

T.C
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİMDALI

SİNEMATOĞRAFİNİN TEMEL ÖĞESİ KURGU:
“QUENTIN TARANTINO FİMLERİNDEKİ ŞİDDET
SAHNELERİ ÖRNEĞİ”

HAZIRLAYAN
BİLGE YÜCE ABAY

DANIŞMAN
PROF. DR. MEHMET YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU-2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

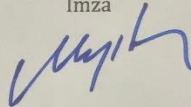
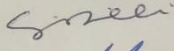
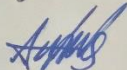
Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “Sinematografinin Temel ÖĐesi Kurgu: “Quentin Tarantino Filmlerindeki Őiddet Sahneleri ÖrneĐi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmadan yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..../..../2019

Bilge YÜCE ABAY

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı 1553060009 numaralı Yüksek Lisans öğrencisi Bilge YÜCE ABAY, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “Sinematografinin Temel Ögesi Kurgu: Quentin Tarantino Filmlerindeki Şiddet Sahneleri Örneği” başlıklı tezini 17/05/2019 tarihinde aşağıda imzaları bulunan jüri önünde başarı ile sunmuştur. Bu çalışma Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Doç. Dr. Mehmet YILMAZ	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Doç. Dr. Şirin DİLLİ	Giresun Üniversitesi	
	Doç. Dr. Ufuk UĞUR	Ordu Üniversitesi	

ONAY

.... / / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdür V.

TEŞEKKÜR

Tez çalıŐmalarım boyunca her zaman bilgi ve deneyimleriyle yolumu açan değerli danıŐmanım Prof. Dr. Mehmet YILMAZ'a, çalıŐmamın başından sonuna kadar desteklerini hiç eksik etmeyen, değerli hocam Doç. Dr. Ufuk UğUR'a her anımda yanımda olan sevgili eŐim Cengizhan ABAY'a hayatım boyunca ideallerimi gerçekleŐtirmem için desteğini hiçbir zaman esirgemeyen anneme ve babama teşekkür ederim.

Bilge YÜCE ABAY

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1. SİNEMATOGRAFİK BİÇİMSEL ANLATIM	9
1.1. KURGU.....	9
1.1.1. Genel Kurgu Çeşitleri	11
1.1.1.1. Hızlı-Yavaş Kurgu	11
1.1.1.2. Karşıt Kurgu.....	12
1.1.1.3. Koşut Kurgu.....	13
1.1.1.4. Olağan (Atlamalı) Kurgu	13
1.1.1.5. Bağıntılı Kurgu	13
1.1.2. Diyalektik Kurgu Çeşitleri.....	14
1.1.2.1. Çarpıcı Kurgu.....	14
1.1.2.2. Çağrışım Kurgusu	14
1.1.2.3. Ölçümlü Kurgu	14
1.1.2.4. Dizemsel Kurgu	15
1.1.2.5. Titremsel Kurgu	15
1.1.2.6. Üst Titremsel Kurgu	15
1.1.2.7. Anlıksal Kurgu.....	15
1.1.3. Kurguda Geçiş/Noktalama Yöntemleri	15
1.1.3.1. Kesme	16
1.1.3.2. Zincirleme	16
1.1.3.3. Bindirme	18
1.1.3.4. Kararma-Açılma	19
1.1.3.5. Silinme	20

1.2. KAMERA HAREKETLERİ	20
1.2.1. Çevrinme.....	20
1.2.2. İleri-Geri	22
1.2.3. Vinç.....	22
1.2.4. Zoom.....	23
1.3. KAMERA AÇILARI	23
1.3.1. Üst Açılı.....	23
1.3.2. Alt Açılı	24
1.3.3. Eğik Açılı.....	25
1.3.4. Görüş Hizası	26
1.4. ÇEKİM ÖLÇEKLERİ.....	26
1.4.1. Genel Çekim	26
1.4.2. Boy Çekim	26
1.4.3. Orta Çekim.....	27
1.4.4. Göğüs Çekim	27
1.4.5. Bel Çekim	27
1.4.6. Diz Çekim.....	28
1.4.7. Baş Çekim.....	28
1.4.8. Yakın Çekim.....	29
1.4.9. Omuz Çekim.....	29
1.5. MİZANSEN	30
1.5.1.Mekan/Dekor	31
1.5.2. Işık/Aydınlatma ve Renk	31
1.5.3. Kostüm, Makyaj ve Aksesuar	32
1.6. SES/MÜZİK.....	32
2. DÖNEMLER SİNEMASINDA KURGU.....	34
2.1. İLK FİLMLEDE KURGU	34
2.2. HOLLYWOOD SİNEMASINDA KLASİK KURGU.....	35
2.3. SOVYET SİNEMASINDA KURGU	36
2.4. AVRUPA SİNEMASINDA KURGU.....	39
2.4.1.Yeni Gerçekçilik Sinemasında Kurgu	39
2.4.2.Alman Dışavurumculuk Sinemasında Kurgu	40
2.4.3.Fransız Yeni Dalga Sinemasında Kurgu	41

3. QUESTION TARANTINO SİNEMASINDA SİNEMATOGRAFİ	43
3.1. REZERVUAR KÖPEKLERİ (1992)	44
3.1.1. Filmin Konusu	44
3.1.2. Sahnenin Öyküsü	44
3.1.3. Kurgu	45
3.1.4. Kamera Hareketleri	45
3.1.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri	46
3.1.6. Mekân	48
3.1.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	49
3.1.8. Ses/Müzik	50
3.2. UCUZ ROMAN (1994).....	51
3.2.1. Filmin Konusu	51
3.2.2. Sahnenin Öyküsü	52
3.2.3. Kurgu	52
3.2.4. Kamera Hareketleri	52
3.2.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri	53
3.2.6. Mekân	54
3.2.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	55
3.2.8. Ses/Müzik	56
3.3. JACKİE BROWN (1997).....	57
3.3.1. Filmin Konusu	57
3.4. KİLL BİLL - VOL.1 (2003).....	58
3.4.1. Filmin Konusu	58
3.4.2. Sahnenin Öyküsü	58
3.4.3. Kurgu	59
3.4.4. Kamera Hareketleri	59
3.4.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri	60
3.4.6. Mekân	61
3.4.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	61
3.4.8. Ses/Müzik	63
3.5. KİLL BİLL - VOL.2 (2004).....	64
3.5.1. Filmin Konusu	64
3.5.2. Sahnenin Öyküsü	65

3.5.3. Kurgu	65
3.5.4. Kamera Hareketleri	65
3.5.5. Kamera Açılımları ve Ölçekleri	65
3.5.6. Mekân	67
3.5.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	68
3.5.8. Ses/Müzik	69
3.6. ÖLÜM GEÇİRMEZ (2007)	70
3.6.1. Filmin Konusu	70
3.6.2. Sahnenin Öyküsü	71
3.6.3. Kurgu	71
3.6.4. Kamera Hareketleri	71
3.6.5. Kamera Açılımları ve Ölçekleri	72
3.6.6. Mekân	75
3.6.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	75
3.6.8. Ses/Müzik	76
3.7. SOYSUZLAR ÇETESİ (2009)	78
3.7.1. Filmin Konusu	78
3.7.2. Sahnenin Öyküsü	79
3.7.3. Kurgu	79
3.7.4. Kamera Hareketleri	79
3.7.5. Kamera Açılımları ve Ölçekleri	80
3.7.6. Mekân	82
3.7.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	82
3.7.8. Ses/Müzik	83
3.8. ZİNCİRSİZ (2013)	85
3.8.1. Filmin Konusu	85
3.8.2. Sahnenin Öyküsü	85
3.8.3. Kurgu	86
3.8.4. Kamera Hareketleri	86
3.8.5. Kamera Açılımları ve Ölçekleri	87
3.8.6. Mekân	89
3.8.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	89
3.8.8. Ses/Müzik	91

3.9. NEFRET SEKİZLİSİ (2015).....	92
3.9.1. Filmin Konusu	92
3.9.2. Sahnenin Öyküsü	93
3.9.3. Kurgu	93
3.9.4. Kamera Hareketleri	93
3.9.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri	94
3.9.6. Mekân	94
3.9.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm	95
3.9.8. Ses/Müzik	96
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	98
KAYNAKÇA	102
ÖZGEÇMİŞ	105

ÖZET

SİNEMATOGRAFİNİN TEMEL ÖĞESİ KURGU:

“QUENTIN TARANTINO FİLMLERİNDE ŞİDDET SAHNESİ ÖRNEĞİ”

YÜCE ABAY, Bilge

Yüksek Lisans Tezi, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet YILMAZ

Sayfa: 117

Sinematografinin temel ögesi kurgu, mekanik olarak önceden planlanmış çekimlerin, ard arda sıralanması ile oluşturulan uyumlu bir bütünün ortaya çıkarılması işlemi olarak teknik, çekimlerin sıralanmasıyla yaratılan anlam açısından diyalektik bir süreçtir. Sinematografik anlamda sinema dilini kurma ve estetik öğeleri uygulama açısından kendine özgü sinemasal üslubu ile Quentin Tarantino'nun filmleri incelemeye değer bulunmaktadır. Yönetmenin sinemasını sinematografik anlatım teknikleriyle analiz edebilmek ve biçimsel düzlemde bu öğeleri nasıl kullanıldığını anlayabilmek için filmlerinde biçimsel öğeleri sinematografik açıdan değerlendirme gereksinimi vardır.

Bu nedenle çalışmanın örneklem düzleminde ele alınan filmlerden seçilen şiddet sahnelerinde, sinematografinin temel anlatım öğeleri olan kurgu başta olmak üzere biçimi yaratan öğeler analiz edilmeye çalışılmıştır. Öncelikle sinemada biçimi yaratan temel anlatım öğeleri olan kavrama ilişkin kuramsal tanımlar ve yaklaşımlar incelenmiş, daha sonra ise sinematografik temel öğelerin ilk kullanılış biçimleri ve Hollywood, Sovyet ve Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga ve Alman Dışavurumculuk sinemalarında sinemasal biçimsel anlatımlardan yola çıkılarak, Quentin Tarantino'nun 1992-2015 yılları arasında yönettiği sinema filmlerinden seçilen şiddet sahneleri, biçimsel açıdan analiz edilmeye çalışılmış ve son olarak araştırmanın değerlendirme ve sonuç bölümüne yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Sinema, Sinematografi, Quentin Tarantino

ABSTRACT
BASIC ELEMENT OF CINEMATOGRAPHY FICTION
" THE VIOLENCE SCENE IN QUENTIN TARANTINO MOVIES "

YÜCE ABAY, Bilge

Master's Thesis, Department of Cinema and Television

Thesis Advisor: Prof. Dr. Mehmet YILMAZ

Page:117

The basic element of cinematography is a dialectical process in terms of meaning created by the sequencing of shots, mechanically, as a process of revealing a harmonious whole formed by successive sequencing of pre-planned shots. The films of Quentin Tarantino, which is thought to have a special and remarkable place with the way of using cinematographic meaning to use some basic elements of the cinematic narrative in terms of setting up the cinematic language and applying aesthetic elements, creates the necessity of addressing the study in the sample plane. In order to analyze the cinematography of the director with cinematographic narration techniques and to understand how these elements are used in the formal plane, it is necessary to examine the formal elements in cinematographic terms in their films.

For this reason, in the scenes of violence selected from the films discussed in the sample plane of the study, it was tried to analyze the elements that form the form, especially fiction, which are the basic expression elements of cinematography. In the first part, the theoretical definitions and approaches related to the concept, which are the basic expression elements that create the form in cinema, are examined, then the first use of cinematographic basic elements and Quentin Tarantino based on cinematic formative expressions in Hollywood, Soviet and New Realism, French New Wave and German Expressionism. Between 1992 and 2015, the scenes of violence selected from the films directed by the cinema were tried to be analyzed formally, and finally the evaluation and conclusion section of the research was given.

Key Words: Cinema, Cinematography, Editing, QuentinTarantino

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

Akt.	: Aktaran
Çev.	: Çeviren
s.	: Sayfa
Vol.	: Volume

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel : 1. Ucuz Roman Vicent ve Mia'nın dansı	2
Görsel : 2. Rezervuar Köpekleri Çarpma Anı	12
Görsel : 3. Zincirsiz Hayal	17
Görsel : 4. Zincirsiz Hayal	18
Görsel : 5. Nefret Sekizlisi Kararma-Açılma	19
Görsel : 6. Zincirsiz Soldan Sağa - Sağdan Sola.....	22
Görsel : 7. Nefret Sekizlisi Üst Açılı.....	24
Görsel : 8. Zincirsiz Alt Açılı.....	25
Görsel : 9. Nefret Sekizlisi Eğik Açılı.....	25
Görsel : 10. Jackie Brown Mahkeme Salonu	27
Görsel : 11. Kill Bill Vol-1 O-Ren Öldürülmesi.....	28
Görsel : 12. Rezervuar Köpekleri Plan	28
Görsel : 13. Ölüm Geçirmez Baş Çekim.....	29
Görsel : 14. Soysuzlar Çetesi Ruj	29
Görsel : 15. Soysuzlar Çetesi Omuz Çekim.....	30
Görsel : 16. Rezervuar Köpekleri Afişi	44
Görsel : 17. Rezervuar Köpekleri Ayrıntı Çekim	46
Görsel : 18. Rezervuar Köpekleri Baş Çekim	47
Görsel : 19. Rezervuar Köpekleri Alt/Üst Açılı	48
Görsel : 20. Rezervuar Köpekleri Mekan	49
Görsel : 21. Rezervuar Köpekleri Aydınlatma.....	50
Görsel : 22. Ucuz Roman Afişi	51
Görsel: 23. Görsel Ucuz Roman Orta Çekim.....	53
Görsel : 24. Ucuz Roman Alt Açılı	53
Görsel : 25. Ucuz Roman Üst Açılı.....	54
Görsel : 26. Ucuz Roman Mekan	55
Görsel : 27. Ucuz Roman Aydınlatma	55
Görsel : 28. Ucuz Roman Renk.....	56
Görsel : 29. Jackie Brown Afişi	57
Görsel : 30. Kill Bill Vol. 1 Afişi.....	58
Görsel : 31. Kill Bill Vol. 1 Eğik Açılı	59
Görsel : 32. Kill Bill Vol. 1 Yüz	60

Görsel : 33. Kill Bill Vol. 1 Mekan.....	61
Görsel : 34. Kill Bill Vol. 1 Aydınlatma.....	62
Görsel : 35. Kill Bill Vol. 1 Aydınlatma.....	62
Görsel : 36. Kill Bill Vol. 1 Aydınlatma.....	63
Görsel : 37. Kill Bill Vol. 2 Afişi.....	64
Görsel : 38. Kill Bill Vol. 2 Üst Açık.....	66
Görsel : 39. Kill Bill Vol. 2 Baş Çekim.....	66
Görsel : 40. Kill Bill Vol. 2 Ayrıntı Çekim.....	67
Görsel : 41. Kill Bill Vol. 2 Mekan.....	67
Görsel : 42. Kill Bill Vol. 2 Aydınlatma.....	68
Görsel : 43. Ölüm Geçirmez Afişi.....	70
Görsel : 44. Ölüm Geçirmez Baş Çekim.....	72
Görsel : 45. Ölüm Geçirmez Yakın-Ayrıntı Çekim.....	73
Görsel : 46. Ölüm Geçirmez Alt-Üst Açık.....	74
Görsel : 47. Ölüm Geçirmez Sahnenin Genel Çekimi.....	74
Görsel : 48. Ölüm Geçirmez Aydınlatma.....	75
Görsel : 49. Ölüm Geçirmez Aydınlatma.....	76
Görsel : 50. Soysuzlar Çetesi Afişi.....	78
Görsel : 51. Soysuzlar Çetesi Genel Çekimi.....	80
Görsel : 52. Soysuzlar Çetesi Üst Açık.....	81
Görsel : 53. Soysuzlar Çetesi Alt Açık.....	81
Görsel : 54. Soysuzlar Çetesi Üst Açık.....	81
Görsel : 55. Soysuzlar Çetesi Aydınlatma-Ayrıntı Çekim.....	83
Görsel : 56. Zincirsiz Afişi.....	85
Görsel : 57. Zincirsiz Orta Çekim.....	87
Görsel : 58. Zincirsiz Göğüs Çekim.....	88
Görsel : 59. Zincirsiz Baş Çekim.....	88
Görsel : 60. Zincirsiz Üst Açık.....	89
Görsel : 61. Zincirsiz Mekan.....	89
Görsel : 62. Zincirsiz Aydınlatma.....	90
Görsel : 63. Zincirsiz Aydınlatma.....	90
Görsel : 64. Zincirsiz Renk.....	91
Görsel : 65. Nefret Sekizlisi Afişi.....	92

Görsel : 66. Nefret Sekizlisi Eğik Açısı.....	94
Görsel : 67. Nefret Sekizlisi Mekan.....	95
Görsel : 68. Nefret Sekizlisi Aydınlatma	96
Görsel : 69. Nefret Sekizlisi Aydınlatma	96

GİRİŞ

Sessiz sinema dönemi olarak adlandırılan 1895- 1930 yılları arasında sinema büyük bir gelişme ve ilerlemeye tanık olmuştur. İlk film yapım ve gösterim araçları 1895 civarında Fransa, Almanya ve Birleşik Devletlerinde geliştirilmiştir. Filmler genel olarak, bir dakika uzunluğunda ve çoğunlukla tek çekimden oluşan hareketli görüntülerden ibarettir. İlerleyen zamanda 5 ile 10 dakika arasında daha sonraları uzun metrajlı filmler ile karmaşık anlatı gelenekleri ortaya çıkmıştır (Nowell-Smith, 2008, s. 30).

Mekânsal ve zamansal olarak 1895’den 1907’ye kadar sinematografik bir müdahalede bulunulmayan kamera, genel olarak sabittir. Geoffrey Nowell Smith’in kitabında buna en iyi örnek Lumiere kardeşlerin öykülü filmi “*Bahçıvanı Sulamak*”tır. Sabit bir kamerayla çekilen filmin önemli noktalarından birinde; bahçıvan tarafından kovalanan çocuk çerçeveden çıkar. Çocuğun peşinden giden bahçıvan da çerçeveden çıkar ve ekran birkaç saniye boyunca boş kalır. Burada kurgu bilinseydi, oyuncuların atraksiyonlarına kesme aracılığıyla veya sağa-sola çevrinen kamera ile sahne boş bırakılmazdı. Fakat, o dönemde zamansallığın daha önemsiz olması ve sabit konumlu kamera ile kamera önünde yaşanan olaylar geleneği bozulmadı.

Öte yandan, “sinemanın sihirbazı” olarak adlandırılan Méliès ise; sinemayı fotoğrafın uzantısı olmaktan çıkararak, tiyatrunun birikimini sinemaya taşımak suretiyle öykülü filmin öncülerinden olmuştur ve kurgunun bir rastlantı eseri sinemanın dönüm noktası olmasına katkı sağlamıştır. Opera alanında çekim yapan Méliès’in kamerası arızalanır. Çerçevedeki görüntüler aniden cenaze arabasına, erkekler ise kadına dönüşür. Böylece Méliès; kameranın durdurularak ve o dönemlerde sabit olan kameranın yerinin değiştirmesiyle çekim yapılabileceğini yani bir bakıma kurgu hilesini bulur (Teksoy, 2005, s. 35). Sinematografik “hile”yi keşfeden Méliès, maskeleyme, çoklu pozlama, üst üste bindirme gibi birçok tekniği keşfetmiştir.

Méliès’in 1899-1902 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalardan oldukça etkilenen Amerikan sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Porter, 1902 yılında çekmiş olduğu “*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı*” adlı filminde belgesel tarzı çekim anlayışından ayrılarak öyküsel düzlemde izleyici ile filmin

öyküsü arasında duygusal bir bağ kurmayı başarır. İlk olarak öyküsel düzlemde çekimlerin birbirine eklenmesi için kullanılan kurgu; ilerleyen zamanlarda bindirme, maskeleyme, kararma-açılma, zincirleme hareketsiz (donuk) görüntü tekniklerinin yapılmasında da kullanılmaya başlanır, ama bu işlemin sanatsallığından söz edilemez (Asiltürk, 2008, s.43).

Öte yandan, Porter, anlatıda sinematografik öğeleri kullanan ilk yönetmenlerdendir. “*Büyük Tren Soygunu*” 1903 yılında Porter’in Westerni olarak anılır. Bununla birlikte dış mekân çekimleri, kamera hareketleri ve paralel kurgusuyla modern filmlerin temelini atar. Porter’ın tarzı sonraki yıllarda Charlie Chaplin, Mack Sennett ve D. W. Griffith tarafından daha mükemmel hale getirilecektir (Kemp, 2014).

Sinema dilinin kurucusu olarak bilinen David Wark Griffith, ilk filmi olan “*Dolly’in Serüvenleri*”nde (1908) doğrusal anlatım yerine öyküyü flashback olarak anlatmasıyla dikkatleri kendisine çekmiştir. “*Altın Aşkına*”daysa (1908) daha sonraları Amerikan plan olarak anılan, karakterin başından dizine kadar ekranda görülmesi tekniği ilk kez kullanılmıştır. Anılan teknik modern zamanda diz çekim plan olarak adlandırılan çekim ölçeğidir. Quentin Tarantino sinemasında da, adından kurgusu ile söz ettiren “*Ucuz Roman*”da (1994) Vincent ve Mia’nın dansı buna örnek olarak gösterilebilmektedir.



Görsel 1. Ucuz Roman (1994) - Vincent ve Mia’nın dansı

Böylece 1900'lerin başında D. W. Griffith'in keşfettiği çekim tekniğinin günümüz sinemasında halen kullanılıyor olması kurgunun sanatsallığının evrensel olduğunu anlatır niteliktedir.

Griffith'i Griffith yapan en önemli şey, film kurgusuna getirdiği yeniliklerdir. "İssiz Villa" (1909) ile Porter'in çekim tarzından uzaklaşır, kendi anlatı kalıbını oluşturmaya başlar. Onun için nasıl kamera, mekânın hizmetinde değilse; filmin kurgulanmış son hali de mekân ya da zamanın hizmetinde değildir (Abisel, 2003, s. 111). Böylece, kendine özgü çekim ölçekleri ve yerinde kesmeler ile zaman ve mekân kavramını kurgulayarak, izleyicinin zihninde dramatik bir etki bırakmayı başarır. Öte yandan, diğer yönetmenler sinemada temel bir dilin oluşmasına yardım etmiş olabilirler fakat "Bir Ulusun Doğuşu"nda (1915) iç savaş sırasında parçalanmış iki ailenin hikayesini anlatırken, tüm bu teknikleri bir araya getirerek onu bir gramere dönüştüren Griffith olur (Kemp, 2014). Filmde kullandığı kusursuz paralel kurgu ve kameranın panoramik hareketleriyle tüm dünyada yankı uyandırarak, kendi dönemindeki yönetmenler de dâhil sonraki dönem yönetmenlerini etkilemeyi başarır ve gösterime girdiği her kentte dikkate değer yankı uyandırır. Teknik ve anlatsal olarak film ilk dönemlerde bir "sinema şaheseri" kabul edilecektir. Öte yandan ırkçı içeriği nedeniyle (çoğu kentte protestolara ve siyahilerin linç edilmesine sebep olmuştur) eleştirilerin odağına yerleşir. Tüm bu olayların ardından dünya barışı için iddialı ve çok pahalıya mal olan, sessiz sinema sanatının en büyük eserlerinden ve başyapıtlarından sayılan "Hoşgörüsüzlük"ü (1916) çeker. Film dört bölümden oluşmaktadır. Otoriteler tarafından filmin en başarılı bölümü olduğu belirtilen ilk bölüm için; "Dünya Sinema Tarihi" kitabında, Amerikan Sinemasına özgü hızlı kurgunun en kusursuz örneği olduğu söylenmektedir (Teksoy, 2005, s. 72). Bu film sayesinde sinema dilinin yaratıcılık boyutu Sovyet yönetmenlerin ilgisini cezbeder ve kurgu; 1920'lerde Sovyet yönetmenlerden Kuleşhov'un deneyleri, Pudovkin ve Eisenstein araştırmaları sonucunda düşünsel ve bütüncül bir boyut kazanır.

