararma ile sona ermiştir.

Sahne 106:

Lütfi Akad bu sahnede, belge niteliğinde gerçek görüntüler kullanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk yurt genelinde başlatılan büyük taarruza liderlik ediyordur.



Mustafa Kemal Atatürk ve Kuvayi Miiliye

Sahne 116:

Sahne siyahtan açılır. Tosun Bey ile adamları, cephaneliğin bulunduğu dere kenarına gelir. Tosun Bey, dereden yüzerek köprüye ulaşır; köprüde nöbet tutan asker ayakta uyumuştur. Tosun Bey nöbetçiyi etksiz hale getirir. Diğer nöbetçi olanları görmez ve cephaneliğin arka tarafına yönelir. Tosun Bey hızlıca binaya yaklaşıp patlayıcıları camdan içeri atar. Sesi duyan nöbetçi koşarak ön tarafa gelir ve Tosun Bey'i, Tosun Bey'in adamları da nöbetçiyi vurur. Cephane patlamaya başlar.



Tosun Bey ve Düşman Cephaneliğine

Cephaneliği havaya uçan düşman kasabadan çekilmek zorunda kalacaktır.

Sahne, 12'si farklı olmak üzere toplam 17 plan vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 123:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah, köy meydanındaki caminin önünde toplanmış kalabalığa Aliye'yi kötölemektedir:

"Ordumuz gelmeden kasabamızın namusunu temizlemeliyiz, evvela bu geceyi düşman kumandanının koynunda geçiren bu kahpeyi, bu caminin

avlusunda temizlemeliyiz. Şerefimizi, ırzımızı payimar eden bu kahbeyi cezasız mı bırakacağız."

Birkaç kasabalı; hocanın hakkı var, doğrudur gözümüzle gördük, utanmadan yanımızdan geçti kahpe der. Uzun Hüseyin; "Kahpeyi parçalayınız. "Başka bir kasabalı da; "keselim" der. Kalabalık asalım, keselim diye bağırmaya başlayınca Hacı Fettah "yürüyün" diyerek kasabalıları peşine takarak meydandan ayrılır.



Hacı Fettah ve Kasabalılar

Hacı Fettah amacına ulaşmış, Aliye'yi linç ettirmek için halkı galeyana getirmeyi başarmıştır.

Sahne, 8'i farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 124:

Aliye hastalanmıştır. Yarı baygın, Tosun diye sayıklamaktadır. Aliye sayıklamaya devam eder, daha önce iki kez duyduğumuz yeminin tekrar ediyordur:

"Toprağımız, toprağımdır. Çocuklarınıza bir ışık olacağım. Vallahi ve Billahi korkmayacağım."

Yemin bittikten sonra Aliye gözlerini açar, halsizdir. Hacı Fettah, Uzun Hüseyin ve galeyana getirdikleri köylüler bahçeye girer. Durmuş, kalabalığa engel olmak ister fakat gücü yetmez. Kalabalık Aliye'ye saldırır.

Sahne, açılırları ve ölçekleri farklı 9 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

Sahne 125:

Sahne siyahtan açılınca galeyana gelen kalabalığın çoğaldığını görürüz, en önde Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin vardır. Aliye'nin elleri bağlanmış, linç edilmek üzere kasaba dışında bulunan geniş ve yüksek duvarları olan kemerli tarihi izbe bir yapıya getirilir.

Hacı Fettah son lafını söyledikten sonra yerden aldığı taşla sert bir şekilde Aliye'nin kafasına vurur. Uzun Hüseyin de vurun kahpeye diyerek hem Aliye'ye saldırır hem de kalabalığı yönlendirir. Kalabalık ellerindeki sopalarla Aliye'yi linç etmeye başlar.





Aliye'nin Kasabalılar Tarafından Linç Edilişi

"Aliye; bekar ve güzel bir kadın olmasından dolayı kasabada herkesin dikkatini çekmiş ve dedikodulara maruz kalmıştır. Düşmanın köye girmesiyle beraber, köyde Kuvayı Milliye'nin varlığından hoşnut olmayan iki yobazın kışkırtmaları sonucu, düşmanla işbirliği yaptığı gerekçesiyle kasaba dışına götürülerek linç edilir. Akad genel planda aldığı linç olayını kişisel bir hınçtan çok toplumsal bir olgu olarak görmüştür. Kişilerin kahramana tek tek vurmasını göstermez. Meselenin vahşet tarafıyla değil toplumsal tarafıyla ilgilenmiştir" (Sayın, 2005:28).

Sahne; 9 tanesi geniş ölçek genel plan, 1 tanesi Aliye'nin konuşma yaptığı orta ölçek üçlü plan, 1 tanesi Aliye'nin kanayan alnını tuttuğu omuz plan, 3 tanesi de halkı galeyana getirmeye devam eden Hacı Fettah'ın boy, yakın ve taşı Aliye'nin kafasına vurduğu bel plan olmak üzere toplam 14 farklı plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

Sahne 126:

Sahne siyahtan açıldığında Aliye'nin cansız bedeninin kanlar içinde yerde yattığını görürüz. Durmuş ve Hatice Ana gelir ve yerde yatan Aliye'ye sarılarak ağlamaya başlarlar. Hatice Ana, Aliye'nin anne yadigarı olan yüzüğünü satarak alıp işlediği Türk Bayrağını Aliye'nin cansız bedeninin üzerine örter. Böylelikle Türk Bayrağı anlatıdaki görevini tamamlamıştır: vatan toprağı, ancak uğruna her şeyini

feda edebilecek, milli duygulara sahip, korkusuz vatanseverlerin mücadelesiyle kurtulur.



Sahne 126'dan Alınmış Kareler

Sahne, 5'i farklı olmak üzere toplam 7 plan vardır. Kararma ile sahne sona erer.

Sahne 128:

Kurtuluş savaşı kazanılmış, her yerde Türk Bayrağı dalgalanmaktadır. Türk ordusunun marşlar eşliğinde kasabaya giriş yaptığını görürüz. Bu sahne, Milli Mücadelenin kazanıldığını simgeler.

Sahne 129:

Türk Kumandanı, Hacı Fettah ve kasabalılar kasabanın kahvesine gelirler. Kumandan kasabanın Tosun Bey sayesinde kurtarıldığını söyleyerek Hacı Fettah'a, Tosun Bey'in kendisine tembih ettiği nişanısını, Aliye'yi, sorar. Hacı Fettah; Aliye'nin kahpe olduğunu, halkın da bu sabah kendisini parçaladığını belirtir. Kuvayi Milliye yanlısı kasabalılar kumandana; Hacı Fettah ve Uzun Hüsey'inin Aliye'ye iftira attığını, düşmanla işbirliği içinde olduklarını ve Aliye'yi kasabalıya nasıl linç ettirdiklerini tedayları ile anlatır. Kumandan, meseleyi istiklal mahkemesine havale edecektir.

Sahne, 9 farklı plandan oluşur ve karama ile sonlanır.

Sahne 130:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin idam edilir. Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in cansız ayakları ağaçta sallanmaktayken ayakkabıları yerde öylece durmaktadır.



Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in İdamı

Film boyunca Hacı Fettah'ın ayakkabılarına yapılan vurgunun bu sahneyle anlatımı tamamlanır. Fettah'ın ayakkabıları sonsuza kadar ayağından çıkmıştır (Nişancı, 2018:302)

Sahne, toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

Sahne 133:

Tosun Bey ve Durmuş, Aliye'nin mezarına gelirler. Tosun Bey, Aliye'ye hitaben şunları söyler;

"Senin gibi sevmeye ve senin gibi fedakar olmaya, senin yaptığın şeyleri yapmaya hayatımı vakfedeceğim. Sen nasıl muhabbetin, rahmetin iyiliğin timsali olduysan, ben de senin gibi olacağım, senin gibi korkmayacağım. Senin aziz hatıranı bu vatan için şehit düşmüş bütün Türk kadınları ile beraber ölünceye kadar kalbimde saklayacağım. Bana yemin etmiştin, yeminin herkesinkinden daha büyük yemin."

Tosun Bey'in sözleri bitince Aliye'nin yemini son kez duyulur:

"Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım."

Aliye'nin yemini bitince İstiklal Marşı'mız başlar.



Tosun Bey, Durmuş ve Aliye'nin Mezarı

Sahne, 9'u farklı olmak üzere toplam 10 plandan oluşur. Son plan dereye hareket eden bir kayık üzerinden çekilmiştir. İstiklal marşımız eşliğinde kayık yavaşça mezardan uzaklaşmaya başlar. Kararma ile film sona erer.

4.3.2. Kanun Namına Filmi

4.3.2.1. Kanun Namına Filminin Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad

Senaryo: Osman F. Seden

Görüntü: Enver Burçkin

Kurgu: Turgut Kuzu

Yapım: Kemal Film

Yapım Yılı:1952

Süre: 93 Dakika

Oyuncular: Ayhan Işık, Gülistan Deniz, Pola Morelli, Muzaffer Tema, Neşe Yulaç, Talat Artener

4.3.2.2. Filmin Konusu

Gerçek bir olaydan uyarlanan Kanun Namına filmi, otomobil tamircisi olan Nazım Usta'nın severek evlendiği eşi Ayten'i, arzularına yenik düşerek başka bir kadınla aldatmaya başlaması ve birlikte olduğu kadın aracılığıyla kendisine ve eşine kurulan tuzağı tesadüfen öğrenmesi sonucu, bu tuzağı kuranları öldürerek katil olmasını konu alır.

4.3.2.3. Filmin Senaryo Yapısının İncelenmesi

Pudovkin, senaryonun yapısını genelden tikele olacak şekilde üç bölüme ayırır. Bunlar: Tema, Olgü (Olay Örgüsü) ve Filmsel Sunuş'tur.

4.3.2.3.1. Filmin Tema'sının Değerlendirilmesi

Filmin Teması; yaşamlarında yıkıma yol açabilecek tutku ve hırslarına engel olma çabası içine girmeyen, arzuları için ailesini, eşini ve işini ihmal eden sadakatsiz insanlar; sonunun gelmeyeceğine inandıkları saadetlerini kaybetmeye mahkum olurlar.

Lütfi Akad'ın, filmin temasını, olayların merkezinde yer alan filmin baş karakterleri Nazım ve Ayten'e kurulan tuzak sonucunda meydana gelen olaylar

dizisiyle sınırladığı, bu sayede anlatıda yüzeysellikten kurtularak hikayeyi derinlemesine işleme fırsatı yakaladığı söylenebilir.

4.3.2.3.2. Filmin Olgusu'nun (Olay Örgüsü) Değerlendirilmesi

Filmin ana olay örgüsünün; öyküyü sürükleyen, anlatıdaki diğer kişi ve olayları bağlayan, bu sebeple anlatıya bütünlük kazandıran filmin ana karakteri Nazım'ın; severek evlendiği eşi Ayten'i, arzularına yenik düşerek başka bir kadınla aldatmaya başlaması ve birlikte olduğu kadın aracılığıyla kendisine kurulan tuzağı tesadüfen öğrenmesi sonucu, bu tuzağı kuranları öldürerek katil olması üzerine kurulduğu söylenebilir.

4.3.2.3.3. Filmsel Sunuş'un Değerlendirilmesi

Lütfi Akad'ın; anlatımı daha etkili kılmak için filmi bölümlere, bölümleri sekanslara, sekansları sahneler, sahneleri de çekimlere ayırdığı; her çekimin, sahnenin ve sekansın içeriğini, bunların bölümler içindeki yerini aşağıda da görüleceği üzere senaryo aşamasında başarılı bir şekilde belirlediği; parçalara böldüğü tek tek çekimleri ulaşılmak istenilen amaç doğrultusunda kurgu aracılığıyla yeniden bir araya getirerek başarılı bir bütün oluşturduğu söylenebilir.

Lütfi Akad filmi; giriş, gelişme ve sonuç olmak üzere 3 bölüme ayırmıştır. Toplam; 7 sekans, 188 sahne ve 605 plandan oluşan filmde; zaman ve mekan geçişlerini yumuşatmak, ardarda gelen sahneleri birbirine bağlamak gibi işlevsel amaçlarla, 16 kararname, 16 açılma, 164 kesme, 1 zincirleme ve 5 bindirme geçiş kullanılmıştır.

4.3.2.3.3.1. Giriş Bölümünün Değerlendirilmesi:

Lütfi Akad bu bölümde; hikâyenin yeri, mekânı, karakterleri ve olayları hakkında bilgi vermiş, birbirlerini severek evlenen filmin iki başkarakteri Nazım ile Ayten'e kurulan tuzağı ve bu tuzağı kuran kişilerin eylemlerinin altında yatan motivasyonları ön plana çıkarmıştır.

Bölümde toplam 3 sekans vardır ve sekanslar hikayenin kronolojik akışına göre sıralanmıştır.

1.Sekans:

12 sahneden oluşan birinci sekans; Nazım, Ayten, Nezahat ve arkadaşlarının eğlenmek için gittiği 15'nci adalar sahnesi ile başlar ve sahne 26'daki Nazım ile Ayten'in düğün töreniyle son bulur.

Akad'ın bu sekanstaki amacı; Nazım'ı, Ayten'i ve Ayten'in ailesini seyirciye tanıtmak, sonuca giden olaylar dizisinin başlangıcı hakkında bilgiler vermektir.

Bu sahnelerde; Nazım ve Ayten'in sevgili olduğunu, Ayten'in üvey kardeşi Nezahat'ın Nazım'a aşkını itiraf ettiğini; Nazım'ın, Ayten'i babasından istediğini; Nezahat'ın, Nazım ile Ayten'in saadetini bozmak için intikam yemini ettiğini ve Nazım ile Ayten'in evlendiklerini görürüz.

2.Sekans:

26 sahneden oluşan sekans, Ayten'in alışveriş yaptığı 27'inci çarşı sahnesiyle başlar; Halil ve Nezahat'ın, Ayten ile Nazım'ı ayırmak için işbirliği yapmaya karar verdikleri 52'inci sahnede son bulur.

Lütfi Akad'ın bu sekanstaki amacı; filmin hikâyesinin geçtiği çevreyi ve öykünün diğer karakterlerini seyirciye tanıtmak, tanıdığımız karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında fikir sahibi olmamızı sağlamaktır.

Bu sahnelerde; evlendikten sonra Nazım ve Ayten'in çok mutlu olduklarını, Ayten'in babasının sol tarafına inme indiğini, Halil'in; zengin, bencil, güvenilmez bir kumarbaz olduğunu, Ayten'den hoşlandığını, Ayten'i elde etmek için planlar

yaptığını ve Nezahat ile Halil'in; Nazım ile Ayten'i ayırmak için işbirliği yapmaya karar verdiklerini görürüz.

3.Sekans:

Bu sekans 12 sahneden oluşur. Ayten ve Nezahat'ın, tamirhaneye Nazım'ın yanına gittikleri 53'üncü sahneyle başlayan sekans, filmin temel çatışmasının kurulduğu Perihan ve Nazım'ın arabada seviştikleri 64'üncü sahnede son bulur.

Akad'ın sekanstaki amacı: filmin temel çatışmasını kurmak için Perihan ve Nazım'ın birlikteliğini başlatan olaylar örgüsünü seyirciye sunmaktır.

Bu sekanstaki sahnelerde; Halil'in evindeki partide Halil'in, eroin karşılığında Nazım'ı ayartması için anlaştığı Perihan ile Nazım'ın tanıştığını; Perihan'ın, Nazım'ı görmek için tamirhaneye geldiğini ve ikilinin sevgili olduklarını görürüz.

4.3.2.3.3.2. Gelişme Bölümünün Değerlendirilmesi:

Akad bölümü; Nazım'ın evlendikten sonra ilk defa eve gece yarısından sonra geldiği 66'ıncı sahne ile başlatmış; Nazım'ın, Nezahat'ı öldürdüğü 131'inci sahnede bitirmiştir.

Bu bölümde; Nazım ile Ayten'e kurulan tuzağın içeriğine yönelik sahneler başlamış, yeni olaylar örgüsüne geçilmiştir. Bölümde toplam 3 sekans vardır.

4.Sekans:

21 sahnenin bir araya getirilmesiyle oluşan sekans; Nazım'ın Perihan'la sevgili oldukları günün gece yarısında eve sessizce girdiği 66'ıncı sahne ile başlar ve 86'ıncı sahnede Aytenlerin posta kutusuna gizlice atılan mektupla son bulur.

Akad'ın sekanstaki amacı; Nazım'ın, hırs ve arzularına kendini kaptırarak Halil ve Nezahat'ın tuzağına nasıl düştüğünü gözler önüne sermektir.

Bu sekansta; Nazım ile Ayten'in kavga etmeye başladıklarını; Nazım'ın, ailesini, eşini ve işini ihmal ederek Perihan'la yaşamaya başladığını; Ayten'in,

kendisine gelen isimsiz bir mektuptan Nazım'ın kendisini Perihan'la aldattığını öğrendiğini görürüz.

5.Sekans:

11 sahnenin olduğu sekans; Ayten'in, Nazım'ın kendisini Perihan'la aldattığını öğrendiği 87'nci sahne ile başlar ve Nazım'ın, Perihan aracılığıyla kendisine kurulan tuzağı öğrendiği 97'inci sahnede sona bulur.

Lütfi Akad'ın bu sekansı kurma amacı; Nazım'ın kendisini Perihan'la aldattığını öğrenen ve bunu Nazım'la paylaşan Ayten'in; Nazım tarafından Perihan için dışlandığını seyirciye göstermektir.

Bu sahnelerde; Ayten'in, anonim olarak kendisine gelen mektuplardan ve fotoğraflardan Nazım'ın kendisini Perihan'la aldattığını öğrendiğini, Halil'in merhametsiz, kurnaz bir paragöz olduğunu; Nazım'ın, Perihan için Ayten'i dışladığını; Nazım'ın kendisine kurulan tuzağı öğrendiğini görürüz.

6.Sekans:

34 sahneden oluşan sekans; Ayten'in, halüsinasyonlar gördüğü 98'inci sahne ile başlar ve Halil'in, Nezahat'ı öldürdüğü 131'inci sahnede son bulur.

Sekansın amacı; 64'üncü sahnede kurulan filmin çatışmasını çözüme kavuşturmaktır.

Bu sekansta; Nazım'ın yaptığı hatalardan pişmanlık duyduğunu ve Ayten'e geri dönmek istediğini; Nezahat'ın; Nazım'ı ve Ayten'i, Halil'le birlikte kurduğu tuzağa düşürmek için son hamlelerini yaptığını; Halil'in, Ayten'i taciz ettiğini; Nazım'ın, Halil, Perihan ve Nezahat'ı öldürdüğüne şahit oluruz.

4.3.2.3.3. Sonuç Bölümünün Değerlendirilmesi

Bölüm, filmin son 36 ve ilk 14 sahnesinden oluşur. Bölümde sadece 1 sekans mevcuttur. Filmin 178'inci sahnesinde Nazım'ın yaşam serüvenini gösteren flashback sahneleri sona ermiş, filmin başına geri dönüş yapılmış 14'üncü sahne

kaldığı yerden devam ettirilmiştir. Sekans, Nazım'ın; Halil, Perihan ve Nezahat'ı üçlüsünü öldürdükten sonra polisle çatışarak tamirhaneye kaçmasıyla başlar ve Nazım'ın polise teslim olmasıyla son bulur.

Lütfi Akad'ın bu sekanstaki amacı, hırs ve arzularına kendini kaptıran Nazım'ın; Halil ve Nezahat'ın tuzağına düştükten sonra nasıl katil olduğunu, işini, eşini ve saadetini kaybetme anında yaşadığı pişmanlığı göstermektir.

4.3.2.4. Pudovkin'in Bağlantılı Kurgu Kuramı Bağlamında Filmin Kurgusal Yapısının İncelenmesi

Bu başlık altında Kanun Namına filmi; ikinci bölümde ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız Pudovkin'in “Bağlantılı Kurgu” kuramı bağlamında, bu kuramı meydana getiren karşıtlık, koşutluk, sembolizm, birlikte oluş ve leit motif olmak üzere beş alt başlıkta çözümlenecektir.

4.3.2.4.1. Karşıtlık

Kanun Namına filmi bu yöntem bağlamında incelendiğinde; filmin 91 ve 92'inci sahnelerinde “karşıtlık” yönteminin Lütfi Akad tarafından yine başarılı bir şekilde kullanıldığı görülür.

Sahne 91'de Nezahat Ayten'e; Halil'in çok iyi bir insan olduğunu ve onu çok sevdiğini söyler. Kesme ile 92'nci sahneye geçtiğimizde Halil'in; hasta çocuğu için kendisinden yardım istemeye gelmiş yaşlı bir kadını odasından fırçalayarak kovduğunu görürüz;



91'nci sahne; Ayten Ve Nezahat



92'nci Sahne; Halil, Yaşlı Kadın ve Çocuğu

Art Arda kurgulanan bu iki sahnede, Nezahat'ın söylemleri ile Halil karakterinin eylemleri arasındaki zıtlığa “karşıtlık” yöntemi kullanılarak vurgu yapılmış, bu yöntem aracılığıyla Halil'in merhametsiz, kurnaz bir paragöz, Nezahat'ın ise amacına ulaşmak için her türlü kötülüğü yapabilecek acımasız, gözü kara bir yalancı olduğu gözler önüne serilir.

4.3.2.4.2. Birlikte Oluş (Paralel Kurgu)

Bağıntılı kurgu kuramının diğer bir alt başlığı olan “paralel kurgu” yönteminin Lütü Akad tarafından filmin 124 ile 183'üncü sahneleri arasında kalan 60 sahnelik bir blokta oldukça başarılı bir şekilde kullandığı görülür.

Nazım'ın turistlik bir İstanbul turu yaparcasına polisten kaçarak tamirhanesine sığındığı 60 sahnelik bu blokta, aynı zaman diliminde farklı

mekânlarda gerçekleşen olaylar dizisi ardarda paralel bir şekilde kurgulanmış; komiser Kemal ve Ayten'in, Nazım'ın sığındığı tamirhanenin önüne geldiği 184'üncü sahnede de sekansın iki farklı aksiyon çizgisi birleştirilmiştir.

Akad tarafından çoğunlukla kısa planların ve hızlı kesmelerin kullanıldığı bu takip sekansında, giderek hızlanan filmin temposu son derece hareketli ve gerilimli bir anlatım ortaya çıkarmış, sahnelerin iyi düzenlemiş ritmi ve kurgusu, filmin doruk noktasına uzanan süreçte seyircinin heyecan ve merakını sürekli canlı tutmayı başarmıştır:

- Sahne 124-131 bloğunda; kolundan yaralanan Ayten, olay yerine gelen komisere; Nazım'ın, Nezahat'ı öldürmek için evlerine gittiğini söyler:

Sahne 126'da; komiser Kemal, polis merkezini arayarak Nazım'ın gideceği evin çevresinde güvenlik önlemleri alınmasını ister:



Sahne 124-127 bloğundan Kareler

Sahne 128’de; Nazım, polislerden önce eve gelmiştir.



Nazım Ve Nezahat

130’uncu sahnede; polisler evin etrafını sarmaya başlar.



Olay Yerine Gelen Polisler

Sahne 131’de; Nazım, Perihan’ı Şevket Bey’in gözleri önünde öldürmüş, evin arka çıkışına yönelmiştir.



Nazım ve Nazım Tarafından Vurulmuş Nezahat

- Sahne 132-137 bloğunda; Nazım ile polisler arasında kaçma-kovalamaca başlamıştır. Polislere vurulmadan kaçmayı başaran Nazım, müşteri bekleyen bir taksiye binerek o bölgeden uzaklaşır:

Sahne 132’de, evin arka çıkışını tutmaya giden polisler, Nazım’ın yüksek bir duvardan atlayarak kaçtığını görür.



Sahne 132’den Alınmış Kareler

Sahne 132-135’de; mezarlıkta saklanan Nazım, polislerle çatışmaya girer ve vurulmadan kaçmayı başarır.



Sahne 132-135 Bloğundan Alınmış Kareler

Sahne 136-137’de Nazım, cami önünde yolcu bekleyen bir taksiye binerek olay yerinden uzaklaşır.



Nazım’ın Olay Yerinden Uzaklaştığı Taksi

- Sahne 138-184 bloğunda; kaçma kovalamaca devam ederken komiser Kemal de polis merkezi aracılığıyla takibi koordine ediyordur:

Sahne 138’de; polis merkezi telsiz telefon aracılığıyla diğer polislere Nazım’ın içinde olduğu taksinin plakasını verir.



Karakoldan Operasyonu Yöneten Komiser

Sahne 139'da; Nazım'ın içinde bulunduğu taksi hızla gidiyordur.



Nazım'ın İçinde Olduğu Taksi

Sahne 140-142'de; motorlu polisler telsizden gelen talimat doğrultusunda Beyazıt yönüne doğru giden Nazım'ın aracını takibe başlar.



Motorlu Polisler

Sahne 143-144'de; Nazım'ın içinde olduğu taksi Beyazıt meydanında durur. Taksiden inen Nazım koşarak kaçmaya başlar.



Beyazıt Meydanı

Sahne 145’de; motorlu polisler Nazım’ın indiği taksinin etrafını sarar.



Beyazıt Meydanı

Sahne 146’da; Nazım Kapalı Çarşı yönünde kaçmaya devam ediyordur.



Beyazıt Çarşısı

Sahne 147’de; komiser Kemal, polislere çarşının kapılarının tutulması talimatını verir.



Komiser Kemal ve Ayten

Sahne 152-153'de; Nazım, yoldan geçen bir kamyonetin arka kasasına gizlice binerek Beyazıt'tan uzaklaşmaya başlar.



Nazım'ın Olay Yerinden Uzaklaştığı Kamyonet

Sahne 154'de; Komiser Kemal, polislere Sirkeci ve Galata Köprüsü üzerinde tertip almaları için talimat verir.



Ayten ve Komiser Kemal

Sahne 156'da; Nazım'ın kasasında saklandığı kamyonet Babıali yönüne doğru ilerliyordur. Motorlu polisler takiptedir.



Kamyonet Kasasında Olay Yerinden Uzaklaşan Nazım ve Nazım'ı Takip Eden Motorlu Polisler

Sahne 157-166'da; Nazım bir depoya saklanır. Polislerin depoya gelmesiyle yeri fark edilen Nazım, deponun arka çıkışından kaçmayı başarır.





Sahne 157-166 Bloğundan Alınmış Kareler

Sahne 167-170'de; hareket eden bir tramvaya atlayan Nazım, motorlu polislerin yaklaştığını görünce Galata Köprüsü'nde tramvaydan iner ve köprü'nün altından geçen bir gemiye atlayarak bir kez daha polislerden kaçmayı başarır.





Sahne 167-170 Bloğundan Alınmış Kareler

Bloğun geriye kalan diğer sahnelerinde; silah zoruyla kıyaya yanaştırdığı gemiden inen Nazım, tamirhaneye girer ve çalışanları yine silah zoruyla dışarı çıkararak dükkanın kepenkleri kapatır. Olay yerine gelen polislerle çatışmaya başlayan Nazım'a Komiser Kemal'in talimatıyla teslim olması için beş dakika süre verilir. Komiser Kemal ve Ayten'in Nazım'a verilen süre içerisinde olay yerine gelmesiyle 60 sahnelik art arda dizilmiş filmin bu uzun paralel kurgu bloğu sona erer.





Paralel Kurgunun Final Bloğundan Alınmış Kareler

4.3.2.4.3. Kılavuz Kavram (Leitmotif, Temanın Tekrarı)

Vurun Kahpeye filminde olduğu gibi Kanun Namına filminde de “temanın tekrarı-Leitmotif” yöntemi Akad tarafından başarılı bir şekilde kullanılmıştır. Bu yöntem aracılığıyla filmin 25, 28, 37, 47 ve 65’inci sahnelerinde gördüğümüz çirkin

oyuncak ördek yavrusu; filmin kötü karakteri Nezahat ile ilişkilendirilmiş, filmdeki birçok kötü olayın başlangıç aşamasında ya da sonrasında özellikle gösterilmiştir.

Akad'ın kötülük habercisi olarak kullandığı oyuncak ördeği ilk olarak Nezahat'ın, annesine; dünyayı Nazım ve Ayten'e zehir edeceğini söylediği 25'inci sahneden hemen önce görürüz (sahne 24).



Oyuncak Ördek ve Nezahat

28'inci sahnede Nezahat; Ayten'i ayartması için Halil'e yardım ediyordur. Sahnenin sonunda kamera, Nezahat'ın istediğini elde etmiş keyifle gülen yüzünden sola doğru yavaşça çevrinme hareketi yaptığında vitrinin üzerinde duran oyuncak ördeği bir kez daha görürüz.



Nezahat ve Oyuncak Ördek

Sahne 37’de L tf  Akad; oyuncak ördeği yine kötü bir olayın ardından göstermiş (evdeki g   ve otoriteyi temsil eden Ayten’in babası şevket Bey fel  geçirmiştir), oyuncak ördek ile Nezahat’ı art arda kurguluyarak ikili arasındaki var olan bağa ayrıca vurgu yapmıştır. Yavru  rdek yavrusu filmdeki kötü olayların başlangıcını ya da sonrasını simgelerken, Nezahat filmdeki en kötü karakterdir. İkili’nin art arda yahut bir arada gösterilmesi anlatıya ayrı bir derinlik kazandırmış, verilmek istenen mesajın anlamını pekiştirmiştir.



Oyuncak  rdek ve Nezahat

47’inci sahnede Nezahat ve Halil; Ayten ile Nazım’ı ayırmak için işbirliği yapmaya karar verir. L tf  Akad bu defa oyuncak yavru ördeği, meydana gelecek kötü olaylar dizisinin planlama aşamasında gösterir.



Halil, Oyuncak  rdek ve Nezahat

Nazım'ın, Halil ve Nezahat'ın tuzağına düşerek Ayten'i Perihan'la aldatmaya başladığı yine kötü bir olayın ardından sahne 65'de son kez gösterilen yavru oyuncak ördek, filmin kalan kısmında anlatının dışında bırakılmıştır.



Nazım, Perihan ve Oyuncak Ördek

4.3.2.4.4. Koşutluk ve Sembolizm

Kanun Namına filmi bu kurgu biçimleri bağlamında incelendiğinde, Lütü Akad'ın bu yöntemleri senaryo kurgusu içinde tasarlamadığı, bu nedenle filmin herhangi bir sahne, sekans ve ayrımında kullanmadığı görülür.

4.3.2.5. Filmde Anlatıyı Etkileyen ve Senaryo kurgusunda Kilit Konuma Sahip Sahnelerinin Dökümü ve Değerlendirilmesi

"Bir yazar her hangi bir yapıtı tasarladığında daima, temanın aydınlanması için önemli olan kilit taşları alır ve bunları hazırlanmakta olan yapıt boyunca yerleştirir. Bu kilit taşları genel taslağı belirtir. Bu kilit taşlarının içinde çeşitli kişilerin kendilerine özgü öğeleri, bu kişileri bir araya getiren olayların niteliği, hızlanma ve yavaşlanma öğelerinin anlam ve gücünü belirleyen ayrıntılar, hatta çok vakit sadece güçleri ve taşıdıkları anlamın zenginliği yüzünden seçilmiş ayrı ayrı sahneler bulunur. Romancı kilit taşlarını

yazılı anlatımla, oyun yazarı konuşmalarla belirtir, senaryocu ise bunu plastik (görünüşü anlamlı) görüntüler biçiminde düşünmelidir" (Pudovkin, 1966:37-38).

Sahne 1:

Jenerik akmaya devam ediyordur. Geniş bir genel planda, kamera denizden yavaşça bir tamirhane önüne çevrinme (pan) hareketi yapar.



Filmin Açılış Sahnesinden Kareler

Kamera çevrinme hareketi yaparken Nazım'ın dış sesi görüntünün üzerine düşmeye başlar:

"İsmim Nazım, 32 yaşındayım, bu şehirde doğup büyüdüm, otomobil tamircisiyim, bu film benim hikayemdir, Başlangıçta herkesin başından geçebilecek bir hikayeye benziyordu. Şimdi ise nasıl bir son beni bekliyor. Şu

anda boşluğa düşen bir taş gibiyim, karanlıklarla dolu olan bir boşluk. Her şey ne kadar güzel başlamıştı. İşim, sevdiğim bir karım vardı. Havaşında yaşamaya alıştığım bu şehirde sonu gelmeyecek sandığım bir saadet içindeydim. İnsan farkına varmadan kaptırıyor kendini, bunda kimsenin suçu yok. Eğer bir köleysek kabahat yıldızlarda değil kendimizde. Saadetimi kendim yıktım. Olsa olsa buna yardım edenler oldu. İnsanlarla alışverişimi bitirdim. Buraya niçin kapandığımı bile bilmiyorum. Beni vahşi bir hayvan gibi kısırdılar."

Tamirhanenin önü kalabalıktır ve polisler kepenkleri kapalı olan tamirhaneye ateş ediyordur. Kepengin üzerine Nazım Usta yazıyordu, orta kısmına yakın bir yerde dikdörtgen şeklinde küçük bir delik vardır.



. Nazım Ustanın Tamirhanesi ve Ateş Eden Polisler

Lütfi Akad bu sahnede seyirciye; filmin başkarakteri Nazım aracılığıyla filmin yeri, zamanı, konusu ve olayların nedenleri hakkında önemli bilgiler verir.

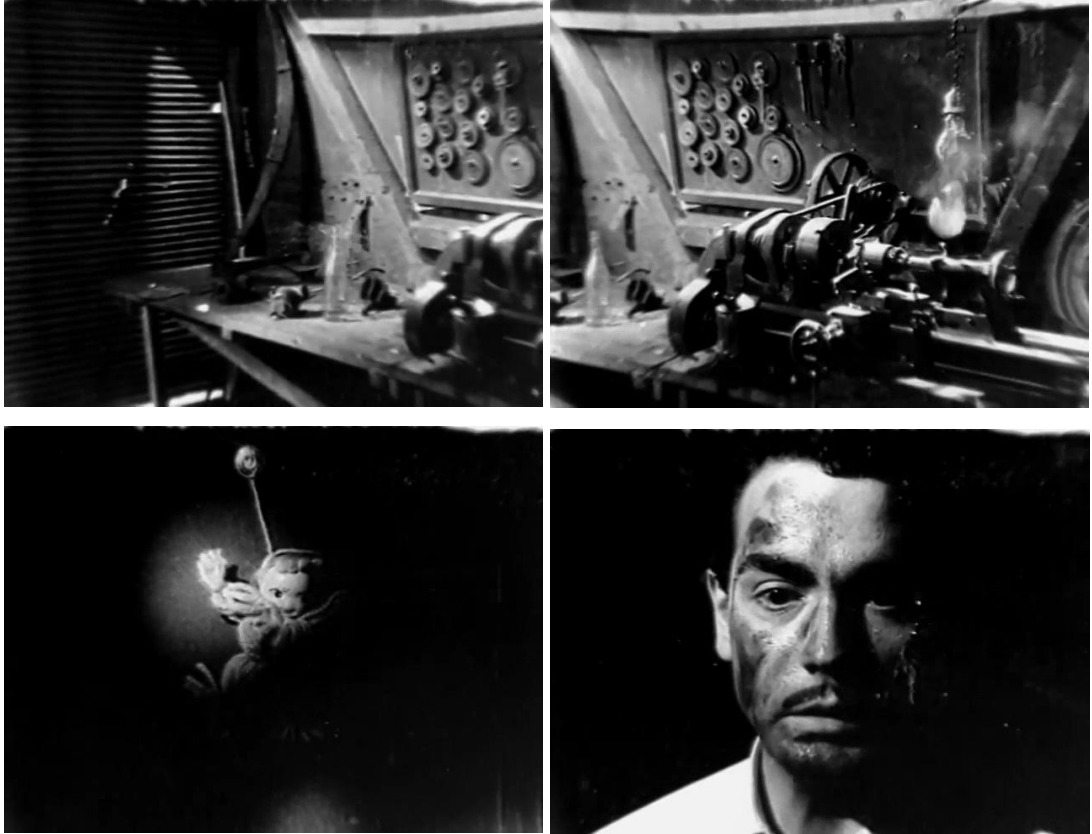
Akad'ın, Vurun Kahpeye filminde olduğu gibi burda da görsel anlatısı güçlü, seyirciyi meraka, düşünmeye, sonrasında bir şeyler olacağı fikrine yönelten, bol planlı başarılı bir açılış sahnesi kurguladığını söyleyebiliriz.

Sahne; bir birinden farklı aı ve ölçeklerde toplam 10 plan ve 1 tane de bindirme geçiş kullanılmıştır.

Sahne 2:

nceki sahneden zincirleme geçişle tamirhanenin içine geçeriz. Polisler ateş etmeye devam ediyordur. Kamera tamirhanenin giriş kapısından sağa doğru pan hareketi yapmaya başlar. Bu hareketle senkron bir biçimde kurşunların önce boş bir su şişesine daha sonra yanan bir ampul ve duvarda asılı oyuncak küçük bir bez bebeğe isabet ettiğini görürüz. Sonraki planda Nazım; nefes nefese, tedirgin ve donuk bir yüz ifadesiyle aynadan kendisine bakıyordur, yüzü gözü kir pas içinde kalmış, terlemiştir. Bu planın sonunda Nazım kolundan vurulur.

Nazım, kaçamayacak şekilde kısıtılmıştır.





Tamirhanenin İçi ve Nazım Usta

Sahne; 1'i toplu ölçekte açılış planı olmak üzere toplam 3 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 14:

Nazım bu defa omzundan vurulur. Komiser, Nazım'a 5 dakika içinde teslim olmasını söyler. Torna makinesini çalıştıran Nazım, bir süre sonra bayılır.



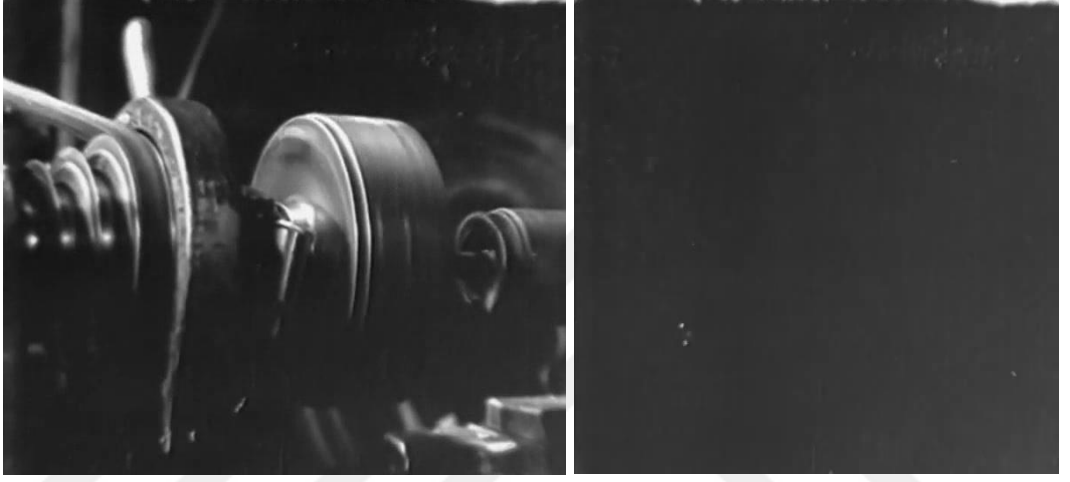
Yaralandığı için Bayılan Nazım ve Torna Makinesi

Nazım'ın bayılan yakın plan yüzünden kamera 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 (Nişancı, 2009:354)

Sahne toplam 3 plandan oluşur. Kararma ile sona erer.

Sahne 15:

Ekran siyahtan açıldığında, filmin kronolojik olarak ilk sahnesine (Nazım'ı cinayet işlemeye sürükleyen olayların başlangıç sahnesi) döneriz. Detay plan çalışan torna makinesi görüntüsü ve sesinden detay plan gitar görüntüsü ve sesine geçilmiştir.



Zaman Geçişi İçin Kullanılan Torna Makinesi ve Gitar Detayı



Nazım, Ayten, Nezahat ve Arkadaşları

Deniz manzaralı ağaçlık bir alanda pikniğe gelmiş gençler gitar çalıp eğleniyordur. Nazım ve Ayten gitar çalıp şarkılar söyleyen arkadaşlarının yanından ele ele tutuşup uzaklaşır. Uzaklaşan ikilinin arkasından Nezahat'ın sinsice baktığını görürüz.

"Pudovkin (1966:29) alıcının bütün değişik durumları (genel çekim, omuz çekimi, üstten görüş, v.b.), bütün teknik yollar (kararma, örtü, çevrinme), yani bir çekimin kendinden önce ve sonra gelen selüoit parçasına bağıntısını etkileyen her şey; bir sahnenin içeriğini kapsayan ve güçlendiren her şey inceden inceye hesaplanmalıdır der. Pudovkin'e göre eğer bu yapılmazsa, bazı sahnelerin çekiminde onarılamayacak yanlışlar yapılabilir. Böylece bu çeşit yoklamalı senaryo çalışması, yani çevrime hazır senaryo, her parçanın, hatta en küçük parçanın bile ayrıntılı anlatımını taşır, bu parçanın uygulamaya geçirilmesi için gerekli bütün teknik yöntemleri sıralar."

Filmin ilk 15 sahnesinde böyle bir çalışmanın başarılı bir şekilde Akad tarafından yapıldığını söyleyebiliriz.

Sahne toplam 5 farklı plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 19:

Gençler vapuru kaçırmamak için toparlanmaktadır, yanlarına önce Nezahat ardından da Ayten ve Nazım gelir. Nezahat, Ayten'in almayı unuttuğu ceketini görür ama almaz, mimiklerinden sinsice planlar yaptığını hissederiz.

Nezahat'ın amacı Nazım'la baş başa kalmaktır. Vapura doğru hep birlikte yürümeye başlarlar.



Ayten'in Unuttuğu Hırkası ve Nezahat

Sahne, 3 farklı plandan meydana gelir. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 20:

Sahne siyahtan açılır. Gençler şarkı söyleyerek vapura doğru yürüyordur. Nezahat, üşüdüğünü söyleyerek Ayten'den ceketini ister. Ayten çantasına bakar ama ceketini göremez, piknik yaptıkları yerde unutmuştur. Nazım, diğerlerine devam etmelerini, kendisinin ceketini alıp geleceğini söyler.

Nezahat'ın planı işlemeye başlamıştır.

Sahne, 2 farklı plan şeklinde kurgulanmıştır. Kesme ile diğer sahneye geçilir.

Sahne 23:

Nezahat tek başına Nazım'ı beklemektedir. Bir süre sonra Nazım elinde ceketle geri döner. Nezahat'a neden tek başına beklediğini sorar. Nezahat, kendisini beklediğini söyler. Nezahat Nazım'a aşkını itiraf eder; "seni seviyorum Nazım, beni reddetme, seni seviyorum nolursun beni reddetme, kimse seni benim sevdiğim kadar sevemez" der. Nazım şaşkındır ve bu durumdan rahatsız olur; "Nezahat bu olacak iş değil, biliyorsun ki biz Ayten'le sevişiyoruz" der ve hızla diğerlerinin yanına yönelir.



Nezahat ve Nazım

Nezahat aşkına karşılık bulamamış, reddedilmiştir.

Sahne, 10 plandan oluşur ve kararına ile sona erer.

Sahne 24:

Sahne siyahtan açıldığında kamera ağzını açıp kapatarak rahatsız edici bir ses çıkaran oyuncak yavru ördekten sola doğru pan hareketi yapar.

"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" (Nişancı, 2018:332).

Sahne, 19'u birbirinden farklı açılı ve ölçekte olmak üzere toplam 36 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 25:

Nezahat odasına sinirli bir şekilde girerek ağlamaya başlar. Odaya giren Nezahat'ın annesi kızına niçin ağladığını sorar. Nezahat, annesine Nazım'ı sevdiğini ve Nazım'ın Ayten'i tercih etmesine tahammül edemediğini söyler. Annesi Nezahat'a; *“çocuk olma kızım unutursun”* demesi üzerine Nezahat intikam yemini eder;

“Onlara dünyayı zehir edeceğim, kuracakları yuva onlara bir cehennem olacak, zehir edeceğim onlara dünyayı.”

Sahne, 6'sı farklı olmak üzere toplam 10 plandan oluşur. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 26:

Sahne siyahtan açıldığında Ayten ve Nazım'ın evlilik törenini görürüz. Nazım, Ayten'i, tamirhanede birlikte çalıştığı arkadaşlarıyla tanıştırır. Ayten'in üvey annesi misafirlerden Halil'in yanına gelir. Halil, Ayten'in, bir başkasıyla evlenmesinden rahatsız olmuştur çünkü Ayten hakkında kendisinin de emelleri vardır. Ayten'in üvey annesi Halil'in yanından ayrılınca Ayten, Nazım'ı, Halil ile

tanıştırır. Ayten ve Nazım'ın, Halil'in yanından uzaklaştığını gören Nezahat sinsice Halil'e yaklaşır ve imalı bir şekilde Halil'e; Ayten'in çok güzel bir kız olduğunu söyler. Nezahat ve Halil sinsice bakışırlar.



Düğün Sahnesinden Kareler

Pudovkin (1966:36) senaryo yazarının, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapının çatısında yer alacak belirli bir malzemeye sahip olduğunu söyler. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir.

Pudovkin'e (1966:35) göre hikayeler genellikle belirli bir kahramanın çevresinde döner. Olay örgüsü içinde yani olgunun gelişimi sırasında bu kahraman dost, düşman birçok insanla tanışır. Düşmanlar kendisine zarar vermeye çalışırken, dostlar kendisine yardım eder.

Bu sahne ile birlikte filmin olgusundaki karakterleri tanımaya başlıyor birbirleri ile ilişkileri hakkında fikir sahibi oluyoruz. Lutfi Akad, filmin ana olay örgüsünün merkezinde bulunan ve çatışmanın taraflarını oluşturan tüm ana karakterlerini bu sahnede bir araya getirmiş, bu karakterlerin bir birleriyle olan ilişkileri, ulaşmak istedikleri amaçları doğrultusunda davranış ve eylemlerinin ardında yatan motivasyonları hakkında da ipuçları vermiştir.

Sahne, 5'i farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 11 plandan oluşur ve kararma ile sona erer.

Sahne 29:

Halil, Ayten'i otomobili ile Nazım'ın dükkanına götürüyordur, Ayten'e biraz dolaşmayı teklif eder fakat Ayten, Nazım'ın kendisini beklediğini söyleyerek bu teklifi geri çevirir. Halil Ayten'e; "Seni kaç senedir beklediğimi biliyor musun" demesi üzerine Ayten Halil'den arabayı durdurmasını ister. Halil, bu zamana kadar ne istediye elde ettiğini ve konuştukların ikisinin de menfaati için aralarında kalmasını gerektiğini söyler.

Bu sahnede; Halil'in, Ayten'i elde edebilmek için önüne çıkan herkese her türlü kötülüğü yapabileceğini anlarız.

Sahne, 4'ü farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 32:

Bir doktor yatağında hareketsiz yatan Ayten'in babasını muayene edip odadan çıkar.



Ayten'in Babası Şevket Bey, Üvey Annesi, Nezahat ve Doktor

Doktor hastanın sol tarafına inme indiğini, bu vakanın bu kadar ani ve şiddetli olanına hiç rast gelmediğini, bundan sonra hastanın konuşamayacağını fakat söylenilenleri duyabileceğini söyler. Eve gelen Nazım ve Ayten doktoru görünce şaşırır, babasının durumunu öğrenen Ayten koşarak babasının odasına gider.

Bu sahne ile birlikte, Ayten'i koruyup kollayan, güç ve otoriteyi temsil eden baba figürü iktidarını kaybetmiş, Nazım'ın da Ayten'den uzaklaştırılmasıyla Ayten karakteri tek başına ve savunmasız bırakılmıştır.

Sahne 2 plan bulunur ve kesme ile babasının odasındaki sahneye geçilir.

Sahne 47:

Halil, Ayten'e sarkıntılık etmeye devam ederken Nezahat içeri girer. Ayten Halil'i alçaklıkla suçlayarak evinden kovar ve ağlayarak odasına gider. Halil, Nezahat'tan yaptığı ahlaksızlıktan dolayı özür diler. Nezahat, filmin başından beri gördüğümüz aynalıktaki oyuncak ördeği eline alarak Halil'e üzülmemesini söyler.



Halil, Ayten, Nezahat ve Oyuncak Ördek

Pudovkin (1966:53) senaristin yazdığı her cümleinin perdede her hangi bir görüntü biçiminde plastik olarak görüneceğini daima aklında tutması gerektiğini söyler. Dolayısıyla senaristin yazdığı sözcükler kadar, plastik görüntülerin dıştan verilmesi de önemlidir. Bu plastik görüntüler her şeyden önce açık ve zengin anlamlı olmalıdır. Senarist, plastik (görsel yönden zengin, anlamlı) malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmelidir.

Akad; sahne 24, 28 ve 37'den sonra, bu sahnede de rahatsız edici sesler çıkaran çirkin ördek yavrusunu Nezahat'la bira arada göstererek ilişkilendirmiş, kullandığı bu plastik malzeme aracılığıyla Nezahat'ın haince planlar yapan kötümcul karakter yapısına vurgu yapmıştır.

Bu sahne filmin iki kötü karakterini yakınlaştırma işlevi görür.

Sahne 52:

Nezahat ve Halil'e artık müttefiklerdir.



Halil, Nezahat ve Oyuncak Ördek

Filmin kötü kişisi Nezahat, ana motivasyonu yolunda ilk somut adımını atıp Halil'le işbirliği yapmıştır. Artık aynı amaç için ilerleyen iki kötü karakter vardır (Nişancı, 2018:336).

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 54:

Sahne siyahtan açıldığında Halil'in evinde eğlenen, dans eden davetlileri görürüz. Halil; Nazım, Ayten ve Nezahat üçlüsünü kapıda karşılar, onları yanındaki

Perihan'la tanıştırır. Halil, eroin bağımlısı Perihan'ı, Nazım'ı baştan çıkarması için görevlendirmiştir, bu görev karşılığında ona eroin temin etmektedir. Perihan, sahne boyunca Nazım'la ilgilenir ve ona kur yapar. Ayten ise partide kendisine musallat olan davetlilerden sıkılmış partiye katıldığına pişman olmuştur. Halil ve Nezahat planları işlediği için keyiflidirler.



Parti Sahnesinden Kareler

Akad; sadece karşılıklı diyaloglarla ilerleyen ve oldukça uzun sayılabilecek bu sahnede; durağanlığın ve düşük ritmin önüne geçebilmek için hem kameranın yerini ve ölçeğini sık sık değiştirmiş hem de oyunculara çerçeve içinde hareket vererek sahneyi dinamik tutmaya çalışmıştır.

Yaklaşık 5 dakika süren bu sahnede 12 tanesi birbirinden farklı olmak üzere toplam 14 plan kullanılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 60:

Nazım tamirhanede çalışırken Perihan gelir. Kamil usta Nazım'ı, Perihan konusunda uyarır fakat Nazım, Kamil ustanın söylediklerini dikkate almaz. Halil'in kurduğu tuzağa düşer.



Nazım ve Perihan

Sahne toplam 3 plandan oluşur ve dışarıdaki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 64:

Nazım ve Perihan arabayla ıssız manzaralı bir tepeye gelmiş arabanın içinde sevişiyordur.



İstanbul Manzarası, Nazım ve Perihan

Perihan amacına ulaşmış Nazım'ı baştan çıkarmıştır.

Sahne, 2 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 75:

Ayten tamirhanenin önüne gelmiştir. Nazım yoktur. Kamil usta, Ayten'in yanına gelir ve onu eve götürmek ister.

Ayten, Nazım'ın Perihan'a gittiğini anlamıştır.

Sahne, 2 plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer

Sahne 79:

Ayten, üvey annesi, Nezahat ve Halil oturuyordur. Ayten'in üvey annesi saatin gece yarısını geçmesine rağmen Nazım'ın hala eve gelmediğinden dert yanar. Halil, Nazım'ı Ayten'e kötülerken Nazım gelir ve Halil'le kavga etmeye başlar. Halil, Nazım çatışması bu sahne ile başlatılır.

Sahne, 13'ü farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 17 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 86:

Sahne siyahtan açıldığında posta kutusuna bir zarf atılır.



Posta Kutusu

Sahne tek plan çekilmiş ve sonraki sahneye bindirme geçiş yapılmıştır.

Sahne 87:

Ayten zarfı açar. Mektubun içeriğini dış ses olarak duyarız. Nazım; Ayten'i Perihan ile aldatıyordur.



Halil'in Gönderdiği Mektup ve Ayten

Ayten'in okuduğu mektupta şahıs isim vermemektedir. Ancak mektubu seslendiren kişi Halil olduğundan seyirciye bu bilgi verilmiş olur (Nişancı, 2018:340).

Sahne, 3 plandan oluşur. Zincirleme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 88:

Masadaki zarflara mühür basılıyordur.



Mühürlenmiş Zarflar

Sahne tek plandır. Zincirleme geçişle sonraki sahneye geçilir.

Sahne 89:

Ayten yeni gelen mektubu okuyordur. Halil'in dış sesi aracılığıyla mektubun içeriğini duymaya devam ederiz. Nazım ve Perihan'ın birlikte olduğunu kanıtlar nitelikte ikilinin muhtelif yerlerde çekilmiş resimleri de yollanacaktır.



Ayten

Sahne tek plan çekilmiş, zincirleme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 90:

Posta kutusuna başka bir zarf daha atılır.



Posta Kutusu

Sahne tek plan olup sonraki sahneye zincirleme geçiş yapılır.

Sahne 91:

Ayten, Nazım ve Perihan'ın gazinoda eğlenirken çekilmiş fotoğraflarına bakıyordur.



Ayten ve Gönderilen Fotoğraflar

86'ıncı sahnede başlayıp 93'üncü sahnede son bulan 8 sahnelik bu blokta, bindirme geçiş yöntemiyle sahneler birbirine bağlanmış, kısa bir filmsel zaman içerisinde, uzun bir zaman diliminde gerçekleşen olaylar anlatılmıştır.

Sahne, 2 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 94:

Sahne siyahtan açılır. Ayten eve geldiğinde, dışarı çıkmak için hazırlık yapan Nazım'ı görür. Nazım'a; "Gitme artık, vazgeç bu tehlikeli oyundan, her şeyi biliyorum. Perihan denen kadını, birlikte gittiğiniz yerleri, her şeyi her şeyi biliyorum" der. Nazım'a neden ellerinin titrediğini sorar. Nazım, Ayten'i tersleyip evden çıkar.

Nazım, Perihan için Ayten'den ayrılmayı göze almış, Ayten'i dışlamıştır.

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 96:

Sahne siyahtan açıldığında Nazım'ın, zile bastığını görürüz. Kapıyı açan hizmetçi kadın, Perihan'ın evde olmadığı söyler. Nazım, hizmetçiyi iterek içeri girer.

Halil'in verdiği görevi başarıyla yerine getiren Perihan artık Nazım'la görüşmek istemiyordur.

Sahne, 3 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 97:

Salona giren Nazım, Perihan'ın koltukta uzandığını görür. Nazım, Perihan'a bu yaptığının ne anlama geldiğini sorar. Perihan, ilişkilerinin geçici bir macera olduğunu söyler. Sinirlenen Nazım, Perihan'ın kolunu sertçe çeker. Perihan, Nazım'a sakin olmasını söyleyerek içeri gider. Perihan içeri gidince Nazım içki almak için masaya yönelir ve masanın üzerinde duran bir mektup görür. Mektubu okumaya başlar. Halil'in sesinden mektupta yazılanları duyarız: "Perihan'cım artık Nazım denen o sersemle meşgul olmana lüzum kalmadı. Onu ayartmak hususunda gösterdiğin maharete hayranım. Sayende kolladığım av yakında kollarımın arasına düşecek." Perihan salona döndüğünde Nazım'ın elindeki mektubu görür. Nazım, mektubu kimin yazdığını sorar fakat Perihan mektubun kimin yazdığını Nazım'a söylemez. Nazım kırdığı içki şişesiyle Perihan'ı yüzünden yaralar ve evden hızlıca ayrılır.

Nazım, kendisine kurulan tuzağın farkına varmanın şokunu yaşar.

Sahne 10'u farklı olmak üzere toplam 14 plan kullanılmıştır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 99:

Nezahat'ın odasında hasta yatan Ayten kabus görüyordur. Bu kabus sahnesi, aynı zamanda, Ayten ve Nazım'ın yaşamlarını felakete sürükleyen olayların başlangıcını simgeler.

Sahne 19 toplam 19 plan kullanılmıştır ve kesme ile Ayten'in rüyasından uyandığı sahneye geçeriz.

Sahne 103:

Nezahat salonda oturmuş sigara içiyordur. Kapı açılır, gelen Nazımdır. Nazım odasına yönelince Nezahat, Nazım'ın önünü keserek içeride kimsenin olmadığını, Ayten'in bütün gece eve gelmediğini söyler.

Nezahat, Nazım ve Ayten'in yuvasını yıkmak için yaptığı planını uygulamaya devam ediyordur.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 111:

Nezahat, Nazım'ı arar, Ayten'in Erenköy'deki amcalarına gitmediğini, Halil'in Ayazpaşa'daki apartmanında olduğunu söyler.

Nezahat yaptığı bu telefon görüşmesiyle Nazım'ı katil olmaya iten fitilin ateşini yakmıştır.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

Sahne 120:

Nazım, Halil ile Ayten'in bulunduğu odaya girer. Halil ve Ayten sarmaş dolaş gibidir. Nazım silahını çıkarır ve Halil'i vurur. Ayten de kolundan yaralanmıştır.

Sahne, 2'isi farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 4 plandan oluşur.

Sahne 121:

Nazım, Perihan'ı da vurur.

Nazım, Halil'le birlikte kendisini tuzağa düşüren Perihan'ı da öldürmüştür. Sırada Nezahat vardır.

Sahne, 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 124:

Ayten'in kolu sarılıyordur. Ayten olay yerine gelen komisere; Nazım'ın Nezahat'ı öldüreceğini söyleyerek evlerinin adresini verir.

Ayten'in amacı, Nazım'ın bir cinayet daha işlemesinin önüne geçmektir.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 131:

Polisten önce eve gelen Nazım; Perihan'ı Şevket Bey'in gözleri önünde öldürmüş, evin arka çıkışına yönelmiştir.



Nazım ve Nazım Tarafından Vurulmuş Nezahat

Nazım, içine düştüğü tuzağın asıl planlayıcısı Nezahat'ı da vurmuştur.

Sahne 132:

Evin arka çıkışını tutmaya giden polisler; Nazım'ın, yüksek bir duvarın üzerinden atlayarak kaçtığını görür.



Sahne 132'den Alınmış Kareler

Bu sahne ile birlikte, sahne 172'ye kadar sürecekle kaçma kovalamaca bloğu başlamış olur.

Sahne 172:

Nazım tamirhaneye girer. Kamil usta ve diğerlerini dışarı çıkarıp dükkanın kepenklerini kapatır.

"Pudovkin'e (1966:38) göre; senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, ayrı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriği değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasındaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Ritimdeki bir yanılma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiç bir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir."

Pudovkin'in yukarıdaki bu kurgu anlayışı bağlamından değerlendirdiğimizde Lütü Akad'ın sahne 131'den başlayıp sahne 189'a kadar devam eden uzun sayılabilecek bu sekansta, sahnelerin hem kendi iç kurgularında hem de art arda gelen her bir sahnede farklı ölçek ve açılarda çok fazla kısa planlar kullanması filmin ritmini ve temposunu doruk noktasına ulaştırmıştır diyebiliriz.

Sahne 6 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 176:

Ayten merakla beklerken komiser diğer polislerle telsizle konuşmaktadır. Polis memuru komisere, Nazım'ın içeri girmek isteyen polislere ateş ettiğini söyler. Komiser Nazım'ın teslim olması için son kez uyarılmasını, teslim olmaması durumunda gerekenin yapılması talimatını verir. Ayten, komiserden kendisini tamirhaneye götürmesini söyler, Nazım'ı teslim olmaya ikna edebileceğini belirtir. Nazım'a 5 dakika mühlet verilmesini isteyen komiser, Ayten'i de alarak tamirhaneye gider.



Komiser Kemal ve Kolundan Yaralanmış Ayten

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

Sahne 177:

Polisin biri saatine bakıyordur.

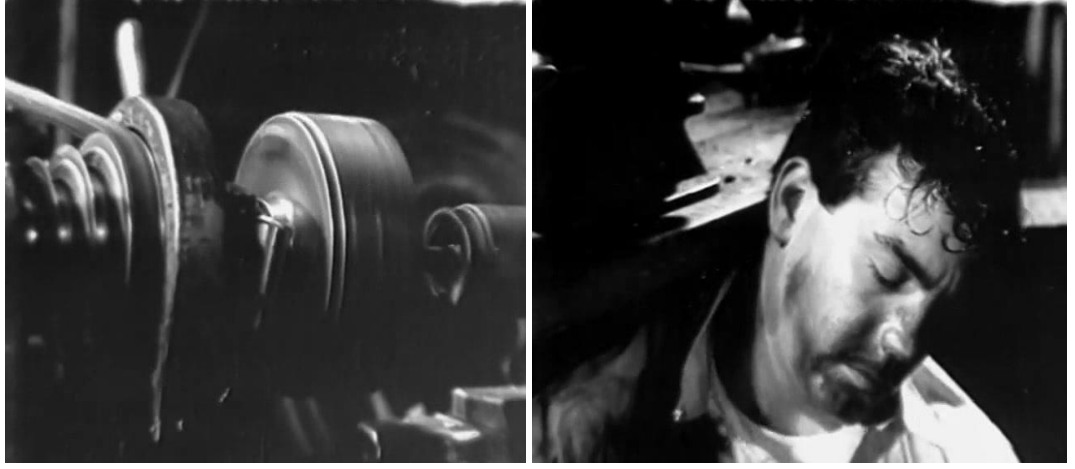


Nazım'a Verilen Beş Dakikalık Sürenin Dolduğunu Gösteren Yakın Plan Saat Detayı

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 178:

Çalışan torna makinesi aşağı doğru tilt hareketi yapınca sahne 14'te bayılan Nazım'ı görürüz.