Rus filmleri 1910'lu yıllarda aşırı duygusal içerikli ve yavaş ilerleyen melodramlar olma özelliği taşımaktadır. Rus Sineması'nda, 1917'den sonra köklü bir değişimle ağır eylemler terk edilerek; iyi kurulmuş olay örgüsü, hızlı ve edebiyat ağırlıklı anlatı tercih edilmeye başlanmıştır. "Mühendis Prait'in Projesi" (1918); hızlı kurgusu ve saplantılı olaylarıyla Lev Kuleshov çağının habercisi olmuştur

(Nowell-Smith, 2008, s.196). Sosyalist bir sinema ise 1919 yılında ortaya çıkacaktır. Lenin, sinemayı bir kararname ile devletleştirerek; 1 Eylül 1919 yılında sinemacı yetiştirmek üzere Moskova’da VGIK adında bir sinema okulu açar. Lenin için sinema son derece önemlidir. Almanların, Fransızların, İngilizlerin ve Amerikalıların anılan dönemde okuma- yazma oranı yüksektir. Çeşitli hikâyeleri izleyenlerine “ara-yazı” ile vermekteydiler. Yüzde doksanı okuma-yazma bilmeyen Rus halkına ise her şey görüntülerle anlatılmalıydı ve sinemanın en kırsal bölgelere kadar ulaşması gerekliydi. Batıda ve Amerika’da tarımın nasıl yapıldığı, fabrikalarda insanların nasıl çalıştığı ve nelerin üretildiği görsel olarak geniş kitlelere verilmeliydi. Bu nedenle en ilginç uygulamalardan olan “ajitasyon trenleri” seferlerine çıktılar. Bir propaganda merkezi olarak tüm donanıma sahip olan trenler ile belli bir dönem kurmaca film yapımı olmadan, ülkenin en uzak köşelerine kadar gidilerek dekorsuz, oyuncusuz özellikle eğitici ve öğretici yanları olan belgesel film ve haber filmleri ile bilgilendirme ve ajitasyonun yanı sıra eğlence gösterimleri yapılıyordu. Ajitasyon trenlerinin gittiği yerlerde çekilen görüntüler Moskova’ya gönderilerek Dziga Vertov ve ekibi tarafından haftalık haber bültenleri şeklinde kurgulanıyordu. İyilerle kötülerin karşılaştırıldığı, sınıf kavgasının vurgulandığı agitki (propaganda film türü) filmlerinde biçimden çok içeriğin kolayca anlaşılır olması önemsenmekteydi (Teksoy, 2005, s. 113).

Birinci Dünya Savaşı’nın ardından çarlık rejiminin yıkılması ile Rusya, bir yandan iç savaş ile uğraşırken bir yandan da toplumsal düzeni ve sistemi yeni baştan kurmanın temellerini atıyordu. Tüm bu mücadelenin arasında 1920’lerde ilk olarak sinema anlayışı ile dikkatleri çektiler. Sovyet sinemacılar, kültürel birikimlerini kitlelere aktarmak ve devrimin kitlelerce benimsenmesine katkı sağlamak için, sinemayı bir araç olarak kullanmak istiyorlardı. Bu nedenle; teçhizat eksikliği ve zorlu yaşam koşulları karşısında birkaç genç sinemacı ulusal bir sinema akımının adımlarını attılar. Vertov, savaş belgeselleri üzerine çalışmaya başladı. Devlet Sinema Sanat Okulu’nda ders veren Kuleshov, farklı kaynaklardan filmleri kurgulayarak bir dizi deneme yaptı ve Klasik Hollywood sinemasının devamlılık izlenimini ortaya çıkardı.

Yeni Sovyet filmleri ile karşılaşan Avrupalı ve Amerikalı izleyiciler, bu güne kadar izlediklerinden farklı bir deneyim yaşadılar. Filmlerin tarzları, teknikleri ve temaları Avrupalı ve Amerikalı sinemacılardan oldukça farklıydı. Ayrıca 1924-

1925 yılları arasında devletin sinemada sanatsal çalışmalara müdahale etmeme kararı alması, Sovyet Sinemasının, sinema tarihinde adından söz ettireceği döneme girmesine sebep oldu. Sinemasal anlatımın temel ögesi olan kurgu, Sovyet yönetmenlerle birlikte sanatsal bir patlama geçirdi.

Sovyet yönetmen Kuleşov: "Bir düşünce tümçeniz, öykünün bir parçası, tüm dramatik zincirin bir halkası varsa elinizde, o zaman bu düşünce tıpkı tuğlalar gibi çekim-şifrelerle oluşturulup anlatılır" (Eisenstein, 1984 s.120) açıklaması ile kurgu yapmayı tuğlaların düzgün bir şekilde örülmesine benzetmektedir. Kuleşov'la montaj yöntemi aslında, sistemi parçalara bölerek bunları tekrar yeni bir araya getirmektir. Pudovkin ise; benzer bir anlayışla çekimlerin bir sekansı oluşturmak için, birleştirilmesi gereken tuğlalara benzediğini savunmaktaydı. Hollywood'dan gelen filmler ve Fransız İzlenimci yönetmenlerin filmlerinden oldukça esinlenen Sovyet yönetmenler; bir filmin gücünün çekimlerin kombinasyonundan çıktığını ilan etmişlerdir.

Sovyet yönetmenler Sovyet sinemasını, anlatı ve montaj anlayışı ile diğer ülkelerin sinemalarından ayırmaktadır. Klasik Hollywood sineması genel olarak tek bir karakterin psikolojisi üzerine odaklanırken; Sovyet sinemasında karakter psikolojisi önemsizleştirilmiş, toplumsal güçler etkili olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2012, s.469). Sovyet sinemacılar gerçekliğin peşindedirler. Kurgu ile gerçeklerin parçalarını birleştirerek kendi amaçları doğrultusunda daha doğru bir anlatı gerçekleştirmeyi hedeflemektedirler.

Stalin yönetimi altındaki Sovyet otoriteleri 1920'lerin sonunda; yönetmenlerden, bütün izleyicilerin kolayca anlayabileceği basit filmler yapmalarını istemişlerdir. Bu dönemde Stilistik denemeler ya da gerçekçi olmayan konular eleştirilmiştir. Bu yüzden Vertov, Eisenstein gibi yönetmenlerin aşırı biçimsel, anlaşılması zor montaj yaklaşımları dışlanarak sinemanın biçimci yaklaşımının gelişmesi engellenmiştir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 469).

Öte yandan Avrupa Sineması'nda öne çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Hollywood'da kullanılan teknikleri bir yana bırakıp doğal ışığı kullanarak gerçeğe en yakın görünümünü yakalamak amacıyla dış mekâna yönelmiştir. Bu üslubun yapay ortamlarda duygulara yoğunlaşmak yerine çevresel öğelerin gücünden yararlanarak gerçek hayat şartlarının özel bir mizansenini izleyiciye aktarmaya

çalıştığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Fransız Yeni Dalgası'nda, filmlerde gerçek zaman ve uzamın kırılması biçemi göze çarpmaktadır. Akım filmlerinin zaman-uzam ilişkisi, sürekli olmayan sıçramalı yapısıyla olağan dışı görünmesine rağmen bağlantılar ile anlaşılır duruma getirilmektedir.

Sinematografide kurgunun gelişiminin kronolojik bir perspektiften ele alınması ekseninde ortaya çıkışı ve bir sanat dalı kabul edilmesindeki önemli duraklara kısaca değindikten sonra Tarantino Sineması'nda şiddet sahneleri özelinde kurgu fenomenini irdelemek mümkün olmaktadır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde sinematografik biçimsel anlatım başlığı altında sinematografinin temel öğelerinden bahsedilerek ikinci bölümdeki dönemler sinemasında kurgunun gelişimi ekseninde dönemlerin birbirlerine etkisi ve bu eksen zaviyesinden Quentin Tarantino'nun biçimsel düzlemde 1992-2015 yılları arasında yönettiği 9 (dokuz) sinema filmi “Rezervuar Köpekleri” (1992), “Ucuz Roman” (1994), “Jackie Brown” (1997), “Kill Bill Vol. 1” (2003) ve “Kill Bill Vol. 2” (2004), “Ölüm Geçirmez” (2007), “Soysuzlar Çetesi” (2009), “Zincirsiz” (2013), “Nefret Sekizlisi” (2015) filmlerindeki şiddet sahnelerinin kurgusal gelişimi ve biçimsel düzlemde sinematografik öğeler kullanılarak özgünlüğünü nasıl ve hangi şekillerde oluşturduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır.

Problem

Sinemada kurgunun nasıl yapılması gerektiğini sorgulamak, sinemada anlamın nasıl aktarılması gerektiğini irdelemek ile eş değer kabul edilmektedir. Kurgu sadece bir görüntüyü diğerine bağlamak değil, aynı zamanda anlatı ekseninde izleyiciyi belli bazı şeyleri görmeleri için yönlendirmektir.

Quentin Tarantino, sinema dilini kurma ve estetik öğeleri uygulama açısından kendine özgü sinemasal anlatımın bazı temel öğelerini kullanma tarzıyla özel ve dikkat çekici bir yere sahip olduğundan çalışmanın örneklem düzleminde Tarantino filmlerinin ele alınma gerekliliği doğmuştur. Yönetmenin sinemasını sinematografik anlatım teknikleriyle analiz edebilmek ve biçimsel düzlemde bu öğeleri nasıl kullanıldığını anlayabilmek için filmlerinde biçimsel öğeleri sinematografik açıdan incelemek gerekmektedir. Bu nedenle çalışmanın örneklem düzleminde ele alınan filmlerden seçilen şiddet sahnelerinde, sinematografinin

temel anlatım öğeleri olan kurgu başta olmak üzere biçimi yaratan öğeler analiz edilmek istenmektedir.

Çalışmanın temel problemi, Quentin Tarantino'nun bir anlatım aracı olarak kurgunun olanaklarını şiddet sahnelerinin sinematografik inşasındaki kullanım biçimlerini irdelemektir.

Amaç

Çalışmanın amacı, Quentin Tarantino'nun filmografisini oluşturan filmlerinde şiddeti en belirgin biçimde gösterdiği tespit edilerek (amaçlı örneklem) seçilen sahnelerde kurgunun olanaklarının nasıl kullandığını tüm yönleri ile betimleyebilmektir.

Çalışmanın Önemi

Sinemasında yer verdiği “şiddet” ile öne çıkan yönetmen Quentin Tarantino'nun, “şiddet”i sinematografik bir öğe olarak kurgu ile nasıl inşa ettiği sorusunu odağına alan bu çalışma ile özelde yönetmenin üslubu genelde kurgunun sinema dilindeki konumunun tartışmaya açılması bakımından öncü bir rol üstlenmesi beklenmektedir.

Sınırlılıklar

Tezin araştırma örneklemini Quentin Tarantino'nun; “Rezervuar Köpekleri” (1992), “Ucuz Roman” (1994), “Jackie Brown” (1997), “Kill Bill Vol. 1” (2003) ile “Kill Bill Vol. 2” (2004), “Ölüm Geçirmez” (2007), “Soysuzlar Çetesi” (2009), “Zincirsiz” (2013) ve Nefret Sekizlisi (2015)” olmak üzere dokuz uzun metrajlı filmi oluşturmaktadır. Filmler yapım sırası ile biçimsel düzlemde sinematografik öğelerin nasıl ve hangi şekillerde kullanıldığı açısından analiz edilmiştir. Yönetmenin uzun metrajlı yapımları dışında kalan eserleri araştırmaya dahil edilmemiştir. Anılan filmlerde amaca dönük olarak yalnızca seçilen şiddet sahneleri kuramsal açıdan ele alınan sinemada öncü akımların kurgu anlayışı ve yaklaşımları çerçevesinde nesnel bir bakış açısıyla irdelenirken diğer sahneler kapsam dışı bırakılmıştır.

Örneklem içerisinde yer alan “Jackie Brown” (1997) adlı film, genel olarak diyaloglarla geçen şiddet filmi olarak tanımlanabilir. Bu nedenle tez kapsamında fark yaratacak bir şiddet sahnesi bulunmadığından kronolojik olarak sıralamaya

alınmış, filmin afişi ve künye bilgileri, filmin konusu belirtilmiş, kurgu yönünden ve sinematografik açıdan değerlendirmeye dâhil edilmemiştir.

Yöntem

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemi esas alınmış olup bu doğrultuda var olan yazılı ve kayıtlı bilgilere başvurulmuştur. Öncelikle kavramsal çerçeve ile sinematografinin temel ögesi kurgunun sinemaya dönük tespitlerine yer verilmiş ve araştırmaya yön verecek kavramlar betimlenerek kronolojik olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Tez kapsamındaki filmlerin incelemesi, yapım yılı tarihlerine göre sıralanmış, filmin afişi ve künye bilgileri, filmin konusu ve filmde en dikkat çekici şiddet sahnesinin öyküsü ve ilk olarak sahnenin kurgusu, kamera hareketleri, kamera açıları ve ölçekleri, mekân, ışık/ aydınlatma/ renk/ kostüm ve son olarak sahnenin ses/ müzik dizisini içeren bilgiler sinematografik açıdan sekans analiz yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Yönetmenin sınırlılıklar içinde belirtilen filmlerinde öne çıkan şiddet sahnelerinin bir bütün olarak sinematografik açıdan bağı çözümlenmeye çalışılmıştır.

1. SİNEMATOGRAFİK BİÇİMSEL ANLATIM

1.1. KURGU

Yirminci yüzyılın ilk yarısında, film teorisyenleri, film estetiğinin teorik çözümlemesinde, sinemanın meşru bir sanat olduğunu ve sinema incelemesini haklı göstermeye çalışarak, filmi diğer sanatlardan ayıran spesifik özelliği ile bu amaca ulaşmak istemişlerdir (Buckland, 2013). Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı sonrasında sinema kuramcıları tarafından yeni bir biçim olarak “kurgu” üzerinde en çok tartışılan film tekniği olmuştur (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 223).

Kurgu ile ilgili en önemli tartışmalarından biri gerçekçiler ile biçimciler arasındadır. Sinemada biçimsel vizyon, her şeyden önce Munsterberg, Eisenstein ve Arnheim gibi biçimci kuramcıların geliştirdiği kuramlarla ve özellikle bir yönetmen olarak geliştirdiği kuramı uygulayan Eisenstein tarafından geliştirilmiştir (Denizel, 2014, s. 188). Biçimciler, filmin soyut bir sanat olduğunu kabul etmektedirler. Warren Buckland’ın “Sinemayı Anlamak” adlı kitabında kurgu, montaj, hızlı ve yavaş çekim, alçak ve yüksek kamera açılarının kullanımı gibi film teknikleri ve filmin üç boyutlu dünyadan iki boyutlu yüzeye dönüşümünü, filmin normal görsel deneyimini taklit etmesini engellediği savunulur. Bundan dolayı biçimciler için, film bir sanattır; çünkü onun gerçekliği taklit etmesini engelleyen kendine has nitelikler ile yönetmenlerin kendi vizyonlarını ifade etmesini sağlamaktadır. Gerçekçiler ise, filmin, çekimler içerisindeki maddesel gerçekliğin bir yansıması olduğunu söylemektedir. Biçimcilerin aksine, Andre Bazin ve onun gibi düşünen yönetmenler bir filmde kurgunun etkisini daha az önemsemekte ve kurgunun izleyicinin film izlediğinin farkında olmasını sağladığını düşünmektedirler. Bazin, Siegfried Kracauer ve Stanley Cavell gibi gerçekçi yönetmenler, filmin olayları kaydetme kapasitesi lehine, montaj ve kurguyu reddetmektedir. Filme alınan olayların mekanik bir şekilde kaydedilmesiyle, filmde gerçekliğin kusursuz bir biçimde taklit edebildiğini savunurlar ve çekim teknikleri ile kurgu ihtiyacının azaldığını düşünürler (Buckland, 2013).

Sinema kuramcıları arasında biçimci yönetmen olarak bilinen Sergei Eisenstein’a göre; çekimler, filmin hammaddesini ifade etmektedir. Bu hammaddeden, filme kaydedilen çekimlerin, kendisinde var olmayan anlamları kurgu ile yaratılır ve filmlerinin her biri, bir veya daha fazla montaj dizisinden

oluşan anlatı blokları veya bölümlerinden oluşur (Handerson, 1971, s.36) Filmi sanat olarak tanımlayan film yapımcısı Eisenstein, planı filmin en temel birimi olarak adlandırmıştı. Ona göre, plan büyük bir organizmanın içindeki bir hücreydi, bu organizma ise montaj adını verdiği yapıydı (Edgar-Hunt vd, 2012, s. 120).

Bu bağlamda Eisenstein “Film Duyumu” kitabında “Önümde buruşmuş, sararmış bir kağıt duruyor, Kağıdın üstünde gizemli bir not: Bağlanma (P) ve Çarpışma (E) bu kurgu konusundaki tartışmanın özdeksel izi olduğunu ifade eder.” Bununla birlikte Pudovkin, kurgu anlayışını parçaların bağlanması olarak ifade etmesine karşın Eisenstein kurgunun bir çarpışma olduğu görüşünü savunur (Eisenstein, 1984, s. 121). Eisenstein’a göre kurgu, Kulevşov ile Pudovki’nin kurgu anlayışından hatta dünya sinemasının kurgu anlayışından farklı bir çatışma olayıdır.

Kurgunun ortaya çıkmasıyla birlikte süre gelen tartışmalar, kurgunun tanımının aslında ne olduğu problemini ortaya çıkarmaktadır. Kurgunun sinemadaki yerini daha iyi anlayabilmek adına kurgunun tarihsel perspektifinden yola çıkarak kurgunun ne olduğundan kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Kurgu, çekimler arasındaki uyumlu koordinasyon olarak tanımlanabilir. Hareketli görüntü ve kurgu, sinemanın esasını oluşturan iki temel öğedir. Kurgu, çekimlerin belli koşullara ve zamana uyacak biçimde düzenlenmesi ve sıraya konulması olarak tanımlanırken, sıraya koyma işlemiyse “anlam bilimsel bir yeniden üretim”dir. Anlam bilimseldir, çünkü doğal bir olgu değildir, insan ürünüdür (Toprak, 2012).

Kurgunun ilk kullanılış amacı, daha güzel ve anlaşılır bir anlatım ve aynı olaya ait farklı çekimlerin arka arkaya eklenmesi biçiminde olmuştur. Bu anlayış, kronolojik anlatının özünde devamlılık yani süreklilik olarak adlandırılırken bir olay başka bir olay tarafından takip edilerek, tutarlı ve sorunsuz bir zaman ve mekân uyumu ortaya çıkar. Böylece sekansların başlangıçları ve bitişleri daha belirgindir. İzleyici zaman ve mekân konusunda bir anlatının bir sonraki sekansta nerede ve hangi zamanda devam edeceğini açıkça görür. İlk zamanlarda Klasik Hollywood sinemasında en sık kullanılan bu tür, doğrusal bir anlatım sağlamaktadır. Daha sonralarında ise bir takım geleneksel devamlılık kuralları ile senaryoya uygun bir biçimde arka arkaya eklenmek şeklinde bir işlem olurken, Vertov, Pudovkin, ve

Eisenstein gibi yönetmenler ile kurgu, perdede son halini alıncaya kadar zamanda geçen yaratıcı süreç olarak kabul edilmiştir (Serter, 2005).

Genel olarak kurgunun, iki farklı biçimde kullanıldığı anlaşılmaktadır. İlk olarak iki çekimin, farklı iki anlamından üçüncü bir anlamın oluştuğu diyalektik kurgu; ikincisi ise, çekimlerin, ardı ardına anlamlı bir bütün içinde bir araya getirildiği kurgudur. Kurgu, ardı ardına çekimlerin dizelenmesi olarak "süreklilik kurgusu" ve düşünsel açıdan da "bütüncül kurgu" olarak iki farklı şekilde de ele alınabilecektir. Süreklilik kurgusunda çekimler; temanın anlamlandırmasını sağlayacak şekilde, devamlılık içinde birbiri ardına eklenmektedir. (Kılıç, 2003, s.92). Hayward'a göre; dikkatleri öykünün anlatılış tarzına çekmeyerek, kurgu görünmez olur ve böylece dikişsiz, mekânsal ve zamansal olarak izleyiciye uyumlu bir anlatı sunar. Mekânsal devamlılık 180 derece kuralına sıkı bağlılıkla, zamansal devamlılık ise anlatının kronolojisine dikkat ederek sürdürülmektedir. Ana akım sinemada bu zamansal devamlılığın tek bozulduğu geçmişe dönüş biçiminde ortaya çıkmaktadır. (Hayward, 2012, s. 118) Bütüncül kurgu ise, görüntüde yer alan temayı güçlü kılmaktadır. Görüntüdeki temayı oluşturan olaylar, gerçek yaşamdaki doğal sıralamaları şeklinde verilebilir. Bu nedenle kurgu, sahnedeki olaya "sebe-sonuç" ilişkisi açısından bakmayı sağlar. Olay, gerçek yaşamda olduğu gibi başlar, gelişir ve sonuçlanır (Serter, 2005).

1.1.1. Genel Kurgu Çeşitleri

Bu bölümde genel kurgu çeşitleri olan hızlı- yavaş kurgu, karşıt kurgu, koşut kurgu, olağan (atlamalı) kurgu ve bağıntılı kurgu kavramları ele alınarak özellikleri incelenecektir.

1.1.1.1. Hızlı-Yavaş Kurgu

Hızlı kurgu, kısa görüntülerin ve kesmelerin sık kullanıldığı kurgu çeşididir. Çekimlerin kısa olması nedeniyle, zaman ve uzam değişimleri de hızlıdır. Günümüzdeyse özellikle aksiyon filmlerinin arabalı takip, dövüş gibi sahnelerinde tercih edilmektedir. Yavaş kurguda, hemen her çekim durağan ve uzun planlardan oluşmaktadır. Hızlı kurguya Quentin Tarantino, yavaş kurguya ise Antonioni, Tarkovski ve Ozu gibi isimlerden ilham alan Nuri Bilge Ceylan'ın durağan ve uzun planlı filmleri örnek olabilir.



Görsel : 2. Rezervuar Köpekleri 1992 - Çarpma anı

1.1.1.2. Karşıt Kurgu

Karşıt kurguda, birbirinden uzak iki farklı olayı anlatan çekimler sırayla verilmekte ve yaşanan her iki olay hakkında izleyicinin karşılaştırma yapmasına olanak tanınmaktadır. Bu kurgu çeşidi ile etkili bir anlatım sağlanırken, herhangi bir diyalog veya alt yazı gerekmeksizin izleyiciye verilmek istenen mesaj görüntüler aracılığıyla verilmektedir. Ancak, yaratıcılık bakımından filme katkısı oldukça sınırlıdır.

1.1.1.3. Koşut Kurgu

Birbirine paralel olarak iki ya da daha fazla olayın bir arada verildiği kurgu yöntemidir. Koşut kurguda anlatılmak istenen olay ile yan olayların bağlantısı; çekimlerin sıralanması ile kurulmaktadır. Sinemada anlam yaratmada ilk kullanılan tekniklerden biridir; ancak izleyici tarafından başta kavranması zor bir kurgu tekniğidir. Bu nedenle; iki ya da daha fazla sahne arasında ne tür bir bağlantı olduğu, izleyicide merak unsuru uyandırmayacak şekilde hissettirilmelidir. İzleyici; filmde karakterlere göre daha fazla olaya tanıklık ettiğinden karşılaşma noktalarını önceden kestirebilir, gerilim ve heyecan artar. Örneğin; bir hırsız evde dolap çekmecelerini karıştırırken ev sahibinin eve yaklaşması yakın çekimde çapraz kesmelerle verildiğinde; seyirciye, gerilim bir bakıma hırsız ve ev sahibine göre daha yüksek düzeyde hissettirilmektedir.

Paralel kurguyu başarıyla uygulayan Porter ve Griffith, Amerikalı ilk yönetmenlerdendir. Bu tekniği yaygınlaştıran yönetmen ise, Griffith'dir. Günümüzde neredeyse her filmde Paralel Kurgu tekniğine rastlamak mümkündür.

1.1.1.4. Olağan (Atlamalı) Kurgu

Sıçrama olarak da tanımlanan olağan kurgu, bir filmde sahneler arasında bir zaman diliminin atlanması olarak tanımlanabilir. Méliès bu yöntemi tesadüfen keşfetmiş ve bu yöntemle görüntü hileleri uygulanabileceğini fark etmiştir (Toprak, 2012). Atlamalı kesme, filmde zamansal ve mekânsal akışını bozar, görüntülerin devamlılığını zedeler.

Sinemada 30 derece kuralına aykırı olarak tanımlansa da yeni dalga yönetmenlerinden Jean-Luc Godard'ın "Serseri Aşıklar"ın (1960) birçok sahnesinde; zaman, mekân ve grafik açısından geleneksel devamlılık kurgusunu yıkmıştır. Günümüzde müzik kliplerinde oldukça sık kullanılmaktadır. Atlamalı kurgu, aksiyon filmlerinin hareketli sahnelerinde, izleyici üzerinde heyecan temposunu yükseltip ve gerilimi artırabilmektedir.

1.1.1.5. Bağlantılı Kurgu

Bir görüntüden diğer görüntüye geçerken, çekim içeriği bakımından birbirine benzeyen sahneler arasında yapılan kesmelerdir. Uyum kurgusu adıyla da

anılan bu kurgu tekniği; bir mizansenin veya kesme biçiminin tekrarlanmasıyla oluşturulmuş, diyalektik bir unsurdur.

Bağıntılı kurguda benzerlikler, benzer şekiller, renkler veya hareketlerin eşleştirilmesiyle zincirleme geçiş yöntemi kullanılarak yapılır. Bu durum, izleyicinin görüntüler arası benzerlikleri daha net algılamasını sağlamak yoluya filmin akıcılığını ve devamlılığını güçlendirmektedir. “Dünyalar Savaşı”nın (2005) başlangıcında ise üç daire şekli (su damlası, dünya, trafik lambası) arasında zincirleme geçişle yapılan bir bağıntılı kurgu vardır.

1.1.2. Diyalektik Kurgu Çeşitleri

Sinema yapısı gereği hızla gelişen bir sanat olması sebebiyle; Eisenstein’ın kurgu anlayışı da değişmiştir. Eisenstein; önce çarpıcı kurguyu geliştirmiş, daha sonra ise çarpıcı kurgu temelinde çağrışım kurgusu ve anlıksal kurguyu geliştirmiştir. Bu bağlamda; Eisenstein kurguyu çeşitli öğelere sahip olmasından dolayı beş temel çeşide ayırır. Bunlar; ölçümlü, dizemsel, titremsel, üst titremsel ve anlıksal kurgu çeşitleridir.