Torna Makinesi ve Baygın Nazım

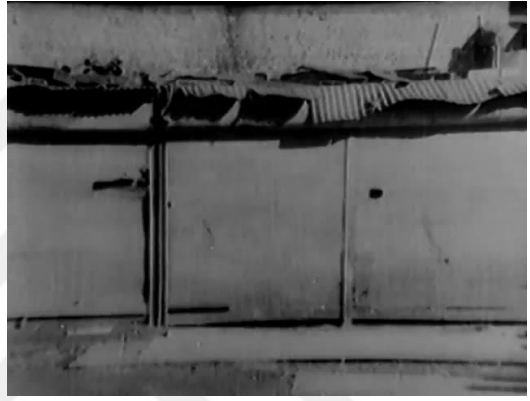
Bu sahne 14'üncü sahnenin devamıdır. Nazım'ın yaşam serüvenini gösteren flashback sahneler ve polisler tarafından Nazım'a verilen beş dakika süre sona ermiştir. Nazım yavaşça gözlerini açar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 187:

Sahne 183'de olay yerine gelen Ayten, Nazım'ı teslim olması için ikna etmeye devam ediyordur. “Seni bekleyeceğin Nazım, çocuğumla beraber bekleyeceğim. Teslim ol, yalvarırım teslim ol. Herkes merakla tamirhaneye bakıyordur. Tamirhanenin kapısı açılır ve Nazım dışarı çıkar. Nazım, Ayten'e; artık katil bir günahkar olduğunu, kendisine layık olmadığını söyleyerek Ayten'den kendisini affetmesini ister ve polislere tabancısını vererek teslim olur.





Final Bloğundan Kareler

SONUÇ

Sovyet Devrimi'nin hemen ardından gelen 1920'li yıllar boyunca Sovyet sineması yalnızca uygulama açısından değil, aynı zamanda kuramsal açıdan da dünyanın en heyecan verici sinemalarından biri olmuştur. Devrimle birlikte altın çağını yaşayan Sovyet sineması; kurgu üzerine halen tartışılan kuramlar, düşünceler ve önemini hiç yitirmeyen filmler ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmaların oluşumunu başlatan ise Sergei Eisenstein ve Vsevolod Pudovkin gibi birçok ünlü yönetmenin öğretmenliğini yapmış olan Lev Kuleshov'dur (Nişancı, 2019:78). Kuleshov, sinemanın tiyatrodan bağımsız kılınması gerektiğini ve sinemanın tiyatroya üstünlüğünün kurguda yattığı görüşünü geliştirdi.

Film çalışmalarına Kuleshov'un öğrencisi ve yardımcısı olarak başlayan Pudovkin, film kurgusunu Kuleshov gibi "tuğla üstüne tuğla" koyularak yapılan bir inşa sürecine benzetir. Pudovkin'in "bağıntılı kurgu"ya ulaşan kuramsal ilerleyişi, kendisini dünya sineması için özellikle senaryo kurgusu bağlamında çok özgün, örnek alınan bir kişiliğe dönüştürmüştür. Bunun en önemli nedenlerinden biri kuram ve uygulama çalışmalarını paralel bir biçimde yürütmesidir.

Kurgunun, Lütü Ömer Akad'ın filmsel anlatısını oluşturmada oynadığı rolü, Pudovkin'in kurgu kuramı bağlamında ele aldığımız bu çalışmada; tiyatrodan arınmış sinema dilinin oluşturulmaya çalışıldığı Geçiş Dönemi içinde çekilen Lütü Akad'ın ilk filmi olan Vurun Kahpeye ve Sinemacılar Dönemi'ni başlatan film olarak kabul gören Kanun Namına filmlerinin "senaryo yapıları"; "tema", "olay örgüsü", "filmsel sunuş" ve "Bağıntılı Kurgu" kuramı olmak üzere dört alt başlıkta incelenmiştir. Yapılan bu incelemeler neticesinde, filmlerin; "tema", "olay örgüsü" ve "filmsel sunuşlarının", Pudovkin'in bu başlıklar altında yaptığı tanımlara oldukça benzer bir yapıda kurulduğu tespit edilmiştir. Pudovkin'e göre; "tema"nın kapsadığı konunun sınırları ne kadar geniş olursa, ortaya çıkan film o kadar yüzeysel olacaktır, iyi filmlerin çoğunun çok basit temaları ve hiç de çapraşık olmayan olay örgüleri vardır. Vurun Kahpeye filmi bu tanım çerçevesinde değerlendirildiğinde; Lütü Akad'ın; yurt genelinde verilen milli mücadeleyi, hikâyenin geçtiği kasaba ve kasabanın düşman işgalinden kurtarılması için verilen mücadeleyle sınırladığı, bu

sayede anlatısında yüzeysellikten kurtularak hikâyeyi derinlemesine işleme fırsatı yakaladığı görülmüştür. Kanun Namına’da ise filmin “tema”sı; Nazım ve Ayten’e kurulan tuzak sonucu meydana gelen olaylar dizisiyle sınırlandırılmıştır.

Her iki filmin “olay örgüsü”, yine Pudovkin’in bu başlık altında yaptığı tanıma uygun bir biçimde, öykünün gerilim ve dramatik etkisini arttıracak şekilde kurgulanmıştır. Vurun kahpeye’de filmin ana “olay örgüsü” milli mücadele yanlısı Aliye öğretmen ile işbirlikçi Hacı Fettah arasında yaratılan gerilim ve çatışma üzerine kurulmuş; ikili arasında yaratılan gerilimin dozu, üçüncü bölümde de görüldüğü üzere, “Bağıntılı Kurgu” yöntemleri olan “paralel kurgu” ve “leitmotif” aracılığıyla filmin çatışma ve doruk noktasına hizmet edecek şekilde sürekli arttırılmıştır. “Paralel kurgu” ve “leitmotif” yöntemleri Kanun Namına filminde de benzer bir biçimde, taraflar arasında var olan gerilimi yükseltmek, filmin doruk noktasına giden süreçte dramatik etkiyi arttırmak için kullanılmıştır. Pudovkin’in bir diğer kurgu yöntemi olan “Karşıtlık”, yine her iki filmde de benzer bir biçimde, filmlerdeki kötü karakterlerin söylemleri ile eylemler arasında yaratılan zıtlıklara vurgu yapılmak maksadıyla kullanılmıştır. Temel amacı izleyicinin dikkatini, algısını belli bazı şeyleri görmeleri için yönlendirmek olan bu kurgu yöntemleri, her iki filmde de, Akad’ın sinema diline ayrı bir tat katmaktadır. Pudovkin’in öne çıkardığı bu kurgu yöntemleri, genel bağlamda, İlkey Nişancı’nın da belirttiği gibi, çekimlerin birbiri ile olan ilişkisinden çok sahnelerin birbiriyle olan ilişkisi, örgüsü ve sahnelerin birbirlerini tetiklemeleri üzerine odaklanır. Bu bakımdan bu yöntemler filmlerin senaryo yazım aşamasında tasarlanmamışsa, filmlerin diğer kurgu süreçlerinde bu tür bağlantılar kurmak nerdeyse imkansız gibidir.

Vurun Kahpeye ve Kanun Namına filmleri üçüncü alt başlık olan “filmsel sunuş” bağlamında incelendiğinde, Akad’ın, sinemasal bir anlatı yapısı kurma amacıyla, iki filmde de; Pudovkin’in “filmsel Sunuş” ve “yapısal kurgu” anlayışa benzer bir biçimde; senaryosunu bölümlere, bölümleri sekanslara, sekansları sahnelerle, sahneleri de dramatik etki oluşturacak şekilde farklı ölçeklerden oluşan ayrı ayrı çekimlere böldüğü görülmüştür. Vurun Kahpeye’de farklı açı ve ölçeklerde ayrı ayrı çekimlere bölünmüş bu sahnelerin yeniden bir araya getirilme sürecinde,

yani masa başı kurgu aşamasında, teknik düzeyde bağlantı sorunları yaşandığı tespit edilmiştir. Filmin hemen hemen tamamında, bütün sahneler arası geçişlerde, geçiş planlarının eksikliğinden kaynaklanan bağlantı sorunları, kararma-açılma ya da zincirleme geçiş yöntemleriyle çözüme kavuşturulmaya çalışılmıştır. Sahnelerin kendi iç kurgusunda göze çarpan sorunlar ise, 180 derece (Aks) kuralının ihlali, duygu ve hareket devamlılığındaki sıçramalar olmuştur. Filmde bazı teknik ve anlatısal aksaklıklar göze çarpsa da film dönemin izleyici ve sinema eleştirmenleri tarafından beğeni ile karşılanmıştır. Yine benzer çerçevede analiz ettiğimiz Kanun Namına filminde; filmin senaryo ve biçimsel kurgusunda belirgin herhangi bir hata göze çarpmamaktadır. Serhat Serter'in de söylediği gibi Kanun Namına; bir film öyküsü olarak, bu öykünün sinema diline uygun işlenişi, çevrenin ve tiplerin seçilişi, kamera hareketleri, kurguya verilen önem ile kendinden önceki filmlerden ayrılmakta, dolayısıyla tiyatrocular döneminin filmleri ile taban tabana karşıt bir özellik taşımaktadır.

Pudovkin'e göre senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, aynı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Ona göre bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriği değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasındaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Lütü Akad'ın, bu tanıma benzer bir biçimde, her iki filmde de, uzun sayılabilecek birçok sahnede durağanlığın ve düşük ritmin önüne geçebilmek için kameranin yerini ve ölçeğini sık sık değiştirdiği, buna ek olarak oyunculara çerçeve içinde hareket vererek sahneleri dinamik bir yapıya kavuşturmaya çalıştığı tespit edilmiştir. Birbirinden farklı açı ve ölçekte 35 planın bulunduğu Vurun Kahpeye filminin 75'inci sahnesi ile Kanun Namına'daki Ayhan Işık'ın polisten kaçış sekansı, kurgunun bu biçimde kullanılmasına uygun düşen örneklerdir. Akad, ayrıca Kanuna Namına filminde; filmi, olay örgüsünün son sekansından başlatarak sinemasal anlatımın önemli bir ögesi olarak kurguyu ustaca

kullanmış, bu sayede seyircinin gerilim ve merak duygusunu film boyunca canlı tutmayı başarmıştır.

Pudovkin'in, kurgunun sinemaya bir armağanı olarak gördüğü "filmsel uzam" ve "filmsel zaman"ın, yine Akad tarafından Vurun Kahpeye filminde başarılı bir biçimde kullanıldığı görülmüştür. Filmin 57'nci sahnesinde kasabanın iki farklı noktasında bulunan Aliye öğretmenin yaşadığı ev ile kasaba meydanı; birbirinden farklı zaman ve mekanlarda yapılan çekimlerin bir araya getirilmesiyle, sanki yan yana ve meydandaki düşman işgali, Aliye öğretmenin pencereden baktığı an gerçekleşiyormuş gibi gösterilmiştir. "Filmin Çatışması"nı da oluşturan bu sahne, Akad'ın henüz ilk filminde bile eylemin ve sahnenin duygusal etkisini arttırmada kurguyu başarılı bir biçimde kullanabildiğini gözler önüne sermiştir.

Lütfi Akad "Işıklar Karanlık Arasında" adlı kitabında, Vurun Kahpeye filmindeki tüm çekimleri dramatik yapıyı geliştirecek şekilde önceden planladığını yazmıştır:

"Çerçevenin yarısını kaplayan gölgeler içinde uzanan toprak yol, onun ötesinde gökyüzü, uzaktan gittikçe yaklaşan bir araba ve atın boynuna asılı çingirak sesi, biraz sonra eğik zeminin gerisinden arabanın karaltısı görünür ve yaklaşarak görüntüyü doldurur! Bu görüntünün üstünde Aliye öğretmenin ettiği yemin duyulur. Filmin girişi için gördüğüm buydu ve bana iyi gelmişti. Ben de senaryonun başına bunu yazdım ve "1 " sayısını verdim, bir de olayın nerede geçtiğini yazdım en başa. Bu bütün film boyunca böyle sürdü" (Akad, 2004:58).



Vurun Kahpeye Filminin İlk Planı - Aliye'nin At Arabasıyla Kasabaya Gelişi

Akad yine aynı kitabında, filmin kurgusuna çekim esnasında da devam ettiğini söylemiştir: "Benim, evde kâğıt üstünde görüp tasarladığım çekimlerin tamamına yakını, burada Adapazarı'ndaki şartların hiçbirine uymuyordu. Çok kısa süren bir dehşet anı yaşadım, ama kendimi çabuk toparladım. Gerektiğinde bir çekimi üçe dörde böldüm rahatça, gerektiğinde birkaç çekimi birleştirdim, senaryoda olmayan çekimler eklediğim gibi olanlardan attıklarım da oldu. Senaryoyu yazan da yöneten de bendim, her şeyi bildiğim gibi değiştirmeye hakkım vardı" (Akad, 2004:59). Akad, ifadelerinin devamında, filmin çekim sonrası masa başı kaba kurgusunu Adapazarı'nda tek başına yaptığını, İstanbul'a döndükten sonra da filme son halini vermek için kurgucu Özen Sermet'le birlikte çalıştığını belirtmiştir.

Lütfi Akad ayrıca kitabının ilerleyen sayfalarında Kanun Namına filminin ilk gün çekimlerinde karşılaştığı bazı sorunların üstesinden gelebilmek için (Ayhan Işık'ın donuk yüz ifadesi ve oyunculuk performansından duyduğu rahatsızlığı aşmak için), temellerini Griffith'in attığı, Kuleshov, Eisenstein ve Pudovkin gibi Sovyet yönetmenlerin geliştirdiği kurgu kuramlarından da faydalandığını dile getirmiştir (Akad, 2004:167).

Lütfi Akad, yukarıda ele aldığımız kurgusal uygulamaları bilinçli olarak mı yaptı, yoksa hikayelerinin yapısı onu bu anlatımlara mı sürükledi sorusuna yanıt verecek olursak; yaptığımız analizlerden ve Lütfi Akad'ın kendi beyanlarından elde ettiğimiz bilgiler ışığında; Vurun Kahpeye'de hikayenin dramatik yapısının Akad'ı bu tür anlatıma sürüklediği, Kanun Namına filminde ise; Akad'ın anlatısını kurarken uyguladığı birçok yöntemi bilinçli olarak tercih ettiği söylenebilir.

Sonuç olarak yapılan tüm bu incelemeler neticesinde, Lütfi Akad'ın filmsel anlatısını oluştururken, anlatısının içeriğinin anlamını daha güçlü kılmak, istenilen duygu durumunu yaratmak; zamanın, mekânın, ritmin ve temponun oluşturulmasında, izleyicinin dikkatinin sahnenin önemli ögesine yönlendirmede ve en önemlisi filmsel bütünlüğü sağlamada sinemasal anlatımın temel öğelerinden biri olarak kurguyu; Pudovkin'in kurgu anlayışına benzer bir biçimde, filmin tüm üretim sürecini kapsayacak şekilde kullandığı sonucuna varılmıştır.

Kurgunun, Lutfi Akad'ın filmsel anlatısını oluşturmada oynadığı rolü, Pudovkin'in kurgu kuramı bağlamında ele aldığımız bu çalışmada, kullandığımız bu yöntem, hem analizler hem de sonuç kısmında da görüleceği üzere, hipotezimizi doğrulamıştır. Bu bakımdan kullandığımız bu yöntemin, alanda yapılacak yeni çalışmalarda, filmlerin kurgusal çözümlemelerinde kullanılabileceği, dolayısıyla sinemasal çalışmalara katkı sağlayacağı düşünölmektedir.



KAYNAKÇA

- Abay, Yüce B.: **Sinematografinin Temel Ögesi Kurgu: Quentin Tarantino Filmlerindeki Şiddet Sahneleri Örneği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi, Ordu, 2019.
- Abisel, Nilgün: **Sessiz Sinema**, İstanbul, OM Yayınları, 2003.
- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2003.
- Admin, J.B.D.: **Thomas Edison's Kinetoscope**, 2020, (Çevrimiçi) <https://www.idesign.wiki/thomas-edisons-kinetoscope-1893/.htm>. 15 Nisan 2020.
- Akad, Lütfi: **Işıklı Karanlık Arasında**, İstanbul, Kültür Yayınları, 2004.
- Akikol, Rahime: **Anlam Yaratma Aracı Olarak Kurgu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2011.
- Algan, Necla: "Türkiye'nin Görsel Belleğinde Bir Öncü ve Bir Usta: Lütfi Akad," **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Der. Ayla Kanbur, Ankara, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, 2005, 23-52.
- Arnheim, Rudolf: **Sanat Olarak Sinema**, Çev. Rabia Ünal, Ankara, Öteki Yayınevi, 2002.

- Asiltürk, Cengiz: **Sinemada Diyalektik Kurgu**, İstanbul, Beykent Üniversitesi Yayınları No. 53, 2008.
- Atıcı, Fatih: **Ömer Lütfi Akad Sinemasında Aşk**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2016.
- Bazin, Andre: **Sinema Nedir**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Doruk Yayınları, 2011.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.
- Betton, Gerard: **Sinema Tarihi**, Çev. Şirin Tekeli, İstanbul, Yenyüzyıl Kitaplığı, 1990.
- Biga, Nur T.: **SSCB İdeolojisinin Pudovkin Filmlerindeki Temsili**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2015.
- Bonitzer, Pascal: **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yasar, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Bordwell, David, Thompson, K. : **Film Sanatı**, Çev. Ertan Yılmaz-Emrah Suat Onat, Ankara, De Ki Yayınları, Birinci Basım, 2009.
- Butler, Andrew M.: **Film Studies**, Çev. Ali Toprak, İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.
- Çoşkun, Esin: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix Yayınevi, Birinci Basım, 2009.
- Decor, Anewall: **Film**, 2016, (Çevrimiçi)

<https://www.pinterest.pt/pin/226657793722442333/.htm>.

10 Ağustos 2018.

Dorsay, Atilla: **Yüzyılın Yüz Yönetmeni**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2005.

Duymaz, Doğa: **Lev Kuleshov'un Sinemada Kurgunun Önemi**
Kanıtladığı Etkileyici Bir Deney: Kuleshov Effect,
(Çevrimiçi) <https://listelist.com/kulesov-etkisi-sinema/>.
5 Haziran 2019.

Dmytryk, Edward, Jean Porter D.: **Sinemada Yönetmenlik, Oyunculuk, Kurgu**, Çev.
İbrahim Şener, Doruk Yayınları, 2011.

Dmytryk, Edward: **Sinemada Kurgu**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm
Yayınları, 2003.

Editör: **Aya Seyahat Le Voyage Dans La Lune Filmi**, (2019).
<https://www.istanbulsanatevi.com/wp-content/uploads/2019/09/aya-seyahat-voyage-dans-la-lune-ft.jpg>. 17 Kasım 2019.

Enstitüsü, Anka: **Sinemanın Tarihçesi**, 2014, (Çevrimiçi)
<http://ankaenstitusu.com/sinemanin-tarihcesi/.htm>. 25
Temmuz 2019.

Eisenstein, Mikhailovich S.: **Film Duyumu**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi,
1984.

Eisenstein, Mikhailovich S.: **Film Biçimi**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi,
1986.

- Esen, Şükran: “Akad’ı okumak,” **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad**, Der. Ayla Kanbur, Ankara, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, 2005.
- Esen, Şükran: **Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)**, İstanbul, Agorakitaplığı Yayınları, 2016.
- Evren, Burçak: “Lütü Akad ve Sinemasına Ansiklopedik Bir Yaklaşım,” Der. Ayla Kanbur, **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad**, Ankara, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, 2005, 53-72.
- Gish, Lilla: **Bir Ulusun Doğuşu**, 2012, (Çevrimiçi)
<http://www.beyazperde.com/filmler/film-5433/fotolar/detay/?cmediafile=20197053>. 2 Nisan 2019.
- Gündoğdu, Mücahit: **Lütü Ö. Akad Bir Anlatı Ustası**, Ankara, Cümle Yayınları, 2020.
- Kanbur, Ayla: “Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geçmiş Sinemamızda Bir Portre: Lütü Akad,” **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütü Akad**, Der. Ayla Kanbur, Ankara, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, 2005, 9-22
- Kakınç, T.: **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Western Filmleri**, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1997
- Keleş, Gürkan: **Sinema Kuramları**, 2014, (Çevrimiçi)
<https://www.mornota.com/munsterberg-arnheim-ve-sinema/>. 25 Ağustos 2019.

- Keil, Charlie: **Transition through Tension: Stylistic Diversity in the Late Griffith Biographs**, Cinema Journal, Vol. 28, No. 3, 1989.
- Koçoğlu, Mustafa: **Bir Anlatım Dili Olarak Reha erdem Sinemasında Kurgu İle İma Etme**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2018.
- Lotman, Yuriy M.: **Sinema Estetiğinin Sorunları**, Çev. Oğuz Özügöl, Ankara, Öteki Sinema Yayınları, 1999.
- Macit, Kadir: **Sinemada Kurgu ve Görüntü Estetiği**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2007.
- Makal, Oğuz: **Türk Sinemasının Usta Yönetmeni Ömer Lütfi Akad Üzerine**, Sosyal Bilimler Dergisi, 5, 2011, s.83-88.
- Mascelli, Joseph V.: **Sinemanın 5 Temel Ögesi**, Çev. Hakan Gür, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2007.
- Millerson, Gerard: **Televizyonda Yapım ve Yönetim**, Çev. Deniz Yalım Kadioğlu, Ankara, Tergen Basım, 2009.
- Mitry, Jean: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.
- Monaco, James: **Bir Film Nasıl Okunur**, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2001.
- Murch, Walter: **Göz Kırparken**, Çev. İlker Canıklıgil, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, No. 104, İstanbul, 2005.

- Nişancı, İlkay: **Teoride ve Pratikte Sinemada Kurgu**, İstanbul, Doruk Yayınları, 2018.
- Nişancı, İlkay: **Kurgunun Türk Sinemasında Tiyatrocular Döneminden Sinemacılar Dönemine Geçişteki Etkisi**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2009
- Orhan, Vural: **Lütfi Akad'ın İstanbul'u**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2008.
- Onaran, Âlim Şerif: **Türk Sineması**, Ankara, Kitle Yayıncılık, 1999.
- Onaran, Âlim Şerif: **Lütfi Ömer Akad ve Sineması, Avrupalı Yönetmenler**, Ankara, Kitle Yayınları, 1997.
- Onaran, Alim Şerif: **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul, Agorakitaplığı Yayınları, 2013.
- Onaran, Alim Şerif: **Lütfi Ömer Akad'ın Sineması**, Ankara, Altın Portakal Kültür Ve Sanat Vakfı Yayınları, 2001
- Ormanlı, Okan: **Türk Sinemasında Geçiş Dönemi ve Toplumsal Altyapısı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2006.
- Öztürk, S. Ruken: “Akad'ın Etkileri ve Öğrettikleri,” **Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad**, Der. Ayla Kanbur, Ankara, Dost Kitabevi & Ankara Sinema Derneği, 2005.
- Özön, Nijat: **Sinema Sanatına Giriş**, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınevi, 2008.

- Özön, Nijat: **Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Ankara, Hil Yayınları, 1985.
- Pearson, Roberta: **Sinemanın İlk Dönemi**, Çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınları, 2003.
- Pudovkin, Ilarionoviç V. : **Sinemanın Temel İlkeleri**, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınları, 1966.
- Pudovkin, Ilarionoviç V. : **Sinemada Oyunculuk**, Çev. Oğuz Özügül, İstanbul, Pencere Yayınları, 2004.
- Postnot, B.: **Sinema Tarihi'nin İlk Filmi "Trenin Gara Girişi"**, 2020, (Çevrimiçi) <http://www.postnot.com/sinema-tarihinin-ilk-filmi-trenin-gara-girisi-bir-youtuber-tarafindan-restore-edildi/.html>, 1 Mart 2020.
- Rebecca Rosen J.: **This Day in Technology: The Cinématographe Records Its First Film**, 2012, (Çevrimiçi) <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/03/this-day-in-technology-the-cin-matographe-records-its-first-film/254695/>, 19 Ekim 2018.
- Ryan, Michael, Lenos, Melissa: **Film Çözümlemelerine Giriş**, Çev. Emrah Suat Onat, Ankara, De Ki Basım Yayınları, 2012.
- Roatha, Paul: **Sinemanın Öyküsü**, Çeviren; İbrahim Şener, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Satıcı, Hilal: **Hugo Münsterberg: Biçimci Sinema Kuramcıları**, 2016, (Çevrimiçi) <https://sineg.net/2019/11/17/hugo-munsterberg->

bicimci-sinema-kuramciları/. 2 Mayıs 2020.

Sayın, Aylin: **Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 2005.

Türk Dil Kurum (TDK): **Kurgu Nedir**, (Çevrimiçi) <https://sozluk.gov.tr/>. 19 Mayıs 2019.

Tong, Oya: **Lütfi Ömer Akad Sinemasında Gerçekçilik**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2018.

Senyücel, Kerime: **Sinemayı Sanat Yapanlar**, Ankara, TRT Yayınları, 1999.

Serter, Serhat S.: **Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması**, Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, 2005.

Smith, Geoffrey N.: **Dünya Sinema Tarihi**, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

Sokolov, Aleksey G.: **Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu**, Çev. Semir Aslanyürek, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2006.

Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2005.

Teksoy, Rekin: **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2007.

- Toprak, Murat: **Drama Kurgusu Teknikleri ve Filme Katkıları**, Yayınlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2010.
- Ünal, Büşra: **Filmlerinde Türk İnsanın Peşine Düşen Bir Yönetmen: Ömer Lütfi Akad**, 2018, (Çevrimiçi)
<https://www.dunyabizim.com/sinema/filmlerinde-turk-insaninin-pesine-dusen-bir-yonetmen-omer-lutfi-akad-h32049.html>. 5 Eylül 2019.
- Yedekçi Erdem: **Lütfi Ömer Akad'ın Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post-Fordizmine Türkiye'de Yabancılaşma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2016.
- Yıldırım, Tunç: **İntikam Alevi'nde Sovyet Üslubu Örneği**, TRT Akademi, 3, 2018

EKLER:

EK-1: Vurun Kahpeye Filminin Senaryo Dökümü ve Değerlendirilmesi

Pudovkin'e göre; film yönetmeni daha büyük ölçüde açıklık, vurgulama, canlılık sağlamak için sahneyi ayrı ayrı parçalar halinde çevirir, bu parçaları birleştirip göstererek seyircinin dikkatini ayrı ayrı öğelere yöneltir, seyirciyi dikkatli bir gözlemcinin gördüğü gibi görmeğe zorlar. Bu kurgu, sahneyi ayrı ayrı parçalardan kurmaktadır, bu parçaların her biri seyircinin dikkatini sadece olgu için önemli olan öğeye toplamaktadır. Bu parçaların sırası gelişi güzel olmamalı, özel bir mantık kendini göstermelidir; bu da ancak her çekim dikkatini kendinden sonraki çekime yöneltecek bir güç taşıdığı vakit kendini belli edebilir. Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedilmesi olduğu unutulmamalıdır (Pudovkin, 1966).

1. Sahne :

Geniş bir genel planda uzaklardan, otlayan koyunların arasından, kameraya doğru gelen bir at arabası görünür. Sürücüsü erkektir, kimi taşıdığını görmeyiz.



Aliye'nin At Arabasıyla Kasabaya Gelişi ve Siyah Ekran

At arabası kameraya doğru biraz yol aldıktan sonra bir kadın sesi duyulur:

“Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışıık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım, vallahi ve billahi.”

Dış sestir bu, yani sesin sahibini görmeyiz. Yüzünü göremesek de hitap şeklinden ve kullandığı Türkçe’den arabanın, kasabaya şehirli idealist bir kadın yolcu taşıdığını anlarız.

At arabası kameranin yanından geçer ve ekran kararır.

Lütfi Akad, henüz filmin bu ilk planında, öykünün kırsal bir Anadolu kasabasında geçeceğini bizlere gösterir. Pudovkin (1966:130) bir senaryonun bütün olgularının bir çevre içinde yer aldığını söyler. Bu çevre filmin genel rengini sağlar. Bu çevre, örneğin, özel bir yaşayış biçimi olabilir. Hatta daha ayrıntılı olarak incelendiğinde seçilen belirli yaşayış biçimi içindeki özel bir çizgi, ayrı bir özellik bile çevre olarak sayılabilir. Bu çevre, bu renk, bütün filmi ya da gerekli bölümünü başından sonuna kadar kaplamalıdır.

Kameranin sabit, sahnenin geniş tek plan olarak çekilmesine rağmen; Akad’ın görsel anlatısı güçlü, seyirciyi meraka, düşünmeye, sonrasında bir şeyler olacağı fikrine yönelten, başarılı bir açılış sahnesi kurguladığını söyleyebiliriz.

2. Sahne:

Sahne siyah ekrandan açılır. Çok geniş olmayan toplu bir ölçekte, ilk sahnede, kasabanın kırsalında gördüğümüz at arabası, kasabanın içine, çift katlı bir binanın önüne gelir.



Siyahtan Açılan Ekran ve Aliye’nin Kasaba Merkezine Gelişi

Araba durunca kameranın yeri ve ölçeği değişir, giriş kapısını da gören farklı bir açıdan kadın arabadan iner ve binadan içeri girer. Kadının yüzünü yine göremeyiz.



Aliye'nin Kasaba Merkezine Gelişi

Bu sahne ile birlikte Akad, kasabanın kırsalından sonra filmin olay örgüsüne zemin teşkil edecek yaşam alanını da bizlere göstermektedir. Filmin çevresi yani dip dekoru ortaya çıkmaya başlamıştır.

Sahne, pan (çevrinme) hareketinin de kullanıldığı 2 farklı plan şeklinde kurgulanmıştır. Bu planların bağlantısındaki hareket devamlılığı sorunu oldukça belirgindir. Bağlantı sorunu sahneler arası geçişte de göze çarpar. İlk iki sahne arasındaki bağlantı sorunu, kararma-açılma ile çözülmeye çalışılmıştır.

"Pudovkin (1966:29) alıcının bütün değişik durumları (genel çekim, omuz çekimi, üstten görüş, v.b.), bütün teknik yollar (kararma, örtü, çevrinme), yani bir çekimin kendinden önce ve sonra gelen selüloit parçasına bağıntısını etkileyen her şey; bir sahnenin içeriğini kapsayan ve güçlendiren her şey inceden inceye hesaplanmalıdır der. Pudovkine göre eğer bu yapılmazsa, bazı sahnelerin çekiminde onarılamayacak yanlışlar yapılabilir. Böylece bu çeşit yoklamalı senaryo çalışması, yani çevrime hazır senaryo, her parçanın, hatta en küçük parçanın bile ayrıntılı anlatımını taşır, bu parçanın uygulamaya geçirilmesi için gerekli bütün teknik yöntemleri sıralar."

Filmin ilk iki sahnesinde böyle bir çalışmanın, filmin çekim aşamasında, henüz başarılı bir şekilde yapılamadığını bize göstermektedir.

Pudovkin (1966:27) senaryonun öğelere ayrılıp sonra bundan filmsel bir bütün oluşturulmasını “Kurucu Kurgu” olarak adlandırır. Akad’ın sinemasal bir anlatı yapısı kurma amacıyla senaryoyu bölümlere, bölümleri sahnelere, sahneri planlara (çekimlere) ayırdıktan sonra, çekimleri tekrar bir araya getirmede teknik düzeyde bağlantı sorunları yaşadığını söyleyebiliriz. Filmin hemen hemen tamamında, bütün sahneler arası geçişlerde, ilk iki sahnede gördüğümüz bağlantı sorunları yine kararma-açılma ya da zincirleme ile çözüme kavuşturulmaya çalışılmıştır.

3. Sahne:

Binaya giren kadın, merdivenlerden çıkarak kameraya doğru yaklaşır, ilk defa kadının yüzünü görürüz. Başlangıçta geniş ölçek olan plan, kadın kameraya yaklaştıkça önce topluya (orta ölçek) sonra ise boy plana dönüşür, yani kesme yapılmadan ölçekler değişir. Oyuncu koridorun solundaki ilk kapıdan, kapıyı vurmada içerir girer.



Sahne 3’den Alınmış Kareler

Sahne tek plan çekilmiş, kadının yürüyüşünü takip etmek için pan hareketi yapılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

4. Sahne:

Odada 50'li yaşlarında iki kişi oturmaktadır. Odaya giren kadın görevliye kendini tanıtır; adının Aliye ve kasabaya atanan yeni öğretmen olduğunu söyler. Yolculuğun kendisini yorduğunu bu yüzden de kalacağı yeri görmek istediğini dile getirir. Görevli, tek kalmasının sakıncalı olacağını, bu yüzden okulda ya da güvenilir bir ailenin yanında kalmasını telkinler. Aliye, yanında kalabileceği güvenilir bir aile olup olmadığını sorar. Odada bulunan Ömer Efendi, Aliye'yi kalması için kendi evine davet eder. Aliye hiç tanımadığı okul müdürü ve Ömer Efendinin teklifini kabul eder. Ömer Efendi ve Aliye odadan çıkmak üzereyken ekran kararır.





Aliye'in Okul Müdürü ve Mehmet Efendi İle İlk Karşılığıması

Yukarıda filmnden alınmış karelerde görüldüğü üzere sahnenin kurgusunda; mekan ve oyuncularını bir arada gördüğümüz farklı açılardan çekilmiş 3 tane geniş plan, Aliye'nin kendini hem okul müdürüne hem de müdürün bakış açısından seyirciye tanıttığı 1 tane yakın plan, ileride aynı amaca hizmet edecek üç oyuncunun birbirlerine yakınılaştırıldığı 1 tane üçlü bel plan, okul müdürü ve Aliye hocayı birlikte gördüğümüz 1 tane ikili bel plan kullanılmıştır.

Bu sahnede Akad'ın, bir birinden farklı 6 açıdan çekilmiş farklı ölçeklerde planlar kullanarak sahnenin sinemasal anlatı dilini güçlendirmeye ve görsel çeşitlilik yaratmaya çalıştığını görüyoruz. Sahneyi tek bir açıdan filme almak yerine sahneyi parçalara bölmüş daha sonra bunları bir araya getirmeye çalışmıştır.

Planlar arası bağlantı sorunları hem bu sahnenin kendi iç kurgusunda (özellikle geniş plandan geniş plana geçişlerde), hem de sonraki sahneye geçişte kendini yine fazlasıyla hissettirmektedir.

Sahne toplam 9 plandan oluşur ve kararına ile sahne sona erer.

5. sahne:

Ekran siyahtan açılır. Ömer Efendi ve Aliye yürüyerek Ömer Efendi'nin evinin bahçesine gelirler. Akad, iki oyuncuyu bir birlerine oldukça yakın yürütmüşür. Bu sahne, baba kız yakınlaşmasının başlayacağını gösteren öncül sahne gibidir.



Sahne 5'den Alınmış Kareler

Sahne, 1'i geniş diğeri daha toplu olmak üzere toplam 2 plandan oluşur. 2 planda da oyuncular sırttan çekilmiştir ve kamera sabittir.

6. Sahne:

Önceki sahneden zincirleme geçişle; bir odanın içinde Aliye, Ömer Efendi ve hanımını görürüz. Aliye evin hanımı ile de tanışmıştır. Evin hanımı Aliye'ye: "burasını evin gibi bil" der. Aliye de "burası evim sizler de anam ile babamsınız" karşılığını verir. Aliye'in dinlenmesi için ikili odadan çıkar.



Bindirme Geçiş Karesi ve Ömer Efendinin Evi

Ölçek, oyuncularını bir arada görebileceğimiz genişliktedir. Sahne tek plan çekilmiştir. Kararma ile sahne sona erer.

7. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Aliye kucagında yavru bir kedi ile Gülsüm Hanım'ın yanında yerde oturmaktadır. Gülsüm Hanım'a babasının sürekli tayini çıkan talihsiz bir yüzbaşı, annesinin ise zavallı hassas bir kadın olduğunu söyler.



Aliye, Fatma Ana ve Yavru Kedi

Pudovkin (1966:53) senaristin yazdığı her cümlemin perdede her hangi bir görüntü biçiminde plastik olarak görüneceğini daima aklında tutması gerektiğini söyler. Dolayısıyla senaristin yazdığı sözcükler kadar, plastik görüntülerin dıştan verilmesi de önemlidir. Bu plastik görüntüler her şeyden önce açık ve zengin anlamlı olmalıdır. Senarist, plastik (görsel yönden zengin, anlamlı) malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmelidir.

Akad'ın bu sahnede Aliye'yi seyirciye tanıtmaya devam ettiğini görüyoruz. Diyaloglar aracılığıyla ailesi hakkında bizlere bilgi verir. Masumluğun ve şefkatin bir ifadesi olan yavru kedi aracılığıyla da (plastik sunum) Aliye'nin sevgi dolu insani yönüne vurgu yapar.

Sahne tek plan kurgulanmıştır. Kamera sabittir ve sahne kararına ile sona erer.

8. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Yakın plan okul bahçesinde oyun oynayan çocukları görürüz. Küçük kız çocuklarının saçları kapalıdır (Aliye filmin sonraki sahnelerinde bu küçük kız çocuklarının saçlarını açtırmakla suçlanacaktır). Kamera geriye doğru kayma hareketiyle açılıp sağa doğru pan yapınca Aliye ve okuldaki diğer kadın öğretmeni görürüz. Diğer öğretmenin elinde çocukları terbiye etmek için kullandığı bir çubuk vardır. Aliye, diğer öğretmene öğrencileri göstererek; “Bunlar hep böyle intizamsız mı hareket ederler” diye sorar. Diğer öğretmen, çocukların keyfileri nasıl isterse öyle davrandıkları söyler. Aliye buna çare bulmak gerekir der ve merdivenlerden yukarı çıkarak okuldan içeri girer.

Kameranın ilk defa hareket ettiğini ve aşağıdan yukarı doğru yapılan tilt hareketini ilk defa bu sahnede görürüz.

Sahne, 2 farklı açıdan olmak üzere toplam 3 geniş plan ile bağlanmıştır. Planlar arası bağlantı sorunları bu sahnede de devam etmektedir. Kesme ile bir sonraki sahneye başarılı bir şekilde geçiş yapılmıştır diyebiliriz.



Aliye'nin Çalıştığı Okul

9. Sahne

Aliye sınıfa girer. Kendisinden sonra sınıfa başka bir öğrenci daha gelir ve sıra arkadaşını iterek yanına oturur. Çocuğun kaba davranışları Aliye'nin dikkatini çeker. Aliye, tanışma maksatlı çocuğa adını sorar. Çocuğun adı Sabri'dir. Aliye, birkaç çocuğa daha soru sorduktan sonra arka sırada oturan sakin tavırlarıyla dikkatini çeken Durmuş'la tanışır. Sahne, zincirleme geçişle zaman atlar. Aliye tahtaya eski yazıyla birşeyler yazıyordu. Aliye'nin sırtı öğrencilere dönük olduğu için bazı öğrenciler haylazlık yapmaktadır. Sabri, Durmuş ile kavga etmeye başlar, kavga seslerini duyan diğer kadın öğretmen koşarak sınıfa gelir ve Durmuş'u pataklar. Aliye, olaya müdahale ederek Sabri'yi evine göndermek ister. Diğer öğretmen, Sabri'nin kasabanın önde gelen eşraflarından Hüseyin Efendinin oğlu olduğunu söyler. Aliye için bunun bir önemi yoktur, kimim çocuğu olursan olsun cezasını çekmelidir. Diğer öğretmen ve Sabri sınıftan ayrılır. Sahne zincirleme geçişle tekrar zaman atlar. Çocuklar, Aliye'nin kitaptan okuduklarını defterlerine yazmaktadır. Aliye'nin sınıfın penceresinden dışarı baktığını ve ürküğünü görürüz. Akad, Aliye'nin bu halini bize plan değiştirerek yakın planda gösterir. Aliye'nin bakış açısından yan binada gözünü Aliye'ye dikmiş onu gözetleyen bir adam görürüz. Panikleyen Aliye'nin yardımına çalan zil sesi yetişir, Aliye öğrencilere bahçeye çıkmalarını söyler. Bindirme geçişle bir kez daha zaman atlaması yapılır. Durmuş dışında öğrencilerin hepsi dışarı çıkmıştır. Arka sırada Durmuş'un yalnız

oturduğunu farkeden Aliye, Durmuş'a neden bahçeye çıkmadığını sorar. Durmuş cevap vermez fakat isteksizce dışarı yönelir.

"Pudovkin'e (1966:38) göre senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, ayrı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriği değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasındaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Ritimdeki bir yanılma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiç bir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir".

Lütfi Akad'ın uzun sayılabilecek bu sahnede, farklı ölçeklerde çok fazla plan kullanması, az sayıda uzun planların kullanıldığı, ritmi düşük, durağan bir sahnenin ortaya çıkmasını engellediği söylenebilir.

Sahne kurgusunda planlar arası bağlantı sorununun bu sahnede de devam ettiğini görüyoruz.

Zaman geçişi amacıyla 2 zincirleme ve 1 tanede bindirmenin kullanıldığı sahnede; 16'sı farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 21 plan kullanılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

10. Sahne:

Durmuş bahçeye çıkar. Bahçedeki diğer erkek çocukların toplanarak Durmuş'u dışladıklarını görürüz.



Durmuş ve Diğer Öğrenciler

Sahne; kameranın Durmuş'u, okul kapısından bahçeye kadar gelişini takip ettiği 1 tane geniş plan, Durmuş'u'nun diğer çocuklar karşısında yalnız ve çaresizliğini gösteren 1 tane toplu (orta ölçek) plan ve çocukların Durmuş'a karşı tepkileri gösteren pan hareketinin de kullanıldığı 1 tane de bel plan olmak üzere toplam 3 plandan oluşur.

11. Sahne:

Zincirleme geçişle sahne açılır. Aliye öğrencilerle ilgilenirken Sabri ve babası Hüseyin Efendi sinirli bir şekilde sınıfa girer. Hüseyin Efendi (önceki sahnede Aliye'yi dikizleyen adamdır), Aliye'ye bağırarak hesap sorar ve tehdit eder. Aliye, Hüseyin Efendi'nin karşısında bir an bile korkmadan, ezilmeden dik durur. Hüseyin Efendi'nin hiç beklemediği cevaplar verir ve ikisini de sınıftan kovar.



Uzun Hüseyin ve Oğlu

Akad bizlere bu sahnede, sınıfın kötü çocuğu Sabri aracılığıyla filmde sık sık göreceğimiz Hüseyin Efendi karakterini de tanıtmaya başlamıştır. Hüseyin Efendi'nin kendise de çocuğu gibi kötü niyetlidir.

Sahne; 4 farklı plan olmak üzere toplam 9 plan aracılığıyla kurgulanmıştır. Planlar arası geçişler neredeyse sorunsuzdur diyebiliriz.

12. Sahne:

Önceki sahneden kesme ile bu sahneye geçilmiştir. Aliye ve öğrenciler okuldan ayrılıyordur. Diğer öğretmenin Aliye'nin arkasından sinsice baktığını görürüz.

Sahne; kameranın Aliye'yi bina kapısından bahçe çıkışına kadar pan hareketi ile takip ettiği tek plan olarak çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

13. Sahne:

Aliye eve doğru yürürken bir an durur ve arkasına bakar. Durmuş da arkasından yürüyordur. Göz göze gelirler. Aliye gülümseyerek yürümeye devam.



Aliye Öğretmen ve Kendisini Takip Eden Durmuş

Akad'ın bu sahnede, Aliye ve Durmuş'u bir birlerine biraz daha yakınlaştırdığını görüyoruz.

Sahne toplam 2 plandan oluşur. İlki Aliye'nin sokakta yürüdüğünü gördüğümüz geniş plan, diğeri ise Aliye'nin bakış açısından durmuşu gördüğümüz ikili plan. Kamera sabittir ve sahne kararına ile sona erer.

14. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Yakın planda Gülsüm Ana örgü örüyordur. Kamera geriye doğru açılmaya başlayınca odada Ömer Efendi ve Aliye'nin de olduğunu görürüz. Aliye, Uzun Hüseyin'in bugün okula geldiğini söyler ve okulda olanları anlatır. Gülsüm Ana ve Hüseyin Efendi endişelenir, Uzun Hüseyin'in çok kötü bir insan olduğunu, yalnız yaşayan insanların başına türlü türlü fenalıklar getirdiğini bu yüzden ondan uzak durmasını isterler. Aliye, Gülsüm Ana ve Ömer Efendi'yi anası babası gibi gördüğünü, kendini yalnız hissetmediğini, korkmadığını dile getirir. Gülsüm Ana, bundan sonra Aliye'ye ölen kızları Emine'nin adını verecekleri söyleyince Aliye yerinden kalkarak Gülsüm Ana'nın yanına oturup elini tutar. Kamera ikiliye yaklaşmaya başlayınca Aliye, daha yumuşak bir ses tonuyla, ilk sahnede duyduğumuz yeminini biraz kısaltarak tekrar eder:

"Sizin toprağınız benim toprağım, buranın çocukları için bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım. Vallahi ve Billahi."

Akad bu sahnede, yeminini tekrar ettirerek Aliye'nin kararlığına vurgu yapar.

Sahne; farklı açılardan çekilmiş 3 tane geniş plandan oluşur. İlk planda kamera yakın plandan geriye doğru açılarak geniş plana döner. Son planda ise kamera ileri, oyunculara doğru hareket ederek geniş açıdan ikili plana dönüşür. Kararına ile sahne sona erer.

15. Sahne:

Sahne siyahtan açılır.

İlkay Nişancı (2018:286) doktora tezinde sahneyi şu şekilde özetler:

"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 masaya 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" (Nişancı, 2018:286).

Pudovkin (1966:36) senaryo yazarının, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapının çatısında yer alacak belirli bir malzemeye sahip olduğunu söyler. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir.

Pudovkin'e (1966:35) göre hikayeler genellikle belirli bir kahramanın çevresinde döner. Olay örgüsü içinde yani olgunun gelişimi sırasında bu kahraman dost, düşman birçok insanla tanışır. Düşmanlar kendisine zarar vermeye çalışırken, dostlar kendisine yardım eder.

Bu sahne ile birlikte filmin olgusundaki karakteri tanımaya başlıyor birbirleri ile ilişkileri hakkında fikir sahibi oluyoruz. Ayrıca yine bu sahnede dost ve düşman safları da netleşmeye başlamıştır. Okulda milli marşlar söyleten Aliye'nin safı

düşman işgaline karşı mücadele edenlerin yanındır. Kasabasının hocası Hacı Fettah ve adamlar ise bu cephenin tam karşısındadır.

Sahne, akıcı ve dinamik kurgulanmıştır. Toplam 19 farklı plandan oluşur. Filmin ilk detay planını bu sahnede görürüz, Akad; bu yakın plan ile Hacı Fettah'ın ayağından çıkardığı ayakkabılarına vurgu yapar. Planlar arası bağlantılar sorunsuz gözükse de aks hataları göze çarpar. Kararma ile sahne sona erer.



Hacı Fettah ve Ayakkabıları

16. Sahne:

Sahne yine siyahtan açılır. Aliye, okulun bahçesinde tırnak temizliği kontrolü yapmaktadır. Bazı öğrencilerin tırnakları uzundur ve onlara bir saat fazla ders yapma cezası verir. Çocuklarını okula getirmiş birkaç kadın Aliye'de memnuniyetlerini dile getirir: Çocukları uslanmış, kendilerine ev işlerinde yardım etmeye başlamıştır. Aliye de kadınlardan yardım ister: çocuklar mektebe zamanında gönderilmeli, temizliklerine dikkat edilmeli, evde ders çalışmalarına özen gösterilmelidir.

Sahne; toplam 3 plandan oluşmuş, kararma ile sonlanmıştır.

17. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Aliye kumaş alıyordur. Satıcının ağzından kırmızı atlas kumaş olduğunu anlarız. Aliye parası olmadığı için satıcıya kumaş karşılığında ana yadigarı yüzüğünü vermeyi teklif eder. Teklifi kabul eden satıcı Aliye dükkan ayrılmak üzereyken kumaş ile ne yapacağını sorar. Aliye, bayrağımızı işleyeceğim

der. Bayrak lafını duyan satıcı yüzüğü geri vermek ister fakat Aliye kabul etmez çünkü Aliye için böyle bir günde ana yadigarı bayrak için feda edilebilir.

Bu sahnede kullanılan plastik öğeler; bayrak kumaşı ve ana yadigarı yüzük, Aliye'nin milli duygularını her şeyin üzerinde tuttuğunu bize gösterir.

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

18. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah meydanda toplanmış insanlara Kuvayi Milliye'yi kötülemektedir. Kuvayi Milliyelileri; yağmacı, din ve padişah düşmanı ilan eder. İşgalcilere övücü sözler söyler. Ömer Efendi ve birkaç kişi Hacı Fettah'a karşı çıkar: Yurdun bağrında koca bir ordu hazırlanıyordur, bu ordu düşmanı pek yakın zamanda denize dökülecektir.

Sahne; kalabalık ve onlara hitap eden Hacı Fettah'ı gördüğümüz geniş planla başlar. Kamera ileri doğru hareket ederek Hacı Fettah'a yaklaşır, geniş plan omuz plana dönüşür. Hacı Fettah konuşmasına devam ederken kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne, 3 farklı açıdan olmak üzere toplam 6 plandan kurgulanmıştır. Planlar arası bağlantılar sorunsuzdur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

19. Sahne:

Sahne küçük Türk bayraklarının yana yana dizildiği bir masa detayından açılır. Kamera geriye doğru hareket ettikçe çerçeve genişler ve Aliye'nin öğrencilere bayrak dağıttığını görürüz. Arka arkaya sıraya dizilmiş öğrenciler Aliye'nin önderliğinde marş söyleyerek okuldan ayrılır.

Sahne 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

20. Sahne:

Aliye ve öğrencileri marş söyleyerek yürürken bir şey görmüş gibi aniden dururlar. Sabri, elindeki Türk Bayrağını yere atarak kaçmaya başlar. Yere düşen bayrağı Durmuş alarak Aliye'ye verir. Bir sonraki planda gördükleri kişinin Uzun Hüseyin olduğunu anlarız. Uzun Hüseyin Aliye'ye; eşraf çocuğuna hakaretinin ve kendisini beğenmemesinin hesabını soracağını söyler. Durmuş öğretmene korkmamasını eğer biri ona bir şey yapacak olursa yapanı öldürüp keseceğini söyler. Aliye cevap vermez, marş söyleyerek yürümeye devam ederler.

Sahne, toplam 5 farklı plandan oluşur. Bu sahnede de aks hataları vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

21. Sahne:

Hacı Fettah marş söyleyerek köy meydanına gelen Aliye ve öğrencilerini göstererek;

"Görüyorsunuz, yüzü gözü açık namahrem, erkeklerin kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar merhumdur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyin, eğer bir gün içimize düşman girdiğini görmek istemiyorsanız, bu kadınları parçalayın."

Hacı Fettah'ın son sözleri köy meydanına giriş yapan Tosun Bey ve askerlerinin görüntüsünün üstüne düşer. Tosun Bey'i gören Hacı Fettah, köy meydanından kaçır. Marş söylemeye devam eden Aliye ve öğrencileri, Tosun Bey'i görünce durur. Tosun Bey, Aliye ve öğrencilerine bakıyordur. Bir süre bakışırlar. Aliye ve öğrencileri meydandan ayrılır. Tosun Bey, köy meydanındakilere toplanmalarını söyler ve sahne biter.

Lütfi Akad bu sahnede; düşmanla işbirliği içinde olan Hacı Fettah, Aliye'ye göz koyan Uzun Hüseyin, Aliye öğretmen ve Kuvayi Milliyeli Tosun Bey'i kasaba meydanında bir araya getirerek, filmin çatışmasını bu iki grup arasındaki fikir ayrılıklarından doğan gerilim üzerine inşa edeceğini bizlere gösterir.



Hacı Fettah, Uzun Hüseyin, Aliye Öğretmen ve Tosun Kumandanın Kasaba Meydanında Karşılaşması

Hacı Fettah dini kimliği ile ön plandadır. Kuvayi Milliye, Aliye ve Aliye'nin temsil ettiği değerleri kötülerken, düşman ile iş birliği içindedir. İkiyüzlü, mal düşkünü ve iftiracıdır.

Kendisini ilk defa bu sahnede gördüğümüz Tosun Bey ise cesur bir vatanseverdir. Milli kurtuluş için savaşan Kuvayi Milliye'nin o bölgeden sorumlu kumandanıdır.

Öğrencilerine Türk bayraklarıyla milli marşlar söyleten Aliye; kurulmak istenen Cumhuriyetin, modern toplumun ve milli mücadelenin simgesi gibidir. Sakin ve güçlü bir karaktere sahiptir.

Sahne 6'sı bir birinden farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Sahne kararına ile sona erer.

22. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Ömer Efendi ve Tosun Bey, Ömer Efendi'nin evinin bahçesinde köydeki son durumları konuşuyorlardır. Ömer Efendi, düşman kasabaya yaklaştıkça Kuvayi Milliye'den korkanların artık Kuvayi Milliye'yi başıbozuklar alayı olarak görmeye başladığını söyler. Tosun Bey Ömer Efendi'ye merak etmemesini, içerden çığ gibi bir ordunun büyüdüğünü, yakında kendisinin de bu orduya katılacağını belirtir. Kasabadaki eşrafın vaziyetini sorar ve kendisinin ve adamlarının yardıma ihtiyacı olduğunu söyler.

Sahne 4'ü farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Son plan kesme ile sonraki sahneye bağlanır.

23. Sahne:

Aliye salonda canı sıkkin otururken Hatice Ana gelir, Aliye'ye hasta olup olmadığını sorar. Aliye, çok yorulduğunu, sabah caminin önünden geçerken biraz heyecanlandığını, çünkü Hacı Fettah'ın neredeyse kendisini kasabalıya parçalatacağını söyler. Meydanda gördüğü süvarinin kim olduğunu sorar. Hatice Ana, gördüğü süvarinin Tosun Bey olduğunu, şuan da bahçede oturduğunu ve akşam yemeğine katılacağını söyler. Aliye; yemeğe gelmeyeceğim yorgunum der.

Sahne bir birinden farklı 3 plandan oluşur. İlk plandan ikinci plana geçerken Aliye'nin duygu devamlılığındaki sıçrama göze çarpar. Sahne kararma ile sona erer.

24. Sahne:

Sahne yine siyahtan açılır. Tosun Bey ayna karşısında son hazırlıklarını yapıyordur. Masadan şapkasını alırken masadaki süsü düşürür, düzeltir ve çıkar.



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 (Nişancı, 2018:289).

Sahne, 2'si farklı olmak üzere toplam 3 plandan oluşur. Son plan zincirleme geçişle sonraki sahneye bağlanır.

25. Sahne:

Tosun Bey, adamalarıyla birlikte okul bahçesine girer.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

26. Sahne:

Çocuklar diğer öğretmenleri ile birlikte şarkı söylüyordur. Tosun Bey sınıfa girer. Çocuklara; çok ders çalışın, kurtaracağımız vatani bizden sonra iyi idare edin der. Okul zili çalar çocuklar sınıftan çıkarken sahne sonra erer.

Sahne toplam 3 farklı plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye bağlanır.

27. Sahne:

Öğrenciler bahçeye çıkar.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçeriz.

28. Sahne:

Tosun Bey, diğer öğretmene mektebin herhangi bir şeye ihtiyacı olup olmadığını sorar. Diğer öğretmen ise Tosun Bey'e, isim vermeden Aliye'yi şikayet eder; "Aliye, kendi yüzünü açtığı yetmiyormuş gibi onüç yaşındaki çocukların da saçlarını açtırıyordur."

Sahne tek plan orta ölçekte çekilmiştir. Kesme ile bahçe sahnesine bağlanır.

29. Sahne:

Çocuklar, Tosun Bey'in adamının etrafına toplanmıştır.

Sahne, tek plan geniş ölçektir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

30. Sahne:

Öğretmen, Tosun Bey'e Aliye'yi şikayet etmeye devam ediyordur; "Dün öğlen vakti Aliye çocuklarla birlikte yüzü gözü açık bir şekilde çarşıdan geçmiş, bu durum çarşıdaki halkın taassubuna dokunduğu için Aliye'ye hücum etmişler, bugün de hasta olduğu için okula gelmemiş." Tosun Bey, öğretmen hanıma; namusun kadının yüzünü açıp kapamasında olmadığını, eğer birisi öğretmen hanıma yan bakarsa onu terbiye etmesini bileceklerini, bir daha okula geldiğinde fikirlerinin değiştiğini görmek istediği söyler.

Sahne, 2 farklı plan şeklinde kurgulanmış, hem planların art arda bağlanmasında hem de oyuncuların duygu devamlılıklarında sıçramalar mevcuttur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

31. Sahne:

Tosun Bey okuldan ayrılmadan önce adamına, kasaba eşrafını yarın akşam kantarcıların evinde toplanmasını söyler.

Sahne, 1'i geniş, diğeri orta ölçek üçlü plan olmak üzere 2 plan olarak kurgulanmıştır. Kamera hareketlidir. Sahne kararına ile sonlanır.

32. Sahne:

Hacı Fettah, Uzun Hüseyin'in evine diğer eşraftan önce gelir. Uzun Hüseyin, Tosun Bey'in neden eşrafı toplandığını sorar. Hacı Fettah nedenini bilmediğini, eğer Tosun Bey kendisinden mal veya para isterse dayatacağını söyler.

Sahne, 3'ü birbirinden farklı; 1 geniş, 1 ikili boy plan ve 1 de Hacı Fettah'ın yakın planı, olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Son plan biterken Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin ayakkabılarına aşağı doğru tilt yapılır ve bir kez da ayakkabılara vurgu yapılır.



Uzun Hüsseyin, Hacı Fettah ve Ayakkabıları

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 (Nişancı, 2018:290).

Sahne kararma ile sonlanır.

33. Sahne:

Siyahtan ekran açılınca havanın karardığını görürüz. Nişancı (2018:290) sahneyi şu şekilde özetler: “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 Hüsseyin de Hoca'dan taraftır. Diğer eşrafla arasında tartışma çıkar. Eşraf neyi varsa vermek istemektedir. Uzun Hüsseyin, iki adamı daha yanına alır. Tosun'a karşı durmalıdırlar ancak önce Hoca'yı kurtarmalıdırlar.”



Hacı Fettah'ın Tutuklanması

Akad bu sahnede; Tosun Bey'e Hacı Fettah'ı tutuklatarak gerilim dozunu arttırır.

Sahne, toplam 19 farklı plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

34. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Uzun Hüseyin'in adamları; Tosun Bey'in, kasabayı haraca bağladığı dedikodusunu, köy kahvesinde yaymaya başladığını görürüz.

Sahne tek plan çekilmiştir. Zincirleme geçişle sonraki sahneye geçilir.

35. Sahne:

Uzun Hüseyin'in adamlarının kasaba esnafını dolduruşa getirdiğini görürüz.

Sahne geniş ölçek tek plan olarak tasarlanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçeriz.

36. Sahne:

Uzun Hüseyin'in adamları dedikoduyu yaymaya devam ediliyordur.

Sahne, 1 geniş, diğeri orta ölçek dördü bel plan olmak üzere 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

37. Sahne:

Bazı esnafların dükkanlarını kapattıklarını görürüz.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye bağlanır.

38. Sahne:

Küçük bir çocuk sokakta yürüyen bir adamı görünce koşarak bir evin bahçesine girer.

Sahne Tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

39. Sahne:

Çocuk bahçeden içeri girince çarşafly bir kadın kapıyı kapatır ve bahçede toplanmış diğer çarşafly kadınların yanına gider. Hacı Fettah'ın eşi olduğunu anladığımız kadın, efendisinin kasabaya yeni gelen Aliye öğretmen yüzünden tutuklandığını söyler. Başka bir kadın ise; “duyduğuma göre Aliye ile Tosun Bey'in araları çok iyimış” der. Aliye öğretmene gitmeye karar verirler. Eğer Aliye, Tosun Bey'e Hacı Fettah'ı bırakması için ricada bulunursa, Tosun Bey'in Hacı Fettah'ı affedeceğini düşünmektedirler.



Kasabalı Kadınlar

Sahne 1'i geniş, diğer üçü yakın planlar olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Zincirleme geçişle sonraki sahneye geçilir.