1.1.2.1. Çarpıcı Kurgu

İzleyiciye yeni anlamlar düşünmeye yöneltten ve duygusal anlamda eyleme geçirmeyi amaçlayan ilk kurgu çeşididir. Bu kurgu çeşidi, izleyicinin edilgen pozisyonunu duyuşsal ve bilişsel olarak edilgenlikten çıkarılması, çekimin içselleştirilmesi ve kurgucunun kurguyu yaparken düşündüklerinin izleyiciye de düşündürülmesini amaçlamaktadır.

1.1.2.2. Çağrışım Kurgusu

Eisenstein çarpıcı kurgu temelinde çağrışımlar yoluyla izleyiciyi coşturmayı amaçlamış ve dolayısıyla çağrışım kurgusunu geliştirmiştir. Bu kurgu çeşidi ilk olarak “Ekim”de (1927) kullanılır.

1.1.2.3. Ölçümlü Kurgu

Çekim uzunlukları uzatılıp, kısaltılarak oluşturulan en yalın kurgu çeşididir. Gerilim oluşturulması için, çekim uzunluklarının uzatılıp kısaltılması temelinde birbiri ardına gelen sahnelerin uyumlu olması gerekmektedir.

1.1.2.4. Dizemsel Kurgu

Arka arkaya sıralanan çekimlerin içeriklerinin ritmidir.

1.1.2.5. Titremsel Kurgu

Eisenstein, çekimlerdeki baskın öğeye göre değerlendirilen kurguya geleneksel kurgu derken egemen ögenin baskın olduğu bu kurgu, titremsel (tonal montage) kurgu olarak tanımlanmaktadır.

1.1.2.6. Üst titremsel Kurgu

Çekimlerde baskın ögesi bulunmayan ve her öğeye eşit haklar tanınan bu kurgu, üst titremsel (over tonal montage) kurgu olarak adlandırılmaktadır. Üst titremsel kurgunun temel niteliği, yapılışı sırasında, bütün parçaların çekiciliklerinin dikkate alınıyor olmasıdır (Sağiroğlu, 2017, s.28). Eisenstein üst titremsel kurgu için, demokratik kavramını kullanmaktadır.

1.1.2.7. Anlıksal Kurgu

Eisenstein'in ortaya attığı, görüntülerin anlıksal duyguları ortaya çıkaracak biçimde sıralanmasıyla, soyut düşüncelerin somutlaştırılmasını amaçlayan kurgu çeşididir.

1.1.3. Kurguda Geçiş/ Noktalama Yöntemleri

Filmler, farklı uzunluk ve plana sahip birçok parçadan oluşmaktadır. Bu parçalara çekim adı verilirken çekimlerin birbiri ardına eklenmesiyle sahneler oluşmakta, birkaç sahnenin bir araya gelmesiyle oluşan, bir konu bütünlüğü sağlayan ve her bir olgunun içinde gelişip sonuçlandığı görüntü dizisine ayırım (sequence) denilmektedir. Bölüm ise filmin ana parçalarından birinin gelişip sonuçlandığı kümedir. Bölümlerin bir araya gelmesinden film oluşur.

Farklı zaman ve mekânda kameraya kaydedilmiş film parçaları, kurguda sıralanırken; kurgucunun teknik ve estetik görüşüne göre iki görüntü arasında kullanılan bu efektler, kurguda geçiş yöntemleri veya noktalama işaretleri olarak adlandırılmaktadır. Bu yöntemler; birbiri ardına eklenen görüntüler arasında anlam ilgisi kurarken ve konunun anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Her bir geçiş yöntemi, iki görüntü arasında farklı bir anlam ifade etmekte olup izleyici etkisi ayrıdır (Toprak, 2012).

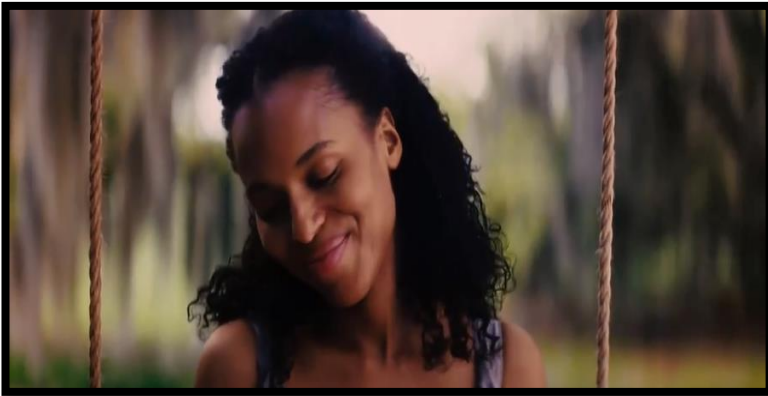
Bu bölümde; kurguda geçiş/ noktalama yöntemlerinden kesme, zincirleme, kararlar ve açılma, bindirme ve silinme, kavramları ele alınarak özellikleri incelenecektir.

1.1.3.1. Kesme

Kesme (cut), bir sahneden diğer sahneye doğrudan geçmektir. Geçişlerde bir efekt olmadığı için hızlı ve basittir. Sinemada ve televizyonda yaygın olarak kullanılan geçiş yöntemidir. Kesmede geçiş hızı sabittir. Farklı geçiş yöntemlerinde bu hız sabit olmayabilir. Sinemada kullanılan kesme hareketini kimi yönetmenler yaşam gerçeğini bozmak adına kullanırken, kimileri de gerçeği nesnel bir biçimde göstermek için başvurmuşlardır (Çiğdem, 1999 s. 98). Yerinde kullanıldığında sahneler arası geçiş, günlük hayattaki bakışın doğal etkisi kadar fark edilebilir. Teknik olarak basit bir uygulama olan kesme, yerinde kullanılmazsa izleyicilerin filmde geçen olayları anlamasını zorlaştırabilecektir.

1.1.3.2. Zincirleme

Bir çekimin sonunda yer alan görüntünün başka bir çekimin başında yer alan görüntü içinde yavaş yavaş eriyerek kaybolması şeklinde kullanılan bir geçiş türüdür (Olguntürk, 2011, s. 230). İlk çekim yavaşça kaybolurken ikinci çekim yavaşça görüldüğü için, bir noktada iki çekim üst üste biner. Bundan dolayı izleyici çekimler arasında kolayca bağlantı kurmakla beraber zamanın geçtiği izlenimine de kapılmaktadır. Zincirleme tekniği; geri dönme, rüyaya dalma, zamanın geçtiğini vurgulama ve uyumsuz iki planı bağlama yöntemlerinde kullanılmaktadır.



Görsel: 3. Zincirsiz (2013) Hayal

1.1.3.3. Bindirme

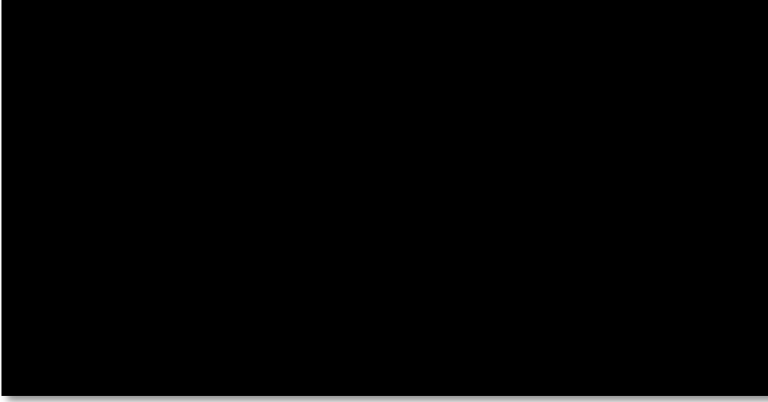
Birbiri ile alakalı iki çekimin üst üste getirilmesi ile oluşturulan geçiş yöntemidir. Bu geçiş yöntemi çok dikkatli kullanılmalıdır. Aksi halde; üst üste getirilen çekimlerde filme alınan nesnelerin birbiri arasındaki perspektif ortadan kalkacağından, karışık ve anlamsız bir görüntü ortaya çıkabilmektedir. Bununla beraber, bindirme gerçeküstücü eğretilme yaratmaya uygundur (Büker, 2010, s. 119). Bu teknik, yakın planda çekimi yapılan karakterin hayallere dalması esnasında kullanılabilir veya zincirlemede olduğu gibi bir anda ileri bir zamana geçilmesi esnasında kullanılabilir.



Görsel 4. Zincirsiz (2013) Hayal

1.1.3.4. Kararma- Açılma

Kararma-açılma tekniği anlatımın devamlılığını keserken bir bölümü bitirip yenisini açmak için kullanılmaktadır. İlk sahnenin görüntüsü yavaş yavaş kararır ve kaybolur. Görüntü karanlık iken, ikinci sahne görüntüsü yavaş yavaş belirir. Bu geçiş, zamanlar arası geçişi anlatmak için idealdir. Teknik olarak temposu yavaş olan filmlerde kullanılması daha doğrudur. Uzun yıllar bölüm bitişleri ve zaman atlamalarının gösterilmesi için kullanılan teknik Fransız Yeni Dalga Akımı ile birlikte yerini kesme tekniğine bırakmıştır.



Görsel : 5. Nefret Sekizlisi(2015) Kararma-Açılma

1.1.3.5. Silinme

Silinme, kararma– açılmaya göre daha sert bir geçiş tekniğidir. İkinci çekim ekranın herhangi bir yerinde belirerek ilk çekimi çeşitli şekillerde siler. Bela Balazs, silinmeyi tiyatrodaki perdenin kapanmasına benzetmekte ve bu geçişin sinema sanatının ruhuna aykırı olduğunu belirtmektedir (Büker, 2010, s.121).

1.2. KAMERA HAREKETLERİ

Sinemanın ilk dönemlerinde yönetmenler kamerayı hareket ettirmekten kaçınıp hareketinin olağan olmadığını düşünürlerdi. 1895-1905 yılları arasında bir çekim; 5 ile 10 dakika sürdüğünden çekimler uzundu ve kamera sabit duruyordu. Bu nedenle filmler, canlı fotoğraf karesinin ötesine geçemiyordu. 1905-1930 yılları arasında sinemanın bir dil olduğunu anlatmaya çalışan yönetmenler, kısa çekimleri bir araya getirerek anlam oluşturluyorlardı. Bu nedenle 1920'lerin sonlarında kaydırma arabaları ile vinçler yapıldı; fakat bu bazı sorunları da beraberinde getirdi. Çekimlerin ışığını ve kamera hareketini düzgün olarak ayarlayabilmek için, daha çok insanın görev alması giderleri artıyordu. 1935'lerden sonra ise yönetmenler birçok çekim yerine, gerçek olay akışını çok etkin bir şekilde kayda almak için, kamerayı hareketlendirmeye yani alıcının deviniminden yararlanmaya başladılar. Bununla beraber günümüzdeki çağdaş yönetmenler gerçeklik izlenimini yaratmak için alan derinliğinden ve alıcı deviniminden yararlandılar (Büker, 2010 s.85).

Kamera hareketleri sahne ayrıntılarının irdelenmesi ve dikkatin başka yöne çekilmesinin gerektiği anlar için kullanılmaktadır. Kullanılan kamera hareketlerinin kesinlikle bir amacı olmalıdır. Gereksiz ve çok kullanmak, hem anlamsızlık yaratır hem de acemi bir etki verir (Arslantepe,2009, s. 93). Dolayısıyla kamera hareketlerini ustalıklarla kullanmanın yönetmenin en önemli önceliklerinden biri olduğu bilinmektedir.

1.2.1. Çevrinme

1.2.1.1. Soldan Sağa - Sağdan Sola (Pan)

Kameranın sabit bir nokta üzerinde yatay olarak sağa ya da sola doğru yaptığı hareketlerdir. (Erdoğan,1992, s.48) Bu hareketler daha çok olay sırasında bir karakteri veya nesnelere takip etmek, sosyal anlamda üzerlerine anlamlar yükleme amacıyla kullanılabilir. (Büker, 2010 s.85).





Görsel : 6. Zincirli (2013) Soldan Sağa-Sağdan Sola

1.2.1.2. Aşağıdan Yukarıya - Yukarıdan Aşağıya (Tilt)

Kameranın sabit bir nokta üzerinde dikey olarak aşağıya ya da yukarıya doğru yaptığı hareketlerdir (Erdoğan, 1992, s. 48). Aşağı hareket tilt-down, yukarı hareket tilt-up olarak adlandırılırken bu hareketler, daha çok yakın çekimde detaylı uzun nesnelere göstermek amacıyla yapılmaktadır.

1.2.2. İleri/ Geri Kayma

Kamera ile ileriye - geriye doğru yatay olarak yapılan harekettir. İleriye doğru (dolly-in/ tracking-in) harekette, kamera konuya yaklaşmak için öne doğru hareket eder. Geriye doğru (dolly-out/ tracking-out) harekette ise, kamera konuya yaklaşmak için geriye doğru hareket eder (Arslantepe, 2009, s. 92). Karakterlerin psikolojik ve duygusal anlarının hareketini yakalar ve dramatik etkiler yaratabilir. Psikolojik durumun izleyici üzerinde etkisinin vurgulanmasında da önemli bir araçtır.

Sahne ilerlemek ya da sahnedan açılmak, bir sahnenin alanıyla belirgin bir kısmı gören daha dar alanı birleştirmenin yollarından biridir. Geniş plandan daha dar bir plana kesmeyle geçmekten daha dramatik bir etki yaratan bu hareket, seyircinin görececeklerini seçme aracı olarak çok etkilidir (Brown, 2014, s.212). Anlatıya paralel olarak yapılan kaydırmalar daha dinamik bir etki oluşturur. Dolayısıyla sanatsal anlatımda oldukça fazla kullanılır.

1.2.3. Vinç

Kameranın bir vinç üzerinde aşağı ve yukarı, sağa ve sola hareketini sağlayan bir sistemdir. Kamera vinçe bağlanarak serbest bir şekilde yalnızca aşağı

yukarı değil, aynı zamanda ileri-geri veya bir taraftan öteki tarafa serbestçe hareket edebilir.

1.2.4. Zoom

Optik kaydırma olarak da adlandırılan zoom hareketi, kamera objektifinin ileri ve geri yaptığı kaydırma hareketidir. 1950'lerde, rengin ve sinemaskopun aynı dönemde yaratmış olduklarına benzer bir teknolojik atraksiyona sebep olacak şekilde geliştirilmiştir (Hayward, 2012, s. 339). İleri doğru yapılan zoom hareketine zoom-in, geriye doğru yapılan hareket ise zoom-out olarak adlandırılır. Öne doğru yapılan kaydırma hareketiyle bir objeyi veya insana dikkat çekerken geriye doğru yaptığında çevresi hakkında bilgi vermek ister ve objeyi geniş bir çerçevede gösterir. Öyleyse optik kaydırma, karakterin veya dikkat çekilmek istenen objenin bir anda izleyicinin gözü önüne getirilerek çarpıcı ve dramatik bir etki ile çekimde, zamanda ve mekânda hızlı bir atraksiyon yaratmaktadır.

1.3. KAMERA AÇILARI

Kamera açısı, çekim yapılan alan ile izleyicinin gördüğü alanı tanımlamaktadır. Yani kameranın her hareketi ve nerede konumlandırıldığı sinemasal anlatı için önemli bir bileşendir (Ryan ve Lenos, 2012, s. 67)

Kameranın sabit veya hareketli olması, çerçeveye giren görüntünün göstermek istediği veya göstermek istemediği olgular noktasında son derece önemlidir. Dolayısıyla anlatılmak istenen senaryonun nasıl anlatılacağı, büyük oranda kamera açıları ile ilgilidir.

1.3.1. Üst Aç

Üst aç çekimleri estetik veya psikolojik etki yaratmak için kullanılmaktadır. Kayda alınacak nesneden daha yukarıda konumlandırılan kameranın kadrajının, aşağı doğru indirilmesi ile çekim yapılmasına; üst aç çekimi denir. “Ezilmişlik, zavallılık, yenilgi ve umutsuzluğun yanı sıra küçük olmaktan kaynaklanan sempati ve sevimlilik duyguları yaratılırken, sinemada üst açıdan faydalanılır” (Megep, 2008, s. 25). İzleyicinin dolaylı olarak etki altına alınması için kullanılabilir.

Üst aç, kadrajdaki görüntünün önemsiz görünmesine neden olabilir. Yukarıdan bakan için insanların küçümsenmesi anlamı ile aşağıdakinin önemsiz olduğu izlenimi verilmektedir.



Görsel : 7. Nefret Sekizlisi (2015) Üst Aç

1.3.2. Alt Aç

Kameranın olayı üst açının tam tersi bir şekilde, aşağıdan göstermesidir. Alt aç çekimleri estetik veya psikolojik etki yaratmak için kullanılır. Kayda alınacak nesneden daha aşağıda konumlandırılan kameranın kadrajını, yukarı doğru kaldırılması ile çekim yapılmasına; alt aç çekimi denir. Alt aç çekimi ile karaktere üstünlük, büyüklük veya güçlülük hissi verilebilecektir. İzleyicinin dolaylı olarak etki altına alınması için kullanılabilir. Örneğin; dinsel öğelerin alt açıyla çekilmesi tanrı duygusunu çağrıştırmaktadır. Alt aç korku ya da heyecan yaratmak istendiğinde de çok sık başvurulan bir çekim açısıdır (Arslantepe, 2009, s. 111; Megep, 2008, s.27).



Görsel : 8. Zincirsiz (2013) Alt Aç

1.3.3. Eğik Aç

Bir şeylerin ters gittiğini anlatmanın yollarından biridir ve çerçevede oldukça etkilidir. Kameranın sağa veya sola tam olarak düzgün olmayan çevrinme hareketi yaparak konumlandırılmasıdır. İzleyicide gerilim veya şüphe yaratmak, sahnedeki olayın istenildiği gibi gitmeyeceğine dikkat çekmek için kullanılmaktadır.



Görsel : 9. Nefret Sekizlisi- Eğik Aç

1.3.4. Görüş Hızası

Görüş hızası kamera açısı ile yapılan çekimlerde, görüntü ekranda gerçeğe daha yakın bir şekilde verilmektedir. Alt ve üst açılı çekimlere göre, izleyicinin çok fazla etki altına alınmak istenmediği durumlarda kullanılabilir. Bir gözlemcinin gördüklerini görüntüleyen nesnel çekimlerin, ortalama bir insan boyu dikkate alınarak göz hızası açıdan çekilmesi gerekmektedir. Ayrıca özel amaçlar dışında, herhangi bir kişinin yakın çekimlerinin o kişinin göz hızasından yapılması zorunludur (Megep, 2008, s.23-24).

1.4. ÇEKİM ÖLÇEKLERİ

Yönetmenler çektikleri filmlerde bir anlam yaratmayı amaçlarlar. Anlam yaratmak için ise bazı teknikler kullanırlar. Dolayısıyla çekimlere başlamadan önce bazı çekim ölçeklerini tasarlarlar. Bu ölçekler anlatılmak istenen konunun tam olarak anlatılabilmesi, izleyici üzerinde bir etki oluşturulabilmesi için son derece önemlidir. O halde kayda alınan her görüntünün belli bir amaca hizmet ettiği anlaşılmaktadır.

1.4.1. Genel Çekim

Filmin genel havasının verildiği, film konusu olayların geçtiği mekânın tamamının içine alındığı veya olaylar arası bağlantıların kurulmasına yardımcı olan bir çekim ölçegidir. Asiltürk'ün tabiri ile “Bir olayın geçtiği kentin ya da ülkenin vurgulanması; davranışları, duruşu, kıyafetiyle ayırt edilebilen kahramanın, büyük mekânla bağlantısının kurulması için kullanılır” (2014: 120).

1.4.2. Boy Çekim

Karakterin görüntüsü çerçevede tam boy olarak görülür. Karakterin tanıtılması esnasında genel bilgi verilmesi veya karakterin içinde bulunduğu mekân ile arasındaki uyumun vurgulanması amacıyla kullanılır. Dikkat karakter üzerinde toplanarak mekân tasarımı ön plana çıkarılır. Zira bir mekânın tasarımı, düzeni, ışığı; oyuncunun kültürel, psikolojik ve toplumsal durumuyla ilgili de yoğun bilgilerle doludur (Asiltürk, 2014).

1.4.3. Orta Çekim

Genel çekimdeki alanın tümünden gösterilmesi gerekmediği durumlarda kullanılır (Asiltürk, 2009, s.119). İnsanın bakış açısına en yakın olan çekim ölçөгüdür. İnsanların bellerinden veya dizlerinden itibaren gösterildiğı, hareket ve ifadelerinin daha görünür olduğı çekim ölçөгüdür. Orta çekimde; karakterlerin davranışları ve hareketlerinin yanı sıra düşünce ve duyguları da önem kazanmaktadır (Serter,2005, s.53).

1.4.4. Göğüs Çekim

Karakterin göğsü dâhil göğsünden yukarısının çerçeve içerisine alınması ile yapılan çekim türüdür. Bu çekim türünde izleyici karakteri kolayca tanıyabileceğinden, karakter içinde bulunduğı psikolojik durumu izleyiciye rahatça anlatabilir. Göğüs çekimin kullanılmasındaki diğeri bir amaç ise, filmdeki iki karakterin birbirine fazla yakınlaşması altındaki duygusal veya psikolojik durumun anlatılmasıdır.



Görsel: 10. Jackie Brown Mahkeme Salonu

1.4.5. Bel Çekim (Orta Çekim)

Film karakterinin belinden yukarısının ekranı dolduracak şekilde ayarlanması olarak tanımlanabilir. Karakterin ruhsal durumundan çok beden hareketlerinin ön planda olduğı çekim türüdür. Karakterin yaptığı dans etme yumruk atma gibi hareketlerin yanında; içinde bulunduğı mekânın nasıl bir yer olduğunun anlatılması amacıyla kullanılabilir. Hatta karakter oturuyorsa, masadaki ve çevresindeki nesnelere kurduğı ilişki, bu ölçek çekimle kolaylıkla gösterilebilir (Asiltürk, 2009, s.117).



Görsel : 11. Kill Bill Vol. 1 O-Ren Öldürülme Sahnesi

1.4.6. Diz Çekim (Orta Çekim)

Film karakterinin dizinden yukarısının ekranda görülecek şekilde ayarlanması olarak tanımlanabilir. Karakterin beden hareketlerinin daha kolay izlenebilmesi amacıyla kullanılan çekim türüdür. Karakterin yürüme veya dans etme gibi hareketlerinin biraz daha geniş perspektifte ortaya çıkarılması için başvurulan bir ölçektir.



Görsel : 12. Rezervuar Köpekleri, Plan

1.4.7. Baş Çekim

Film karakterinin yüzünün ekranı dolduracak şekilde ayarlanması baş çekim olarak tanımlanabilir. Baş çekim, karakterin ruhsal durumu hakkında izleyicinin bilgilendirilmesi amacıyla kullanılabilir. Karakterin yorgun, sevinçli, üzüntülü veya korkmuş olduğunun vurgulanmasının yanı sıra duyguların anlaşılabilmesi açısından kullanışlı bir çekim türü olduğu söylenebilir. Mekânın tamamen kaybolduğu, karakterin vurgulandığı ve ön plana çıktığı bir ölçektir.



Görsel : 13. Ölüm Geçirmez Baş Çekim

1.4.8. Yakın Çekim

Filme alınan karakterin veya nesnenin tüm çerçeveyi doldurduğu çekim türüdür. İzleyicinin dikkati özellikle bir yere yoğunlaştırılacaksa sıkça kullanılır. “Eisenstein’a göre yakın çekim alınan bir hamamböceği görüntüsü, fil ordusundan daha güçlü bir anlatım sağlar.” (Asiltürk, 2009, s. 112-113). Bu yüzden gerilim ve korku sahnelerinde yakın çekim sıklıkla kullanılır. Ancak, çok sık kullanılması rahatsız edici ve yorucudur. (Megep, 2008, s.57).



Görsel : 14. Soysuzlar Çetesi Ruj

1.4.9. Omuz Çekim

Karakterin omuzları dâhil omuzlarından yukarısının çerçeve içerisine alınması ile yapılan çekim türüdür. Bu çekim türü izleyicinin dikkatini dağıtmadan karakterin nasıl bir ortamda olduğunu göstermek amacıyla kullanılabilir. İzleyici ile karakter arasındaki mesafenin yakın çekim veya baş çekim kadar yakın olması ve görüntüde karakter dışında görünen diğer ayrıntılar, izleyicinin dikkatini karakter üzerine tekrar yoğunlaştırabilir.



Görsel: 15. Soysuzlar Çetesi Omuz Çekim Ölçeği

1.5. MİZANSEN

Fransızca sahneye koyma anlamına gelen mise-en-scène'den türetilmiştir. Film analizinde sıklıkla kullanılan terimlerden biri olan mizansen, asıl olarak “sahnelemek” ya da “sahneye koymak” anlamı gelir. Bu terimin kökeninde tiyatro vardır ve sahne üzerindeki her şeyi yani anlatır. (Göbekçin, 2013, s.3) Genel anlamda yönetmenin çekim karesi içerisinde görünen her şey üzerindeki kontrolünü tanımlar. Bunlar dekor, ışık, kostüm ve makyaj ile oyuncu davranışlarının yönetmenin kontrolünde olması mizansenin temelini oluşturur.

Mizansen kameranın önünde gerçekleşen olayları, setin tasarımını ışığı ve karakterlerin davranışları ile bir filmde yer alan çarpıcı sahnelerin akılda kalıcılığını, mizansenin iyi kurgulanması sağlamakta olup bu anlamda, mizansen filmin çekiminden önce var olan sete işaret etmektedir.

Sergei Eisenstein'in geliştirdiği bir terim olarak adlandırılan (mise-en-shot) mizanaşat, mizansenin filme dönüştürme sürecidir. Film yapımının önemli bir kısmı, filme çekilen olaylar “mizansen” ve bunların nasıl filme çekildiği ile ilgili geliştirdiği parametreler; kameranın pozisyonu, kameranın hareketi, çekim ölçeği, tek çekim süresi ve kurgulama hızıdır.

Mizansenin işlevlerine bakacak olursak bir filmde mizansen ile gerçekçilik ön plana çıkarılırken diğerinde komik abartılar veya doğaüstü olaylar sunulabilir. Bunlarla birlikte, mizansen izleyici üzerinde sinemasal bir mekân algısı oluşturmaktadır.

1.5.1. Mekân/ Dekor

Sinema filmlerinin hikâyeleri unutulsa da mekânlar genellikle akılda kalan en önemli unsurlardır. Sinema, mekânları iki şekilde oluşturmaktadır. Bunlardan ilki, gerçek mekânların filmlerde kullanılması; ikincisi ise, kurgusal mekânların yani dekorların oluşturulması şeklindedir. İlk film çekimleri filmin konusuna uygun ortamlarda gerekli değişiklikler yapılarak gerçekleştirilmiştir. Bu durum stüdyo ekipmanlarının fazlalığı ve maliyet kaybı nedeniyle, yerini iç çekimlerde dekora bırakmıştır.

1.5.2. Işık/ Aydınlatma ve Renk

Sinemada ışık, iki ana düzlemde incelenebilir; İlk olarak; nesnelere görüntülerini kaydedebilmek için, kameranın ışığa gereksinimi vardır. Işık olmadan görüntü oluşturulamaz. Bu teknik bir nedendir. İkincisi ise, estetik boyuttur. İki boyutlu düzlemde üçüncü boyut yanılsamasını oluşturabilmek, aktarılmak istenilen psikolojik ortam ve duygu yansımalarını verebilmek için; aydınlatma tasarımına başvurulur (Sözen ve Dayı, 2013, s.33). Işık, gölge veya parlak ortamlarda bir sahnenin dekoruna dair duygusal bir etki oluşturulmasına yardım eder. Boş bir odada bir masa üzerindeki sarkıt lamba, bir sorgu odasını akla getirirken; ön cepheden tam aydınlatılan kişiyi ise önemli biri olarak öne çıkarır. Bir çekimin aydınlatması; dekor ile kostüm ve makyajın biçimlerini istenilen şekilde ortaya çıkararak, izleyicinin duygularını etkiler. Bu nedendir ki ışık sinema sanatının en can alıcı elemanlarından olduğu söylenebilir.

Görüntü etkisinin yaratılmasında oldukça büyük bir öneme sahip olan ışık, doğru olduğunda psikolojik bir atmosfer yaratmada, konuya anlam kazandıran en önemli görsel faktör görevini yapmaktadır. Bu sebeple sinemada aydınlatma; niteliği, yönü, kaynağı ve rengi olmak üzere dört özelliğe sahiptir. Nitelik yönünden aydınlatma, göreceli yoğunlukla ilgili bir şeydir. Sert (hard) aydınlatma, daha belirgin gölgeler yaratırken; yumuşak (soft) aydınlatma silik yanılsamalar yaratır. Aydınlatmanın yönü dramatik açıdan önden, yandan, arkadan, alttan, ve üstten vurgulama olmak üzere belli özelliklere sahiptir. Önden aydınlatmada objenin gölgesini yok edip silikleştirirken, yandan aydınlatma objelerde gölgeler oluşturan dramatik etkiye sahiptir. Arkadan aydınlatma objeye hakim olur, onun istenilen bir bölümünü öne çıkarır, siluet gölgeler yaratır. Alttan aydınlatma objelerde veya karakter üzerinde korku ve gerilim efektleri oluştururken; üstten aydınlatmada

tepeden gelen ışık, karakterin ya da objenin ortaya çıkmasını sağlayarak dikkat çeker. Kimi zamanda dramatik etkiyi belirginleştirmek için, spot ışıklarla objenin ya da karakterin belirli bir noktasına vurgulama aydınlatması yapılır (Serter, 2005).

Sinemada aydınlatmanın diğer önemli noktası ise renktir. Filmde izleyici üzerinde istenilen psikolojik atmosferin sağlanabilmesi için aydınlatılan ortamların etkileyici renklere sahip olması gerekebilir. Önceleri siyah beyaz olan filmler anlatılmak istenen dünyayı anlatsa da; izleyicinin filmle olan bağını güçlendirmek için rengi kullanmayı isteyen yönetmenler bulunuyordu. Hatta film karelerini tek tek boyamaya kadar varan arzu ile filmler renklendirilmeye çalışılıyordu. Bu türün ilk örneği; Georges Méliès'in "Ay'a Seyahat"idir (1902).

Renk, kurgu üzerinde ses gibi büyük sonuçlar doğurmasa da çekimlerin birbiri ile bağlanması anlamında kurguyu etkilemekte olup izleyicinin filmle bağına olumlu etki yaptığı görülmektedir.

1.5.3. Kostüm, Makyaj ve Aksesuar

Mizansen içerisinde kostüm ve makyaj önemli bir yer tutar. Kostüm oyuncunun filmdeki karakterini yansıtır. Bir Western filminde kovboy kıyafetleri kullanılırken, günümüzden çok daha ileri yılları anlatan bilim kurgu filmlerindeki kostümler; oluşturulan mizansen karşısındaki nitelikte farklı, parlak ya da teknolojik olabilir. Kostüm ve makyaj, filmde anlatılmak istenen olayları yansıtmak ve izleyici üzerindeki etkiyi artırmak için özenle seçilerek kullanılmaktadır.

Makyaj, sinemanın ilk dönemlerinde oldukça önemliydi. Çünkü karakterlerin yüzleri ham filme kaydedilemiyordu. Günümüzde makyaj, karakterlerin ekrandaki görünüşlerini ön plana çıkarmak için birçok şekilde kullanılmıştır. Ancak; makyaj dikkat çekmemeye çalışır. Aynı zamanda karakterlerin yüzündeki nitelikleri vurgular. Korku filmlerinde makyaj; kimin ölü, kimin hayatta olduğunu gösterme ve şok etkisi oluşturma yollarından biridir. Alman dışı vurumculuğunda makyaj film estetiğinin bir parçasıdır. Aksesuarlar kostümün bir uzantısı olarak düşünülebilir. Çünkü; bunlar belli bir karaktere özgün olma eğilimindedir (Butler, 2011, s. 37).

6. SES/ MÜZİK

Sinemada ses; diyalog, efekt ve müzik olarak özellikleri, kaynakları ve yerleri bakımından ayrı ayrı ele alınmaktadır. Diyalog; sinemasal anlatımda

karakterlerin yaradılışlarını, özelliklerini ve ilişkilerini yansıtmada büyük bir öneme sahiptir.

Sinemasal anlatımda filmin sesini oluşturan öğelerden diğeri ise ses efektleridir. Filmin anlatı yapısına uygun olarak ve senaryoya göre ses, arka fonda duyulmalıdır. Ses efektleri ile filme derinlik, canlılık, gerçeklik duygusu katılırken bu efektler görüntüyü destekler. Son temel öge ise müziktir. Filme yüklenen müzik ile sahnedeki heyecan, gerilim, romantizm ve korku gibi duyguları izleyicisine yansıtarak sahnenin dramatik etkisini yükseltebilir (Serter, 2005).

2. DÖNEMLER SİNEMASINDA KURGU

2.1. İLK FİLMLERDE KURGU

Sinema tarihinde ilk filmler Lumière kardeşler tarafından çekilmiştir. Lumière kardeşler ilk filmlerini çekerken ilgi çekebilecek bir konu belirler ve çekim yapılacak yere kamerayı sabitleyerek film makarası bitene kadar çekim yaparlardı. Filmler, çerçevenin önünde geçen aksiyondan ibaret olurdu. Burada ilgi çeken şey çerçevenin önünde yaşanan şeyleri kaydedip seyirciye tekrar gösterebilmektir. Lumière kardeşlerin izleyiciyi derinden etkileyen en ünlü filmi “*Trenin Gara Girişi/ 1897*”dir. Bu filmde, trenin hareketi ve duruşu çerçevede düzgün görüntülenmiş ve trenin seyirci üzerine doğru geldiği hissi uyandırılmıştır. (Abisel, 2003, s.29-35) Lumière kardeşlerin çektiği filmlerde kamera sabit olduğu için kurgu kullanılmamıştır. Kurguyu sadece kısa çekimlerin gösterimlerde birbiri ardına yapıştirarak kullanmışlardır. Bu teknikleri de kurgu olarak değerlendiremez.

Kurgu; o dönemde bir tesadüf sonucu, George Méliès tarafından keşfedilmiştir. Méliès, Paris Opera meydanında çekim yaparken kamerası arızalanır ve ani bir şekilde durur. Sabit duran kamera tekrar çekimlere devam eder. Méliès çekimleri izlediğinde; bir kadının birden erkeğe, bir otobüsün ise cenaze arabasına dönüştüğünü görür. Böylece profesyonel bir illüzyonist olan Méliès, filmlerinde yeni keşfettiği yöntemle filmin doğüstü kapasitesini farketmiş ve hareketleri hızlandırma ve yavaşlatma, bindirme, kararma-açılma maskeleyme, tersine hareket gibi teknikleri geliştirmiştir. Méliès’in en önemli yapıtı “*Ay’a Seyahat/ 1902*”tir. Bu filmi ile öykülü filmlere geçişin en önemli adımını atmıştır. On dört dakika süren bu filmin sahneleri arasında, zincirleme geçişler kullanılmıştır. Méliès’in kurgunun ilk ustalarından olduğu düşünülebilir. Ancak; zaman ve mekândan bağımsız öykülü filmlerin ilk adımını Méliès atmış olsa da bu teknik Edwin Stanton Porter ile anılmaktadır. (Teksoy, 2005, s. 35-39)

Sonuç olarak kurgu; sinemanın ilk dönemlerinde çekimlerin birleştirilmesi için bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonraları ise kurgunun anlatım gücünün keşfedilmesiyle farklı tekniklerin ortaya çıkması sinemanın sanat olarak kabul edilmesinin önünü açan gelişmeler olarak kabul edilmektedir.

2.2. HOLLYWOOD SİNEMASINDA KLASİK KURGU

Klasik Hollywood anlatı biçiminde film; yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası evrelerinin tamamında mantıklı, kolay anlaşılabilir ve ikna edici olmalı ki, hemen her izleyici filmi anlayabilsin, kavrayabilsin anlayışı ve ticari düşünceler ile filmler üzerinde yenilikler üretmekten çok, ticari kaygılar yarışı halindeydi. İlk Amerikalı film sanatçısı E. S. Porter, 1899-1902 yılları arasında Méliès'in çalışmalarından etkilenerek yaptığı filmlerde, sinemayı zaman ve mekân sınırlamalarından kurtararak ileri düzeye yükselttiği söylenebilir. Bu tür dramatik devamlılıklarla sinemada çekimlerin devamlılığa dayandığını gösterir.

“Onun bu, gerçek olayları kurgu yardımıyla dramatize etme çabaları sinemanın alanını genişletti, film tekniğini zorladı. Böylece, öykülü, kurguya dayalı benzer filmler çoğaldı” (Abisel, 1989, s. 34).

Porter; “Bir İtfaiyecinin Hayatı/ 1903” ile sinemanın, kurgu aracılığıyla kendine özgü bir anlatım diline kavuşmasını sağlamıştır (Asiltürk, 2008, s.43). İtfaiyecilerin çalışmaları, betimsel olarak ilk defa anlatı devamlılığının sağlandığı bu filmde biçimlenmiştir. Film, yedi olaydan oluşmuştur. İzleyici, itfaiye eri ile özdeşleşirken olayın tüm heyecanını da yaşar. İlk dönem sinemasında izleyici, böyle yoğun bir sinemasal anlatıma hiç rastlamamıştır. Kimse; stüdyo çekimleriyle, eski haber filmi parçalarının zaman ve mekân açısından ne denli kopuk, uzak ve ilintisiz olduğunu anlayamadı (Abisel, 2003, s.67). Kurgu alanında Porter'in popülaritesi; kurguyu devamlılık bağlamında geliştirerek, bir konunun öyküsel olarak nasıl anlatılacağı noktasında temel yolları ortaya koymasından kaynaklanır. Porter, her ne kadar kurguyu çekimlerin devamlılığı bağlamında kullansa da çekimler hep uzaktan yapıldığından; izleyicinin oyuncuların duygusal dünyasını anlayamaması izleyicinin etki altında tutulmasını kısıtlıyordu.

İşte tam bu noktada Griffith devreye girerek “Bir Ulusun Doğuşu/ 1915” ile kurgu anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Griffith bu filmde; bir olayı parçalara bölmüş, bu parçaların çekimlerini yapmış ve kurgu ile bu parçaları birleştirerek olayı anlatmıştır. Bu yenilik film ile izleyici arasındaki etkileşimi artırması bakımından çok önemlidir. Bu yönü ile Griffith'in, günümüz sinemasında anlatı tekniğinin kurucusu olduğu düşünülebilir.

Klasik Hollywood olarak belirtilen dönem, D. W. Griffith'in geliştirdiği yeni teknikler ile ortaya koyduğu filmlerde başlayan anlatı sanatının tümü olarak tanımlanabilir. Geliştirdiği yeni tekniklerle seyircinin duygusal yoğunluğunu kontrol altına alabilmiştir. Kurguda temayı temel alan Griffith, sinemasal anlatı öğelerinden kurgu da kesme (*cut*) aracılığıyla dramatik etki yaratmıştır. Kesme ve ritim konusunda cesurca davranarak, sinemayı sanat yapan kurgunun temelleri atıldı. Griffith'in kullandığı bu yöntemler, Sovyet yönetmenleri derinden etkilemiştir. Sovyet yönetmenler, yönetmenin biçimsel düzlemde kontrolünü arttıran bu yöntemleri kuramsal açıdan daha ileriye taşıyabileceklerini düşünmüşlerdir.

2.3. SOVYET SİNEMASINDA KURGU

Sovyet Sineması'nın öncülerinden sayılan Lev Kuleshov; görüntülerle düşüncelerini aktaran yönetmeni, hem duvar ustasına hem de şaire benzetiordu. Düşünce ya da öykü içeren dramatik doku içerikli çekimler, tuğlalar gibi üst üste yerleştirilmeliydi. Böylece filmin ritmi şairin sözcükleri kullanması gibi, çekimlerin ard arda sıralanışıyla elde edilebilirdi. Ona göre filmin ritmi önceden belirlenmiş bir sıraya göre çekimlerin bir araya getirilmesiydi.

Kuleshov, 1917 yılında bir polisiye melodramla yönetmenliğe başlar. Hollywood'un ünlü yönetmeni Griffith'inkiler başta olmak üzere, Amerikan filmlerinden etkilenmiş ve bu filmlerdeki kurgu ilkelerini incelemiştir. Bolşevik devrimi esnasında, yabancı ülkelere gelen filmleri izleyiciye sunmadan önce; yeniden kurgulanması ile görevlendirilir. Bu yeniden kurgulama işinde Griffith'in Hoşgörüsüzlük filmi, bu çalışmalar sırasında defalarca kez farklı şekilde kurgulanır. Filmin tematik kurgusu incelendi, birçok kez yeniden kurgulandı, özellikle kesmeler ve ritim konusunda çeşitli kurallar geliştirildi (Abisel,2003, s.219). Kuleshov, bu filmin kurgu yapısından elde ettiği tecrübelerden yola çıkarak yaptığı bir deneyde; önceki ve sonraki planın değişmesi ortadaki planın başka bir anlam yüklenmesine yol açıyordu. Bu etki "Kuleshov etkisi" olarak anılır (Teksoy,2005, s.114). Kuleshov, deneylerinde farklı zaman ve yerlerde kayda alınan çekimleri birleştirir ve ortaya çıkan öyküsel anlatının birleştirilmiş bir parçasını oluşturur. Buna "yaratıcı coğrafya" adını verir. Deneylerinin en önemlilerinden biri; ünlü oyuncu Moszhukin'in üç benzer çekimini alarak; çorba tabağı ve kaşık, tabuta

sarılmış bir kadın ve oyuncak ayısına sarılmış küçük bir kızın çekimiyle; Moszhukin'in çekimi üç farklı şekilde kurgulanır. İzleyiciler; yüz ifadesinin değişmediği oyuncu ile çorba tabağının yan yana gelmesinde açlık, tabuta sarılmış bir kadında üzüntü, oyuncak ayısına sarılmış küçük bir kız ile sevgi duygularını hissettiklerini belirtir. Deneyin sonuçlarını daha sonra tanımlayan Pudovkin'e göre izleyiciler Moszhukin'in böylesi farklı duygulan -aç, üzgün, sevgi dolu- aktarmadaki etkili ve ustaca yeteneğini hayretler içinde izlediler. (Monaco, 2002: 380).

Kuleshov'un öğrencisi aynı zamanda yardımcısı olan Vsevolod İllaryonoviç Pudovkin de kurguyu sinemanın temeli olarak görür. Bir film çevrildiği sırada bile, kurguya yatkın ayrı ayrı selüoit parçaları olarak düşünülmelidir (Pudovkin, 1966, s.101). Bu düşünceyle Pudovkin 1925'de "Satranç Humması" adlı bir güldürü filmi yaptı. Örneğin; bir güldürü sahnesinde birbiri ile ilgisi olmayan iki çekim yan yana getirilerek, montaj aracılığı ile filmde oyuncu olmayan kişilere de yer verilmiştir.

Pudovkin'e göre "kurgu izleyicinin psikolojik rehberliğini kontrol eden bir yöntem"dir. Bu açıdan onun kuramı tamamen dışavurumcudur: Yani ağırlıklı olarak yönetmenin izleyiciyi nasıl etkileyebileceği ile ilgilidir (Monaco, 2002, s.380). Bu nedenle onun için montaj; yönetmenin dili olmalıdır. Montaj ile gerçekliği yeniden inşa biçimiyle çekimleri yeniden seçer, durdurur, yadsır yani; bütüncül bir kompozisyon ile filmi yeni baştan yaratır.

Pudovkin'in 1926 yılında çektiği "Mat (Ana)", Eisenstein'in "Potemkin Zırhlısı" filminden sonra Sovyet Sineması'nda en iyi filmi olarak kabul edilir. Filmde; 1905 ayaklanmasını ve Çarlık yönetimine karşı oğlunun sakladığı silahları ihbar eden kadın, oğlunun yargılanması sırasında baskıcı Çarlık yönetiminin adaletsizliğine karşı başkaldırır ve vurularak öldürülür. Pudovkin'in benzer bir diğer filmi "Sen Peterburg'un Sonu"nda; topraksızlık nedeniyle büyük kente gelen genç köylünün karşılaştığı olaylar, yaşadığı çelişki ve hatalar anlatılmaktadır. "Ana" ve "Sen Peterburg'un Sonu" ile Pudovkin, devrimci hareketin daha çok bireysel, insani boyutlarıyla ilgilenmiştir. "Sen Peterburg'un Sonu"nda kurmaca dış mekanların gerçekliğiyle dikkat çekicidir (Abisel, 2003, s.229-230). Filmlerinde bu bakış açısıyla biçimcilikten çok dışavurumculuğa yakın durmaktadır. Griffith'ten etkilenen Pudovkin'in yoğun duygusal etkilerin yaratılmasına yönelik olan montaj yöntemi, farklı içerikli kısa çekimlerin birbirleriyle bağıntılı olarak kesmelerle

sıralanmasına dayanmaktadır. Montaj ona göre; bağlantısal, yapısal ve inşacı montaj olmak üzere üç farklı boyutta gerçekleştirilebilir. İnşacı montaj yönetmeni; bir yazar gibi, durum ve olayları betimler. Tanıtım sahnelerinde genel çekim ölçekleri ağırlıktadır. Yapısal montaj ise genel ve ayrıntı çekimlerin bir arada olduğu montajdır. Yapısal montaj ile düzenlenen sahnede ise ayrıntının orijinal yapısı ve genel içerikteki farklı niteliği vurgulanmaktadır. Bağlantısal montajda seyircide yaratılmak istenen duyguya göre çekimlere sıra verilir ve buna göre bir bütün oluşturulur. Pudovkin, bağlantısal anlamda montajı beş ayrı gruba ayırmaktadır. Bunlar zıtlığa dayalı montaj, paralel montaj, simgesel montaj, anlıkçı montaj ve kılavuz kavrama montajdır. Bağlantıların zaman ve mekân kaygısı güdülmeden gerçekleştirilmesi zıtlığa dayalı montaj olarak adlandırılır. Zıt olaylar arasındaki zaman ve mekânın ilişkilendirilmesi paralel montaj, Eisenstein'in montaj anlayışına benzer olarak çağrışımlara dayanan montaja simgesel montaj, aynı anda olan ilgili iki olayın çekimlerinin birbirini izlemesi ile yapılan montaj anlıkçı montaj olarak adlandırılır. Kılavuz kavrama montajda ise; bir temayı dile getiren çekimin film boyunca yinelenmesi söz konusudur ve buna, filmin ana temasını güçlendirmek için başvurulur(Abisel,2003,s.232).

Sinema tarihinde kurgu üzerine kuramsal çalışma yapmış en önemli isim olan Eisenstein'a göre sinemanın sanat olması gerçekte olan bağlarını kesmesine bağlıdır. Film parçası gerçekliğin yeniden üretimi, montaj ise onun gerçekte olan bağını koparır ve filmin sanat yapıtı olmasını sağlar (Büker, 2010). Ona göre sinema her şeyden önce montajdır ve montaj ise tek perspektifli bir sinema için plastik bir kompozisyon, çok perspektifli sinema için kurgusal kompozisyon, sesli film için müzikal bir kompozisyondur (Lottman'dan aktaran Yılmaz ve Demir, 2017). Dolayısıyla kendi kurgu anlayışı ile Kuleshov ve Pudovkin'in kurgu anlayışı arasında büyük fark olduğunu savunmaktadır. Kuleshov ve Pudovkin'in kurgu anlayışı için tuğladan bahseder ve onların kurguyu çekim parçalarının bir araya getirilmesi olarak gördüklerini söyler. Ona göre montaj, çekimlerin ard arda duvar örercesine yerleştirilmesi değildir. Montaj çekimlerin kendi içlerindeki ilişki ile çekimler aralarındaki doğal bağlantının kurulmasıdır. Bu nedenle çekimler hücrelere benzetilir. Çünkü; her çekim kendine has gerilim ve zıtlaşma barındırır. Böylece A ve B çekimleri yan yana geldiklerinde aralarında ortaya çıkan gerilim sürtüşmesi ve zıtlaşmadan ötürü yalnızca A+B değil, yeni bir anlam olan C'de

oluşacaktır (Abisel, 2003, s.249). Eisenstein; anlatım gücü tek bir çekimle elde edilemeyecek bambaşka anlamların ortaya çıkabileceği düşüncesine, Çin- Japon kavramsal yazısı ideogram ve hiyerogliften yola çıkarak kuramını, bu yazıların ilkeleri üzerine inşa etmiştir. Çizgi ile gösterilebilir iki hiyeroglif birleştirilerek, çizgi ile gösterilemeyecek bir anlam, insan zihninde canlandırılabilirdi. Bu yazı anlayışından yararlanan sinemada; kapı resmi + kulak resmi= dinlemek anlamının ortaya çıkmasının montaj ile mümkün olduğu söylenebilir (Asiltürk, 2008, s.47). Eisenstein; Hollywood'da geliştirilen devamlılık kurgusunun tersine uygulamalar yapmış, doğrusal zaman anlayışı yerine gerilim ve zıtlığın zamanını koymuştur. Çekmiş olduğu en önemli filmlerden biri olan “Potemkin Zırhlısı/ 1925”da izleyiciye bu durumu; bebek arabası taşıyan kadının vurulduktan sonra düşüşünü, kadına karşı yapılan suçun büyüklüğünü vurgulamak için montaj ile gerçek zamanı uzatmıştır.

Sonuç olarak Sovyet filmleriyle karşılaşan Avrupa ve Amerikalı izleyiciler kendilerini yepyeni bir deneyimin içinde buldular. Çünkü, bu filmlerin her şeyi farklıydı. Tarzları, teknikleri, ritimleri, oyunculuk anlayışları, daha da önemlisi temaları alışılmadık dışındaydı. (Abisel, 2003, s.202). O zamana kadar alışıla gelmiş filmlerden farklı olan bu filmler, Sovyet Biçimci sineması olarak adlandırılmıştır. Sovyet Biçimci sineması, ancak yakın çekimle sağlanabilen yüz ifadeleri aracılığıyla psikolojik durumun tüm etkilerini verebilen yaratıcılık ürünü filmlerin yalın anlatımına dayalı bir sinemadır. (Asiltürk, 2008, s.49).