40. Sahne:

Kadınlardan dördünün okul bahçesine geldiklerini ve çocuklara Aliye'yi sordukları görürüz.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçiş yapılır

41. Sahne:

Aliye pencereden dışarıyı izlerken sınıfın kapısı vurulur. Kadınlar telaşlı bir şekilde içeri girer. Hacı Fettah'ın eşi, Tosun Bey'in, eşini haksız bir şekilde tutukladığını, asacağını, diğer kadın ise Tosun Bey'in kasabayı haraca bağladığını, herkesi perişan edeceğini söyler. Aliye, duyduklarına inanmak istemez fakat kadınlar ısrarcı olunca, Tosun Bey'in yaptıklarına engel olacağına şehit babasının ruhu üzerine yemin eder.

Lütfi Akad, bu sahne ile birlikte, Aliye ve Tosun Bey arasında bir çatışma, gerilim yaratmak istemiştir. Kurtuluş mücadelesinde Tosun Bey'in safında yeralan Aliye'nin ziyaretine gelen kadınlar tarafından kolayca ikna edildiği görüyoruz. Hacı Fettah'ın kendisini köy meydanında parçalatmak için iftira attığına yakın zamandan şahit olmuştu. Kolay ikna olması, Hacı Fettah'ı kurtarmak için yemin etmesi, Uzun Hüseyin'in tuzağına kolayca düşmesi; Aliye karakterinin zaaflarını göstermekten çok, onun; belirli değerler üzerine inşa edilmiş, karakter yapısına zarar vermiştir diyebiliriz.

Sahne toplam 6 farklı plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

42. Sahne:

Aliye, kızgın bir şekilde okuldan ayrılır.

Sahne tek plandır. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

43. Sahne:

Siyahıtan sahne açılır. Aliye, kararlı ve hızlı adımlarla kaldığı eve doğru yürüyordur.

Sahne tek plandır ve kararma ile son bulur.

44. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Aliye; Tosun Bey, Ömer Efendi ve bir askerin bulunduğu odaya sinirli bir şekilde girer.. Tosun Bey’e hesap sormaya başlar. Aliye; “Tosun Bey, bu zavallı kasabaya ne hakla zulüm zulüm ediyorsunuz, düşmanı kovmak için silaha sarılanlara eziyet etmek, bütün kadınları ve çocukları matem içinde bırakmak doğru mu, Fettah Efendi’ye ne yaptınız, karısı sokaklarda ağlayarak dolaşıyor, adamlarınız herkesi dövüyormuş, kasabalıdan binlerce lira istiyormuşsunuz.” Ömer Efendi ve odada bulun asker dışarı çıkmıştır. Tosun Bey; “Ne istiyorsun onu söyle, bu kasabadan hiçbir şey almayacağım, beni her zaman için kulun kölen adlet, yalnız benim eşim olmaya karım olmaya razı ol.” Tosun Bey, Aliye’yi kolların tutumuştur evlilik teklif ederken. Aliye’nin kızgınlığı yok olmuş hayranlıkla Tosun Bey’in gözlerinin içine bakıyordur. Aliye teklifi kabul eder: “Bu toprak benim toprağım, bu kasaba benim kasabam, burasını sen muhafaza et, istediğin zaman istediğin yolda yürürüm.” Aliye kafasını Tosun Bey’in göğsüne yaslar.



Aliye ve Tosun Bey

Nişancıya (2018:291) göre: 41. sahnede yaratılan gerilim ve çatışma ne yazık ki 44. 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 toplam 5 farklı plandan oluşur. Sahnede duygu sıçramalarından kaynaklı planlar arası bağlantı sorunları vardır. Sonraki sahneye kararına ile geçilir.

45. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Genç bir adamın, Tosun Bey'in birliğine katılmak için annesi, babası ve küçük kardeşiyle vedalaştığını görürüz. Sırtında silahı vardır. Genç adam ailesine vatani el birliğiyle kurtaracaklarını söyler.

Sahne, 5'i bir birinden farklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur. Planlar arası geçişler sorunsuz gibidir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

46. Sahne:

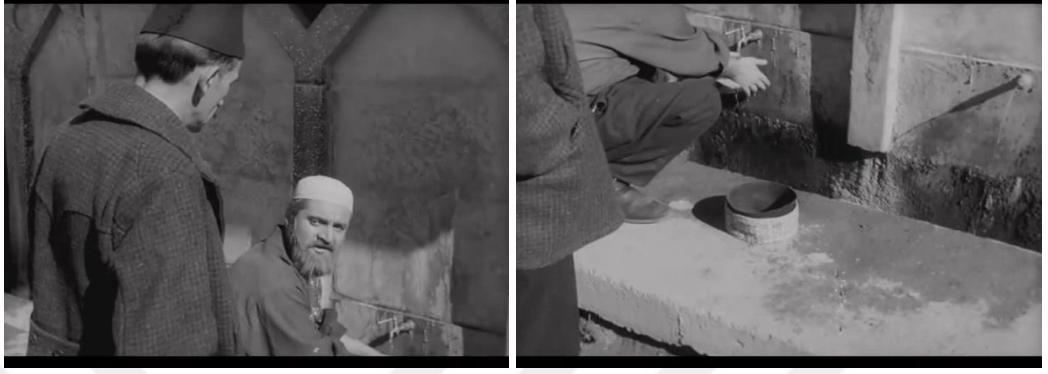
Tosun Bey kasabadan ayrılmadan önce köy meydanında halka hitap ediyordur. Düşmanın kasabaya gelmesini yavaşlatmak ya da elgeleyebilmek vazifesiyle kasabadan ayrılıyordur. Aliye'nin nişanlısı olduğunu ve kasabalıya emanet ettiğini söyler. Bu mesut günün şerefine Hacı Fettah'ı affetmiştir. Çetesiyile birlikte köy meydanından yola çıkar çıkmaz, Hacı Fettah kasabalıyı Tosun Bey'e karşı tekrar doldurmaya başlar. Düşmanın ilerlediğini, on içinde kasabaya varacağını, Tosun Bey'in kaçacak delik arayacağını kasabalıya anlatır. Milli Mücadele yanlısı Ömer Efendi ve birkaç kasabalı Hacı Fettah'a karşı çıkar. Meydandan ayrılan Hacı Fettah'ı yaşatmanın günah olduğunu söyleyen Ömer Efendi'nin arkadaşı Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in peşinden gitmek ister fakat Ömer Efendi gitmesine engel olur. Kendilerine doğru bakan Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in silahlı adamlarını gösterir.

Sahne, toplam 5 farklı plandan oluşur. Kesme ve devam eden müzik ile sonraki sahneye bağlanmıştır.

47. Sahne:

Çeşme başında bekleyen Hacı Fettah, yanına gelen adamlarına kasabadaki Kuvayi Milliyecileri mimlemelerini söyler. Adamları ayrıldıktan sonra kafasındaki sarığını yere koyarak abdest almaya başlayan Hacı Fettah, Uzun Hüseyin'e “ O kahpeye burada cezasını vereceğiz. Hele sen yarın sabah erken gel, ortalık

karişmadan duişmanı yarın kasabaya davet edelim” der. Kamera Hacı Fettah’ın yakın planından yavaşça yerdeki sarığa iner ve sahne sarık detayında son bulur.



Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin

Sahne toplam 3 farklı plandan meydana gelir. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

48. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Hacı Fettah ve Uzun Hüsayin, duişmanı kasabaya davet etmeye gidiyordur. Sürülmüş bir tarlada, detay planda sadece atların ayaklarını görürüz.

Sahne sadece detay pladan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

49. Sahne:

İkili başka bir yolda gitmeye devam ediyordur.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçeriz.

50. Sahne:

İkili başka bir yolda duişman birliklerine doğru gidiyordur.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

51. Sahne:

İkili ormanın içlerine doğru ilerlerken silah sesi duyulur. Duişman askerlerini görürüz. İkiliyi durdururlar. Hacı Fettah, duişman askerine kumandanı görmek istediklerini söyler.

Sahne tek plandır. Zincirleme ile sonraki sahneye geçilir.

52. Sahne:

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in komutanın odasına girdiklerini görürüz.

Sahne tek plandır. Kararma ile sona erer.

53. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. İkili dönüş yolundadır. Hacı Fettah; “Ömer Efendi’yi teslim ettikten sonra bu işin icabına bakarız. Doğrusu kumandan bize iyi muamele etti.” der. Uzun Hüseyin de “ Sen hani bu Aliye lakırdısını hiç etmeyecektin.” diye Hacı Fettah’a çıkışır. Hacı Fettah; böyle bir günde karı için kavga mı edeceksin diye sorunca, Uzun Hüseyin Aliye’ye sahip olmak istediğini tekrarlar.

Sahne tel plan çekilmiştir ve kararma ile sonlanır.

54. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Bir oda da tasavvuf müziği çalan bir grup vardır. Onları dinlemeye gelen kasabalı kadınlar ve erkekleri de görürüz. Cübbeli, sakallı bir hoca ilahi okuyordur. Din düşmanlığı ile suçlanan Aliye ve Hatice Ana da ordadır, onlar da hocayı dinliyordur, Aliye ortama uygun giyinmiştir.

Akad bu sahnede, dini kendi çıkarları adına kullanan Hacı Fettah ve adamlarının karşısına, Tasavvuf müziği ve ilahiler eşliğinde bir araya gelmiş başka bir kasabalı topluluğu yerleştirmiştir. Sahnede, today planlar aracılığıyla ney, kudüm, tesbih, duvara asılı Kuran ayetleri, cübbe giyinmiş sarıklı hoca gibi bir çok dini referanslar içeren simgeye de vurgu yapılmıştır.





Sahne 54'ten Kareler

Sahne 27'si bir birinden farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 35 plandan oluşur. Kararma ile sonra erer.

55. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Aliye kabus görüyordur. Kamera geniş plandan Aliye'nin yakın planına kadar yaklaşır.

Sahne tek plançekilmiştir. Aliye'nin rüyasına kararma ile geçiş yapılır.

56. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Aliye rüyasında, önceki sahnede ilahiler okuyan hocayı görüyordur, daha sonra 46. Sahneden gördüğümüz at üzerindeki Tosun Bey'i ve en son olarak yine 46. sahnedeki Hacı Fettah'ı görür. Sahneye sis efekti yapılmıştır.

Sahne 3 plan olarak kurgulanmıştır. Planlarası geçişler ve sonraki sahneye bağlantı zincirleme ile yapılmıştır.

57. Sahne:

Aliye gök gürültüsü sesisyle uyanır, korkmuştur. Yağmur ve silah sesleri geliyordur. Aliye yataktan çıkıp pencereden dışarı bakar. Düşman kasabayı işgal etmiş, kasabada kıyıma başlamıştır. Aliye, yanına gelen Hatice Ana'ya düşmanın geldiğini söyler, Hatice Ana elindeki mumu söndürür ve karanlıkta beklemeye başlarlar.

Bu sahnede Aliye'nin kaldığı odanın penceresi, kasaba meydanını görebilen bir konumdaymış gibi gösterilmiştir. Oysa 2 ve 22'nci sahnelerde Aliye'nin kaldığı

evin, kasaba meydanından uzak bir ara sokakta olduğunu görmüştük. Bu bakımdan Lütü Akad'ın; Pudovkin'e göre kurgunun sinemaya bir armağanı olan, filmsel uzam ve filmsel zamanı bu sahnede başarılı bir şekilde kullandığı söylenebilir. Çünkü kullanılan planların çekimleri birbirinden farklı mekanlar ve farklı zamanlarda yapıldığı halde, bu planlar kurgu aracılığıyla, Akad'ın amacına hizmet edecek biçimde belli bir düzene göre bir araya getirilmiş, Aliye'nin odası ile kasaba meydanı sanki yan yanaymış ve meydandaki düşman işgali Aliye'nin pencereden baktığı an gerçekleşiyormuş gibi gösterilmiştir.



Aliye ve Kasabanın İşgali

Pudovkin (1966:90), alıcı tarafından yaratılarak, yönetmenin isteğine boyun eğerek ayrı ayrı selüoit parçalarının kesilmesi ve birleştirilmesinden sonra yeni bir filmsel zaman doğduğunu söyler. Bu, alıcının önünde meydana gelen olayın içinde geçtiği gerçek zaman değil, sadece algının hızıyla belirlenen, olgunun filmsel anlatımı için seçilmiş ayrı ayrı öğelerin sayı ve süresiyle sınırlanan yeni bir filmsel zamandır. Her olgu yalnız zamanda değil, aynı zamanda uzayda meydana gelir. Filmsel zaman, gerçek zamandan sadece film yönetmeninin birleştirdiği ayrı ayrı selüoit parçalarının uzunluğuna bağlı olmasıyla ayrılır. Zaman gibi filmsel uzay da, film yapımının başlıca işlemine, yani kurguya bağlıdır. Yönetmen bu ayrı ayrı parçaları birleştirmekle doğrudan doğruya kendine özgü bir filmsel uzay kurar. Yönetmen belki de kendisi tarafından gerçek uzayın ayrı ayrı noktalarında çevrilmiş başka başka öğeleri birleştirip yoğunlaştırarak, tek bir filmsel uzay haline getirir.

Sahne; 3'ü Aliye'in bakış açısından kasaba meydanındaki düşman işgali olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Flmin çatışmasının kurulduğu sahnedir. Kesme ve gök gürültüsü sesisyle sonraki sahneye geçilir.

58. Sahne:

Hacı Fettah, etrafında toplanan kasabalıya kendilerini kurtarabilmesi ve kasabanın selameti için birkaç Kuvayi Milliye'cinin feda edilmesi gerektiğini söyler. Ömer Efendi'yi sorar, Ömer Efendi kasabaya gitmiş henüz dönmemiştir. Hacı Fettah'a göre; Ömer Efendi ne yaparsa yapsın kafasını kurtaramayacaktır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

59. Sahne:

Düşman askeri Hacı Fettah'a kalacakları evleri sorar. Hacı Fettah en güzel evlerin çoktan hazır olduğunu söyler. Asker, Hacı Fettah'ın kulağına birşeyler fısıldar ve oradan ayrılır. Hacı Fettah yanındakilere; "Aliye kahbesinin güzelliği başımıza bu düşman belasını getirdi, evini muhafazaya aldırtıyor, bu kahpeyi inşallah bu meydanda cezalandıracağım göreceksiniz." der. Kasabalının biri Hacı Fettaha; "kumadan, Aliye'nin güzelliğini nereden öğrenmiş" diye sorunca; Hacı Fettah ne söyleyeceğini bilemez, bir şeyler geveler ama kasabalı ikna olmaz. Kasabalılar, Hacı Fettah'ın düşmala işgal öncesi temasta olduğunu anlamıştır. Tartışma devam ederken Uzun Hüseyin'in bir adamı Hacı Fettah'ın yanına gelerek onu diğerlerinden biraz uzaklaştırır. Uzun Hüseyinden haber getirdiğini ve uzun Hüseyin'in kendisinden Aliye konusuna bir çare bulmasını istediğini iletir. Adamı gönderen Hacı Fettah diğerlerinin yanına döner ve sayesinde hiç birine zarar gelmeyeceğini söyler.

Sahne toplam 3 farklı plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçeriz. Sahne kararına ile son bulur.

60. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Evden çıkan bir kasabalı düşman askerleri ve yanında onlarla işbirliği yapan sivil bir kasabalıyı görünce hızlıca geri evine kaçar.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ve fondaki müzikle sonraki sahneye geçilir.

61. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Önceki planda duyulan müzik devam ediyordu. Düşman askerleri tüfeklerinin dipçikleriyle bir evin bahçe kapısına vuruyordu. Üçlüye başka bir sivil kasabalı daha katılır. Kapı açılınca, oğlu Kuvayi Milliye'ye katılmış yaşlı adam tutklanır ve eşi öldürülür.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Kesme ve fon müziği ile sonraki sahneye geçilir.

62. Sahne:

Sahne 45'de gördüğümüz Kuvayi Milliye'ye katılan genç adamın ailesi, kardeşi hariç, düşman askeleri ve onların işbirlikçileri tarafından katledilmiş, evleri yağmalanmıştır. Küçük çocuk öldürülen annesine sarılmış ağlıyordur.

Sahne tek plan kurgulanmıştır. Kesme ve fon müziğiyle sonraki sahneye geçilir.

63. Sahne:

Askerlerin başka bir eve daha baskın yaptığını görürüz.

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 (Nişancı:294).

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kararına ile geçilir.

64. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah ve düşman askerleri karargah olarak kullanılan evde otururken Uzun Hüseyin gelir. Asker; Kuvayi Milliye'nin elebaşısı Ömer Efendi'in hala yakalanmamış olmamasına kumandanın çok kızdığını söyler. Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin ise askerlerin adamlarına kötü muamele ettiklerinden dert yanarlar. Asker; göz dağı verircesine, böyle şeylerin olabileceğini

büyütülmemesi gerektiğini söyleyerek odadan ayrılır. Hacı Fettah, Uzun Hüseyin'e; " Merak etme Ömer'i teleaşa düşürecek haberi şimdi şehre ulaştıracağım" der. İkili de odadan ayrılır.

Sahne; 1'i geniş, 1'i ikili, diğeri ise orta ölçek olmak üzere toplam 3 plan kullanılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

65. Sahne:

Ömer Efendi kasabaya dönerken düşman askerleri ve işbirlikçi bir kasabalı tarafından yolu kesilerek tutuklanır.

Sahne 5'i farklı olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

66. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Aliye'nin evinin önünde nöbet tutan askerler giriş kapısından uzaklaşınca Durmuş'un giriş kapısına gizlice yaklaşip içeri girdiğini görürüz.

Sahne tek plan çekilmiş, kesme ile sonraki shneye geçilmiştir.

67. Sahne:

Aliye ve Hatice Ana oturuken kapı çalınır. İkili korkar ve ışığı kapatır (ışık kapatıldığı için sahnenin kalan kısmında oyuncuları görmeyiz, sadece sesleri duyulur). Gelen Durmuş'tur. Durmuş; Ömer Efendi'nin yakalandığını ve biraz evvel düşman askerleri tarafından karargaha götürülürken gördüğünü söyler. Aliye Durmuş'tan kendisini düşman karargahına götürmesini ister.

Sahne toplam 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki plana geçilir.

68. Sahne:

Durmuş nöbet tutan askeri çıkış kapısından uzaklaştırmak için taş atar.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile soranki sahneye geçilir.

69. Sahne:

Asker taşın atıldığı yöne koşar.

Sahne Tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki plana geçilir.

70. Sahne:

Aliye ve Durmuş gizlice evden ayrılırlar.

Sahne 2 farklı plandan oluşur. Durmuş sokak lambasını södürür ve ekran kararır.

71. Sahne:

Kamera, düşman kumandanının sigara yakan yakın planından geriye doğru açıldığında Uzun Hüseyin'i de gördüğümüz ikili resme dönüşür. Kumandan Ömer Efendi'nin variyetini sorar. Uzun Hüseyin, Ömer Efendi'nin oldukça varlıklı olduğunu, sürülmesi durumunda işlerinin kolaylaşacağını söyler ve kumandana Aliye'nin kendisine vaad edildiğini hatırlatınca, kumandan birşeyler söyler, Uzun Hüseyin kumandanın söylediklerinden rahatsız olur. Kapı vurulur. Hacı Fettah Ömer efendiyi yakaladıkları söyler ve içeri getirir.

Sahne 6'ı farklı olmak üzere toplam 8 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

72. Sahne:

Durmuş ve Aliye korakola gidiyordur. ikili karargaha yaklaşınca durup vedalaşırlar, Aliye karargağa yalnız girer.

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plan olarak kurgulanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçeriz.

73. Sahne:

Kumandan kendisini görmeye gelen Aliye'nin güzelliğinden etkilenir ve Ömer Efendi'yi, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in itirazlarına rağmen serbest bırakır.

Kumandana göre Tosun Bey nişanlısını kurtarmaya gelecek ve o vakit yakalanacaktır. Hep birlikte eğlenceye gitmek için odadan çıkarlar.

Sahne 6'sı farklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur. Yakın plan değişimlerinde aks hataları vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

74. Sahne:

Sokakta yürümekte zorlanan şarkı söyleyip eğlenen sarhoş askerleri görürüz.

Sahne tek plandır. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

75. Sahne:

Askerler başka bir yerde eğlenmeye devam ediyordur. İçlerinden bir havaya ateş eder.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

76. Sahne:

Çay bahçesi gibi bir alanda müzik eşliğinde işbirlikçi kasabalılar düşman askerleri ile birlikte içki içiyordur. Kumadan, Hacı Fettah ve uzun Hüseyin aynı masadadır. Müzik altı saohbet ederler. Kumandan masasında oturan ikiliye neden Aliye'nin bu kadar güzel olduğunu kendisine söylemediklerini sorar. Hacı Fettah gülmeye başlar. Uzun Hüseyin, kumandanın da Aliye'yi beğenmesinden rahatsız olmuştur.

Sahne, 15'i farklı olmak üzere toplam 24 plandan kurgulanmıştır. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

77. Sahne:

Sahne kumandanın masaya şapkasını bırakma detayından açılır. Masada daha önce Tosun Bey'in şapkasını alırken düşürdüğü süs vardır. Kumadan, Ömer Efendi'ye; "Senin için her yerde Kuvayi Milliyeci diyorlar" diye sorunca, Ömer Efendi tüccar olduğunu söyleyerek kabul etmez, Hacı Fettah'ın iftirası olduğunu ima eder. Kumandan, Ömer Efendi'ye Tosun Bey'e karşı birlikte çalışma teklifinde

bulunur. Ömer Efendi kızına danışmak istediğini söyleyerek içeri gider. İkili geri dönünce, kumadan Aliye'den Tosun Bey ile ilgili bilgi almak ister ama Aliye istediği bilgileri vermez. Kumadan Aliye'den hoşlandığını bir kez daha belli eder fakat Aliye, kumandanın görüşme isteğini kesin bir dille reddeder.

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 (Nişancı:296).

Sahne bir birinden farklı 13, toplamda ise 18 plandan oluşur. Karşılıklı değişen açılarda aks hataları mevcuttur. Kararma ile sahne sona erer.

78. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Kamera, Hacı Fettah'ın ayakkabı detayından tittle yüzüne kalkar. Hacı Fettah masasında oturan iki kasabalıya kumandanın Aliye'nin evine gittiğini, uzun kaldığını, Aliye'nin kumandana ne isterse yaptırabildiğini söyleyerek kötülemektedir.



Hacı Fettah ve Ayakkabıları

Sahne, 4 farklı plan ile bağlanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

79. Sahne:

46. sahnede Hacı Fettah'ı yaşatmanın günah olduğunu söyleyen Ömer Efendi'nin arkadaşı, Ömer Efendi'yi; Hacı Fettah'ın kasabalıyı kendisine karşı dolduruşa getirdiği söyleyerek uyarır. Ömer Efendi yürümeye başlayınca Hacı Fettah'ın adamının Ömer Efendi'yi takip ettiğini görürüz.

Sahne 2 farklı farklı plan şeklinde kurgulanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

80. Sahne:

Ömer Efendi bir sokağa girer, yerde oturan Durmuş'a kendisini takip etmesini söyler. İkili sokaktan ayrılınca Hacı Fettah'ın adamı Ömer Efendi'yi takip etmeye devam eder.

Sahne 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

81. Sahne:

Ömer Efendi ve Durmuş kasaba dışındaki ufak tahtadan bir köprünün üzerinde buluşurlar. Hacı Fettah'ın adamı hala takiptedir. Ömer Efendi Durmuş'a bir pusula verir ve yüzbaşına götürmesini söyler. Yüzbaşı bu fırsatı kaçırmamalıdır. Durmuş Ömer'in elini öperek yola çıkar.

Sahne 5 farklı plandan kurgulanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

82. Sahne:

Durmuş ağaçlık bir alanda koşarak ilerlerken Hacı Fettah'ın adamı aniden Durmuş'un yolunu keser. Adam, Durmuş'a saldırınca Durmuş imdat diye bağırır.

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

83. Sahne:

Kasabaya doğru yürüyen Ömer Efendi, Durmuş'un yardım isteyen feryadını duyunca, sesin geldiği yöne doğru koşmaya başlar.

Sahne 2'si farklı olmak üzere 3 plan olarak kurgulanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

84. Sahne:

Ömer Efendi koşarak gelir ve Hacı Fettah'ın adamını öldürür. Durmuş yoluna devam eder.

Sahne 6'sı farklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur ve kararma ile sona erer. Bu sahnede de aç, karşı aç planlarında aks hataları vardır.

85. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Kumandan, Uzun Hüseyin'e, hareketleri hakkında Kuvayi Milliye'ye haber uçuranlar olduğunu söyler. Uzun Hüseyin haber uçurmanın Ömer Efendi olduğunu söyleyince; kumandan, Uzun Hüseyin'e Ömer Efendi'yi takip etmesi talimatını verir.

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan bir araya gelmiştir. Bu sahnede de aks hatası yapılmıştır. Zircirleme ile sonraki sahneye geçilir.

86. Sahne:

Düşman askeri, Ömer Efendi'nin oturduğu çay bahçesine gelerek Ömer Efendi'yi kumandana götürür.

Sahne 2 farklı geniş açıdan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

87. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Ömer Efendi, kumandanın karşısındadır. Adam öldürme ve milliyetçilikten tutuklanır.

Sahnede 5 farklı plan kullanılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir. Son iki planda aks hatası yapıldığı görülür.

88. Sahne:

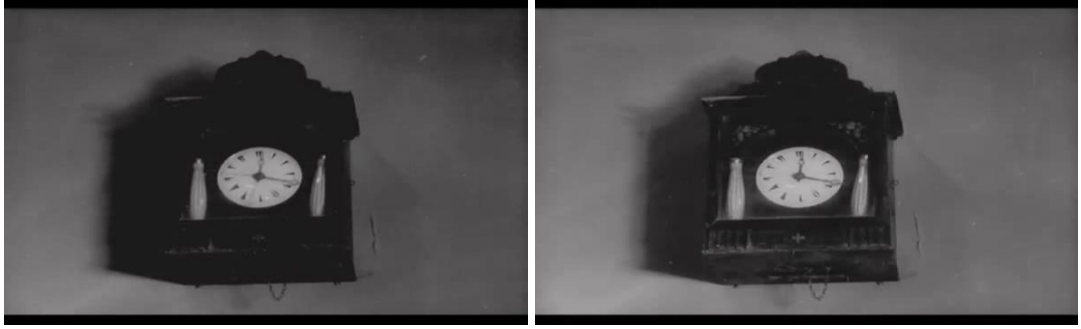
Düşman askerleri tarafından hapse atılana adam, Uzun Hüsey'inin adamı olduğu söyler. Diğer mahkumlar adama saldırır, adam çatıya çıkarak kendini kurtarmak isterken nöbetçi asker tarafından vurulur.

Sahne 20 farklı olmak üzere toplam 22 plandan oluşur. Sahne kurgusunda planlar arası bağlantı sorunları ve aks hataları göze çarpmaktadır. Sahne karama ile sonlanır.

89. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Aliye satın aldığı kırmızı kumaştan, Türk Bayrağı yapıyordur. Odaya Hatice Ana girer, Ömer Efendi hala dönmemiştir. Aliye saate bakar. Aliye'nin gözünden (bakış açısından) saati görürüz, akşam 9 buçuğu geçiyordur. Bindirme geçişle üç saat atlanır ve saatin 12 buçuğu geçtiğini görürüz. Aliye ve Hatice Ana divana oturmuş merakla Ömer Efendi'yi bekliyordur. Tesbih çeken Hatice Ana'nın elini detay planda görürüz. Bindirme geçişle detay planda Hatice Ana'nın elini tekrar gördüğümüzde gecedен ertesi güne geçilmiş ve ikili divanda uyuya kalmıştır.





Bindirme Geçişlerin Kullanıldığı Saat

Bu sahnedeki zaman geçişleri önce saatten saate ardından Gülsüm Hanım'ın eline yapılan bindirmelerle verilmiştir (Nişancı:297).

Sahne 1'i bindirme olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Bindirme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 89A:

Aliye cama atılan taş sesine uyanır. Pencereden dışarı bakar.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 89B:

Sahne 79'da Ömer Efendi'yi uyaran adam, pencereye çıkan Aliye'ye; "Ömer Efendi'yi kumadan çağırtmış bir daha görmemişler" der ve hızlıca uzaklaşır.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

Sahne 89C:

Aliye, Hatice Ana'ya işin bu sefer ciddi olduğunu bu yüzden kumandanı görmeye gideceğini söyler.

Sahne tek plan çekilmiş, sonraki sahneye bindirme ile geçilmiştir.

90. Sahne:

Aliye, Kumadan'ın yanına gelir. Babasının, askerleri tarafından tutuklandığını söyler ve serbest bırakılmasını 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 sevemeyeceğini söyler. Kumandan ısrar ederek Aliye'ye sarılmaya çalışır. O anda Hacı Fettah, odaya girer ve onları sarılmış halde görür. Aliye hızla odadan çıkar (Nişancı, 2018:297).



Aliye Öğretmen, Düşman Kumandanı ve Hacı Fettah

Akad; sadece karşılıklı diyaloglarla ilerleyen ve oldukça uzun sayılabilecek bu sahnede; durağanlığın ve düşük ritmin önüne geçebilmek için hem kameranın yerini ve ölçeğini sık sık değiştirmiş hem de oyunculara çerçeveye içinde hareket vererek sahneyi dinamik tutmaya çalışmıştır.

Bu sahnede de bağlantı ve aks hataları yapıldığını görüyoruz.



Sahnedeki Aks Hatasını Gösteren Kareler

Yukarıdaki iki karede de görüldüğü üzere hem kumandan hem de Aliye aynı yöne, kameranın sol tarafına bakmaktadır. İkili, sanki bir birlerine değil de dikkatlerini

eken başka bir şeye bakıyormuş gibidir. Aliye ve kumadan; seyircinin bakış açısına göre sinema perdesinin sağ tarafında konumlandırılmış olmalarına rağmen, birbirlerini görmek için, olmadıkları yere yani perdenin soluna bakmaktadır.

Sahne; 25’i birbirinden farklı aı ve ölçekte olmak üzere, toplam 31 plan kullanılmıştır. Kararma ile sahne son bulur.

91. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Kasaba kahvehanesinde oturan Hacı Fettah; Uzun Hüseyin ve başka bir kasabalıya, Aliye ve kumandanın bir birlerine sarıldıklarını gördüğünü söyler.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

92. Sahne:

 arşaflı kadın görürüz. kadınlardan biri diğerlerine; “ gözleriyle görmüş kahpenin kızı kollarını kumandanın boynuna dolamış” der.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

93. Sahne:

Başka bir kadın kameraya bakarak; “gözleriyle görmüş kucak kuşağa... “ der.

Sahne tek plandır ve kararma ile sonra erer.

94. Sahne:

Ekran siyahtan açılınca Aliye’nin, her şeyden habersiz Hatice Ana’nın dizlerinde Hüseyin Efendi’yi kurtaramadığı için ağladığını görürüz. Hatice Ana, Aliye’yi; “zlme kızım, yakında ordumuz gelir inşallah” diyerek teselli etmeye çalışır.

Sahne tek plandan oluşur ve kararma ile sonlanır.

95. Sahne:

Ekran siyahtan açılınca Aliye'yi masabaşında bir şeyler yazarken görürüz. İçeriye bir çocuk girer ve Ömer Efendi'nin ertesi gün sürgün edileceği haberini verir. Aliye çocuğa Durmuş'u çağırmasını söyler.

Sahne tel plandır. Karama ile sahne biter.

96. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Aliye ve Durmuş yürüyorlardır. Aliye Durmuş'a ne yapmaları gerektiğini sorar. Durmuş, Hacı Fettah ile konuşmasını söyler. Aliye Uzun Hüseyin'le konuşmaya karar verir.

Sahne, 2 farklı plandan kurgulanmıştır. Kararma ile son bulur.

97. Sahne:

Aliye ve Durmuş, Uzun Hüseyin'in evine gelirler. Giriş kapısında Uzun Hüseyin'in eşi Aliye'yi içeri almak istemez ve kaba davranır. Aliye, kadını iterek eve girer.

Sahne, 4 farklı plandan oluşur. Karşılık konuşmalarda aks sorununun yine çözüme kavuşturulamadığı görülür. Kesme ile sonraki sahne geçilir.

98. Sahne:

Aliye hızlıca odaya girer. Aliye'yi gören Uzun Hüseyin şaşırmıştır. Aliye, Uzun Hüseyin'den Ömer Efendi'yi kurtarmasını ister. Uzun Hüseyin yardım edebileceğini söyleyerek Aliye'ye sarkıntılık eder. Aliye kendini korumak için Uzun Hüseyin'in elini sertçe iterek masaya vurur. Masadaki kırılan çay bardağı Uzun Hüseyin'in elini kesmiştir. Sesleri duyan Uzun Hüseyin'in eşi koşarak odaya girer ve Aliye'ye kahpe diyerek evinden kovar.

Sahne, 6'sı farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

99. Sahne:

Aliye evden çıkar ve durmuşla birlikte oradan ayrılırlar.

Sahne tek plandır ve kararma ile sona erer.

100. Sahne:

Sahne siyahtan açıldığında gece olmuştur. Aliye bahçe kapısından içeri girince Tosun Bey'i görür. İkili bir birlerine sarılıp öpüşürler. Aliye ne zaman kavuşacakları sorar. Tekrar birbirlerine sarılırlar ve ekran kararır.



Uzun Bir Aradan Sonra Tosun Bey ve Aliye'nin Karşılaşması

Ekran siyahtan açılınca Tosun Bey, gitmesi gerektiğini belirtir. Aliye, korktuğunu söyleyerek Tosun Bey'den kendisini de götürmesini ister. Tosun Bey; "Hayır yavrum burada daha çok işimiz var. Cephaneliğin yerini ve daha bir çok şeyin yerini öğrenmek lazım. Ömer Efendi'nin yakalanması çok fena oldu. Aliye; onun yerini tutmaya çalışacağım. Tosun Bey; Ben de onu isteyecektim. Durmuş irtibatımızı biliyor, bir şey olursa onunla bildirirsin."

"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" (Nişancı, 2018:299).

Sahne; 7 farklı açıdan çekilmiştir. 1 tane bindirme kullanılmış ve kararına ile sona ermiştir.

101. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Kumandan karargaha çağırtdığı Hacı Fettah'a, son zamanlarda şüpheli birilerinin kasabada dolaştığını söyler. Hacı Fettah; şüphelilerin peşlerine adam taktığını fakat adamların her seferinden izlerini kaybettirdiklerini belirtir. Kumandan, Hacı Fettah'ı öldürmekle tehdit eder.

Sahne, 4'ü farklı, toplam 5 plandan oluşur. Zincirleme geçişle sonraki sahneye bağlanılır.

102. Sahne:

Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin, kumandanın istememesine rağmen Ömer Efendi'nin evine girip çıkana gözetlemesi için adam koymaya karar verirler.

Sahne tek plandır ve kararına ile sonlanır.

103. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Durmuş gizlice, düşman askerlerinin nöbet tuttuğu bir dere kenarına gelir. Karargah benzeri bir evi gözetlemeye başlar. İçeri askerler bir şeyler taşıyordur. Durmuş bulunduğu yerden koşarak uzaklaşırken nöbetçi asker Durmuş'u görür ve arkasından iki el ateş eder. Durmuş, vurulmadan kaçmayı başarır.

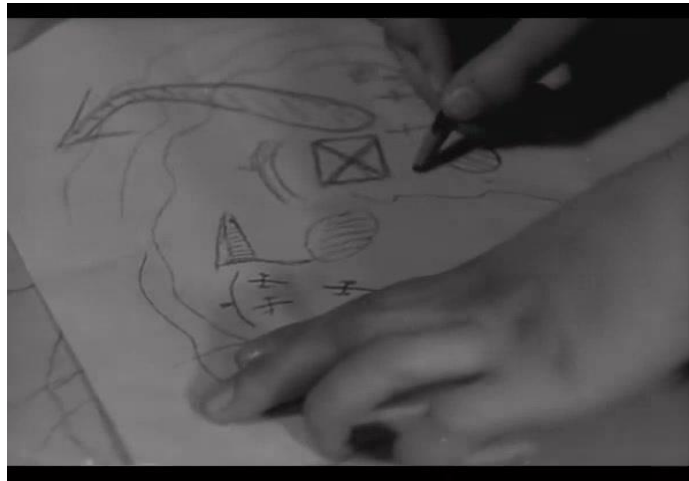


Durmuş, Köprüde Nöbet Tutan Asker ve Düşman Cephaneliği

Sahne 5'i faklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur. Kararma ile sahne biter.

104. Sahne:

Ekran siyahtan açıldığında Aliye'yi kumandanın odasında görürüz. Yalnızdır. Kumandanın masasında bulunan haritada gördüklerini bir kağıda çizmeye başlar ve dışarıdan gelen ayak seslerini duyunca çizim yaptığı kağıdı koynuna saklar. Kumandan ve yardımcısı odaya girer. Aliye'yi odada gören ikili şaşırır. Aliye, sürgündeki babasının sıhhatini sormak için geldiğini söyler. Kumandan, babasından iki mektup geldiğini, kendisine daha önce ettiği teklifi kabul etmesi durumunda mektupları verebileceğini belirtir. Aliye, kumandanı bir kez daha reddeder. Sinirlenen kumandan, Aliye'ye düşünmesi için ertesi günün akşamına kadar vakit verir, eğer istediği cevabı alamazsa şiddete başvuracaktır.



Düşman Cephaneliğinin Yerini Gösteren Çizim

Bu sahnede, Aliye'nin 100. sahnede Tosun Bey'e verdiği sözü yerine getirmek için gizlice karargaha girdiğini görüyoruz. Ömer Efendi'nin yokluğunda Kuvayi Milliye'nin ihtiyaç duyduğu bilgileri elde etmiş, Durmuş'tan sonra Aliye'de cephaneliğın yerini öğrenmiştir.

Sahne, 7'si farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Kararma ile son bulur.

105. Sahne:

Ekran siyahtan açılır. Aliye otururken çamdan içeri bir şey atılır. Durmuş, Aliye hocaya mesaj göndermiştir. Taaruz başlamış, bu gece Tosun Bey ile birlikte kasabaya geleceklerdir. Aliye, odaya giren Hatice Ana'ya taarruzun başladığı müjdesini verir.

Sahne 2 farklı plandan kurgulanmış ve kararma ile sonlanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

106. Sahne:

Lütfi Akad bu sahnede, belge niteliğinde gerçek görüntüler kullanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk taarruza liderlik ediyordur.





Mustafa Kemal Atatürk ve Kuvayi Milliye

107. Sahne:

Aliye canı sıkkın odada otururken Tosun Bey içeri girer. İkili bir birilerine sarılır.

Sahne, 7 farklı plan kullanılarak bağlanmıştır. Aks hataları vardır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

108. Sahne:

Bahçe kapısının önünde nöbet tutan düşman askerlerinin ayrıldığını görürüz.



Aliye'nin Yaşadığı Evin Önü

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

109. Sahne:

Durmuş, odaya girer ve dışarıda düşman askerlerinin nöbet tuttuğunu haber verir. Tosun Bey, geldiğinde kimse yoktu karşılığını verir. Aliye, Tosun Bey'e gitmemesini, eğer dışarı çıkarsa onu öldüreceklerini söyler. Tosun Bey, Aliye'ye; "düşman cephaneliğinin bu gece uçurulması lazım" der ve odadan ayrılır.

Sahne, 5 farklı plandan oluşur ve art arda bağlanan bütün planlarda aks hatası yapılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

110. Sahne:

Tosun Bey başka bir odaya gelir ve camdan dışarı bakar. Başka bir odaya gidip geri döner. Çaresiz gibidir. Aliye de odaya gelir, kumandana giderek evi saran nöbetçileri kaldırtacaktır. Tosun Bey, Aliye'ye biraz suçlayıcı bir tavırla; "Sen kumandana her şeyi yaptırabiliyorsun öyle mi Aliye?" diye sorar. Aliye, ona hiçbir şey yaptıramadığını hatta babasının sürgününe bile mani olamadığını çünkü ondan bir hizmet istemenin neye mal olacağını bildiğini söyler. Bu gece cephanelik uçurulmalıdır, kumandana giderek kendini feda edecektir. Vatan için ne gerekiyorsa o yapılmalıdır. Belki birbirlerini bir daha göremeyeceklerdir. Tosun Bey, Aliye'ye; sabahtan evvel düşman cephaneliği havaya uçurulmazsa, bu durum bütün ordu için bir felaket olur der. Onu ölümden beter bir göreve gönderiyordur. Aliye'nin zekası ve kahraman kalbiyle bu işin içinden sıyrılacağına emindir. Tosun Bey; onun kadar cesur bir asker daha tanımadığını söyler. Aliye tam kapıdan çıkacakken Tosun Bey, Aliye'ye; "bu işi memleketin için bile yaptığını söylemek istemiyorsun" söylemine, Aliye; "Vazifemi yaparken övünmek istemem, vatana kurban olmak bir şereftir" karşılığını verir ve odadan ayrılır.

Sahne, 10'u farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 14 plandan oluşur. Aks hataları devam ediyordur. Sonraki sahneye zincirleme ile geçilir.

111. Sahne:

Aliye, iki düşman askeri ile birlikte karargaha doğru gidiyordur. Durmuş, Aliye'nin tutuklandığını zannedip koşarak yanlarına gelir. İki askerleden biri, tüfeğinin dipçığı ile Durmuş'a vurarak yere düşürür. Aliye, Durmuş'a korkmamasını ve eve dönmesini söyler.

Sahne, 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan şeklinde kurgulanmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

112. Sahne:

Hacı Fettah ve iki kasabalı, Aliye'yi karargaha girerken görür. Aliye hakkında söylenenlerin doğru olduğuna inanmışlardır. Aliye'yi kahpelikle suçlarlar.



Aliye'nin Düşman Karargahına Girişi

Sahne 2 plandır. Kesme ile kumandanın odasına geçilir.

113. Sahne:

Aliye, odada beklerken kumandan içeri girer; kumandanın kendisine ettiği teklifi kabul etmiştir fakat üç şartı vardır. İlk ikisi; evinin etrafındaki nöbetçilerin kaldırılması, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in tutuklanmasıdır. Aliye, son şartını, ilk iki şartı yerine getirildikten sonra söyleyecektir.

Sahne 9'u farklı olmak üzere toplam 10 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

114. Sahne:

Tutuklanmış Kuvayi Milliye yanlısı kasabalıları görürüz, içlerinden biri saz çalıp ağıt yakıyordur. Duvarlara Türk Bayrakları çizilmiştir. Ağıt bitince kapı sesi duyulur. Düşman askerleri Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'i getirmiştir, ikili korkarak içeri girer.



Kasaba Hapishanesi

Sahne, 14'ü farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 18 plan olarak kurgulanmıştır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir

115. Sahne:

Aliye ve kumandan oturuyordur. Telefon çalar. Kumandan karşı tarafı dinledikten sonra telefonu kapatır. Evin etrafındaki nöbetçiler kaldırılmış, Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin tutuklanmıştır. Kumandan, Aliye'ye son şartını sorar. Aliye'nin son şartı, nikahları kıyılncaya kadar kendisine Türk adetlerinde olduğu gibi muamele edilecektir. Kumandana kendisine bir oda ayırtmasını söyler, nikaha kadar orada yani kumandanın yanında kalacaktır.

Sahne, 2 farklı plandan oluşur ve kararma ile sona erer.

116. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Tosun Bey ile adamları, cephaneliğin bulunduğu dere kenarına gelir. Tosun Bey, dereden yüzerek köprüye ulaşır; köprüde nöbet tutan asker ayakta uyumuştur. Tosun Bey nöbetçiye etksiz hale getirir. Diğer nöbetçi olanları görmez ve cephaneliğin arka tarafına yönelir. Tosun Bey hızlıca binaya

yaklaşıp patlayıcıları camdan içeri atar. Sesi duyan nöbetçi koşarak ön tarafa gelir ve Tosun Bey'i, Tosun Bey'in adamları da nöbetçiye vurur. Cephane patlamaya başlar.



Tosun Bey ve Düşman Cephaneliğine

Sahne, 12'si farklı olmak üzere toplam 17 plan vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

117. Sahne:

Aliye ve kumandan otururken cephaneliğin patlama sesi duyulur. Kumandan panik bir şekilde kapıya döner. Aliye'nin yüzünde mutluluk vardır.



Düşman Kumandanı ve Aliye

Sahne, 2 yakın plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

118. Sahne:

Patlama sesini duyan tutuklu kasabalılar ayaklanır.

Sahne tek plnadır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

119. Sahne:

Kumandan, Aliye ile göz göze geldikten sonra panik bir şekilde odadan hızlıca çıkar.

Sahne tek plan çekilmişir ve kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

120. Sahne:

Aliye, hızlı adımlarla köy meydanından geçerken düşman askerleri ve bazı kasabalıların paniklemiş bir şekilde sağa sola koşuşturduğunu görürüz.



Aliye ve Düşman Askerleri

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

121. Sahne:

Aliye, evin bahçesinde bekleyen Hatice Ana ve Durmuş'un yanına gelir, hep birlikte Durmuş'un evine giderler.

Sahne, 1'i geniş diğeri orta ölçek olmak üzere toplam 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

122. Sahne:

Düşman askerleri kasabadan ayrılırken kasaba meydanında korkuyla kaçışan kasabalılara da ateş açmaktadır. Birçok kasabalı öldürülür.

Sahne 3 farklı plan kullanılmıştır. Kararma ile sahne son bulur.

123. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah, köy meydanındaki caminin önünde toplanmış kalabalığa Aliye'yi kötülemektedir:

"Ordumuz gelmeden kasabamızın namusunu temizlemeliyiz, evvela bu geceyi düşman kumandanının koynunda geçiren bu kahpeyi, bu caminin avlusunda temizlemeliyiz. Şerefimizi, ırzımızı payımar eden bu kahbeyi cezasız mı bırakacağız."

Birkaç kasabalı; hocanın hakkı var, doğrudur gözümüzle gördük, utanmadan yanımızdan geçti kahpe der. Uzun Hüseyin; "Kahpeyi parçalayınız." Başka bir kasabalı da; "keselim" der. Kalabalık asalım, keselim diye bağırmaya başlayınca Hacı Fettah "yürüyün" diyerek kasabalıları peşine takarak meydandan ayrılır.



Hacı Fettah ve Kasabalılar

Sahne, 8'i farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

124. Sahne:

Aliye hastalanmıştır. Yarı baygın, Tosun diye sayıklamaktadır. Aliye sayıklamaya devam eder, daha önce iki kez duyduğumuz yeminin tekrar ediyordur:

"Toprağımız, toprağımdır. Çocuklarınıza bir ışık olacağım. Vallahi ve Billahi korkmayacağım."

Yemin bittikten sonra Aliye gözlerini açar, halsizdir. Hacı Fettah, Uzun Hüseyin ve galeyana getirdikleri köylüler bahçeye girer. Durmuş, kalabalığa engel olmak ister fakat gücü yetmez. Kalabalık Aliye'ye saldırır.

Sahne, açıları ve ölçekleri farklı 9 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

125. Sahne:

Sahne siyahtan açılınca galeyana gelen kalabalığın çoğaldığını görürüz, en önde Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin vardır. Aliye'nin elleri bağlanmış, linç edilmek üzere kasaba dışında bulunan geniş ve yüksek duvarları olan kemerli tarihi izbe bir yapıya getirilir. Aliye son bir çırpınıyla kalabalığa yalvarırcasına seslenir:

"Siz düşman kumandanının adamları, kasabanın zalimleri olan bu hainlerinin sözüyle beni nasıl öldürüyorsunuz. Dümanı kasabaya davet bunlar etmedi mi, bunlar babam Ömer Efendi'yi ordumuzu istiyor diye sürgün ettirmediler mi, bana değil Hacı Fettah'a, Uzun Hüseyin Efendi'ye vurun."

Hacı Fettah:

"Kahpeyi söyletiyor musunuz, daha dün akşam kumandanın koynundan çıktı. Düşman zabıtları ile cümbüş eden; dinini, milletini aşağılayan bu kadını söyletmeyiniz. Bu kadını dinleyenler kafirdir. Vurun, vurun, Vurun Kahpeye kafasını, hala söz söyleyen dudaklarını parçalayınız, erkekleri baştan çıkaran haram saçlarını yolunuz, parçalayınız, vurunuz, vurunuz, vurun."

Hacı Fettah son lafını söyledikten sonra yerden aldığı taşla sert bir şekilde Aliye'nin kafasına vurur. Uzun Hüseyin de vurun kahpeye diyerek hem Aliye'ye saldırır hem de kalabalığı yönlendirir. Kalabalık ellerindeki sopalarla Aliye'yi linç etmeye başlar.



Aliye'nin Kasabalılar Tarafından Linç Edilişi

"Aliye; bekar ve güzel bir kadın olmasından dolayı kasabada herkesin dikkatini çekmiş ve dedikodulara maruz kalmıştır. Düşmanın köye girmesiyle beraber, köyde Kuvayı Milliye'nin varlığından hoşnut olmayan iki yobazın kışkırtmaları sonucu, düşmanla işbirliği yaptığı gerekçesiyle kasaba dışına götürülerek linç edilir. Akad genel planda aldığı linç olayını kişisel bir hınçtan çok toplumsal bir olgu olarak görmüştür. Kişilerin kahramana tek tek vurmasını göstermez. Meselenin vahşet tarafıyla değil toplumsal tarafıyla ilgilenmiştir" (Sayın, 2005:28).

Sahne; 9 tanesi geniş ölçek genel plan, 1 tanesi Aliye'nin konuşma yaptığı orta ölçek üçlü plan, 1 tanesi Aliye'nin kanayan alnını tuttuğu omuz plan, 3 tanesi de halkı galeyana getirmeye devam eden Hacı Fettah'ın boy, yakın ve taşı Aliye'nin kafasına vurduğu bel plan olmak üzere toplam 14 farklı plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

126. Sahne:

Sahne siyahtan açıldığında Aliye'nin cansız bedeninin kanlar içinde yerde yattığını görürüz. Durmuş ve Hatice Ana gelir ve yerde yatan Aliye'ye sarılarak ağlamaya başlarlar. Hatice Ana; Aliye'nin anne yadigarı olan yüzüğünü satarak alıp işlediği Türk Bayrağını cebinden çıkararak Aliye'nin cansız bedeninin üzerine örter.



Sahne 126'dan Alınmış Kareler

Sahnede, 5'i farklı olmak üzere toplam 7 plan vardır. Kararma ile sahne sona erer.

127. Sahne:

Lütfi Akad bu sahnede de belge görüntüler kullanmıştır. Kurtuluş savaşı kazanılmış, her yerde Türk Bayrağı dalgalanmaktadır.

128. Sahne:

Türk ordusunun marşlar eşliğinde kasabaya giriş yaptığını görürüz.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

129. Sahne:

Türk Kumandanı, Hacı Fettah ve kasabalılar kasabanın kahvesine gelirler. Kumandan kasabanın Tosun Bey sayesinde kurtarıldığını söyleyerek Hacı Fettah'a, Tosun Bey'in kendisine tembih ettiği nişanlısını, Aliye'yi, sorar. Hacı Fettah; Aliye'nin kahpe olduğunu, halkın da bu sabah kendisini parçaladığını belirtir. Kuvayi Milliye yanlısı kasabalılar kumandana; Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in Aliye'ye iftira attığını, düşmanla işbirliği içinde olduklarını ve Aliye'yi kasabalıya nasıl linç ettirdiklerini detaylarıyla anlatır. Kumandan, meseleyi istiklal mahkemesine havale edecektir.

Sahne, 9 farklı plandan oluşur ve kararma ile sonlanır.

130. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin idam edilir. 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 (Nişancı, 2018:302)

Sahne, 1 tanesi ikilinin Türk askerleri tarafından asılacakları yere getirilişi, 1 tanesi ikilinin bakış açısından ağaçtaki idam ipinin yakın planı, 2 tanesi Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in korkan yüzlerini gösteren yakın planı, 1 tanesi orta ölçek ikili plan ve 1 tanesi de sallanan ayaklar ve ayaklardan çıkmış ayakkabıları gördüğümüz orta ölçek plan olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonlanır.

131. Sahne:

Sahne siyahtan açılır. Aliye'nin linç edildiği yerde oturan Durmuş, Tosun Bey'in kasabaya doğru geldiğini görür ve koşarak yanına gider. Tosun Bey tek kolunu kaybetmiştir. Durmuş; Tosun Bey'e, Aliye'nin kasabalılar tarafından linç edildiğini söyler. Ekran karalır.

Sahne 8 farklı açıdan çekilmiş planlardan oluşur.

132. Sahne:

Ekran siyahtan açıldığında ikilinin, Aliye'in linç edildiği yere geldiklerini görürüz. Tosun Bey, Durmuş'a; "Ölürken ne dedi" diye sorar. Durmuş, Aliye'nin son sözlerinin; "Toprağınız toprağım, çocuklarınıza bir ışık olacağım, vallahi billahi" olduğunu söyler. Tosun Bey, Aliye'nin nerde gömülü olduğunu öğrenmek ister. İkili, Aliye'nin mezarına doğru yürümeye başlar.

Sahne, 5 farklı ölçek ve açılardan çekilmek üzere toplam 7 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

133. Sahne:

Tosun Bey ve Durmuş, Aliye'nin mezarına gelirler. Durmuş, mezar toprağına sarılarak ağlamaya başlar. Tosun Bey, Durmuş'u ayağı kaldırır ve teselli etmeye çalışır. Aliye'ye hitaben şunları söyler;

"Senin gibi sevmeye ve senin gibi fedakar olmaya, senin yaptığın şeyleri yapmaya hayatımı vakfedeceğim. Sen nasıl muhabbetin, rahmetin iyiliğin timsali olduysan, ben de senin gibi olacağım, senin gibi korkmayacağım. Senin aziz hatıranı bu vatan için şehit düşmüş bütün Türk

kadınları ile beraber ölünceye kadar kalbimde saklayacağım. Bana yemin etmiştin, yeminin herkesinkinden daha büyük yemin."

Tosun Bey'in sözleri bitince Aliye'nin yemini son kez duyulur:

"Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım."

Aliye'nin yemini bitince İstiklal Marşı'mız başlar.



Tosun Bey, Durmuş ve Aliye'nin Mezarı

Sahne, 9'u farklı olmak üzere toplam 10 plandan oluşur. Son plan derede hareket eden bir kayık üzerinden çekilmiştir. İstiklal marşımız eşliğinde kayık yavaşça mezardan uzaklaşmaya başlar. Kararma ile film sona erer.

EK-2: Kanun Namına Filminin Senaryo Dökümü ve Değerlendirilmesi

1. Sahne:

Jenerik akmaya devam ediyordur. Geniş bir genel planda, kamera denizden yavaşça bir tamirhane önüne çevrinme (pan) hareketi yapar.



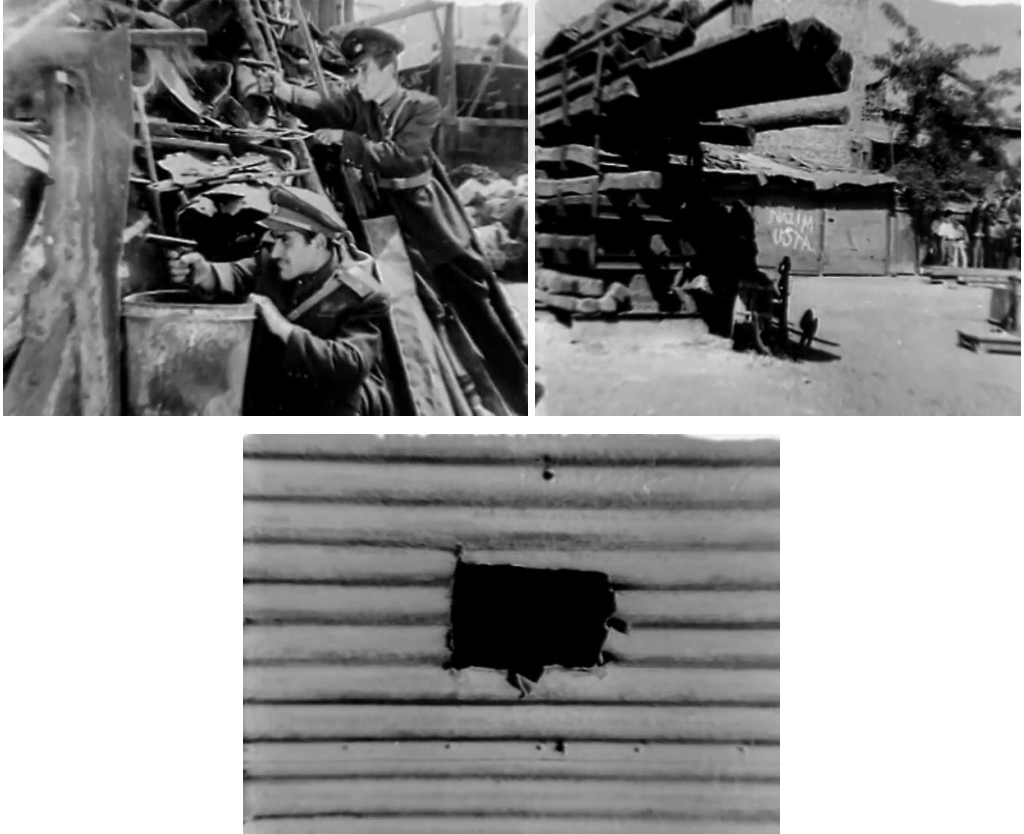
Filmin Açılış Sahnesinden Kareler

Kamera çevrinme hareketi yaparken Nazım'ın dış sesi görüntünün üzerine düşmeye başlar:

"İsmim Nazım, 32 yaşındayım, bu şehirde doğup büyüdüm, otomobil tamircisiyim, bu film benim hikayemdir, Başlangıçta herkesin başından geçebilecek bir hikayeye benziyordu. Şimdi ise nasıl bir son beni bekliyor. Şu

anda boşluğa düşen bir taş gibiyim, karanlıklarla dolu olan bir boşluk. Her şey ne kadar güzel başlamıştı. İşim, sevdiğim bir karım vardı. Havaşında yaşamaya alıştığım bu şehirde sonu gelmeyecek sandığım bir saadet içindeydim. İnsan farkına varmadan kaptırıyor kendini, bunda kimsenin suçu yok. Eğer bir köleysek kabahat yıldızlarda değil kendimizde. Saadetimi kendim yıktım. Olsa olsa buna yardım edenler oldu. İnsanlarla alışverişimi bitirdim. Buraya niçin kapandığımı bile bilmiyorum. Beni vahşi bir hayvan gibi kısırdılar."

Tamirhanenin önü kalabalıktır ve polisler kepenkleri kapalı olan tamirhaneye ateş ediyordur. Kepengin üzerine Nazım Usta yazıyordur, orta kısmına yakın bir yerde dikdörtgen şeklinde küçük bir delik vardır.



. Nazım Ustanın Tamirhanesi ve Ateş Eden Polisler

Lütfi Akad bu sahnede seyirciye; filmin başkarakteri Nazım aracılığıyla filmin yeri, zamanı ve konusu hakkında önemli bilgiler verir. Akad'ın, görsel anlatısı

güçlü, seyirciyi merakla, düşünmeye, sonrasında bir şeyler olacağı fikrine yönelten, bol planlı başarılı bir açılış sahnesi kurguladığını söyleyebiliriz.

Sahnede; bir birinden farklı açı ve ölçeklerde toplam 10 plan ve 1 tane de bindirme geçiş kullanılmıştır.

2. Sahne

Önceki sahneden zincirleme geçişle tamirhanenin içine geçeriz. Polisler ateş etmeye devam ediyordur. Kamera tamirhanenin giriş kapısından sağa doğru pan hareketi yapmaya başlar. Bu hareketle senkron bir biçimde kurşunların önce boş bir su şişesine daha sonra yanan bir ampul ve duvarda asılı oyuncak küçük bir bez bebeğe isabet ettiğini görürüz. Sonraki planda Nazım; nefes nefese, tedirgin ve donuk bir yüz ifadesiyle aynadan kendisine bakıyordur, yüzü gözü kir pas içinde kalmış, terlemiştir. Bu planın sonunda Nazım kolundan vurulur.





Tamirhanenin İçi ve Nazım Usta

Sahne; 1'i toplu ölçekte açılış planı olmak üzere toplam 3 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

3. Sahne

Komiser yanındaki polise kafa işaretini yapar. Polis selam verip yanından uzaklaşır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

4. Sahne

Nazım gömleğinin kolunu yırtarak koluna yarasını sarmaya çalışmaktadır.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçiş yapılmıştır.

5. Sahne

Komiser tamirhaneye doğru yürümeye başlar.



Komiser

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

6. Sahne

Nazım yarası bağladıktan sonra, silahını alarak giriş kapısına gider. Kepengin açık kısmından dışarı bakar.



Yakın Plan Nazım

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

7. Sahne

Komiser tamirhaneye doğru yürümeye devam ediyordur.

Sahne tek plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

8. Sahne

Nazım dışarı bakmaya devam ediyordur. Silahını açıklıktan dışarı doğrultur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

9. Sahne

Tamirhane önünde siper almış polisler ve kalabalık giriş kapısına doğru yürüyen komisere bakıyordur, heyecanlı ve tedirgindirler.