2.4. AVRUPA SİNEMASINDA KURGU

2.4.1. Yeni Gerçekçilik Akımında Kurgu

Yeni Gerçekçilik akımının başlangıcı olarak, Roberto Rossellini'nin 1945 yılında yönettiği “Roma, Açık Şehir” isimli film alınabilir. Sonraki on yıl süreyle devam eden akımın, Vittorio De Sica'nın yönettiği “Umberto D” isimli film ile son bulduğu söylenilebilir. Gerçeği olduğu gibi yansıtmayı amaçlayan Rossellini “Roma, Açık Şehir”i çekerken; film çekmek için gerekli koşullara sahip olmamasına rağmen, anlatım biçimi ülkenin zenginlerini anlatan komedilerinden, “beyaz telefon” filmlerinden ve faşizmi anlatan filmlerden sıyrılarak duygusal ve geleneksel öyküleri birleştirmeyi başarır. Yine De Sica, “Bisiklet Hırsızları/ 1949” ile İtalyan yeni gerçekçiliğinin başarılı bir ismi olur. De Sica, filmde profesyonel

olmayan oyuncular ile sıradan ve gerçek mekânları kullanmıştır. Filmin bu yönü Avrupa ve Amerika Birleşik Devletlerinde büyük ilgi görmüştür (Derman, 1997, s.148-160).

Yine 1952 yılında gösterime giren L. Visconti'nin "Yer Sarsılıyor" adlı filmi bir İtalyan kasabasındaki balıkçılar ve eşlerinin kendi köylerinde, kendi evlerindeki yaşamlarını konu edinerek balıkçıların olağan yaşamlarını filmin ritmine uydurarak yansıtmaya çalışmıştır Böylece; Yeni Gerçekçi yönetmenlerin içinde buldukları zorlu koşullar nedeniyle stüdyo kullanmadan gerçek mekânlar ve basit teknikler kullanarak film çekmeyi amaçladıkları söylenebilir. Çünkü; dönem itibarıyla stüdyolar ve pahalı ekipmanların çoğu imha edilmiştir.

Bu akım yönetmenleri, Hollywood'da kullanılan ışıklandırma tekniklerini bir yana bırakarak doğal ışığı kullanmışlardır. Gerçeğe en yakın görünümünü yakalayıp sunma amacıyla kostüm ve yapay ortamlar yerine savaştan zarar görmüş sokaklara yönelmişlerdir. Çünkü sokaktaki insanın günlük olağan yaşamını anında yakalayıp gerçekçiliği sunmak isteyen yönetmen sokağa çıkmak zorundaydı (İri, 2011, s.34). Onların filmlerinde genellikle kurgu görünmezdir. Özellikle, De Sica ve Rossellini; izleyicinin bakışını, sahnedeki ana olaya veya diyalog içerisindeki oyunculara odaklayarak kurgu yaparlar. Filmlerinde, yakın çekimler ve bakış açısı çekimlerine nadiren başvurularak; çekimlerde çevresel öğelerin önemi artırılarak, karakterler kadar ön planda kullanılır (Kolker, 2010, s.43).

Son olarak, İtalyan Yeni Gerçekçi filmler o zamana dek arka planda kalmış konuları işlemişler, biçimsel olarak farklılıklar ortaya koymuşlardır. Bununla birlikte yönetmenler, duygulara yoğunlaşmak yerine çevresel öğelerin gücünden yararlanarak gerçek hayat şartlarının özel bir mizansenini izleyiciye aktarmaya çalıştıkları söylenebilir.

2.4.2. Alman Dışavurumculuk Akımında Kurgu

Dışavurumcu akım, Alman Sineması için de dönüm noktasıdır. Bu dönem filmlerinde; ışıklandırma, kamera hareketi ve kurgulama döneminin Klasik Hollywood, Fransız ve Sovyet filmlerinin mekân ve anlatının ele alınışıyla oldukça farklı sanatsal ve avangarttır (Nowell- Smith, 2008, s. 169- 170). Dışavurumcu Alman Sinemasının en belirgin özelliği, dış çekimlerden kaçınmasıdır. Bu nedenle, filmlerde genellikle tiyatroya benzer bir gerçeküstü bir dekor anlayışı hâkimdir.

Filmlerinde tekniğin rolü yani kameranın, gölgeli ışığın, kostümün ve efektlerin rolü büyüktür. Mizansenin karanlık, tehditkâr ve ürkütücü olan ve abartılı mekân tasarımları ile soyutlayıcı bir üslubu ile Alman Dışavurumcu Sineması tamamen biçimcidir (Coşkun, 2009, 72).

Yönetmenliğini Rober Weine'in yaptığı "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi/ 1920" Dışavurumcu Alman Sineması filmlerinin ilk örneği kabul edilmektedir. Filmde Dr. Caligari'nin, Cesare isimli genci hipnotize ederek onu cinayetler işlemeye zorlaması anlatılmaktadır. Psikolojik filmlerin ilk örneklerinden sayılan filmde; öfke, şiddet ve sevinç gibi duyguları dekorda yer alan simetrik şekillerle anlatılmaya çalışılmıştır (Biryıldız,2002, s.48-51). 1920'lerin ortalarına doğru Dışavurumculuğun etkisi hafiflediyse de doğalcı eğilimler barındıran 'kammerspiel' türündeki filmlerin görsel ayrıntılarında kendini hissettirmeye devam etmiştir. Az sayıda karakterin yer aldığı, karakterlerin iç dünyalarının irdelendiği bu filmlerde, yalın öyküler seyrek dekorlar ile anlatılmaktadır. Kammerspiel filmleri eylem zaman ve mekan birlikteliğine ısrarla uyuyor, kurguda çarpıcılığa yer vermiyordu (Abisel, 2003, s.168).

Böylece sinema tarihindeki önemli sanatsal değişimlerden birisi olan Alman Dışavurumculuğu; 1910 ile 1925 yılların arasında dış dünyayı yansıtmada estetik kaygılardan çok duygusal öğelere öncelik tanınması olarak dış dünyanın izlenimlerini doğadaki formlarının yansıtılmasından çok, biçimlerini bozarak bireyin iç gerçekliğini dışa vurması ile biçimlendirmeyi sağlamasıdır (Teksoy, 2005, s.129).

2.4.3. Fransız Yeni Dalga Akımında Kurgu

Yeni Dalga akımı Alman Dışavurumculuğunun aksine doğal ortamlarda İtalyan yeni gerçekçi filmlerin aksine ise insan deneyimlerini gerçeğe belli ölçülerde bağlı kalarak yansıtmaya çalışmıştır. (Clarke, 2012, s. 156- 157) Yeni dalgacılar kendilerinden önceki sinemacıları ve sinemayı çok iyi bildiklerinden bazı sinematografik araçları yeni ve farklı bir biçimde kullandılar. Örneğin, karartma ve bindirmeyi, zamanın ve mekânın değiştiğini göstermek için-klasik anlamında-değil, yumuşak görüntüleri birleştiren duygusal bir araç ya da bir ilintiyi ima eden entelektüel bir araç olarak kullanmışlardır. (İri, 2011, s.46) Geleneksel ve alışılmış kurgudan ziyade kesik çekimler ile plan sayısını arttırarak anlatıma dayalı hızlı

kurgu ile filmde tempoyu yükselttiler. Zoom, kaydırma, görüntü üstünde durma, çevrilmeler alıcı titremeleri gibi teknikler ile film hilelerini gizlediler.

Yeni Dalga akımını benimseyen Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Louis Malle gibi yönetmenlerin genel olarak ortak özelliği, doğrusal zamanının aksine zamanda ileri veya geri büyük sıçramalar yapmaları, eliptik bir anlatım benimseyerek anlam bütünlüğü içinde öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakmalarındır. Aynı zamanda aynı film içinde çeşitli sinema stillerini kullanmaları, çekim sırasında doğaçlamaya ağırlık vermeleridir (İri, 2011, s. 47-48).

Yeni Dalga hareketini uzun metrajlı bir film olan “Serseri Aşıklar/ 1960” ile başlatan Jean Luc Godard, bu filminin senaryosunu yazarak, yönetmenliğini yapmış ve kurgulamıştır. Kurgusunda ise sürekliliği bir yana bırakmıştır. Dolayısıyla devamlılık Hollywood filminin temeliyse o zaman devamsızlık (politik bir amaçla) 1970’lerdeki tüm Godard çalışmalarının belirgin özelliğidir (Biryıldız, 2002, s.112-116).

Son olarak, sinema tarihinin önemli hareketlerinden biri olan Fransız Yeni Dalga Sineması, 1950 ve 1960’lı yıllarda uluslararası sanat sinemasına yeni dinamizm ve film eleştirilerine yeni heyecanlar getirmiştir. Dünya çapında yeni tarz ve tekniklere esin kaynağı olarak yeni temaların ele alınmasına neden olmuş ve film çekim yöntemlerini değiştirmiştir. Yeni Dalga yönetmenleri ileri kurgulama olanakları, kamera çalışmaları, ses ve mizansenle oynayarak, o zamanın kabul görmüş sinema dilini bir yana bırakıp serbest anlatım biçimleriyle Amerikan Sineması’na karşıt filmler yapmışlardır. Öte yandan bu akım, çalışmanın ana ekseninde yer alan yönetmen Tarantino’nun üzerinde etkili olmuş bir akımdır.

3. QUENTION TARANTINO SİNEMASINDA SİNEMATOĞRAFİ

Tarantino, Amerikan sinemasına yeni bir soluk getiren yönetmenler arasında, hayli yenilikçi ve orijinal olması sebebiyle özel bir yere sahiptir. Doğrusal zamanının aksine, zamanda ileri veya geri büyük sıçramalar yapması, eliptik bir anlatım benimseyerek anlam bütünlüğü içinde öykünün bazı öğelerini dışarıda bırakması ile Yeni Dalga Akımı'nın izlerini taşır.

Bu bölümde Quentin Tarantino'nun, 1992-2015 yılları arasında yönettiği “Rezervuar Köpekleri (1992), Ucuz Roman (1994), Jackie Brown (1997), Kill Bill (Vol. 1 (2003) ve Vol. 2 (2004), Ölüm Geçirmez (2007), Soysuzlar Çetesi (2009), Zincirsiz (2013), Nefret Sekizlisi (2015)” olmak üzere dokuz (9) uzun metraj sinema filmindeki dikkat çekici şiddet sahnelerinin incelemesine yer verilmektedir. Sahnelerin sekans analizleri incelenirken, sinematografinin temel öğesi kurgunun yanında biçimi yaratan diğer öğeler, kamera hareketleri, kamera açıları ve ölçekleri, mekan, ışık/ aydınlatma/ renk/ kostüm ve son olarak sahnenin ses/ müzik dizisini içeren bilgiler nasıl ve hangi şekillerde anlatıya katıldığından bahsedilmektedir.

3.1. REZERVUAR KÖPEKLERİ (1992)



Görsel : 16. Rezervuar Köpekleri

Senaryo: Quentin Tarantino, Yönetmen : Quentin Tarantino, Görüntü Yönetmeni: Andrej Sekula, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Harvey Keitel (Bay Beyaz), Steve Buscemi (Bay Pembe), Tim Roth (Bay Turuncu), Michael Madsen (Bay Sarı), Chris Penn (Eddie) Quentin Tarantino (Bay Kahverengi), Yapımcı: Lawrence Bender, Müzik: Karyn Rachtman, Süre: 99 dakika

3.1.1. Filmin Konusu

Film mücevher soygunu hikâyesini konu edinir. Mücevher mağazasını soymak için bir araya gelen ve farklı renklerde isimlerle anılan takım elbiseli bir hırsız çetesinden oluşan bir ekip soygunu en ince ayrıntısına kadar planlar fakat işler planlandığı gibi gitmez. Soygunda yaşanan bir aksilik nedeniyle polis kısa sürede peşlerine düşer. Film boyunca aralarında bir muhbirin olduğundan şüphelenen ekip, saklandıkları depo içerisinde hesaplaşmaya başlar.

3.1.2. Sahnenin Öyküsü

Tarantino'nun bu filmde en dikkat çekici şiddet sahnesi olan 52 ila 59 uncu dakikalar arasında yer alan polis memurunun kulağını kesme sahnesi ele alınmıştır. Depoda yaralı bir şekilde yerde yatan Mr. Orange ve Mr. Blonde, sandalyeye bağlı Polis memuru ile depoda baş başa kalırlar. Mr. Blonde “Stuck in

the Middle with You” şarkısı eşliğinde polisin kulağını keserek üzerine bir bidon benzin boşaltıp onu tutuşturmaya yönelir. O sırada Mr. Orange kendine gelir ve Mr. Blonde’u vurarak öldürür.

3.1.3. Kurgu

52 ila 59. dakikalar arasında yer alan sahnede olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. Tarantino, tüm bu yaşananları doğal bir sıra çekmiş, karakterlerin hareketlerini kamerasıyla takip ederek uzamı devamlı kılmıştır.

Sahne planları çoğunlukla kesmelerle ilerleyen filmde, olay içinde efekt kullanımı yoktur ve oldukça yalın bir kurgu anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Anlatım açık bir biçimde ilerler ve sahnede izleyicinin kafasını karıştıracak herhangi bir gelişme bulunmamaktadır.

Tarantino, noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi kullanmıştır.

3.1.4. Kamera Hareketleri

Sahne, Mr. Blonde’nun polis memuruna doğru göğüs çekiminden kameraya yürümesi ile başlar. Sahnede Tarantino’un en sık kullandığı kamera hareketi, sağa ve sola çevrinmedir. Yönetme, çevrinme ile figürleri izlerken, izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar.

Karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını yansıttığı diğer bir çekimde; Polis memurunun sandalyede bağlı haline Blonde’nun gözünden ileri doğru yapılan optik kaydırma (zoom-in) dikkat çekicidir.

Şiddetin zirveye ulaştığı anlarda memurun yüzüne bir çizik atar, dizine oturur ve sağ kulağını kesmeye başlar. Polis memurunun kulağının kesildiği çekimde, kamera sola çevrinerek birden duvarı gösterir ve böylelikle şiddete es verilmiş olur. Bu durum devam eden işkencenin izlenebilirliğini artırır. Dolayısıyla şiddet sahnelerinin izlenebilirliğini artırabilmek için, kamera hareketleri ile şiddeti nasıl aktaracağını iyi analiz edilmesi gerektiği söylenebilir.

Sahnenin son dakikalarında Blonde yavaş adımlarla dışarı çıkar. Kameranın kendisini takip ettiği çekimde, arabasının arkasından küçük bir benzin bidonu alır ve elindeki benzin bidonuyla dans ederek depoya girer, kameranın hareketine dikkat edildiğinde; sanki Blonde’nın dansına ayak uydurmakta olduğu görülmektedir ve benzini polisin üzerine döker. Tam bu sırada Mr. Orange kanlar

içinde yattığı yerde ayrılmış ve Blonde'a ateş eder. Tarantino, Orange'dan sağa doğru çevrinme ile Blonde'u gösterir.

3.1.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri

Sahnede karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran, yoğun olarak kullanılan çekim “orta çekim”dir. İzleyicinin karakter ile özdeşleşmeden, sahnede yer alan aksiyona odaklanılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Uzun bir süre Mr. Blonde diz çekimde dans ederken gösterilmektedir. İzleyici, karakter ile herhangi bir bağ kurmadan, yalnızca şiddete odaklanarak, sahnedeki diğer karakter gibi yaşanan olayı izler.

Polis memurunun kulağının kesilme sahnesinde ayrıntılı çekimlere rastlanır. Polis memurunun yüzü kanlar içindeyken ve Mr. Blonde'un çizmesinin içinden usturayı çıkardığı çekimde ayrıntı çekim gözlemlenir. Böylelikle izleyici şiddetin sorumluluğunu taşımaz, sadece şiddetin gözlemcisi olduğundan sahneyi izlemekte zorlanmayacağı düşünülmektedir.



Görsel : 17. Rezervuar Köpekleri Ayrıntı Çekim

Baş ve yakın çekim ölçğine, oldukça sık başvurulmuştur. Blonde'un kulağını kestığı polis memurunun baş çekimi ile duygu yönünden durumu izleyiciye yansıtılmak istenirken, Blonde'nun alaycı tavırları da verilmektedir.



Görsel : 18. Rezervuar Köpekleri Baş Çekim

İzleyicinin dikkati ekranda yer alan olayın duygusal açısına vurgu yapan yakın çekimlerle yönlendirilir. Heyecan ve duygunun doğru biçimde ifade edilmesinde tercih edilen ayrıntı çekimin buradaki kullanımı ile izleyicinin de heyecanı dorukta hissetmesinin hedeflendiği anlaşılmaktadır.

Diğer bir açıdan sahneye bakılacak olunursa; Tarantino, Blonde'u polis memuru ile diyalogları sırasında genellikle alt açı ile polis memurunu ise üst açı ile vermektedir. Bu açıda görüntülenen Blonde, izleyici gözünde güçlü olarak algılanırken üst açı ile görüntülenen polis güçsüz ve umutsuzdur.



Görsel : 19. Rezervuar Köpekleri Alt Açı/Üst Açı

3.1.6. Mekan

Sahnenin mekânı boş bir depodur. Mekânın yüksek tavanlı ve zemininin boş olması, işkence sahneleri için elverişli bir ortam oluşturduğundan izleyici üzerinde gerginliği artırmak yoluyla psikolojik gerilim yarattığı düşünülmektedir.



Görsel : 20. Rezervuar Köpekleri Mekan

3.1.7. Işık/ Aydınlatma/ Renk ve Kostüm

Sahnede genellikle doğal ışık tercih edilmiştir. Kapalı bir depoda geçen sahne, pencerelerden sızan yumuşak bir ışık ile aydınlatılır, yarı aydınlık ve karanlık yayılmış yumuşak gölgeler oluşmuştur. Ayrıca yönetmenin, Mr. Blonde ve Polis memurunu pencereye yakın konumlandırmak suretiyle yandan aydınlatarak keskin gölgeler ile dramatik etki yaratmak istediği düşünülmektedir.

Tarantino'nun aydınlatma kodları değerlendirildiğinde, sahnede Mr.Blonde'un omuzlarına yandan düşen ışık ile şiddetin ilgili karakterin omuzlarına yüklendiği vurgusu anlaşılmaktadır. Ayrıca izleyiciye, gerilimin birazdan artacağı hissettirilmeye çalışılmıştır. Bir sonraki çekimde Blonde, polis memuruna saldırır ve kulağını keser. Sahnede loş aydınlatma, ışık-gölge düzenlemesi ve solgun renk ışığı yönü, şiddet anlarında belirginleştirilerek, karakterin ve olayın netleşmesi izleyicide gerilimi artırmaktadır.



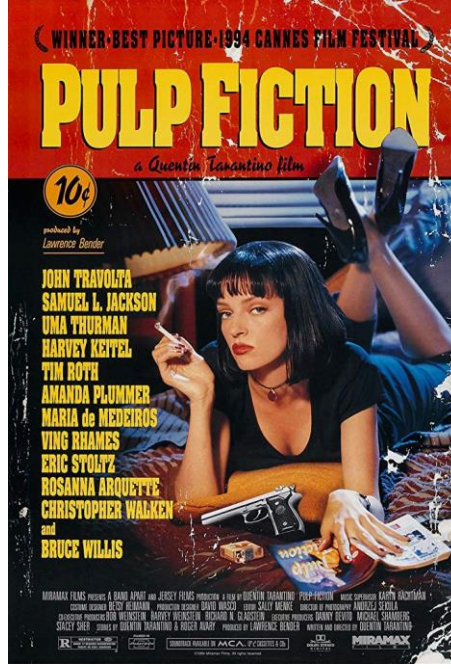
Görsel : 21. Rezervuar Köpekleri Aydınlatma

Tarantino, özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir. Spot aydınlatma ile o an karakterlerin içinde buldukları duygu iklimi, gözleri ve yüz ifadeleri ile, izleyiciye hissettirilebilmektedir. Bu durum ise izleyicide gerilimi artırır. Son olarak, tercih edilen malzemenin, kostümün ve mekândaki renk tonlarının filmin kimliğine uygun olarak seçildiği düşünülmektedir.

3.1.8. Ses / Müzik

Mr. Blonde, Polis memurunu tehdit ederken bir anda radyoya yönelir ve radyoda yayınlanan programı sevdiğinden bahseder ve radyoda çalan “Stuck in the Middle with You” şarkısı eşliğinde dans ederek Polis memuruna işkence eder. Müziğin ritmine göre şiddetin dozajı da artmaktadır. Sahne müziğinin, yapılan eylemle alakasız olmasına rağmen izleyici üzerindeki gerilimin artırılması için, manipüle edildiği düşünülmektedir.

3.2. UCUZ ROMAN (1994)



Görsel : 22. Ucuz Roman (1994)

Yönetmen : Quentin Tarantino, Senaryo : Quentin Tarantino, Roger Avary,
Görüntü Yönetmeni: Andrzej Sekula, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Bruce
Willis, Samuel L. Jackson, John Travolta, Uma Thurman, Harvey Keitel,
Yapımcı: Danny De Vito , Lawrence Bender Müzik: Misirlou, Yapım: 168 dakika.

3.2.1. Filmin Konusu

Ringo ve Yolanda birbirlerini delicesine seven bir çifttir. Hırsızlık yapmaktadırlar. Fakat bu sefer bu işi eğlenceli bir hale getirmek isterler. Kafe'nin yoluna koyulurlar. Jules (Samuel L. Jackson) ve Vincent (John Travolta) ise patronlarını rahatsız eden bir kaç kişiyi öldürmeye giden bir nevi patronun sağ ve sol kollarıdır. Patron Marsellus ünlü boksör Butch'a (Bruce Willis)'e bir miktar para teklif ederek, şike yapmasını istemektedir. Gururlu ve mert olan Butch, parayı alıp kaçmayı planlar. Ayrıca; Vincent, patronun eşi Mia ile (Uma Thurman) bir gece geçirmek zorundadır. Olaylar istediği gibi gitmez ve Mia uyuşturucu komasına girer. Ardından beklenmedik olaylar gelişir.

3.2.2. Sahnenin Öyküsü

Tarantino'nun bu filminde birkaç şiddet sahnesi bulunmasına rağmen bu çalışmada 13 ila 21 inci dakikalar arasında yer alan Vincent ve Jules'un gizemli çantayı almak için gittikleri evde bulunan iki gencin öldürülme sahnesi ele alınmıştır.

Sahne, Marsellus'un iki adamı olan Jules Winnfield ve Vincent Vega'nın açıldığında ışık yayan fakat içinde ne olduğunu seyircinin bilmediği bond çantayı almak için bir eve baskına gitmelerinin gösterilmesi ile başlar. Baskın yapılan evde, üç genç vardır. Gençlerin şiddetten uzak, pekte cesur olmayan tipler olduğu anlaşılmaktadır. Vincent ve Jules çantayı aldıktan sonra gençlerin ikisini de öldürür.

3.2.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. 13.45 ila 21.05inci dakikalar arasında yer alan sahnede kullanılan silah sesi efektleri ve çığlığın, amacın gerçekleştirilmesinde katkısı oldukça fazladır.

Tarantino, noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi kullanmıştır. Bazen de iki çekimi birbirine bağlamak ve vurgulamak için, noktalama işaretleri dışında, ayrıntı çekim, bavul şifresi veya hamburger gibi görüntüler ile geçiş yöntemleri denemiştir. Sahne bitiminde Jules'ın orta çekiminde kararına ile sahneyi bitirir.

3.2.4. Kamera Hareketleri

Sahne; Jules ve Vincent Vega'nın arkalarından omuz çekiminde, kapının açılmasını beklerken yaptıkları sohbet ile başlar. Kapının açılmasıyla içeri giren adamlar, sabit konumlanan kameraya karşı genel çekimde tanışır. Bu sahnede, yönetmenin kamerasını neredeyse hiç hareket ettirmediği görülür. Genel olarak, sabit kamera ile karakterlerin duygularının yansıtılmasına odaklandığı söylenebilir.

Çevrinme ile karakterleri ve hareketlerini takip eden yönetmen; Vincent Vega'nın çantayı açtıktan sonraki rahatlama, kısa bir çevrinmeyle izleyiciye verir. Tarantino burada, karakteri izlerken, izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar.

3.2.5. Kamera Açıları ve Ölçekleri

Sahne karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran, yoğun olarak kullanılan çekim alt açıdan konumlanan orta çekimdir. İzleyicinin sahnedeki karakter ile özdeşleşmeden, olaya odaklanılmasının amaçlandığı düşünülmektedir.



Görsel : 23. Ucuz Roman Orta Çekim

Jest ve mimiklerin daha görünür olduğu orta çekim ile hareketin verildiği veya diyalogun görünür olduğu çekim ölçeği olarak, Jules'un çekimlerinde alt açı ile verilmiştir.