Sahne, 7 tanesi farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 8 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

10. Sahne

Nazım, giriş kapısına yaklaşan komiseri; “yaklaşma yakarım” diye uyarır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

11. Sahne

Komiser, Nazıma teslim olmasını söyler. Nazım kabul etmez. Komiser; “Buradan bir yere kaçamazsın, sana “Kanun Namına” emrediyorum teslim ol” der.

Sahne toplam 3 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

12. Sahne

Nazım silahını dışarı doğrultmuş bir şekilde komiseri yaklaşmaması için bir kez daha uyarır.

Sahne tek plandır. Kesme ile diğer sahneye geçilir.

13. Sahne

Komiser tamirhaneye doğru yürürken Nazım komisere ateş eder. Diğer polisler de Nazım’a ateş etmeye başlar.

Sahne, 4’ü birbirinden farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur, kesme ile sonraki sahneye geçilir.

14. Sahne

Nazım bu defa omzundan vurulur. Komiser, Nazım’a beş dakika içinde teslim olmasını söyler. Torna makinesini çalıştıran Nazım bir süre sonra bayılır. Nazım’ın bayılan yakın plan yüzünden çalışan torna makinesine çevrinme hareketi yapılır. Ekran, gürültülü bir şekilde dönen torna makinesi görüntüsünde yavaşça kararır.



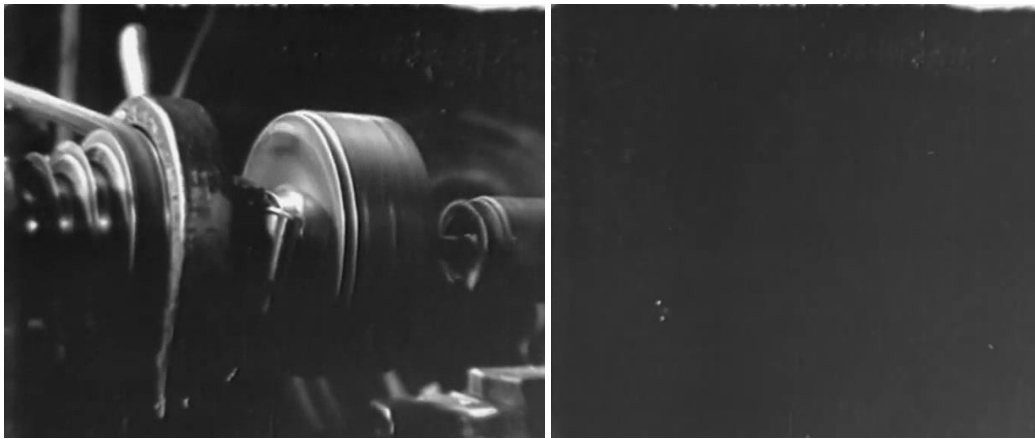
Yaralandığı için Bayılan Nazım ve Torna Makinesi

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. Ayrı ayrı kaydedilmiş, polisler, komiser ve izleyen işçiler, kurguyla birleştirerek başarıyla sinemasal mekân oluşturulmuştur (Nişancı, 2009:331).

Sahne toplam 3 plandan oluşur. Kararma ile sona erer.

15. Sahne

Ekran siyahtan açıldığında kronolojik olarak filmin ilk (Nazım'ı cinayet işlemeye sürükleyen olayların başlangıç) sahnesine döneriz. Detay plan çalışan torna makinesi görüntüsü ve sesinden detay plan gitar görüntüsü ve sesine geçilmiştir.





Zaman Geçişi İçin Kullanılan Torna Makinesi ve Gitar Detayı



Nazım, Ayten, Nezahat ve Arkadaşları

Deniz manzaralı ağaçlık bir alanda pikniğe gelmiş gençler gitar çalıp eğleniyordur. Nazım ve Ayten gitar çalıp şarkılar söyleyen arkadaşlarının yanından

ele ele tutuşup uzaklaşır. Uzaklaşan ikilinin arkasından Nezahat'ın sinsice baktığını görürüz.

"Pudovkin (1966:29) alıcının bütün değişik durumları (genel çekim, omuz çekimi, üstten görüş, v.b.), bütün teknik yollar (kararma, örtü, çevrinme), yani bir çekimin kendinden önce ve sonra gelen selüloit parçasına bağıntısını etkileyen her şey; bir sahnenin içeriğini kapsayan ve güçlendiren her şey inceden inceye hesaplanmalıdır der. Pudovkin'e göre eğer bu yapılmazsa, bazı sahnelerin çekiminde onarılamayacak yanlışlar yapılabilir. Böylece bu çeşit yoklamalı senaryo çalışması, yani çevrime hazır senaryo, her parçanın, hatta en küçük parçanın bile ayrıntılı anlatımını taşır, bu parçanın uygulamaya geçirilmesi için gerekli bütün teknik yöntemleri sıralar."

Filmin ilk 15 sahnesinde böyle bir çalışmanın başarılı bir şekilde Akad tarafından yapıldığını söyleyebiliriz.

Sahne toplam 5 farklı plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

16. Sahne

Önceki sahnede çalınan şarkı devam ediyordur. Nazım ve Ayten deniz kıyısındaki kayalıklar üzerinde öpüşmeye başlar. Çok mutludurlar.

Sahne, toplam 3 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

17. Sahne

Gitar eşliğinde eğlenen gençler şarkı bitince Nazım ve Ayten'in nereye kaybolduğunu merak eder. Nazım ve Ayten diye bağırmaya başlarlar.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

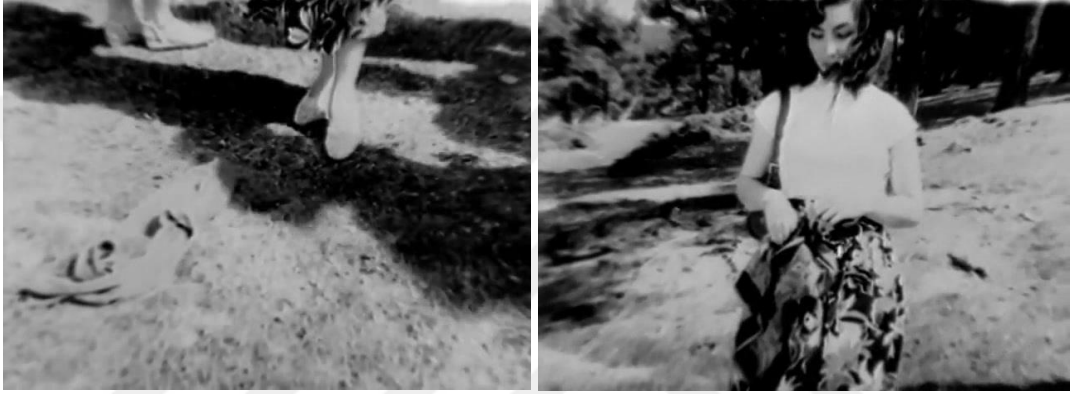
18. Sahne

Nezahat, çalılıkların arasına saklanmış gizlice Ayten ve Nazım izlemektedir, kıskanmış bir yüz ifadesi vardır. Nazım ve Ayten arkadaşlarının bağırma seslerini duyarlar. Arkadaşlarının vapuru kaçırmaması için dönmeye karar verirler. Nezahat saklandığı yerden gizlice uzaklaşır.

Sahne, 5 farklı plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

19. Sahne

Gençler vapuru kaçırmamak için toparlanmaktadır, yanlarına önce Nezahat ardından da Ayten ve Nazım gelir. Nezahat, Ayten'in almayı unuttuğu ceketini görür ama almaz, mimiklerinden sinsice planlar yaptığını hissederiz. Vapura doğru hep birlikte yürümeye başlarlar.



Ayten'in Unuttuğu Hırkası ve Nezahat

Sahne, 3 farklı plandan meydana gelir. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

20. Sahne

Sahne siyahtan açılır. Gençler şarkı söyleyerek vapura doğru yürüyordur. Nezahat, üşüdüğünü söyleyerek Ayten'den ceketini ister. Ayten çantasına bakar ama ceketini göremez, piknik yaptıkları yerde unutmuştur. Nazım, diğerlerine devam etmelerini kendisinin ceketini alıp geleceğini söyler.

Sahne, 2 farklı plan şeklinde kurgulanmıştır. Kesme ile diğer sahneye geçilir.

21. Sahne

Gençler şarkı söyleyerek yürümeye devam ediyordur. Nezahat gruptan ayrılır ve Nazım'ı beklemeye başlar.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

22. Sahne

Nazım, yerdeki ceketini alarak geri döner.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

23. Sahne

Nezahat tek başına Nazım'ı beklemektedir. Bir süre sonra Nazım elinde ceketle geri döner. Nezahat'ı gören Nazım şaşırır ve Nezahat'a neden tek başına beklediğini sorar. Nezahat, kendisini beklediğini söyler. Nazım diğerlerinin arkasından vapura doğru yürümeye başlarken Nezahat Nazım'ı durdurur ve Nazım'a; "Seni seviyorum Nazım, beni reddetme, seni seviyorum nolursun beni reddetme, kimse seni benim sevdiğim kadar sevemez, Nazım, bilemezsin ne kadar acı duyuyorum". Nazım; "Nezahat bu olacak iş değil, biliyorsun ki biz Ayten'le sevişiyoruz, unut bu işi hepimiz için daha iyi olur" der ve hızla diğerlerinin yanına yönelir.



Nezahat ve Nazım

Sahne, 10 plandan oluşur ve kararma ile sona erer.

24. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında kamera ağzını açıp kapatarak rahatsız edici bir ses çıkaran oyuncak yavru ördekten sola doğru pan hareketi yapar.

"Ayten ve Nazım bir evde kalabalıkla beraber oturmaktadırlar. Türk müziği çalınıp 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" (Nişancı, 2018:332).

Filmin bu sahnesinde Pudovkin'in yukarıda dile getirdiği böyle bir çalışmanın Lütfi Akad tarafından, filmin hem senaryo hem de çekim aşamasında, başarılı bir şekilde planladığı rahatlıkla söylenebilir.

Sahne, 19'u birbirinden farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 36 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

25. Sahne

Nezahat odasına sinirli bir şekilde girerek ağlamaya başlar. Odaya giren Nezahat'ın annesi kızına niçin ağladığını sorar. Nezahat, annesine Nazım'ı sevdiğini ve Nazım'ın Ayten'i tercih etmesine tahammül edemediğini söyler. Annesi Nezahat'a; "çocuk olma kızım unutursun" demesi üzerine Nezahat intikam yemini eder; "Onlara dünyayı zehir edeceğim, kuracakları yuva onlara bir cehennem olacak, zehir edeceğim onlara dünyayı."

Sahne, 6'sı farklı olmak üzere toplam 10 plandan oluşur. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

26. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Ayten ve Nazım'ın evlilik törenini görürüz. Nazım, Ayten'i, tamirhanede birlikte çalıştığı arkadaşlarıyla tanıştırır. Ayten'in üvey annesi misafirlerden Halil'in yanına gelir. Halil, Ayten'in, bir başkasıyla evlenmesinden rahatsız olmuştur çünkü Ayten hakkında kendisinin de emelleri vardır. Ayten'in üvey annesi Halil'in yanından ayrılınca Ayten, Nazım'ı, Halil ile tanıştırır. Ayten ve Nazım'ın, Halil'in yanından uzaklaştığını gören Nezahat sinsice Halil'e yaklaşır ve imalı bir şekilde Halil'e; Ayten'in çok güzel bir kız olduğunu söyler. Nezahat ve Halil sinsice bakışırlar.



Düğün Sahnesinden Kareler

Pudovkin (1966:36) senaryo yazarının, daha çalışmasının ilk aşamalarında, sonradan gelecekte yaratacağı yapıtın çatısında yer alacak belirli bir malzemeye

sahip olduğunu söyler. Bu malzemenin seçimine yol açan temel düşünce olarak temayı kuran senaryocu, bundan sonra bu malzemeyi toparlamalıdır. Burada olgunun kişileri tanıtılır, birbirleriyle ilişkileri kurulur, bu ilişkilerin konunun gelişimindeki anlamı belirlenir, nihayet burada bütün malzemenin senaryo boyunca dağılışındaki oran belirtilir.

Pudovkin'e (1966:35) göre hikayeler genellikle belirli bir kahramanın çevresinde döner. Olay örgüsü içinde yani olgunun gelişimi sırasında bu kahraman dost, düşman birçok insanla tanışır. Düşmanlar kendisine zarar vermeye çalışırken, dostlar kendisine yardım eder.

Bu sahne ile birlikte filmin olgusundaki karakterleri tanımaya başlıyor birbirleri ile ilişkileri hakkında fikir sahibi oluyoruz. Lütfi Akad, filmin ana olay örgüsünün merkezinde bulunan ve çatışmanın taraflarını oluşturan tüm ana karakterlerini bu sahnede bir araya getirmiş, bu karakterlerin bir birleriyle olan ilişkileri, ulaşmak istedikleri amaçları doğrultusunda davranış ve eylemlerinin ardında yatan motivasyonları hakkında da ipuçları vermiştir.

Sahne, 5'i farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 11 plandan oluşur ve kararına ile sona erer.

27. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Ayten'in çarşıda elinde alışveriş filesi ile yürüdüğünü görürüz.

Sahne toplam 2 plandan meydana gelmiş ve kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

28. Sahne

Halil, Aytenlerin evine Ayten ve Nazım'ı akşam vereceği eğlenceye davet için gelmiştir. Çarşıdan dönen Ayten, Halil'in davetini o akşam için başka yere davetli oldukları gerekçesiyle Halil'in tüm ısrarlarına rağmen geri çevirir. Nezahat Ayten'e; "Halil Bey otomobil ile gelmiş seni Nazım'ın dükkanına kadar götürüversin" der. Ayten, üvey annesinin de ısrarıyla teklifi kabul etmek zorunda

kalır. Halil keyiflenmiştir. Kamera Nezahat'ın yakın plan sinsice gülen yüzünden sola doğru vitrin üzerinde duran ağzı açık oyuncak ördeğe pan hareketi yapar ve sahne bu ördeğin görüntüsünde son bulur.

Sahne; 9'u birbirinden farklı olmak üzere toplam 14 plan bulunur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

29. Sahne

Halil, Ayten'i otomobili ile Nazım'ın dükkanına götürüyordur, Ayten'e biraz dolaşmayı teklif eder fakat Ayten, Nazım'ın kendisini beklediğini söyleyerek bu teklifi geri çevirir. Halil Ayten'e; "Seni kaç senedir beklediğimi biliyor musun" demesi üzerine Ayten Halil'den arabayı durdurmasını ister. Halil, bu zamana kadar ne istediye elde ettiğini ve konuştukların ikisinin de menfaati için aralarında kalmasını gerektiğini söyler.

Sahne, 4'ü farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

30. Sahne

Nazım ve yanında çalışanlar bir arabayı tamir ediyordur. Mahmut usta arabanın altında çıkarak Nazım'a; "Usta, neredeyse yenge gelecek sen hala çalışıyorsun" der ve Kamil ustaya kekeleyerek bir şeyler söylemeye devam ederken, Kamil usta; "Söylenecek ne var ki, tiryakiliktir bu. Kadın da çalışmak da tiryakiliktir. Hırs insanı bir kere sarmaya görsün" der. Nazım da Kamil ustanın söylediklerini onaylarcasına onun söylediği son cümleyi tekrar eder; "Hırs sarmaya görsün insanı".

"30. 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" (Nişancı, 2018:334).

Sahne 6'sı birbirinden farklı olmak üzere toplam 10 plandan meydana gelir ve karama ile sona erer.

31. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Nazım ve Ayten'in ters ışıktaki silüet şeklinde görürüz. Çok mutludurlar. Birbirlerini çok sevdiklerini ve çok mutlu olduklarını söylerler. Sahne ikilinin genel planından sola doğru çevrinme hareketi yapar ve Ayasofya görüntüsü ile sahne son bulur.



Nazım, Ayten ve Sultan Ahmet Camisi

Bu sahne ile birlikte Ayten ile Nazım'ın yaptığı iş, arkadaş çevresi ve içinde yaşadığı toplumsal ortam Akad tarafından gözler önüne serilir.

Sahne, 2 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

32. Sahne

Bir doktor yatağında hareketsiz yatan Ayten'in babasını muayene edip odadan çıkar.



Ayten'in Babası Şevket Bey, Üvey Annesi, Nezahat ve Doktor

Sahne, 2 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçiş yapılır.

33. Sahne

Doktor hastanın sol tarafına inme indiğini, bu vakanın bu kadar ani ve şiddetli olanına hiç rast gelmediğini, bundan sonra hastanın konuşamayacağını fakat söylenilenleri duyabileceğini söyler. Eve gelen Nazım ve Ayten doktoru görünce şaşırır, babasının durumunu öğrenen Ayten koşarak babasının odasına gider.

Sahne 2 plan bulunur ve kesme ile babasının odasındaki sahneye geçilir.

34. Sahne

Nezahat babasına konuşması için yalvarmaya başlar. Kapı girişine gelen Nezahat, babasının artık konuşamayacağını söyler.

Sahne, 3'ü birbirinden farklı olmak üzere toplam 4 plandan oluşur ve kararına ile sonraki sahneye geçilir.

35. Sahne

Ayten uyuyor, Nazım ise düşünceli bir şekilde sigara içiyordur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

36. Sahne

Nezahat yatağında sigara içmektedir, düşüncelidir.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

37. Sahne

Geniş plan boş salon ve ağız açık oyuncak ördeği yakın planda görürüz.

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

38. Sahne

Nezahat sigara içmeye devam ediyordur.

Sahne, tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

39. Sahne

Felç geçiren baba uyuyamamıştır. Kamera sola çevrinme hareketi yapınca üvey annenin yer yatağında uyuduğunu görürüz. Duvarda asılı resim ve ut detayı ile sahne sona erer.

Sahne, toplam 3 plandan oluşur. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

40. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında babanın uyuduğunu görürüz. Sabah ezanı okunuyordur.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

41. Sahne

Ezan sesi eşliğinde İstanbul'dan genel görüntüler.

Sahne 4 plan vardır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

42. Sahne

Lüks bir evin salonunda içip sızmış gecedan kalma kadın ve erkekleri görürüz. Hizmetliler ortalığı toparlıyordur. Halil kravatını düzelterek salona girer. Hizmetli kendisine bir kadeh içki uzatır. Dün gece kumardan iki bin lira kazanmıştır. Halil, hizmetliye, mühim bir ziyarete gittiğini söyleyip salondan ayrılır.

Sahne, 5 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

43. Sahne

Halil apartmandan çıkıp arabasına biner.

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

44. Sahne

Hizmetliler içip sızmış kadın ve erkekleri uyandırıp dışarı çıkarıyordur.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

45. Sahne

Halil, Ayten'in evine gelmiştir, Şevket Bey'in rahatsızlığından dolayı ihtiyaçları olduğu takdirde para yardımı yapmak istediğini dile getirir. Ayten'in üvey annesi doktora gideceği söyleyerek Ayten ile Halil'i baş başa bırakmak ister. Ayten, Halil ile evde baş başa kalmak istemez ve üvey annesi ile birlikte doktora gitmek ister. Üvey annesi kabul etmez ve evden ayrılır. Halil, Ayten'e neden soğuk davrandığını sorar.

Sahne, toplam 2 plandan oluşur. Sonraki kesme ile geçilir.

46. Sahne

Şevket Bey, yatağında uzanmış salonda konuşulanları dinliyordur, Ayten, kendisini öpmeye çalışan Halil'den kurtulmaya çalışıyordur.



Şevket Bey

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

47. Sahne

Halil, Ayten'e sarkıntılık etmeye devam ederken Nezahat içeri girer. Ayten Halil'i alçaklıkla suçlayarak evinden kovar ve ağlayarak odasına gider. Halil, Nezahat'tan yaptığı ahlaksızlıktan dolayı özür diler. Nezahat, aynalıktaki filmin başından beri gördüğümüz oyuncak ördeği eline alarak Halil'e üzülmemesini söyler.



Halil, Ayten, Nezahat ve Oyuncak Ördek

Pudovkin (1966:53) senaristin yazdığı her cümleinin perdede her hangi bir görüntü biçiminde plastik olarak görüneceğini daima aklında tutması gerektiğini söyler. Dolayısıyla senaristin yazdığı sözcükler kadar, plastik görüntülerin dıştan verilmesi de önemlidir. Bu plastik görüntüler her şeyden önce açık ve zengin anlamlı olmalıdır. Senarist, plastik (görsel yönden zengin, anlamlı) malzemeyi nasıl bulacağını ve kullanacağını bilmelidir.

Akad; sahne 24, 28 ve 37'den sonra, bu sahnede de rahatsız edici sesler çıkaran çirkin ördek yavrusunu Nezahat'la bira arada göstererek ilişkilendirmiş, kullandığı bu plastik malzeme aracılığıyla Nezahat'ın haince planlar yapan kötümcul karakter yapısına vurgu yapmıştır.

Sahne 4 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

48. Sahne

Ayten'in babası yatağında, Nezahat ve Halil'in konuşmalarını dinliyordur. Nezahat, Ayten'in Nazımla evlenmesine üzüldüğünü, kendisiyle (Halil) evlenmesini daha çok istediğini söyler.



Şevket Bey

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

49. Sahne

Ayten, Halil'e; "Ayten eğer Nazım'dan ayrılacak olsa onunla evlenir miydin" diye sorar. Halil çok istediğini söyler. Nezahat kendisine bir şartla yardım edeceğini söyler, şartı her söylediğinin sorgusuz yapılmasıdır. Halil bu şartı kabul eder ve Ayten'e karşı çok iyi niyetler beslediğini dile getirir. Nezahat, Halil'e, niyetinin iyi ya da kötü olmasının kendisini alakadar etmediğini söyler.



Halil, Nezahat ve Oyuncak Ördek

Sahne, 2 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

50. Sahne

Şevket Bey ikilinin konuştuklarını büyük bir şaşkınlık ve üzüntü içinde dinlemeye devam ediyordur. Halil, Nezahat'ın Nazım'ı sevdiğini anlamıştır.



Şevket Bey

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

51. Sahne

Nezahat, Halil'e şahsi işlerine karışmaması konusunda uyarıda bulunur. Artık müttefiklerdir.



Halil, Nezahat ve Oyuncak Ördek

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

52. Sahne

Baba Şevket, ikiliyi dinlemeye devam ediyordur. Nezahat, Halil'e yarın gece için bir eğlence düzenlemesini söyler.



Şevket Bey

Filmin kötü kişisi Nezahat, ana motivasyonu yolunda ilk somut adımını atıp Halil’le işbirliği yapmıştır. Artık aynı amaç için ilerleyen iki kötü karakter vardır (Nişancı, 2018:336).

Sahne tek plan çekilmiştir. Zincirleme geçiş yöntemi ile sonraki sahneye geçilir.

53. Sahne

Nazım telefonda Halil’le görüşürken Ayten ve Nezahat tamirhaneye gelir. Nazım, Ayten’e; Halil’in bu gece evinde verdiği partiye kendilerini davet ettiğini ve kendisinin de bu daveti kabul ettiğini söyler. Ayten, Nezahat’a 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 (Nişancı, 2018:38).

Sahne, 4’ü birbirinden farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 6 plandan oluşur. Kararma ile sahne sonra erer.

54. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Halil’in evinde eğlenen, dans eden davetlileri görürüz. Halil; Nazım, Ayten ve Nezahat üçlüsünü kapıda karşılar, onları yanındaki Perihan’la tanıştırır. Halil, eroin bağımlısı Perihan’ı, Nazım’ı baştan çıkarması için görevlendirmiştir, bu görev karşılığında ona eroin temin etmektedir. Perihan, sahne boyunca Nazım’la ilgilenir ve ona kur yapar. Ayten ise partide kendisine musallat

olan davetlilerden sıkılmış partiye katıldığına pişman olmuştur. Halil ve Nezahat planları işlediği için keyiflidirler.



Parti Sahnesinden Kareler

Akad; sadece karşılıklı diyaloglarla ilerleyen ve oldukça uzun sayılabilecek bu sahnede; durağanlığın ve düşük ritmin önüne geçebilmek için hem kameranin yerini ve ölçeğini sık sık değiştirmiş hem de oyunculara çerçeve içinde hareket vererek sahneyi dinamik tutmaya çalışmıştır.

Yaklaşık 5 dakika süren bu sahnede 12 tanesi birbirinden farklı olmak üzere toplam 14 plan kullanılmıştır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

55. Sahne

Kamil usta çalışırken telefon çalar. Arayan Nazım'ı soruyordur, Kamil usta Nazım'ın ne zaman geleceğini bilmediğini söyleyerek telefonu kapatır kapatmaz Nazım dükkana gelir, Kamil usta Nazım'a kendisini bir kadının aradığını söyler, bir kadının henüz yeni evlenmiş Nazım'ı araması Kamil ustayı rahatsız etmiştir. Nazım, Kamil ustaya, aynı kadının bir daha kendisini araması durumunda, işi var deyip telefonu kapatmasını tembihler. Dışardan Nazım'ı çağırırlar.

Sahne, 6 plandan oluşur ve kesme ile dışarıdaki sahneye geçilir.

56. Sahne

Perihan arabasıyla tamirhaneye gelmiştir. Nazım'ı akşama vereceği partiye davet eder ama Nazım eşiyle akşam programları olduğunu söyleyerek daveti kabul etmez. Kamil ustaya gönlünü ferah tutmasını söyler.



Perihan, Nazım ve Kamil Usta

Sahne, 4'ü birbirinden farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

57. Sahne

Nezahat, postane binasına girer.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

58. Sahne

Nezahat, Halil'i aramaktadır. Halil'e Nazım ve Ayten'in gideceği eğlence mekanının yerini söyler, telefonda kendisine teşekkür eden Halil'e, teşekkür etmesine hacet olmadığını, kendi menfaati için bunu yaptığını söyleyerek telefonu kapatır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

59. Sahne

Nazım ve Ayten gazinoda dans edip eğlenirken Halil ve Perihan arkadaşlarıyla birlikte gazinoya gelir. Nazım'ın daveti üzerine ikilinin masasına otururlar.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Kesme ile zaman atlaması yapılarak sonraki sahneye geçilir.

60. Sahne

Nazım ve Perihan dans ediyordur, masadaki diğer iki kişi de dansa kalkar, masada sadece Halil ve Ayten kalır. Halil, Ayten'e içki uzatır ve dansa kaldırır. İkili dansa kalkınca kamera masadaki Perihan'ın çantasına aşağı doğru tilt harekete yaparak çantadaki oyuncak bez bebeğe vurgu yapar. Perihan, Nazım'a yorulduğunu bir şeyler içmek istediğini söyler ve masaya otururlar. Perihan, Nazım'dan bundan sonra kendisine Perihan demesini ister.

Sahne, 5 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

61. Sahne

Nazım tamirhanede çalışırken Perihan gelir. Kamil usta Nazım'ı Perihan konusunda uyarır ama Nazım, Kamil ustanın söylediklerini çok dikkate almaz.

Sahne toplam 3 plandan oluşur ve dışarıdaki sahneye kesme ile geçilir.

62. Sahne

Perihan, arabasının direksiyonunda arıza olabileceğini söyleyerek Nazım'dan kontrol etmesini ister, Nazım işi olduğunu söylese de Perihan'ın ısrarına hayır diyemez ve arabaya binerek Perihan'la birlikte tamirhaneden ayrılır. Mahmut usta Nazım ve Perihan'ı ima ederek kendi yuvasının da bu şekilde yıkıldığını söyler.

Sahne, 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

63. Sahne

Nazım ve Ayten arabayla dolaşıyordur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

64. Sahne

Nazım ve Perihan arabayla ıssız manzaralı bir tepeye gelmiş arabanın içinde sevişiyordur.



İstanbul Manzarası, Nazım ve Perihan

Sahne, 2 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

65. Sahne

Kamera diğer sahnelerde gördüğümüz ördekten duvarda asılı uda pan yapar. Sonraki planda Şevket Bey'in uyumadığını görürüz.

Sahne, 2 plandan meydana gelmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

66. Sahne

Nazım sessizce eve giriyordur. Işıkları yakmadan doğruca odasına yönelir.

Sahne tek plan olarak çekilmiş kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

67. Sahne

Nazım'a odaya girer. Ayten uyumuştur.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

68. Sahne

Nezahat ve annesi kahvaltı masasındadır. Nezahat, annesine; Nazım'ın dün gece saat üçte kör kütük sarhoş eve geldiğini söyler.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

69. Sahne

Ayten uyanmış Nazım ise uyuyordur. Ayten yataktan kalkıp giyinmeye başlayınca Nazım'ın ceketinde Perihan'ın çantasındaki oyuncak bez bebeği görür.

Sahne, 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

70. Sahne

Ayten canı sıkkın bir şekilde salona girer. Ayten'in üvey annesi, Ayten'e geç kalktığı için kızar ve çarşıya gitmek için evden ayrılır. Nezahat, Ayten'e Nazım'ın dün gece eve saat kaçta geldiğini sorar. Nazım da salona gelince Nezahat, Şevket Bey'in kahvaltısını götürmek için odadan ayrılır. Nazım, Ayten'e neyi olduğunu sorunca Ayten ağlamaya başlar. Nazım, Ayten'i tersleyerek evden ayrılır.

Sahne çok uzun olmasına rağmen sadece 2 planda oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

71. Sahne

Şevket Bey, salonda konuşulanları dinlemektedir.

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

72. Sahne

Ayten ağlamaya devam ederken Nezahat gelir. Nezahat, Ayten'e neden ağladığını sorar.

Sahne, 2 plan olarak kurgulanmıştır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

73. Sahne

Baba Şevket Bey üzgün bir şekilde Ayten ve Nezahat'ın konuşmalarını dinliyordur. Nezahat Ayten'e; "Bu akşam Nazım'ın dükkanına git, onu al eve beraber dönün. Eğer bir bahane uydurup gelmek istemezse o zaman anlarsın ki seni sevmiyor" der.

Sahne tek plandır. Kararma ile sonraki sahneye geçilir.

74. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında çalışanların çıkmak için hazırlandıklarını görürüz.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

75. Sahne

Ayten tamirhanenin önüne gelmiştir. Kamil usta, Ayten'in yanına gelir ve onu eve götürmek ister.

Sahne, 2 plandan oluşur. Kararma ile sahne sona erer.

76. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Perihan ve Ayten'i gazinoya eğlenmeye gittiğini görürüz.

Sahne, 3'ü farklı ölçek ve açıda olmak üzer toplam 5 plandan oluşur, sonraki sahneye kararına ile geçilir.

77. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında gazinodaki eğlencenin dozunun arttığını görürüz. Nazım ve Perihan içmeye devam ediyordur.

Sahne, 4 plandan oluşur ve sonraki sahneye kararına ile geçilir.

78. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında Perihan'ın tek başına dans ettiğini görürüz. Nazım da elleriyle tempo tutarak Perihan'a eşlik ediyordur. Sarhoşturlar.

Sahne, toplam 4 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

79. Sahne

Ayten, üvey annesi, Nezahat ve Halil oturuyordur. Ayten'in üvey annesi saatin gece yarısını geçmesine rağmen Nazım'ın hala eve gelmediğinden dert yanar. Halil; Nazım'ı Ayten'e kötülerken Nazım gelir ve Halil'le kavga etmeye başlar.

Sahne, 13'ü farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 17 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

80. Sahne

Ayten'in üvey annesi koşarak Şevket Bey'in odasına girer ve Şevket Bey'e Nazım'ın Halil'i öldüreceğini söyler.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

81. Sahne

Nazım, Halil'e vurmaya devam ediyordur.

Sahne, 3 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

82. Sahne

Şevket Bey ve eşi endişelidir.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

83. Sahne

Kavga devam ediyordur.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

84. Sahne

Şevket Bey ve eşi korkuyla içeriyi dinlemektedir.

Sahne tek plan çekilmiş, kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

85. Sahne

Kavga devam ederken Ayten bayılır. Nazım Ayten'i içeri götürür. Nezahat, Halil'e resimlerin hazır olup olmadığını sorar, resimler hazırdır.

Sahne, 5'i farklı olmak üzere toplam 6 plandan oluşur ve sahne kararma ile sonra erer.

86. Sahne

Sahne siyahtan açıldığında posta kutusuna bir zarf atılır.



Posta Kutusu

Sahne tek plan çekilmiş ve sonraki sahneye bindirme geçiş yapılmıştır.

87. Sahne

Ayten zarfı açar. Mektubun içeriğini dış ses olarak duyarız. Nazım, Ayten'i Perihan ile aldatıyordu.



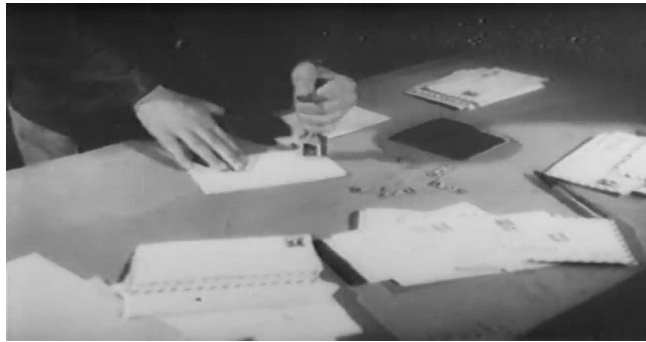
Halil'in Gönderdiği Mektup ve Ayten

Ayten'in okuduğu mektupta şahıs isim vermemektedir. Ancak mektubu seslendiren kişi Halil olduğundan seyirciye bu bilgi verilmiş olur (Nişancı, 2018:340).

Sahne, 3 plandan oluşur. Bindirme ile sonraki sahneye geçilir.

88. Sahne

Masadaki zarflara mühür basılıyordu.



Mühürlenmiş Zarflar

Sahne tek plandır. Bindirme geçişle sonraki sahneye geçilir.

89. Sahne

Ayten yeni gelen mektubu okuyordur. Halil'in dış sesi aracılığıyla mektubun içeriğini duymaya devam ederiz. Nazım ve Perihan'ın birlikte olduğunu kanıtlar nitelikte ikilinin muhtelif yerlerde çekilmiş resimleri de yollanacaktır.



Ayten

Sahne tek plan çekilmiş, zincirleme ile sonraki sahneye geçilir.

90. Sahne

Posta kutusuna başka bir zarf daha atılır.



Posta Kutusu

Sahne tek plan olup sonraki sahneye zincirleme geçiş yapılır.

91. Sahne

Ayten, Nazım ve Perihan'ın gazinoda eğlenirken çekilmiş fotoğraflarına bakıyordur.



Ayten ve Gönderilen Fotoğraflar

Nezahat içeri girer, Halil'e gideceğini söyleyerek Ayten'i de davet eder. Nezahat, Ayten'e; Halil'in çok iyi bir insan olduğunu, Ayten'i çok sevdiğini, eğer Halil'le evlenmiş olsaydı Nazım'ın bu bayalıklarına katlanmak zorunda kalmayacağını söyler.

Sahne, 2 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

92. Sahne

Halil, kendisinden yardım istemeye gelmiş yaşlı bir çalışanını; “Çocuğun hastalığından banane, peydahlarken bana mı sordun, bizim pazarda merhamet diye bir mal bulunmaz, hadi bakalım” deyip kovar. Şirket müdürünü yanına çağırır ve müdüre; “Derhal, o ilaçları piyasan toplatıp depo edin, birkaç ay sonra karaborsa fiyatına satarız” talimatı verir. Müdür, ilaçların zaten pahalı olduğunu eğer ilaçları toplatıp depolarlarsa fakir fukaranın bu ilaçları üç misli fiyata nasıl alacağını sorar. Halil; “Parası olan alır, olmayanın da canı cehenneme” diyerek müdürü gönderir.

Müdür çıkınca Nezahat ve Ayten içeri girer. Ayten'i gören Halil çok mutlu olmuş numarası yapar. Ayten dün geceki kavgadan dolayı Halil'den özür diler.

Sahne, 5'i birbirinden farklı olmak üzere toplam 8 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

93. Sahne

Ayten tek başına üzgün dolaşmaktadır. Önünden geçtiği panoda "Saadetimi Perla kremine borçluyum." yazmaktadır. Sahne içinde tezat bir cümleye vurgu yapılmıştır. Kavramsal bir anlatım örneğidir (Nişancı, 2018:340)

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kararma ile sona erer.

94. Sahne

Sahne siyahtan açılır. Ayten eve geldiğinde dışarı çıkmak için hazırlık yapan Nazım'ı görür. Nazım'a; "Gitme artık, vazgeç bu tehlikeli oyundan, her şeyi biliyorum. Perihan denen kadını, birlikte gittiğiniz yerleri, her şeyi her şeyi biliyorum" der. Nazım'a neden ellerinin titrediğini sorar. Nazım, Ayten'i tersleyip evden çıkar.

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

95. Sahne

Önce Nazım arkasından Ayten evden çıkar. Ayten, Nazım'a gitmemesi için yalvarır, Nazım, Ayten'i iterek yoluna devam eder. Nazım'ın bu davranışına çok üzülen Ayten sağa sola sallanmaya başlar ve tam bayılacakken yoldan geçen bir adam tarafından düşmesine mani olunur.

Sahne toplam 3'ü farklı olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Sahne kararma ile sonra erer.

96. Sahne

Sahne siyahtan açıldığından Nazım'ın zile bastığını görürüz. Kapıyı açan hizmetçi kadın, Perihan'ın evde olmadığı söyler. Nazım, hizmetçiyi iterek içeri girer.

Sahne, 3 plandan oluşur ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

97. Sahne

Salona giren Nazım, Perihan'ın koltukta uzandığını görür. Nazım, Perihan'a bu yaptığının ne anlama geldiğini sorar. Perihan, ilişkilerinin geçici bir macera olduğunu söyler. Sinirlenen Nazım, Perihan'ın kolunu sertçe çeker. Perihan, Nazım'a sakin olmasını söyleyerek içeri gider. Perihan içeri gidince Nazım içki almak için masaya yönelir ve masanın üzerinde duran bir mektup görür. Mektubu okumaya başlar. Halil'in sesinden mektupta yazılanları duyarız: “Perihan’cım artık Nazım denen o sersemle meşgul olmana lüzum kalmadı. Onu ayartmak hususunda gösterdiğin maharete hayranım. Sayende kolladığım av yakında kollarımın arasına düşecek.” Perihan salona döndüğünde Nazım'ın elindeki mektubu görür. Nazım, mektubu kimin yazdığını sorar fakat Perihan mektubun kimin yazdığını Nazım'a söylemez. Nazım kırdığı içki şişesiyle Perihan'ı yüzünden yaralar ve evden hızlıca ayrılır.

Sahne, 10'u farklı olmak üzere toplam 14 plan kullanılmıştır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

98. Sahne

Ayten, Nezahat'ın odasında hasta yatıyordur. Ayten'in üvey annesi Perihan'a Ayten'i neden kendi yatağına götürmediğini sorar. Perihan, Ayten'in kendi odasına gitmek istemediğini söyler. Ayten uykusunda sayıklıyordur.

Sahne, 2 plandan oluşur ve kesme ile Ayten'in rüya sahnesine geçilir.

99. Sahne

(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. Bir erkeğin dış sesinden “Felaketin pençesinden kaçılmaz, kaçılmaz, kaçamazsın” sözleri duyulur (Nişancı, 2018:341).

Sahne toplam 19 plan kullanılmıştır ve kesme ile Ayten'in rüyasından uyandığı sahneye geçeriz.

100. Sahne

Ayten; Nazım'ın Ayten sesiyle uyanır gibi doğrulur sonra geri uzanır. Sayıklamaya devam ediyordur; "Nazım korkuyorum".

Sahne tek bir yakın plan olarak çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

101. Sahne

Nazım'ı, Gezi Parkı'nda düşünceli bir şekilde görürüz. Yaptıklarından pişman bir ifadesi vardır, dalgındır.

Sahne tek plandır. Zincirleme ile sonraki sahneye geçilir.

102. Sahne

Nazım, Galata Köprüsünde düşüncelere dalmıştır.

Sahne tek plan çekilmiş, sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

103. Sahne

Nezahat salonda oturmuş sigara içiyordur. Kapı açılır, gelen Nazımdır. Nazım odasına yönelince Nezahat, Nazım'ın önünü keserek içeride kimsenin olmadığını, Ayten'in bütün gece eve gelmediğini söyler.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

104. Sahne

Şevket Bey hasta yatağında içeride konuşulanları dinliyordur. Kalkmaya çalışır fakat beceremez.

Sahne tek plan çekilmiş, sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

105. Sahne

Nazım, Perihan'a inanmaz ve odasına yönelir.

Sahne tek plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

106. Sahne

Nazım odaya girer ama Ayten yoktur.

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

107. Sahne

Nazım salona Perihan'ın yanına gelir. Aklına fena ihtimaller geldiğini söyleyerek polise haber vermek ister. Perihan, Nazım'a bu işin polislik olmadığını, Ayten'in yüksek ihtimalle Erenköy'deki amcalarına gittiğini, birazdan amcalarına gidip Ayten'i geri getireceğini söyleyerek Nazım'dan işinin başına dönmesini ister.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

108. Sahne

Nazım tamirhanede çalışıyordur, gergindir.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

109. Sahne

Perihan, Halil'in yanına gelmiştir. Nezahat, Ayten'i akşamüzeri Halil'in evine gönderecektir. Nezahat konuşulanlardan Halil'in, Ayten'e karşı iyi niyet beslemediğini anlar.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

110. Sahne

Nezahat büyük bir binaya giriş yapar.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

111. Sahne

Nezahat, Nazım'ı arar, Ayten'in Erenköy'deki amcalarına gitmediğini, Halil'in Ayazpaşa'daki apartmanında olduğunu söyler.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

112. Sahne

Nazım şok olmuştur. Çekmecedan silahını alır ve tamirhaneden ayrılır.

Sahne, 3 plandan oluşur, sonraki sahneye kesme ile geçilir.

113. Sahne

Halil eğlence düzenlemiştir. Davetliler dans ediyordur. Halil, Perihan'a; Ayten'in gelmek üzere olduğunu söyleyerek arka tarafa gitmesini ister.

Sahne, 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

114. Sahne

Halil ve Ayten birlikte evin başka bir odasına girerler. Ayten, Halil'e Nazım'ın gelip gelmediğini sorar. Halil, Nazım'ın henüz gelmediğini söyleyerek Ayten'e bir kadeh içki uzatır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

115. Sahne

Nazım, taksiyle Halil'in evine doğru gidiyordur.

Sahne, 2 farklı araba geçiş planından oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

116. Sahne

Ayten ve Halil aynı odada oturmaktadır. Halil, içmeye devam ediyordur. Ayten, Halil'e Nazım'ın neden hala gelmediği tekrar sorar. Halil, Ayten'i öpmeye çalışır. Ayten, Halil ve Nezahat'ın kendisine tuzak kurduğunu anlamıştır. Halil, zorla öpmeye başlar.

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

117. Sahne

Salonda eğlence devam ediyordur. Sarhoş bir kadın tek başına dans etmeye başlar.

Tek tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

118. Sahne

Nazım'ın bindiği taksi Halil'in binasının önünde durur. Nazım sinirli bir şekilde binaya girer.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

119. Sahne

Salonda sarhoş kadın oynamaya devam ediyordur.

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

120. Sahne

Nazım, Halil ile Ayten'in bulunduğu odaya girer. Halil ve Ayten sarmaş dolaş gibidir. Nazım silahını çıkarır ve Halil'i vurur.

Sahne, 2'isi farklı açı ve ölçekte olmak üzere toplam 4 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

121. Sahne

Nazım, Perihan'ı da vurur.

Sahne, 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

122. Sahne

Nazım binadan çıkar ve taksiye binerek olay yerinden uzaklaşır.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

123. Sahne

Polisler olay yerine gelmiştir. Sivil bir polis evden kimsenin dışarı çıkmaması gerektiğini söyler.

Sahne tek plandır, kesme ile sonraki sahneye geçilir.

124. Sahne

Ayten'in kolu sarılıyordur. Ayten, komisere; Nazım'ın Nezahat'ı öldüreceğini söyleyerek evlerinin adresini verir.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

125. Sahne

Komiser salona gelir ve telefonla karakolu arar.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

126. Sahne

Karakoldaki görevli polis komisere; herkesin Nazım'ı iyi bir insan olarak tanıdığını söyler. Nazım'ın cinayet işlemesine çok şaşırmıştır. Nazım'ın yaşadığı evin etrafını derhal saracaklardır.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

127. Sahne

Komiser, Nazım'ın yeni bir cinayet işleyebileceği söyleyerek diğer polisleri dikkatli olmaları yönünde uyarır.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

128. Sahne

Ayten çekmecedan bir şeyler çıkarırken Nazım gelir. Nazım, Nezahat'a her şeyi bildiğini söyleyerek ateş eder. Kolundan yaralanan Nezahat Şevket Bey'in odasına kaçar.

Sahne 4'ü farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

129. Sahne

Ayten, Şevket Bey'e Nazım'ın kendisini öldüreceğini söyleyerek yardım ister. Nazım da odaya girer.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Kesme ile polislerin geldiği sahneye geçilir.

130. Sahne

Polisler evin önüne gelmişlerdir. Komiser geç kalmış olabileceklerini söyleyerek diğer polislerden evin etrafını sarmalarını ister.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

131. Sahne

Nazım, Nezahat'ı öldürmüştür ve Şevket Bey'in odasından hızlıca ayrılır.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

132. Sahne

Polisler yüksek bir duvardan atlayan Nazım'ı görür ve arkasından ateş eder.

Sahne 4 plandan oluşur. Kesme ile diğer sahneye geçilir.

133. Sahne

Nazım koşarak kaçarken yolunu diğer polisler keser. Nazım mezarlık duvarından içeri atlar.

Sahne 7 farklı plan vardır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

134. Sahne

Nazım, mezarlık duvarının dibine saklanmıştır. Polisler duvardan atlamaya karar verince Nazım kaçmaya başlar. Mezarlık içinde Polisler ve Nazım arasında çatışma başlar. Nazım vurulmadan tekrar kaçmayı başarır.

Sahne 10’u farklı (farklı açı ve ölçek) olmak üzere toplam 29 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

135. Sahne

Nazım duvardan atlayarak mezarlığının kapısından koşarak çıkar.

Sahne tek plan çekilmiş, kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

136. Sahne

Nazım mezarlık önünde bekleyen taksiye biner ve silahını taksiciye doğrultarak çabuk sürmesini söyler.

Sahne toplam 2 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

137. Sahne

Polisler koşarak mezarlık kapısından çıkarlar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

138. Sahne

Karakoldaki polis, Nazım’ın kaçtığı taksinin plakasını diğer polislerle paylaşarak motorlu polislere Beyazıt yönüne giden taksiyi durdurması talimatını verir.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

139. Sahne

Nazım’ın bindiği taksi hızla gidiyordur.

Sahne tek plandır ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

140. Sahne

Motorlu polisler telsizden gelen talimatı doğrultusunda harekete geçer.

Sahne tek plandır. Kesme ile diğer sahneye geçilir.

141. Sahne

Farklı motorlu polisler telsizden gelen talimat doğrultusunda hareket ederler.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

142. Sahne

Motorlu polisler Beyazıt yönüne doğru gidiyordur.

Sahne tek çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

143. Sahne

Nazım, Beyazıt meydanında taksiden iner ve koşmaya başlar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

144. Sahne

Nazım ara bir sokakta kaçmaya devam ediyordur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

145. Sahne

Motorlu polisler de Beyazıt meydanına gelir ve Nazım'ın indiği taksinin etrafını sararlar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

146. Sahne

Nazım çarşıda kaçmaya devam ediyordur.

Sahne toplam 3 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

147. Sahne

Telsizden Nazım'ın Kapalıçarşı istikametinde kaçtığı bilgisi geçilir. Komiser, polisler çarşının kapılarının tutulması talimatını verir.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

148. Sahne

Motorlu polisler çarşıya doğru hareket eder.

Sahne tek plan çekilmiştir. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

149. Sahne

Polisler kapıda nöbet tutuyordur.

Sahne tek plandır. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

150. Sahne

Nazım kaçmaya devam ederken polisleri görür ve farklı bir yöne doğru koşmaya başlar.

Sahne 4 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

151. Sahne

Nazım kaçmaya devam ediyordur.

Sahne tek plan çekilmiştir ve sonraki sahneye kesme ile geçilir.

152. Sahne

Nazım koşarak bir cami avlusuna girer ve polislere yakalanmamak için kaçarken yanlışlıkla simitçi tezgahını devirip yoldan geçen bir kamyonetin kasasına gizlice atlayarak oradan uzaklaşır.

Sahne 6 farklı plandan oluşur. Kesme ile sonraki plana geçilir.

153. Sahne

Nazım'ın kasasında saklandığı kamyonet bir yolda ilerliyordur.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

154. Sahne

Ayten'in yaralı kolu sarılmıştır. Telsizden, Nazım'ın bir Babıali istikametinde giden bir kamyonete bindiği bilgisi geçilir. Komiser, motorlu polisler Sirkeci ve köprü üzerinde tertip alınması talimatı verir.

Sahne tek plan çekilmiştir. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

155. Sahne

Motorlu polisler komiserin talimatı anons edilir.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

156. Sahne

Nazım'ın içinde bulunduğu kamyonet ilerlemeye devam ediyordur. Motorlu polisler takiptedir.

Sahne toplam 6 farklı plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

157. Sahne

Nazım kamyonetten atlayarak bir depodan içeri girer.

Sahne tek plan çekilmiş ve depo içi sahnesine kesme ile geçilmiştir.

158. Sahne

Nazım depo görevlisi tehdit ederek büyük sandıkların arkasına saklanır.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

159. Sahne

Polisler deponun önüne gelirler.

Sahne tek plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

160. Sahne

Nazım, görevliyi öldürmekle tehdit eder. Polisler içeri girer ve Nazım'ı sorar. Etrafı aramaya başlayan polisler kimsenin olmadığından emin olunca depodan çıkarlar.

Sahne 4 farklı olmak üzere toplam 9 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

161. Sahne

Polisler tam binanın önünden ayrılacakken içerden imdat diye bağırma sesi duyarlar.

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

162. Sahne

Nazım bağırın adamı silahının kabzasıyla vurarak bayıltıp kaçar. İçeri giren polisler Nazım'ın arkasından ateş etmeye başlarlar.

Sahne 3 farklı plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

163. Sahne

Nazım kaçmaya polisler kovalamaya devam ediyordur.

Sahne 3 farklı plandan oluşur. Kesme ile diğer sahneye geçilmiştir.

164. Sahne

Kaçmaya devam eden Nazım, kendisini durdurmaya çalışan bir adamı denize atar. Polisler Nazım'ın arkasından bir kez daha ateş eder.

Sahne 4 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

165. Sahne

Nazım kaçmaya devam ediyordur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

166. Sahne

Nazım, Galata Köprüsüne doğru kaçıyordu. Polisler motorlarla takip etmeye karar verirler.

Sahne 3 plan olarak çekilmiş, sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

167. Sahne

Nazım koşarak hareket eden tramvaya biner.

Sahne 4 plandan oluşur ve kesme ile tramvay içi sahneye geçilir.

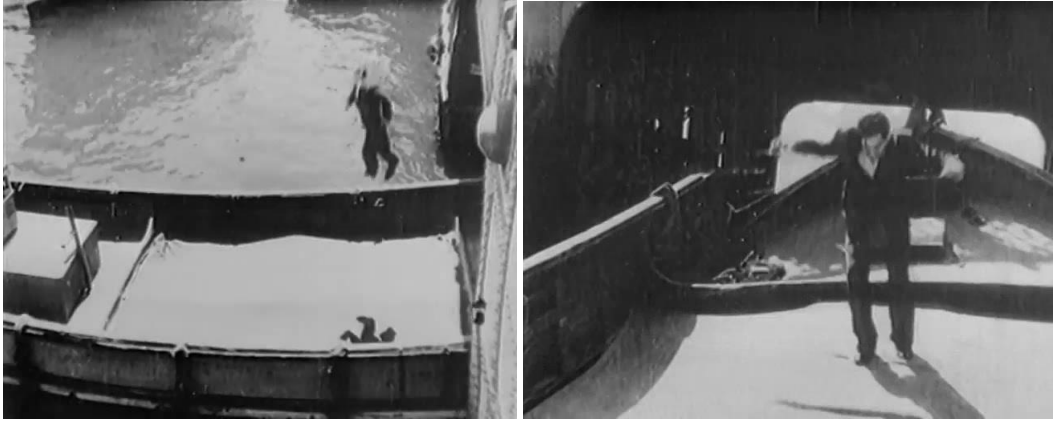
168. Sahne

Bilet parasını ödeyen Nazım, polislerin siren sesini duyunca tramvaydan iner.

Sahne 2'si farklı olmak üzere toplam 3 plandan oluşur. Kesme ile diğer sahneye geçilmiştir.

169. Sahne

Nazım köprünün altında geçen küçük bir yük gemisinin içine atlar. Polisler takiptedir.



Nazım'ın Köprüden Gemiye Atlayışı

Sahne 8 farklı plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

170. Sahne

Nazım silah doğrulttuğu kaptan gemiyi limana yanaştırmasını ister.

Sahne 6'sı farklı olmak üzere toplam 7 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

171. Sahne

Gemiden inen Nazım tamirhaneye doğru koşmaya başlar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

172. Sahne

Nazım tamirhaneye girer. Kamil usta ve diğerlerini dışarı çıkarıp dükkanın kepenklerini kapatır.

"Pudovkin'e (1966:38) göre; senaryonun kurguya hazır olarak geliştirilmesi sadece çevrilecek çekimlerin, sahnelerin, nesnelerin belirlenmesinden değil, ayrı zamanda bunların gösterilmesindeki sıranın düzenlenmesinden de meydana gelir. Bu sıranın belirlenmesinde zihinde tutulması gereken yalnız her parçanın plastik içeriği değil, aynı zamanda bunlardan her birinin uzunluğudur; yani, bu parçaların birbirine bağlanmasıdaki ritim de göz önünde tutulmalıdır. Bu ritim, seyirciyi duygusal yönden etkileme aracıdır. Yönetmen bu ritimle seyirciyi heyecanlandırmak ya da yatıştırmak durumundadır. Ritimdeki bir yanıltma gösterilen sahnenin bütün etkisini sıfıra indirebilir; ama aynı zamanda yerli yerindeki bir ritim, görsel, hayal gücüne dayanan tek tek malzemesinde hiç bir özellik taşımadığı halde bir sahnenin etkisini son derece arttırabilir."

Pudovkin'in yukarıdaki bu kurgu anlayışı bağlamından değerlendirdiğimizde Lütü Akad'ın sahne 131'den başlayıp sahne 189'a kadar devam eden uzun sayılabilecek bu sekansta, sahnelerin hem kendi iç kurgularında hem de art arda gelen her bir sahnede farklı ölçek ve açılarda çok fazla kısa planlar kullanması filmin ritmini ve temposunu doruk noktasına ulaştırmıştır diyebiliriz.

Sahne 6 plandan oluşur ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

173. Sahne

Kamil ustan yanındakilere Nazım'a yazık oldu der.

Sahne 2 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

174. Sahne

Nazım ceketini çıkarmış silahına kurşun dolduruyordur.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

175. Sahne

Polisler tamirhanenin etrafını sarmıştır.

Sahne tek plan çekilmiş sonraki sahneye kesme ile geçilmiştir.

176. Sahne

Ayten merakla beklerken komiser diğer polislerle telsizle konuşmaktadır. Polis memuru komisere, Nazım'ın içeri girmek isteyen polislere ateş ettiğini söyler. Komiser Nazım'ın teslim olması için son kez uyarılmasını, teslim olmaması durumunda gerekenin yapılması talimatını verir. Ayten, komiserden kendisini tamirhaneye götürmesini söyler, Nazım'ı teslim olmaya ikna edebileceğini belirtir. Nazım'a 5 dakika mühlet verilmesini isteyen komiser, Ayten'i de alarak tamirhaneye gider.





Komiser Kemal ve Kolundan Yaralanmış Ayten

Sahne 3'ü farklı olmak üzere toplam 5 plandan oluşur. Sonraki sahneye kesme ile geçilir.

177. Sahne

Polisin biri saatine bakıyordur.

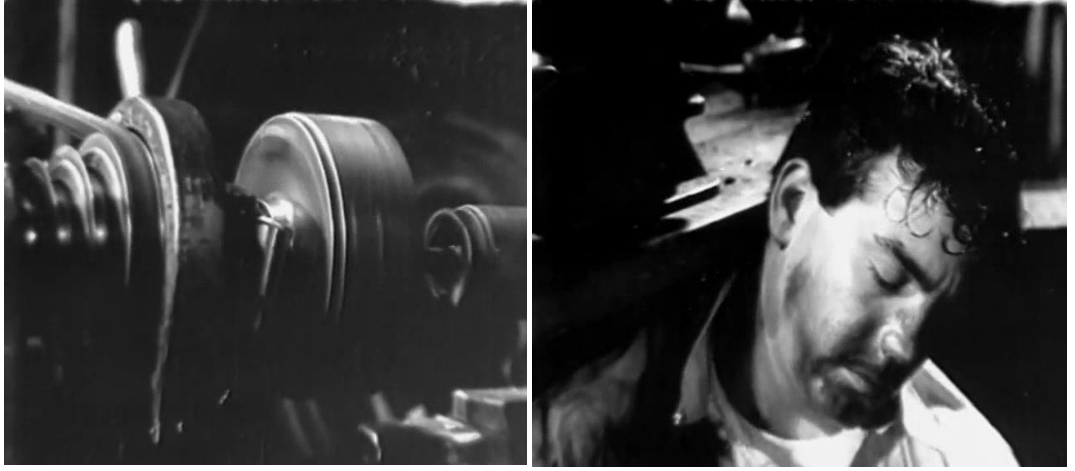


Nazım'a Verilen Beş Dakikalık Sürenin Dolduğunu Gösteren Yakın Plan Saat Detayı

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

178. Sahne

Çalışan torna makinesi aşağı doğru tilt hareketi yapınca sahne 14'te bayılan Nazım'ı görürüz.



Torna Makinesi ve Baygın Nazım

Bu sahne 14'üncü sahnenin devamıdır. Nazım'ın yaşam serüvenini gösteren flashback sahneler ve polisler tarafından Nazım'a verilen beş dakika süre sona ermiştir. Nazım yavaşça gözlerini açar.

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

179. Sahne

Dışarda bekleyen polisler mühletin bittiği söyler söylemez çatışma başlar.

Sahne toplam 4 plandan oluşur. Kesme ile diğer sahneye geçilmiştir.

180. Sahne

Nazım polislere ateş ediyordur.



Polislere Ateş Eden Yakın Plan Nazım

Sahne tek plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

181. Sahne

Polisler de Nazım'a ateş ediyordur.



Nazım'a Ateş Eden Polisler

Sahne 2 plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilir.

182. Sahne

Nazım Ateş etmeye devam ediyordur.

Sahne tek plandan oluşur ve kesme ile dışarıdaki sahneye geçilir.

183. Sahne

Olay yerine gelen Ayten tamirhaneye doğru koşmaya başlar. Ayten, Nazım'a; “Dur Nazım beni dinle. Yalvarırım bir delilik etme, benim Ayten, karın. Sana yalvarmaya geldim. İnan ki ben masumum” der.



Sahne 183'den Kareler

Sahne 3 plandan oluşur. Kesme ile tamirhane içi sahneye geçilir.

184. Sahne

Nazım, Ayten'in anlattıklarını dinliyordur. Ayten; “İnan bana sana doğruyu söylüyorum, yine eski mesut günlerimize döneceğiz. Seni affettim her şeyi unuttum ben. Bekleyeceğim, ölünceye kadar bekleyeceğim seni. Teslim ol Nazım, yalvarırım teslim ol.”



Nazım Usta

Sahne 2 plan oluşur. Kesme ile tamirhane önü sahnesine geçilir.

185. Sahne

Ayten teslim olması için Nazım'a yalvarmaya devam ediyordur.



Yakın Plan Ayten

Sahne tep plandır. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

186. Sahne

Nazım, Ayten’ bakarak kendi kendine konuşmaya başlar; “Çekil Ayten. Beni yalnız bırak. Ben öldüm artık. Çekil oradan, sana bir şey olmasını istemem. Affet beni.”



Close-Up Plan Nazım

Sahne tek plandır ve kesme ile sonraki sahneye geçilmiştir.

187. Sahne

Ayten, Nazım’ı teslim olması için ikna etmeye devam ediyordu. “Seni bekleyeceğin Nazım, çocuğumla beraber bekleyeceğim. Teslim ol, yalvarırım teslim ol. Herkes merakla tamirhaneye bakıyordur. Tamirhanenin kapısı açılır ve Nazım dışarı çıkar. Nazım, Ayten’e; artık katil bir günahkar olduğunu, kendisine layık olmadığını söyleyerek Ayten’den kendisini affetmesini ister ve polislere tabancısını vererek teslim olur.



Final Bloğundan Kareler

Sahne toplam 11 plandan oluşur. Kesme ile sonraki sahneye geçilir.

188. Sahne:

Nazım'ın sesi gökyüzündeki bulutların üzerine düşer:

“Cinayetten suçluyum. Her şey ne kadar güzel başlamıştı. Havasında yaşamaya alıştığım bir şehirde sonu gelmeyecek bir saadet içindeydim, şuan da boşluğa düşen bir taş gibiyim.”

Nazım sözleriyle birlikte film de sona erer. Sahne tek plandır ve kararına ile sonlanır.