Görsel : 24. Ucuz Roman Alt Açı

Alt açı ile izleyici psikolojik olarak görüntünün egemenliği altına girerek karakterin korkusu ve duygularından etkilenir. Sahnede sık kullanılan diğer ölçek, göğüs çekim ölçeğidir. Brett'in çekimlerinde göğüs çekim oldukça sık kullanılarak ile mekanı önemsizleştiren Tarantino, karakterleri ön plana çıkarır, karakterlerin duygusal yönden karşılıklı durumlarını ve tepkilerini sergiler. Brett ve arkadaşlarının gözünden Jules Winnfield güç ve tehdit unsuru olarak, sıklıkla alt

açı ile görüntülenir. İzleyicinin gözünde üstünlük, güçlülük ve hakimiyetin Winnfield'de olduğu yaratılmıştır.



Görsel : 25. Ucuz Roman Üst Açı

Baş ve yakın çekim ölçeğine, oldukça fazla başvurulmuştur. Brett'i sıkıştıran Jules'in sık kullanılan baş çekimi ile duygu yönünden durumu izleyiciye yansıtılmak istenilirken yine aynı şekilde Brett ve arkadaşlarının ondan korkuları verilmek istenilmiştir.

3.2.6. Mekan

Sahne çekimlerinde iç mekan kullanımı görülmektedir. Sahnenin bir oda ve mutfaktan oluşan küçük bir evde çekilmesi şiddet sahnesinin gerilimini artırmak için uygun bir mekân yaratmaktadır. Kullanılan mekanın doğallığı, uygulanan şiddetin de izleyici üzerinde doğal algı bırakmasını sağlayabilir. Diğer bir açıdan değerlendirmek gerekirse şiddeti doğal yaşamın bir parçası olarak göstermek için sahne tasarımı önemli bir unsur olarak seçilmiştir.





Görsel : 26. Ucuz Roman Mekan

3.2.7. Işık/Aydınlatma/Renk

Sahne iç mekânda geçmektedir. Genellikle odanın penceresinden içeri sızan doğal gün ışığı kullanılmıştır. Işığın konumlandırılma şekli istenilen ambiyansın yaratılmasında oldukça önem taşır. Burada Jules ve Vincent Vega'nın arkasında kalan ve omuzlarına düşen ışık ile şiddetin dozajının ilgili karakterlerin omuzlarına yüklenerek izleyiciye, gerilimin artacağı hissettirmeye çalışılmak istenildiği görülmektedir. Çünkü bir sonraki çekimde, Jules Winnfield ve Vincent Vega'nın eve girmesi ile gerginlik artacak ve diyalogun sonunda silahların ateşlenmesi ile; sahne bir anda turuncu- kırmızı renk yoğunluğuna geçecektir.



Görsel : 27. Ucuz Roman Aydınlatma

Sahnede şiddet anlarında ışık belirginleştirilerek karakterin ve olayın netleşmesi, izleyicide gerilimi artırmaktadır. Yönetmen, özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatmayı tercih ettiği düşünülmektedir. Şiddetin uygulandığı sahnelerde ise ışık daha parlak ve

belirgindir. Brett'in öldüğü çekimde silahların ateşlenmesi ile ekranda turuncu-kırmızı renk yoğunluğu görülmektedir.



Görsel : 28. Ucuz Roman Renk

Son olarak renkler filmin kimliğine uygun olarak seçildiği düşünülmektedir. Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir.

3.2.8. Ses/Müzik

Sahne boyunca diyalog ve ortam sesi son derece gerçekçi bir etki yaratarak, gerilimi artırır. Sahne, Winnfield'in Brett ve arkadaşlarıyla yaptığı alaycı bir diyalogu ile başlar. Git gide gerilen ortamda diyaloglar büyük öneme sahiptir. Bir tarafta ne istediğini bilen Winnfield'in dolgun ve net bir sesi, diğer tarafta Brett'in cılız ve titrek sesi yer almaktadır. Aniden sesin yükselmesi ve korkak ses ile irkilen izleyiciyi canlı tuttuğu düşünülebilir.

Sahne sonundaki silah sesleri şiddetin vurgulanması amacıyla oldukça abartılıdır. Sahnede müzik kullanılmamıştır.

3.3. JACKIE BROWN (1997)



Görsel: 29. Jackie Brown (1997)

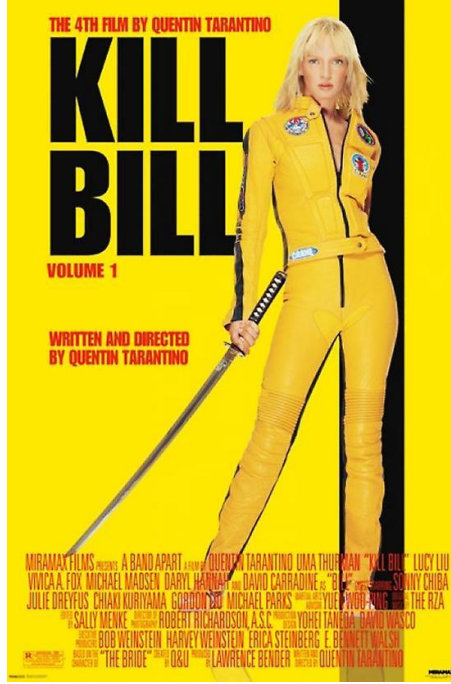
Yönetmen: Quentin Tarantino, Senaryo: Quentin Tarantino, Elmore Leonard, Görüntü Yönetmeni: Guillermo Navarro, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Pam Grier, Samuel L. Jackson, Robert Forster, Bridget Fonda, Michael Keaton, Robert De Niro, Michael Bowen, Chris Tucker, Lisa Gay Hamilton, Yapımcı: Lawrence Bender, Harvey Weinstein, Müzik: Bobby Womack, Süre: 154 dakika

3.3.1. Filmin Konusu

Jackie Brown Meksika'lı bir havayolu şirketinde hostes olarak çalışan biridir. Kısa süre sonra emekli olamayacağını düşündüğünden para biriktirmeye odaklanmıştır. Bu yüzden Amerika'lı bir silah kaçakçısı olan Ordell için, para kaçakçılığı yapmaktadır. Polis tarafından deşifre edilen Jackie, zamanla Ordell'in hedefi olur ve ikili arasında; kaybolan beş yüz bin dolar para için kıyasıya mücadele başlar.

Jackie Brown, Tarantino'nun şiddet içermeyen, genelde diyaloglarla geçen şiddet filmi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda film genelinde fark yaratacak bir şiddet sahnesi bulunmadığı düşünülmektedir.

3.4. KILL BILL -VOL. 1 (2003)



Görsel : 30. Kill Bill Vol. 1 (2003)

Yönetmen: Quentin Tarantino, Senaryo: Quentin Tarantino, Uma Thurman, Görüntü Yönetmeni: Robert Richardson, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Uma Thurman, Lucy Liu, Michael Madsen, David Carradine, Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Julie Dreyfus, Sonny Chiba, Yapımcı: Lawrence Bender, Harvey Weinstein, Müzik: Robert Fitzgerald Diggs, Süre: 111 Dakika

3.4.1. Filmin Konusu

Filmde gelin (The Bride) karakterinin, düğününde gerçekleştirilen katliamın intikamını almak için verdiği mücadele ele alınmaktadır. Gelinin tek amacı, suikastçi lider Bill'i öldürmektir. Düğün günü kendisine kurulan bir tuzakta ağır yaralanır ve uzun süre komada kalır. Komadan uyanınca Bill'den ve diğer üyelerden intikam almaya yemin eder.

3.4.2. Sahnenin Öyküsü

Tarantino'nun bu filmi, dövüş sahnelerinin fazlaca yer aldığı bir intikam hikayesidir. Filmde birçok şiddet sahnesi bulunmasına rağmen, bu çalışmada 90 ila 98 dakikalar arasında yer alan O Ren Ishii'nin öldürülme sahnesi ele alınmıştır.

Sahnede Beatrix Kiddo, O Ren Ishii Tokyo'da bir kulüpte bulur. O Ren Ishii'yi öldürür ve intikamını alır.

3.4.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanır ve gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. Bir başka deyişle olay gerçek zamanda olduğu gibi başlar, gelişir ve sona erer.

Yönetmen, sırtından yaralanan Beatrix Kiddo'nun yerden kalkma çekiminde ve O Ren Ishii öldürmeden önce çitin etrafında dolanırken ağır çekim ile kurgu yavaşlatılır. Yerden yavaşça kalktığını ve yakın çekimde yüzündeki intikam dolu halini gösteren Tarantino, aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu artırmayı amaçlamaktadır. Bu sahnede kullanılan ses efektlerinin de amacının gerçekleştirilmesindeki katkısı oldukça fazladır.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır.

3.4.4. Kamera Hareketleri

Sahne, Beatrix Kiddo'nun bahçeye girişi sırasında onu arkasından takip kameranın hareketiyle başlar. Kısa bir süre takip eden kamera O Ren Ishii'nin gözünden görüntünün sağına doğru çevrinerek her ikisini de bahçeye alır. Tarantino burada çevrinme ile sahnenin uzamını sürekli kılarak, karakterleri ve hareketlerini takip eder. Bu çevrinmeyle oyuncularını izlerken, izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar.



Görsel : 31. Kill Bill Vol. 1 (2003) Eğik Açı

Tarantino'nun bu sahnede kullandığı bir başka hareket ise; ileri doğru optik bir kaydırma (zoom-in) yaparak kamerasını hafif eğik bir açıda sabitlemesidir. İzleyici üzerinde yaklaşan bir gerilimi anlatmaya çalışır. Çünkü bir sonraki çekimde, O Ren Ishii ile Beatrix Kiddo'nun ölümüne bir kapışma yaşanacaktır. Bir diğer dikkat çeken çekimde ise, kılıç sesinin vurucu etkisi ile kamera gökyüzüne sabitlenir ve önünden yüz seksen derecelik bir açı ile saçları yere düşer. Burada şiddeti tam olarak görmeyen izleyicide aniden çarpıcı bir etki yaratılmak istenilmektedir.

Sahnenin son dakikalarında ise O Ren Ishii'nin yakın çekiminde geriye doğru açılarak yukarı çevrinen kamera yükselir ve yaşanan şiddetin O Ren Ishii'nin saçlarının tepesi olduğunu anlaşılr ve görüntüde yere yığılır.

3.4.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri

Sahnede karakterleri çevreleyen hikâyenin mekan ile bütünlendiğini vurgular ve olayın hangi geniş mekan içinde yer aldığını göstermek amacıyla, yoğun olarak kullanılan çekim genel çekimdir. Bu çekim açısıyla Tarantino, masalımsı kusursuz dingin mekânını tümüyle izleyiciye tanıtır.

Söz konusu şiddet sahnesinde karakterlerin duygusal ve psikolojik ruh halini yansıtan yakın çekim ölçeğinin de oldukça sık kullandığı görülmektedir. Bu şekilde izleyicinin karakterler ile bağ kurması onlarla özdeşleşebilmesini sağladığı düşünülebilir. Ayrıca sahnede karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran, bir diğer çekim açısı orta çekimdir. Bu çekim açısı ile izleyicinin sahnede yer alan aksiyona odaklanmasını amaçlandığı düşünülmektedir.



Görsel : 32. Kill Bill Vol. 1 (2003) Yüz

Tarantino'nun kamerası O Ren Ishii ve Beatrix Kiddo'nun kılıç şovunda üst açığa geçer. Vincin bu hareketi ile, aşağıda yaşananlara vurgu yapılarak çekimdeki karakterlerin hareketlerinin tamamı görüntülenir. İzleyicide tam olarak karakterin hareketine ve mekana hakimiyet duygusunu yaratır. Son olarak O Ren Ishii'nin yerde cansız bedeni ve Beatrix Kiddo'nun yorgun yürüşünü yine üst açı ile vererek bitirir.

3.4.6. Mekân

Sahne O-Ren Ishii'nin bulunduğu kulübün bahçesi olarak tasarlanan mekânda geçer. Bahçe karla kaplıdır ve hafif kar yağışı vardır. Mekân çizgi roman havasında ve kusursuz görünmektedir. Bu durum sahnenin stüdyoda çekilmiş olduğu hissini vermektedir.



Görsel : 33. Kill Bill Vol. 1 (2003) Mekan

3.4.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Sahne gece çekiminden oluştuğu için, aydınlatma biraz daha önem kazanmaktadır. Ay ışığı olarak lanse edilen loş bir ortamda çekilmiştir. Tarantino,

O-Ren Ishii ve Bride'ın çekimlerinde O-Ren Ishii'nin omuzlarına düşürdüğü ışık ile izleyiciye, yaklaşan tehlikeyi hissettirmeyi amaçladığı düşünülmektedir.



Görsel : 34. Kill Bill Vol. 1 (2003) Aydınlatma

Çünkü; bir sonraki çekiminde Bride sırtından kılıç darbesi alır. Sahnede şiddet anlarında görüntü daha net ve belirgindir. Karakterin ve olayın netleşmesi izleyicide gerilimi artırmaktadır. Burada da kılıç darbesiyle yere düşen Bride ve onu izleyen O-Ren Ishii'nin yakın yüz çekimlerinde Tarantino, özellikle şiddetin olduğu çekimlerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir.



Görsel : 35. Kill Bill Vol. 1 (2003) Aydınlatma

Sahne çevresi karartılmış, yalnızca sahne ortası yumuşak loş ışık ile aydınlatılmıştır. Bu tarz bir aydınlatma kullanılması sahneye masalimsi bir hava kattığı düşünülmektedir. Ayrıca çerçeve içinde aydınlık ve karanlık alanlar yaratılarak, izleyicinin dikkatini mekana, objelere ve karakterlere yöneltmek, sahnenin dramatik etkisini vurgulanmaktadır.



Görsel : 36. Kill Bill Vol. 1 (2003) Aydınlatma

Son olarak final sahnesinde kar üzerine düşen kan oldukça canlı bir kırmızı kullanılarak şiddet vurgulanmıştır. Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir. Kullanın malzeme, kostümler ve mekanda renk tonları da pastel tonlardadır.

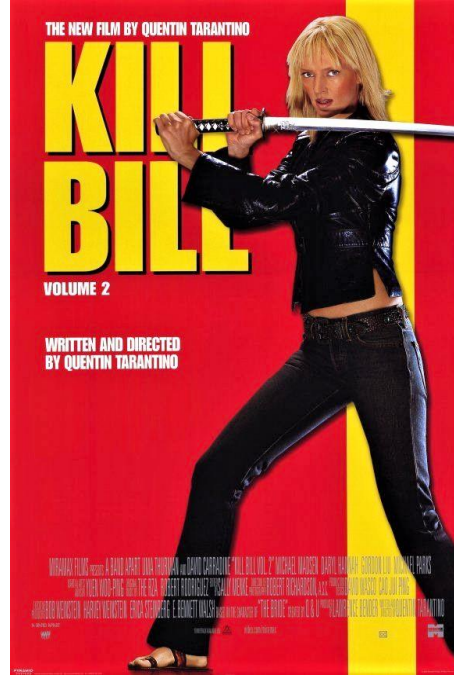
3.4.8. Ses/Müzik

Sahne, Beatrix Kiddo'nun bahçeye girdiği andaki ortam sesi ve kuyunun sesiyle O Ren Ishii arasında geçen kısa diyalogla başlar. Sahne boyunca devam eden diyaloglar, şiddetin vuruş anındaki müzik ve ortam sesleri, yapay bir etki yaratarak, gerilimin ayarlanmasında son derece önemlidir. İkili arasındaki diyalog Santa Esmeralda'nın "Don't Let Me Be Misunderstood" şarkısı ile devam eder.

Burada önemli özelliklerinden birisi kullanılan müziktir. Müzik kullanımı, hikayenin dramatik yapısını ve gerilimini destekler niteliktedir. Bu yüzden gerilimli sahne başlayacağı zaman, görüntüye eşlik eden müzik, izleyiciyi, birazdan karşılaşacağı kötü olayla veya şiddete hazırlamaktadır. Fakat Beatrix Kiddo'nun O Ren Ishii'yi arasında yaşananlar, müzikle birlikte izleyicide bir dans şovu gösterisi izlenimi yaratır. Bir başka deyişle şiddetin gerçekliğini de bozar.

Bir diğer çekimde de Beatrix Kiddo'nun O Ren Ishii'yi öldürmesi Meiko Kaji'nin "Shura no Hana" şarkısı ile yapılır ve müziğin ritmi ile şiddetin dozunun arttığı yine ritim ile yavaşladığı görülür. Şiddetin zirve yaptığı anda ise müzik kesilir.

3.5. KILL BILL VOL. 2 (2004)



Görsel : 37. Kill Bill Vol. 2 (2004)

Yönetmen: Quentin Tarantino, Senaryo: Quentin Tarantino, Uma Thurman, Görüntü Yönetmeni: Robert Richardson, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Uma Thurman , Michael Madsen , David Carradine , Daryl Hannah, Vivica A. Fox, Samuel L. Jackson, Gordon Liu, Michael Parks, Yapımcı: Quentin Tarantino, Lawrence Bender , Harvey Weinstein, Müzik: Robert Rodriguez, Robert Fitzgerald Diggs, Ennio Morricone, Süre: 137 dakika

3.5.1. Filmin Konusu

Kill Bill Vol. 2, Quentin Tarantino'nun uzun metrajlı dördüncü filmidir. Kill Bill: Vol.1'in devam filmi olan Kill Bill Vol. 2'de Beatrix Kiddo'nun (Uma Thurman), listesindeki üç kişinin peşine düşer. Budd (Michael Madsen) ve Elle Driver'ı (Daryl Hannah) öldürüp, Bill'in (David Carradine) evine gider. Burada, öldüğünü sandığı, dört yaşındaki kızıyla karşılaşır. Sonrasında, Bill ile yaptığı karşılıklı diyalog ve zorlu bir mücadelenin ardından Bill'i öldürür.

3.5.2. Sahnenin Öyküsü

Tarantino'nun bu filmi, dövüş sahnelerinin fazlaca yer aldığı bir intikam hikayesidir. Filmde birçok şiddet sahnesi bulunmasına rağmen bu çalışmada 113 ila 121 inci dakikalar arasında yer alan Bill'in öldürülme sahnesi ele alınmıştır.

Sahne Bill, Beatrix Kiddo'ya saldırır ve saldırıyı karşılayan Beatrix Kiddo, Bill'i beş nokta avuç patlayan adında özel bir yakın dövüş tekniği ile öldürür ve intikamını alır.

3.5.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanır ve gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. Bir başka deyişle olay gerçek zamanda olduğu gibi başlar, gelişir ve sona erer.

Uzun diyaloglar, kesme ile izleyiciye aktarılır. Ancak şiddet eylemi sırasında çekim uzunlukları o kadar kısaldır ki seyirci ilk izleyişte şiddetin nasıl gerçekleştiğini anlamakta zorlanabilir. Kurgunun bu denli hızlanması Tarantino'nun tarzını yansıtmaktadır. O'nun için bu yöntem şiddetin manipüle edilerek aktarılmasının bir yoludur. Aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu arttırmayı amaçladığı düşünülebilir.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır.

3.5.4. Kamera Hareketleri

Kamera şiddet eylemi öncesinde ve sonrasında sabit; şiddet eylemi sırasında ise oldukça hareketlidir. Tarantino sabit kamera ile diyaloglara odaklanmış, şiddet sahnesindeki hareketli kamera ile şiddeti estetik hale getirmeye çalıştığı söylenebilir.

3.5.5. Kamera Açılı ve Ölçekleri

Sahnenin diyalog kısımlarında duygunun daha iyi aktarılması amacıyla, göz hizasından baş ve omuz çekimlerine sıklıkla yer verildiği görülmektedir. Bununla birlikte; genel planı gösterme amacıyla çekimler arasına yerleştirilen orta ve genel ölçekli çekimler ile bütünlük sağlanmıştır.



Görsel : 38. Kill Bill Vol. 2 (2004) Üst Açı

Sahnenin son dakikalarında Kiddo'nun kılıç darbesi ile hızla yukarı çevrinen kamera yükselir, üst açı ve genel çekime geçer. Vincin bu hareketi ile, aşağıda kalan kişilere vurgu yapılarak; ön plandaki karakterin etkisi azaltılır ve çekimdeki karakterlerin hareketlerinin tamamı görüntülenir. Bu açı izleyicide tam olarak hakimiyet duygusunu yaratır.

Karakterleri izleyiciye yaklaştıran bir diğer çekim baş ve yakın çekimdir. Sahnede oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Yakın planda gördüğümüz ayrıntı çekimlerde oldukça fazladır.



Görsel : 39. Kill Bill Vol. 2 (2004) Baş Çekim



Görsel : 40. Kill Bill Vol. 2 (2004) Ayrıntı Çekim

3.5.6. Mekan

Sahne Bill'in evinin bahçesinde terasta geçer. Mekana ilişkin nesnelere geri plandadır ve izleyicinin dikkatini dağıtmayacak şekilde konumlandırılmış görülmektedir. Arka plandaki palmiye ağaçlarının konumu ve arkasındaki manzaranın kusursuzluğu dekor havası verir. Buna rağmen, yakın plan çekimlerindeki ayrıntılarda yer alan eşyalar ve masanın üzerindeki objeler gerçekliği artırmaktadır.



Görsel : 41. Kill Bill Vol. 2 (2004) Mekan

3.5.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Sahne gece çekiminden oluştuğu için, aydınlatma biraz daha önem kazanmaktadır. Loş sayılabilecek bir aydınlatma söz konusudur. Tarantino; Bill ve Kiddo'nun çekimlerinde omuzlarına düşürdüğü ışık ile izleyiciye, yaklaşan tehlikeyi hissettirmeyi amaçlamıştır. Aydınlatma daha çok Beatrix Kiddo'nun arka cephesinden yapıldığı için; Beatrix Kiddo çekimleri yapılırken, Beatrix Kiddo'nun ön cephesinden ayrıca bir aydınlatma yapıldığı görülmektedir. Bu durum Beatrix Kiddo'nun daha aydınlık Bill'in ise hem kıyafetlerinin koyu olması hem de aydınlatmanın zayıf yapılması sebebiyle daha karanlık çıktığı söylenebilir. Sahnede iki farklı renk stilinin olduğu söylenebilir. Beatrix Kiddo ve O'nun tarafında canlı ve aydınlık renkler kullanılırken, Bill ve Bill'in tarafında soluk pastel renkler kullanılmıştır. Bu durum bir nevi iyi kötü ayrımının verilmesi olarak yorumlanabilmektedir.



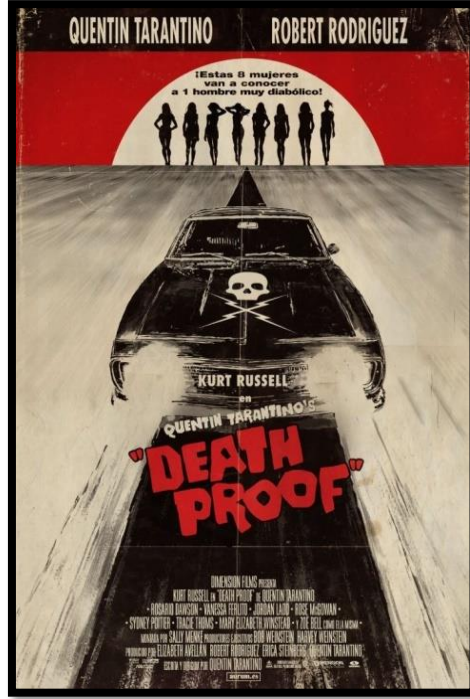
Görsel : 42. Kill Bill Vol. 2 (2004) Aydınlatma

3.5.8. Ses/Müzik

Sahne boyunca diyalog, müzik ve ortam sesinin, son derece gerçekçi bir etki yaratarak, gerilimi artırdığı düşünülebilir. Şiddet çekimi bir dakikadan az bir zamandır. Diyaloglar uzun zamandır birbirini görmemiş kişiler arasında sohbet havasında devam ederken, aniden Bill Beatrix Kiddo'ya öldürücü bir saldırı gerçekleştirir ve Beatrix Kiddo'nun öldürücü darbesi ile bir fon müziği başlar. Müzik sahne sonuna kadar devam ederek şiddetin dramatik yapısını destekler niteliktedir. İzleyiciyi yaşanan ana çekmeyi başarmaktadır.

Kılıç darbelerinin vurgusunu artıran ses efektlerinin, sahnedeki "şiddeti" hissettirmedeki katkısının yüksek olduğu değerlendirilmektedir.

3.6. ÖLÜM GEÇİRMEZ (2007)



Görsel: 43. Ölüm Geçirmez (2007)

Yönetmen: **Quentin Tarantino**, Senaryo: Quentin Tarantino, Görüntü Yönetmeni: **Quentin Tarantino**, Yapımcı: **Quentin Tarantino**, Elizabeth Avellan , Harvey Weinstein, Kurgu: **Sally Menke**, Oyuncular: Quentin Tarantino, Kurt Russell, Rose Mc Gowan, Rosario Dawson, Zoë Bell, Sydney Tamiia Poitier, Vanessa Ferlito, Michael Bacall, Müzik: Robert Rodriguez, Süre: **87 dakika**.

3.6.1. Filmin Konusu

Dublör Mike, arabasına yaptığı mekanizma ile özellikle genç kadınlara karşı gerçekleştirdiği saldırılarla ün yapmış bir katildir. Film, dört genç kadının yolculuğa çıkması ile başlar. Eğlendikleri barda, Dublör Mike ile tanışan bu kadınlar eğlenceli bir gecenin ardından kalacakları eve doğru yola çıkar. Takip sırasında ilk olarak arabasındaki kadını öldüren Mike, sonra dört kadının peşine düşer ve şiddetli bir çarpışma ile kadınları öldürür. Mike'm katil olduğunu düşünülse de kadınların alkollü olması nedeniyle hukuki bir süreç başlatılmaz.

3.6.2. Sahnenin Öyküsü

Tarantino'nun bu filminde, en dikkat çekici şiddet sahnesi olan 48 ila 51nci dakikalar arasında yer alan iki aracın çarpışma sahnesi ele alınmıştır. Dublör Mike bir süredir takip ettiği dört kadınla bir barda tanışır. Güzel bir gecenin ardından herkes kalacakları eve doğru yola çıkar. Arabasında özel bir bölmeye sahip olan Mike; arabasına aldığı kadını orada ağır yaraladıktan sonra, diğer dört kadının peşine düşer ve araçların çarpışması ile tüm kadınları öldürür.

3.6.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. Fakat; izleyiciye kaza anında araç içerisindeki ölüm anları tek tek gösterilir. Burada gerçekliğin zamansal akışının bozulduğu söylenebilir.

48 ile 51 inci dakikalar arasında yer alan sahnede aracı kullanan kızın ölümü sırasında Tarantino, ağır çekim ile kurguyu yavaşlatmıştır. Yönetmen, çarpışmayı üst açıyla verir, kesme ile cam parçalarının dağılışını ağır çekim gösterir ve aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu arttırmayı amaçlar.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır.

3.6.4. Kamera Hareketleri

Tarantino, bu sahnede kamerasını neredeyse hiç hareket ettirmediği, genel olarak sabit konumlandığı söylenebilir. Arabanın ön tarafında bulunan markadan yukarıya çevrinmeyle direksiyonda olan Mike'a doğru yapılan hareket ile yönetmen, görüntüsel bir bağ ile dikkatini Mike'a yönlendirdiği izleyiciyi, gerçekleşecek olayın geriliminde sabit tutar. Yönetmen sahnede sabit kamera ile karakterlerin, duygularının yansıtılmasına odaklanmış ve şiddet sahnesindeki her karakterin kaza sırasındaki nasıl öldüklerini vermeye çalıştığı söylenebilir.

Sahnenin dikkat çekici çekimlerinden biride Mike'ın aracı kızların aracının üstünden geçer ve yere düşüş anında kameranin sola doğru çevrinmesidir. Tarantino'nun amacı burada sahne içindeki aksiyonu bölmeden olayı takip ederek izleyicinin ilgisini sabit tutmaktır.

3.6.5. Kamera Açıları ve Ölçekleri

Sahnede karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran ve yoğun olarak kullanılan çekim göğüs çekimdir. Bu çekim açısı ile Tarantino, izleyicinin gözünde mekanı önemsizleştirerek karakteri ön plana çıkarmak istediği söylenebilir. Araç içerisindeki kızların genel olarak verilen görüntülerinde; sıkça kullanılan çekimde, izleyiciye karakterlerin birbirlerine karşı durumları ve tutumları, yüz ifadelerindeki tepkiler yansıtılır.



Görsel : 44. Ölüm Geçirmez (2007) Baş Çekim

Karakterleri izleyiciye yaklaştıran bir diğer çekim ise, baş ve yakın çekimdir. Sahnede oldukça sık kullanıldığı görülmektedir. Yönetmen müziğin ritmi ile kızları dans ederken sadece baş çekimlerinde gösterir ve yakın planda gördüğümüz ayrıntı çekimlerde oldukça fazladır.



Görsel : 45. Ölüm Geçirmez (2007) Yakın-Ayrıntı Çekim

Sahnede görüntünün sağ tarafına alt açı ile sabitlediği kamerasının önünden hızla iki araba şiddetli bir şekilde çarpışıyor. Birkaç kez tekrarlanan çekimde her birinin çarpışma esnasında nasıl öldüğünü farklı açılarda görürüz. Çarpışma sırasında ilk olarak kızlardan birinin bulunduğu aracın camından fırlayarak havaya yükselmesini alt açıyla veren yönetmen, izleyici üzerinde gerilim ve korku yaratmaya çalışmaktadır. Bir diğer çekimde ise; izleyici çarpışma sırasında ikinci kızın nasıl öldüğünü üst açıdan izler ve böylece olaya hâkimiyetinin arttığı düşünülebilir.



Görsel : 46. Ölüm Geçirmez (2007) Alt-Üst Açı

Üçüncü ve dördüncü kızın ölümü ile tekrarlanan çarpışma sahnesi dördüncü kızın göğüs çekiminde yüzünü parçalayarak geçen Mike'ın arabasının tekeri görülür. Son olarak kameraya doğru Mike'ın arabası, kızların arabasının üzerinden geçerek genel çekimde gelir ve izleyicinin sahne boyunca yakın planda gördüğü çekimlerin geniş mekanı gösterilir.



Görsel: 47. Ölüm Geçirmez (2007) Genel Çekim

3.6.6. Mekân

Şiddet sahnesi dış mekândadır. Ölüm geçirmez adında bir araba ile üç kızın kullandığı arabadır.

3.6.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Sahne dış mekânda ve kısmen arabada geçer. Sahnenin aydınlatmasında daha aydınlık ve daha karanlık alanlar yaratılıp genellikle düşük kontrastlı low key aydınlatmalar kullanılarak, izleyicinin dikkati, araca ve oyunculara yöneltilir. Mike'n arabasının arka planının beyaz bir ışık ile aydınlatılması sahnenin dikkat çekici çekimlerindedir. Yönetmen, burada aracın arkasından verdiği beyaz parlak ışık ile birazdan yaşanacak olan şiddetin gerilimi izleyiciye, hissettirmeye çalışmaktadır. Çünkü bir sonraki çekimde, korkunç kaza gerçekleşir.



Görsel : 48. Ölüm Geçirmez (2007) Aydınlatma

Tarantino, özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir. Çarpışma anına saniyeler kala Mike'n arabasının farlarının yanmasıyla kızların yüzlerine verilen spot aydınlatma ile o an içinde buldukları duygu anını, gözleri ve yüz ifadeleri ile, izleyiciye hissettirebilmektir. Bu durum ise izleyicide gerilimi artırır.



Görsel : 49. Ölüm Geçirmez (2007) Aydınlatma

Son olarak renkler filmin kimliğine uygun olarak seçildiği düşünülmektedir. Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir.

3.6.8. Ses/Müzik

Sahne boyunca diyalog, müzik ve ortam sesinin, son derece gerçekçi bir etki yaratarak, gerilimi artırdığı düşünülebilir. Kızlardan birinin telefon görüşmesiyle başlayan sahnede, kız telefonun diğer ucundaki kişiden radyoda kendisi için bir şarkı çalmasını ister. Şarkıyı söyleyen üzerine kızlar arasında son derece yalın, sade ve gereksiz kelimenin sarf edilmediği kısa bir diyalog yaşandığı görülmektedir.

Bu sahnede öne çıkan bir başka ses ögesi ise, kullanılan müziktir. Kızların bulunduğu arabada kızlardan biri radyoda yeni başlamakta olan bir müziği yüksek sesle dinlenmek için radyonun sesini açar. Kendilerine doğru gelen Mike'ın arabasının motor sesi ile, yüksek sesle dinlenen müzik sahneyi doldurur. Bu durumda, görüntünün izleyici üzerinde dramatik vurgusunu desteklediği düşünülür.

Tarantino, özellikle şiddetin başlayacağını bildirdiği patinaj sesi ile izleyicide gerilimi artırmaktadır. İki arabanın çarpışma anında duyulan sesinin şiddeti etraftaki tüm sesleri bastırır. Kullanılan cam kırığı ses efekti ve dört kızın

her birinin ayrı ayrı ölüm anlarının gösterildiği sahnedeki çığlıkları ve arabanın dağılan parçaların çıkardığı ses, görüntünün şiddetini kat kat artırarak dramatik vurguyu desteklemektedir.

3.7. SOYSUZLAR ÇETESİ (2009)



Görsel : 50. Soysuzlar Çetesi (2009)

Yönetmen: Quentin Tarantino, Senaryo: Quentin Tarantino, Tom Tykwer, Görüntü Yönetmeni: Quentin Tarantino, Kurgu: Sally Menke, Oyuncular: Brad Pitt, Christoph Waltz, Mélanie Laurent, Diane Kruger, Eli Roth, Yapımcı: Lawrence Bender, Müzik: Ennio Morricone, Süre: 153 dakika

3.7.1. Filmin Konusu

İkinci dünya savaşı yıllarında Almanya'nın Fransayı işgal etmesiyle halk, Alman baskısı ile zor günler geçirmektedir. Savaş ortamında ailesinin canice öldürülmesine tanık olan sivillerden biride Shosanna'dır. Öldürülmekten son anda kurtulan Shosanna Paris'te kendine yeni bir yaşam kurar. Diğer yandan askerlerini Nazi yönetimine karşı örgütleyen yahudi Teğmen Raine ile Shosanna'nın yolları; Shosanna'nın işletmeciliğini yaptığı sinema salonunda kesişir.

3.7.2. Sahnenin Öyküsü:

Filmde birçok şiddet sahnesi bulunmasına rağmen; bu çalışmada 83 ila 85 inci dakikalar arasında yer alan sinema salonunda yaşanan şiddet sahnesi ele alınmıştır.

Bir Nazi filminin galasının yapılacağı o gece; Nazi yönetiminin üst düzey yöneticileri bir araya geliyor. Shosanna için intikam paha biçilmez bir fırsattır ve Teğmen Raine Hitler'i öldürmek için Shosanna'nın işlettiği sinema salonunda bir suikast planlar. Hitler sinemada filmi keyifle izlerken birden Shosanna ekranda belirir ve salondaki herkesin öleceğini söyler. Ardından planlanan suikast ile salondaki herkes ve Hitler öldürülür.

3.7.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir.83 ila 85 inci dakikalar arasında yer alan sahne, Hitler'i alt açıdan omuz çekimde görüntüleyen yönetmen; Shosanna'nın ekranda belirmesinin şaşkınlığı, izleyiciye vermek için ileriye doğru optik bir kaydırma (zoom-out) yapar. Hitler'in yüz ifadesini hızlı bir optik kaydırma ile bir anda izleyicinin gözü önüne getirerek dramatik ve çarpıcı bir etki yaratır.

Tarantino, Marsel'in elindeki sigarayı attığı çekimde ağır çekim ile kurgu yavaşlatır. Burada izleyiciyi olaya dahil eden yönetmen görsel yoğunluğu da arttırmayı amaçlar. Bir diğer yavaşlatma ise; alt açıyla salondakilerin vuran karakterin silahlı çekiminde ağır çekim ile kurguyu yavaşlatmıştır. Salondakilerin vurulmasını ve yere düşmesini yavaşça gösterir ve aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp, izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu arttırmayı amaçlamaktadır.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır

3.7.4. Kamera Hareketleri

Sahne, Shosanna'nın ekranda belirmesi ile Almanya'ya bir mesajının olduğunu söylemesi ile başlar. Tam o sırada ekranı izleyen Hitler'de sabit olan kamera Hitler'in ayağa kalkmasıyla yukarı doğru (tilt) çevrinir. Çevrinme, genellikle uzamı sürekli kılmak, karakterleri ve hareketlerini takip etmektir. Ancak; Tarantino, çevrinmeyle figürleri izlerken, izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar. Yönetmen; karakterlerin duygusal ve psikolojik

durumlarını yansıttığı diğer bir çekimde, Marsel'in elindeki sigarayı atması ile perdenin alev almasının şaşkınlığını vermek için kesme ile Hitler'e ileri doğru yapılan optik bir kaydırma (zoom-in) yapar. Bir diğer çekimde ise yine karakterlerin hareketlerini takip eden Tarantino, salon içindeki insanlara ateş edilirken yaşanan kargaşadan kamerasını ateş edilen yöne çevrinir. Bu çekim ile figürleri izler ve izleyicinin dikkatini harekete yöneltmek için ateş edenleri tanıtır.

3.7.4. Kamera Açıları ve Ölçekleri

Sahnede mekânın önemsizleştiği, karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran çekim ölçeği göğüs çekimdir. Bu çekim açısı ile Tarantino; izleyicinin karakter ile özdeşleşmeden, sahnede yer alan aksiyona odaklanılmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Salonda perdenin yanmasıyla yaşanan karışıklığı yönetmen genel çekim ölçeğinde gösterir. Olayın geçtiği alanı veya mekânı izleyiciye gösterirken, karakterlerin izdihamı görüntülenir. Bu açı izleyicide tam olarak hâkimiyet duygusunu yaratır.



Görsel : 51. Soysuzlar Çetesi (2009) Genel Çekim

Tarantino, salondan insanların kaçıışı sırasında kapıdan çıkmak isteyenleri ve Hitlerin yerde vuruluşu üst açı ile verir. Bu çekimde izleyici üst açı ile görüntülenen karakterleri güçsüz ve umutsuz görünür.



Görsel : 52. Soysuzlar Çetesi (2009) Üst Aç

Bir diğer çekimde göz seviyesinin aşağısında bir yükseklikte konumlandırılan kamera alt açı ile Hitler'i vurur; bu açıda görüntülenen kişi izleyici gözünde güçlü olarak algılanırken, görüntü de yer alan Hitler'in vurulmasını izleyici üst açı ile güçsüz görür.



Görsel : 53. Soysuzlar Çetesi (2009) Alt Aç



Görsel : 54. Soysuzlar Çetesi (2009) Üst Aç

Son olarak sahnede, baş ve yakın çekim ölçeğine, oldukça fazla başvurulmuştur. Perde Shosanna'nın baş çekimi ile duygu yönünden durumu izleyiciye yansıtılmak istenilirken; yine aynı şekilde perdede Shosanna'nın aniden ekranda belirmesini, koltuklarında şaşkınlıkla karşılayanların durumu, yakın çekimde izleyicilere verilmek istenilmiştir.

3.7.6. Mekan

Sahne büyük bir sinema salonunda geçer. Sinema salonunun dekoru zamanın şartlarına göre dizayn edilmiştir. Yüksek tavanlı salonun yan duvarları nazi bayrakları ile süslenmiştir.

3.7.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Sahne bir sinema salonunda geçtiğinden, sadece projeksiyonun ışığı ile genellikle düşük kontrastlı aydınlatmalar ile daha aydınlık ve daha karanlık alanlar yaratılıp; izleyicinin dikkati, salona ve oyunculara yöneltilir.

Tarantino, salonu yakacak olan Marsel'in arkasında kalan projeksiyonun ışığı ile omuzlarına düşen ışığın, şiddetin dozajının ilgili karakterin omuzlarına yükleyerek, izleyiciye gerilimin artacağını hissettirmeye çalışmıştır. Çünkü; bir sonraki çekimde, perde alev alır ve salon bir anda karışır. Dikkat çekici bir diğer çekimde ise üstten aydınlatma ile, Marsel'in eline gelen ışık, elinin hatlarının keskin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlar ve izleyici üzerinde elinin ayrıntılarına ve hareketine dikkat çekmektedir.



Görsel: 55. Soysuzlar Çetesi (2009) Aydınlatma-Ayrıntı Çekim

Sahne salonun alev alması ile kullanılan ışık bir anda kızarmaya başlar. Şiddet anlarında belirginleştirilerek, karakterin ve olayın netleşmesi izleyicide gerilimi artırmaktadır. Tarantino, özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir.

3.7.8. Ses/Müzik

Sahne, sakın bir anda Shosanna'nın ekranda belirmesi ile Almanya'ya bir mesajının olduğunu söylemesi ile başlar. Karakterlerden Hitler projeksiyonun derhal kapatılmasını söyler fakat; salon içerisinde bir anda uğultular başlamıştır.

Shosanna, konuşmasının sonunda Marsel'den sinemanın yakılmasını ister. Marsel'in elindeki sigarayı atması ile sahnede ses efekti kullanılmıştır. Tarantino, özellikle şiddetin başladığını bildiren ses efektiyle izleyicide gerilimi artırmaktadır. Silah sesleri ve bağırma sahne boyunca devam etmektedir. Çığlık tonlarındaki bağırma ve Shosanna kahkahası bazen de merminin saplanma sesi, şiddetin vurgulanması amacıyla oldukça abartılı hale gelmiştir. Bu sahnede müzik

kullanılmamıştır ve son olarak bir bomba ile patlatılan sahne, izleyicide aniden çarpıcı bir etki yaratılır.

3.8. ZİNCİRSİZ (2013)



Görsel : 56. Zincirsiz (2013)

Yönetmen : Quentin Tarantino, Senaryo : Quentin Tarantino, Görüntü Yönetmeni: Robert Richardson, Oyuncular: Jamie Foxx , Leonardo DiCaprio , Christoph Waltz , Kerry Washington , Samuel L. Jackson, Yapımcı: Harvey Weinstein , Bob Weinstein, Müzik: Ennio Morricone, Yapım: 165 dakika

3.8.1. Filmin Konusu

Film Alman ödül avcısı Dr. King Schultz'ın Köle Django'nun bulması ile başlar. Django, özgürlüğü karşısında; Schultz'a ile anlaşmaya varır ve eski efendisi olan Brittle kardeşleri kendisine verme sözünü verir. Yaptıkları anlaşma sonrasında birlikte güney'in en çok aranan suçlularının peşine düşerler. Zamanla profesyonelleşen Django'nun artık tek hedefi vardır; köle ticareti yüzünden kaybettiği eşi Broomhilda'yı bulup onu kurtarmaktır.

3.8.2. Sahnenin Öyküsü

Filmde birçok şiddet sahnesi bulunmasına rağmen; bu çalışmada 130 ila 137 nci dakikaları arasında yer alan sahne, Candyland çiftliğinin sahibi Calvin Candie'nin Dr. King Schultz tarafından öldürülmesi ile başlar. Django'nun çiftlikteki silahlı adamlar ile çatışmasını konu almaktadır.

3.8.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak, gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelir. 130 ila 137 nci dakikaları arasında yer alan sahne Calvin'in yere düşüşünün şaşkınlığını vermek için; kesme ile Stevene ileri doğru yapılan optik bir kaydırma (zoom-in) yapar. Bir diğer çekimde ise Dr. King'in öldürülmesi ile Django'nun yakın çekimde verilen yüzünden geriye doğru yapılan optik bir kaydırma (zoom-out) yapar. Hızlı bir optik kaydırma, bir anda izleyicinin gözü önüne getirerek dramatik ve çarpıcı bir etki yaratır.

Tarantino, Calvin'in vurulma çekiminde de ağır çekim ile kurguyu yavaşlatmıştır. Vurulmasını ve yere düşmesini yavaşça gösterir ve aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılp, izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu arttırmayı amaçlamaktadır.

Bir diğer yavaşlatma ise; sahenin son dakikalarında Django'nun teslim olması sırasında, ağır çekim ile kurgu yavaşlatılır. Kameraya doğru yavaş yavaş yürüyen Django; ileri doğru ilerlerken, kamera geriye doğru açılarak yukarı çevrinme hareketiyle yükselir, üst açı ve genel çekime geçer. İzleyici olaya dâhil edilir.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır.

3.8.4. Kamera Hareketleri

Sahne, Dr. King Schultz'in Calvin'i vurması ile yakın çekimde göğsünde takılı çiçekten yukarı çevrinmeyle başlar. Yukarı doğru çevrinen kamera, Calvin'in baş çekiminden geriye kaydırma ile yere düşüşünü gösterir. Çevrinen kamera ile Tarantino figürleri izlerken; izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar.

Tarantino, karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını yansıttığı diğer bir çekimde; Calvin'in yere düşüşünün şaşkınlığını vermek için, kesme ile Stevene'na ileri doğru optik bir kaydırma (zoom-in) yapar. Bir diğer çekimde ise Dr. King'in öldürülmesi ile, Django'nun yakın çekimde verilen yüzünden geriye doğru yapılan optik bir kaydırma (zoom-out) yapar. Burada herhangi bir ayrıntı ile izleyicide aniden çarpıcı bir etki yaratılır.

Sahnenin dikkat çekici çekimlerinden biri de; Django'nun çiftlikteki silahlı adamlar ile çatışması sırasında, bel çekimde olan kameranın yavaşlatılmış bir şekilde sağa doğru çevrinmesidir. Tarantino'nun amacı burada; sahne içindeki aksiyonu bölmeden karakterleri takip ederek, izleyicinin ilgisini sabit tutmaktır.

Sahnenin son dakikaları olan, Django'nun teslim olması sırasında kamera geriye doğru açılarak yukarı çevrinmeyle yükselir, üst açı ve genel çekime geçer. Bu açı izleyicide tam olarak hâkimiyet duygusunu yaratmaktadır.

3.8.5. Kamera Açıları ve Ölçekleri

Sahne karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkaran, yoğun olarak kullanılan çekim orta çekimdir. Bu çekim açısı ile Tarantino, izleyicinin karakter ile özdeşleşmeden; sahnede yer alan aksiyona odaklanılmasının amaçlandığı düşünülmektedir.



Görsel : 57. Zincirsiz (2013) Orta Çekim

Bir diğer çekim açısı ise; göğüs çekim ölçeğidir. Burada mekan önemsizleşir, karakterler daha ön plana çıkar. İzleyicinin kendini Broomhilda'nın

duygusal yönden durumu ile, zdeŖleşmesini amaçlamaktadır. Sahnenin birçok çekiminde bu açı kullanılmıŖtır.



Görsel : 58. Zincirsiz (2013) Ggs Çekim

BaŖ ve yakın çekim leğine, oldukça fazla baŖvurulmuŖtur. Django'nun çiftlikteki silahlı adamlar ile atıŖması sırasında, kullanılan baŖ çekimi ile duygu yönünden durumu izleyiciye yansıtılmak istenilirken yine aynı Ŗekilde iftlik alıŖanlarının atıŖma anında korkuları verilmek istenilmiŖtir.



Görsel : 59. Zincirsiz (2013) BaŖ Çekim

Sahnenin son dakikalarında Django'nun teslim olması sırasında; kamera geriye doğru açılarak, yukarı çevrinme hareketiyle yükselir, üst açı ve genel çekime geçer. Vincin bu hareketi ile; aşağıda kalan kişilere vurgu yapılarak, ön plandaki karakterin etkisi azaltılır ve çekimdeki karakterlerin hareketlerinin tamamı görüntülenir. Bu açı izleyicide tam olarak hâkimiyet duygusunu yaratmaktadır.



Görsel : 60. Zincirsiz (2013) Üst Çekim

3.8.6. Mekân

Sahnenin mekânı iki katlı bir çiftlik evidir. Çiftlik evi geniş bir giriş katına sahiptir. Evdeki detayların filmin konu alındığı zamana uygun olduğu düşünülmektedir. Ahşap işlemler, yüksek iç kapılar, ayrıntılı şamdanlar ve sandalyeler mekânın gerçekçiliğini artırmaktadır.



Görsel : 61. Zincirsiz (2013) Mekan

3.8.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Sahne iç mekânda geçmektedir. Calvin Candie'nin öldürüldüğü sahne; fazlaca şamdanlar, duvar aydınlatmaları ve avize ile low key olarak aydınlatılmıştır. Işığın nasıl konumlandırıldığı, istenilen ambiyansın yaratılmasında oldukça önemlidir. Burada Dr. King Schultz'un arkasında kalan ve omuzlarına düşen ışık

ile, şiddetin dozajının ilgili karakterin omuzlarına yüklenmesi ve izleyiciye, gerilimin artacağı hissettirilmeye çalışılmıştır. Çünkü; bir sonraki çekimde, Calvin Candie öldürülür ve ardından sahne bir anda kanlar içinde kalır.



Görsel : 62. Zincirsiz (2013) Aydınlatma

Sahne loş aydınlatma, ışık- gölge düzenlemesi ve solgun renk ışığı yönü, şiddet anlarında belirginleştirilerek; karakterin ve olayın netleşmesi izleyicide gerilimi artırmaktadır. Tarantino; özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir.



Görsel : 63. Zincirsiz (2013) Aydınlatma

Bu durum sahnenin rengini de olumlu olarak etkilemiştir. Şiddetin zirve yaptığı anlarda; kan rengi haricinde ortam, tamamen pastel tonlardadır. Şiddetin

vurgulanması açısından öne plana çıkarılarak, izleyici üzerinde etki bırakması istenilmiştir.



Görsel: 64. Zincirsiz (2013) Renk

Renklerin filmin kimliğine uygun olarak seçildiği düşünülmektedir. Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir. Kullanılan malzeme, kostümler ve mekândaki renk tonları da pastel tonlardadır.

3.8.8. Ses/ Müzik

Sahne, sakin bir ortamda gergin diyalog ile başlamaktadır. Karakterlerden Calvin Candie ve Dr. King Schultz'un arasındaki gergin konuşma ve sonrasında ani patlayan silah sesi ve Calvin'nin kâhyası Steven'in abartılı şekilde bağırması ile sahnede ses efektleri kullanılmıştır. Tarantino, özellikle şiddetin başladığını bildiren kalp ritmi ses efektiyle, izleyicide gerilimi artırmaktadır. Silah sesleri ve bağırımlar sahne boyunca devam etmektedir. Sahnede kısa diyaloglara yer verilmiştir. Çılgılık tonlarındaki bağırma ve inlemeler bazen de merminin saplanma sesi, şiddetin vurgulanması amacıyla oldukça abartılı hale gelmiştir.

Tarantino, karakterlerin özelliklerini yansıtırken de ortam müziği kullanımına önem verir. Bu sahnede de; Django'nun çiftlikteki adamları birer birer öldürmesinin, üstünlüğü verilmeye çalışılan müzik ile olayın dramatik yapısını destekler niteliktedir. Sahnede gerilimli anın başlayacağı zaman, müzik buna eşlik ederek izleyiciyi yaşanan ana çekmeyi başarmaktadır.

3.9. NEFRET SEKİZLİSİ (2015)



Görsel : 65. Nefret Sekizlisi(2015)

Yönetmen : Quentin Tarantino, Senaryo : Quentin Tarantino, Oyuncular: Samuel L. Jackson , Channing Tatum , Kurt Russell , Tim Roth , Michael Madsen, Yapımcı : Harvey Weinstein , Bob Weinstein Müzik: Ennio Morricone, Yapım : 2015/ABD Süre: 168 dakika

3.9.1. Filmin Konusu

Ağır bir kış geçiren Wyoming'den geçen posta arabası, cellat John Ruth (Kurt Russell) ve yakaladığı kaçak Daisy Domergue'yi (Jennifer Jason Leigh) taşımaktadır. Domergue'nin adalete teslim edilmesi için, Red Rock kasabasına doğru yol almaktadır. Yolda iki yabancıyla karşılaşırlar: Biri, ödül avcısı olan, eski federasyon askeri Binbaşı Marquis Warren (Samuel L. Jackson), diğeri de Red Rock kasabasının şerifi olduğunu söyleyen Chris Mannix (Walton Goggins). Tipide yollarını kaybeden posta arabası konaklama yeri olan Minnie's Haberdashery'ye sığınır. Minnie's'e vardıklarında onları dört yabancı karşılar: Fırtınanın çok şiddetlenmesi ile konaklama yerinde mahsur kalan sekiz adam Red Rock'a hiç ulaşamayacaklarını anlarlar.

3.9.2. Sahnenin Öyküsü

Filmde birçok şiddet sahnesi bulunmasına rağmen bu çalışmada 02:20 ile 02:47 dakikalar arasında yer alan “Siyah Adam Beyaz Cehennem” adlı filmin son bölümü son ana kadar şiddet içermektedir. Binbaşı Marquis Warren ve Red Rock kasabasının şerifi olduğunu söyleyen Chris Mannix ile müttefik olarak farkında olmadan Joddy Domingre çetesi üyelerini tek tek öldürmektedirler.

3.9.3. Kurgu

Sahnenin olay örgüsü doğrusal ve bütüncül yapıda kurgulanarak; gerçekçi bir şekilde doğal sıralanarak sona gelmiştir. Sahne kapalı ve tek bir mekanda; kar fırtınasının dinmesini yedi erkeğin arasında geçiren Daisy’in, kendini kurtarmak için Chris Mannix ile anlaşmaya çalışması ile sona ermektedir.

Sahnenin 81 inci dakikasında Mannix’in silahının arkasından yakın çekim ile kameranın netsizleştirmiş olduğu, Daisy’e zoom yaparak geçiş yapmıştır. Hemen hemen göz ile ayırt edilemeyen; Daisy’e doğru yapılan hızlı bir optik kaydırma, bir anda izleyicinin gözü önüne getirerek dramatik ve çarpıcı bir etki yaratır.

Tarantino, Joa Gage’yunin vurulma sahnesinde de ağır çekim ile kurguyu yavaşlatmıştır. Vurulmasını ve yere düşmesini yavaş yavaş sırayla göstererek; aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp izleyiciyi olaya dahil ederek görsel yoğunluğu arttırmayı amaçlamaktadır.

Tarantino, noktalama işaretlerinden kesmeyi kullanmıştır.

3.9.4. Kamera Hareketleri

Sahne, Chris Mannix’in sürüdüğü sandalye ve topuklarını takip eden kameranın, kısa bir süre takibinden sonra yukarı çevrinmeyle başlar. Çevrinen kamera ile Tarantino figürleri izlerken; izleyicinin dikkatini harekete yöneltir ve ilgisini onda sabit tutar.

Yukarı çevrinen kamera, Binbaşı Marquis Warren ve Chris Mannix ikili diyalogundan aralarından ki müttefiklik hakkında izleyiciye bilgi verir.



Görsel : 66. Nefret Sekizlisi(2015) Eğik Açı

Tarantino'nun bu sahnede kullandığı bir başka hareket ise; kamerasını eğik bir açıda sabitlemesidir. İzleyici üzerinde birazdan yaklaşan bir gerilimi anlatmaya çalışır. Sahnenin kapanışına birkaç dakika kala kullandığı başka bir kamera hareketi ise; geriye doğru kaydırmadır. Kaydırma hareketi yukarıya çevrinen kamera Domergue'yı gösterir. Karakterlerin duygusal ve psikolojik durumlarını yansıtmaktadır.

3.9.5. Kamera Açıları ve Ölçekleri

Sahnede yoğun olarak kullanılan çekim açısı; orta çekimdir. Bu çekim açısı ile karakterlerin davranışlarını ve hareketlerini ön plana çıkarır. İzleyicinin karakter ile özdeşleşmeden, aktarılan öyküye odaklanılması amaçlamaktadır.

Bir diğer çekim açısı, göğüs çekim ölçeğidir. Karakterler arasında mekânın kasvetli havasının etkisi ve gerginlikten doğan nefret gibi duyguları izleyicisine bu çekim ölçeği ile vermek istemiştir.

Baş ve yakın çekim ölçeğine, oldukça az başvurmuştur. Sahnenin son dakikalarında Daisy için asılma kararının verilmesinden sonra kullanılan Alt ve Üst açılarla izleyici konuya hem aşağıdan hem yukarıdan bakar. Alt açı ile izleyici psikolojik olarak görüntünün egemenliği altına girerek, karakterin korkusu ve duygularından etkilenir. Üst açı ile izleyicide hâkimiyet duygusunu yaratır.

3.9.6. Mekân

Bu sahnenin mekânı dağda bir konaklama evidir. Ev tek katlıdır ve geniş bir salona sahiptir. Evin dış kapısı kırıktır ve bir tahta parçası ile çivilenerek kapatılmaktadır. İçeri girildiğinde mutfak olarak kullanılan bir köşe ve şömine

önünde bir oturma grubu yer almaktadır. Ayrıca; masa sandalye takımları zamanın şartlarına ve koşullarına uygun olarak dizayn edilmiştir. Sahnede küçük ayrıntılarda atlanmamış şişeler biblolar ve raflardaki ayrıntı aksesuarlar sahneye uygun olarak tasarlanmıştır. Şiddet sahnesi boyunca gerçekçiliği artırmak için, evin salonunda bir karmaşa hâkimdir. Yerde devrilmiş şeklindeki sandalyeler, tabureler ve yerdeki kan izleri izleyici üzerinde bir gerilim oluşturmaktadır.



Görsel : 67. Nefret Sekizlisi (2015) Mekan

3.9.7. Işık/Aydınlatma/Renk ve Kostüm

Şiddet sahnesi iç mekânda geçmektedir ve sahnede aydınlatma daha da önem kazanmaktadır. Koyu gölgelerin var olduğu az ışıklı bir düşük anahtar (low key) ve gaz lambaları ile aydınlatılan ortam hafif loştur. Joddy Domingre'nin bodrumdan çıkarılması sahnesinde çerçeve içinde bodrum kapağı üzerine aydınlık ve arka plana karanlık alanlar yaratılarak, izleyicinin dikkati mekâna, duvardaki ve yerlerdeki objelere ve oyunculara yöneltmek istenilmiştir.



Görsel : 68. Nefret Sekizlisi (2015) Aydınlatma

Tarantino, özellikle şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiştir. Daisy Domerygrey'in yüzündeki kan ortama göre oldukça parlak olması şiddetin vurgulanması açısından öne plana çıkarılarak izleyici üzerinde etki bırakması istenilmiştir.



Görsel : 69. Nefret Sekizlisi(2015) Aydınlatma

Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir. Kullanılan malzeme, kostümler ve mekânda renk tonları da pastel tonlardadır.

3.9.8. Ses/ Müzik

Sahne, haydut Chris Mannix'in sürüdüğü sandalye ve topuklarının çıkardığı ses ve hafif inleme sesleri ile başlamaktadır. Karakterler arasındaki gergin konuşmalar ve arada patlayan silah sesleri sahnenin neredeyse bütünü kaplamaktadır. Sahnede silah seslerinin ardından; bazen çığlık bazen de merminin saplanma sesi şiddetin vurgulanması amacıyla kullanılmıştır.

Sahnede Joe Gage'in öldürülmesi, Daisy Domerygrey'nin John Ruth'un kolunu parçalayıp kaçış anında ve sahnenin sonunda Daisy'nin asılması sırasında müzik kullanılmıştır. Sahnenin temasına uygun olarak dramatik vurguyu izleyici üzerinde destekleyen, gerilimi artırıcı etkiye sahip bir müzik kullanılmaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Araştırmanın giriş bölümünde ortaya konulan amaçlar doğrultusunda; sinemada biçimin temel anlatım öğelerinden olan kurgu, Tarantino Sineması'nın dokuz örneğinde yer alan seçilmiş şiddet sahneleri ekseninde incelenmiştir. İncelenen bu filmlerde; sinemada biçimi oluşturan temel öğeler, her bir ögenin belirlenen sahnelerde kullanılışı irdelenmiştir. Böylece, Tarantino Sineması'nın biçimine dair üslup özelliklerine dönük genellemelere gidilebilmiştir.

Yönetmenin filmlerinde kurgunun kullanımına ilişkin tespitler şunlardır:

Sahnelerin kurgusu gerçek yaşamdakine benzer şekilde doğrusal sıralama ile sunulmakta olduğu, fakat “Ölüm Geçirmez” örneğinde araç içerisinde kızların ölümünün parçalı bir kurgu ile anlatılmasının tercih edildiği istisna olarak görülmektedir. Sahnede yer alan olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde sunulmaktadır.

Şiddet eylemi sırasında çekim uzunlukları kısalmakta ve kurgu hızlanmaktadır. Bu nedenle seyirci ilk bakışta şiddetin nasıl gerçekleştiğini anlamakta zorlanabilecektir. (Kill Bill Vol- 2) Ancak bu yöntemin, yönetmen tarafından şiddetin manipüle edilerek aktarılmasının bir yolu olarak seçildiği anlaşılmaktadır. Şiddet eylemi öncesinde ve sırasında ağır çekim ile kurgu yavaşlatılmaktadır. Bu tavrın, yönetmenin aksiyonlu sahneyi daha gerçekçi kılıp izleyiciyi olaya dâhil ederek görsel yoğunluğu artırmak amacıyla tercih ettiği görülmektedir. (Kill Bill Vol- 1, Ölüm Geçirmez, Soysuzlar Çetesi, Zincirsiz ve Nefret Sekizlisi)

Yönetmen bazı sahnelerde iki çekimi birbirine bağlamak ve vurgulamak için, noktalama işaretleri dışında, kendine özgü geçiş yöntemleri denemiş, kimi zaman ayrıntı bir çekim -bavul şifresi veya hamburger gibi görüntüler ile-, kimi zaman hızlı bir optik kaydırma gibi geçiş yöntemleri denemiştir. (Ucuz Roman- Nefret Sekizlisi) Sahnelerin kurgusunda noktalama işaretlerinden en çok kesmeyi tercih eden Tarantino, noktalama işaretlerinden kararma ve açılmaya da yer vermiştir. (Ucuz Roman)

Yönetmenin kullandığı kamera hareketlerine dair saptamalar şöyledir:

İncelenen örnek sahnelerde, çevrinmeyi sık kullandığı görülmektedir. İstenilen vurguyu kesintisiz hale getirdiği çevrinme ile sahnede yer alan olay

sırasında olayı ve sahnedeki öğeleri birleştirerek yaşananlar hakkında izleyiciye bilgi vermekte ve iki öğeyi ilişkilendirmektedir.

Yönetmenin çevrinme hareketinden sonra dikkat çeken kullanımı, ileri-geri optik zoom ile yapılan kaydırmadır. (Kill Bill Vol-1- Zincirsiz)

Şiddetin zirveye ulaştığı sırada kamera çevrinerek şiddetten uzaklaşmakta böylelikle yaşananlara es vermiş olmaktadır. Bu durum süren şiddetin (işkencenin) karşısında izleyicinin tahammülüne katkı sağlamak yolu ile sahnenin izlenebilirliğini artırmaktadır (Rezervuar Köpekleri).

Tarantino'nun kimi sahnelerde sabit kamera ile karakterlerin duygularının yansıtılmasına ve diyaloglara odaklandığı görülmektedir (Ucuz Roman, Kill Bill Vol- 2).

Tarantino'nun Kamera Açılı ve Ölçeklerine ilişkin biçimsel anlatım özellikleri için ise şunlar söylenebilmektedir:

Yönetmenin filmlerde incelenen örnek sahnelerde en az fazla kullandığı çekim ölçeği, “orta çekim” ölçeğidir. Diğer fazlaca kullanılan ölçek ise göğüs çekim ölçeği olup mekânın önemsizleştirilerek, karakterlerin ön plana çıkarılmasına ve duygusal açıdan durumlarının izleyiciye hissettirilmesine hizmet ettiği anlaşılmaktadır (Ölüm Geçirmez-Soysuzlar Çetesi- Zincirsiz).

Yoğun olarak kullanıldığı görülen bir diğer çekim ölçeği genel çekimdir. Sahnede karakterleri çevreleyen hikayenin mekan ile bütünleştiği vurgulamakta ve olayın hangi geniş mekan içinde yer aldığını göstermektedir. Bir bakıma Tarantino genel çekim ile masalımsı kusursuz dingin mekanını tümüyle izleyiciye tanıtmaktadır. (Kill Bill Vol-1)

Belirlenen sahnelerde sıkça kullandığı kamera açısı alt ve üst açıdır. Alt açı ile izleyici psikolojik olarak görüntünün egemenliği altına girer, karakterin korkusu ve duygularından etkilenir. Üst açı ile izleyicide hâkimiyet duygusunu yaratır.

Yönetmen baş ve yakın plana oldukça fazla başvurmuştur. Karakterleri izleyiciye yaklaştırmak ve karakterlerin duygu durumlarını izleyiciye geçirebilmek için bu planları seçtiği anlaşılmaktadır.

Tarantino kimi sahnelerde kamerasını eğik bir açıda sabitlemek yoluyla izleyiciye yaklaşan bir gerilimin haberini vermektedir (Nefret Sekizlisi- Kill Bill Vol-1).

Yönetmenin mekân kullanımına ilişkin tercihleri ise şöyledir: İncelenen sahneler çoğunlukla gerçek ve doğal mekânlarda çekilmiştir. Gerçekçilik ön planda yer almıştır. O-Ren Ishii'nin bulunduğu kulübün bahçesi ve Bill'in evinin bahçesinde yer alan teras tasarlanan mekân kusursuzluğu ile dekor havası verir. (Kill Bill- Vol-1 Vol-2)

Tarantino'nun ışık/ aydınlatma/ renk/ kostüm kullanımına ilişkin seçimleri için ise değerlendirmeler ışığında tespitler şunlardır: İncelenen sahnelerde iç mekanlarda bazen yüksek kontrastlı aydınlatma kullanırken bazen de pencereden sızan gün ışığından faydalanılmıştır. Yönetmen, şiddetin olduğu sahnelerde, karakterlerinin yüzlerinde spot aydınlatma tercih etmiş, aydınlatma ile kanı ve şiddeti belirginleştirerek izleyici üzerinde etki bırakmayı hedeflemiştir. Şiddetin yaşanacağı sahnelerden hemen önce, şiddetten sorumlu olan kişilerin omuzlarını ya da araçlarının arkasını aydınlatmış böylece bu aydınlatma ile şiddetin ağırlığını ilgili karakterin omuzlarına yükleyerek izleyiciye de ipucu vermiştir. Ayrıca bu aydınlatma biçimi Tarantino'nun ortak bir üslup özelliği olarak gerilimin artacağını izleyiciye aktardığı bir kod olarak görülmektedir. (Zincirsiz, Ölüm Geçirmez) Kimi sahnelerin aydınlatılmasında aydınlık ve daha karanlık alanlar yaratılıp genellikle düşük kontrastlı low key aydınlatmalar kullanılarak, izleyicinin dikkatini mekâna, objelere ve karakterlere yöneltilecek, sahnenin dramatik etkisi vurgulanmaktadır.

Oyuncuların kostümleri, filmin atmosferi ile son derece uyum göstermektedir. Yönetmenin kullanmayı seçtiği hakim renk tonlarının da pastel olması dikkat çekmektedir.

Yönetmenin sesi ve müziği kullanımına ilişkin kullanımları için; incelenen tüm sahnelerde geçen diyalogların, zamanı ve dönemi yansıtacak şekilde gerçekçi olduğu; kimi sahnelerde müziğin birbirinden farklı çekimleri birleştirilerek, olayın sürekliliğini sağlamayı amaçlarken kimi sahnelerde ise sahnenin içeriği ile bir uyum sergilemediği ve oldukça aykırı durduğu söylenebilecektir (Rezervuar Köpekleri- Kill Bill Vol-1).

Quentin Tarantino'nun kendisine özgü anlatı biçimi, tür filmlerinden farklı olarak kamera, çekim açıları ve diğer sinemasal anlatım araçları, karakterleri bilinen klişelerden ve yargılardan uzak yansıtmaktadır (Kutucu, 2003, s.27).

Sinemasının ilk dönemlerinde film dilinin ve biçiminin kendine özgü ilk örneklerini vermiş; Rezervuar Köpekleri filmi ile kendi tarzını sinema dünyasına yansıtmayı başarmış Tarantino, peşi sıra Ucuz Roman, Jackie Brown ve Kill Bill Vol-1 ve Kill Bill Vol-2 filmleri ile Ölüm Geçirmez, Soysuzlar Çetesi, Zincirsiz ve Nefret Sekizlisi ile sinema dilinin gerçekçi biçiminin birer kanıtı olmuştur.

Çalışmaya konu olan dokuz filmde incelenen şiddet sahneleri genel olarak ele alındığında; şiddet sahnelerine estetik kazandırmak için, devamlılık kurgusunun tercih edildiği, izleyiciyi etkileyebilecek ve niyetlendiği anlamı yaratabilecek çarpıcı kamera hareketlerinin ve açılarının sıklıkla tercih edildiği; stilize aydınlatmalardan kaçınan yönetmenin gerçekçi ve izleyicide dramatik gücü artıran bir aydınlatma yöntemini seçtiği, gerçekliği ön planda tuttuğu mekân, dekor ve kostümün, sahnede anlatılana uygun ve gerçekçi olmasına özen gösterdiği, karakterler arası anlamsız diyaloglara ve müziğe oldukça önem verdiği görülmektedir.

Sonuç olarak; incelenen sahnelerde Tarantino sinematografisi gerçekçi ve klasik biçimdedir.

Quentin Tarantino'nun filmlerinden seçilen şiddet sahnelerinde biçiminin ne olduğu, izleyicisine biçim ile neyi nasıl anlattığını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu araştırmanın; diğer yönetmenlerin filmleri için yapılacak çözümlelerde kullanılabileceği, dolayısıyla sinemasal çalışmalarda katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları
- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.
- Arslanteppe, M. (2009). *Bir Film Çekmek ve Masa Üstü Filmciliğe Giriş*. İstanbul: Beta Basın Yayım.
- Asiltürk, C. T. (2008). *Sinemada Diyalektik Kurgu*. İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Asiltürk, C. T. (2009). *Sinemada Kadrajın Evreni ve Çekim Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Journal of Social Sciences 3(2)*, 2009, 92-124.
- Asiltürk, C. T. (2014). *Sinemada Yaratıcı Yönetmen*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar (3. Baskı)*. İstanbul: Beta.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı (2.Baskı)*. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat (Çev.). İstanbul: De Ki
- Brown, B., (2014). *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*, Selçuk Taylaner(Çev.), Hil Yayınları, İstanbul.
- Buckland, W. (2013). *Sinemayı Anlamak*. Tufan Göbekçin (Çev.). İstanbul: Optimist Yayınevi.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. Ali Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Clarke, J. (2011). *Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. Çağdaş Eylem Babaoğlu (Çev.) İstanbul: Kalkedon
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar (1. Baskı)*. Ankara: Phoenix
- Çiğdem, A. H. (1999). Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (1), 97-102.
- Denizel, D. (2014). Sinemada Estetik Modeller Olarak Biçimcilik İle Duyumculuğun Karşılaştırılması. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 2014(23), 185-204.
- Derman, D. (Ed) (1997). *Sinema Akımları (1. Baskı)*. Ankara: Proje.
- Eisenstein, M. S. (1984). *Film Duyumu*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Eisenstein, M. S., (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Edgar-Hunt, R., Marland, J. & Rawle, S. (2012). *Film Dili*. Senem Aytaç (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık Ltd.Şti.

- Handerson, B. (1971). *Two Types of Film Theory*. Film Quarterly. Vol. 24 No. 3 pp 33-42.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* Uğur Kutay-Metin Çavuş (Çev.). İstanbul: Es Yayınları.
- İri, M. (2011). *Sinema Araştırmaları:Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*. İstanbul:Derin
- Kemp, P. (2014). *Sinemanın Tüm Öyküsü*, Prof. Ertan Yılmaz- Prof. Nuray Yılmaz (Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi Dağ.San.Tic.Ltd.Şti.
- Kolker, R. (2010).*Değişen Bakış*, Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki
- Kutucu, S. (2003). Sinemada Marjinallik ve Mekan. Ege Mimarlık. 2003(45), 26-29 erişim <http://www.egemimarlik.org/45/45-9.pdf>
- Megep, (2008). *Radyo Televizyon Alanı Kurgununun Temelleri*. MEB, Ankara.
- Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur*. Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık Ltd. Şti. İstanbul.
- Nowell-Smith, G. (Ed) (2008). *Dünya Sinema Tarihi (2. Baskı)*. Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Olguntürk, K. (2011). Görüntü Kurgusu ve Devamlılık. *Öneri Dergisi*,9(35), 229-232.
- Pudovkin, V. I., (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Nijat Özön (Çev.). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Ryan, Michael., Lenos, Melissa. (2012).Film Çözümlemesine Giriş. (Çeviren: Emrah Suat Onat). Ankara: De Ki Basım.
- Sağiroğlu, B. (2017). Öykü Çözümlemelerinde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri, *Söylem Dergisi*, 2(3), 28.
- Serter, S. S. (2005). Sinemada Biçem: Lütfi Ömer Akad Sineması. Yayımlanmamış Doktora Tezi Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Sezer, E. (2014). *Biçimsel ve Öyküsel Düzlemde Film Eleştirisi*.(Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sözen, M., Dayı, H., (2013). Sinemada Işık Kullanımı Ve Örnek Bir Çözümleme. *Erciyes İletişim Dergisi*, Kayseri.
- Teksoy, R. (2005). *Dünya Sinema Tarihi (2. Baskı)*. İstanbul: Oğlak.
- Toprak, M. (2012). *Filmin Dili Kurgu*. İstanbul: Kalkedon.

Üstün, E. (2015). *Sinematografik Üretim: Mekan Zaman Deneyiminin Bedenselleşmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Yılmaz, M., Demir Y. (2017). Sinematografik Bir Anlatım Ögesi Olarak Uzun Çekim:“Bırdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi” Örneği *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları* 2017,683-692

https://www.imdb.com/title/tt0105236/?ref_=fn_al_tt_1 (31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0110912/?ref_=tt_rec_tti(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0119396/?ref_=nv_sr_3?ref_=nv_sr_3(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt1028528/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0266697/?ref_=nv_sr_2?ref_=nv_sr_2(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0378194/?ref_=nv_sr_2?ref_=nv_sr_2(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt0361748/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt1853728/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1(31.05.2019)

https://www.imdb.com/title/tt3460252/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1(31.05.2019)

https://archive.org/details/Henderson_Brian_Two_Types_of_Film_Theory/page/n1
(15/07/2019)

<https://www.sinemia.com/sosyal/sinema-galeriler/8-temel-kamera-hareketi>
(28/07/2017)

<http://www.beyazperde.com/> (16/08/2017)

<http://www.beyazperde.com/filmler/film-53879/>(16/08/2017)

<https://www.sinemalar.com/> (16/08/2017)

<https://www.sinemalar.com/film/577/kill-bill-vol-1>(16/08/2017)

<http://www.sinematurk.com/film/16647-jackie-brown/>(16/08/2017)

<http://www.thefigurecollector.com/filmincelemeleri-pulpfiction.htm> (16/08/2017)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Bilge YÜCE ABAY
Doğum Yeri ve Tarihi	Eskişehir, 1987
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	İşletme Anabilim Dalı / Anadolu Üniversitesi
Yüksek Lisans Öğrenimi	Sinema ve Televizyon / Ordu Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Etkinlikler	
İş deneyimi	
Çalıştığı Kurumlar	Anadolu Üniversitesi TV Yapım Merkezi /TRT OKUL (2010-2012) Giresun Üniversitesi Kamu Personeli (2012 - 2018) Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Kamu Personeli (2018- Halen)
İletişim	
E-Posta Adresi	bilgeyuce2628@gmail.com