

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: MCKEE, DMYTRYK VE SOKOLOV'UN TEORİLERİYLE BİR ANALİZ

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE: AN ANALYSIS THROUGH MCKEE, DMYTRYK, AND SOKOLOV'S THEORIES

Semih KAŞIKÇI¹ 0009-0000-3023-9627

ÖZET

Bu çalışma John Ford'un 1962 yılında yaptığı "The Man Who Shot Liberty Valance" adlı filmin senaryo, görüntü kurgusu ve post prodüksiyon kurgusu bağlamında Robert McKee, Edward Dmytryk ve Aleksey G. Sokolov'un ilgili alanlardaki teorileri çerçevesinde analizinden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı bahsi geçen kuramcılarının yaklaşımlarının The Man Who Shot Liberty Valance filmi özelinde ne şekilde kullanıldığını ortaya koymak ve özellikle sinema öğrencilerinin bu yaklaşımların örneğini görmelerini sağlamaktır. Bu çalışma filmin senaryo sürecinden başlayarak görüntü kurgusuna ve post prodüksiyon kurgusuna kadar geçen süreci kapsamaktadır. Filmin tümünü kapsayacak biçimde ilgili teorisyenlerin fikirleri değerlendirildikten sonra filmin önemli sahnelerinden biri olan "delege seçimi" sahnesi daha ayrıntılı biçimde aynı teorik yaklaşımlarla incelenmiştir. Bu süreçte çoğunlukla görsel içerik analizi yöntemi kullanılmış ve ulaşılan sonuçlar değerlendirilmiştir. İlgili teorisyenlerin çalışmalarından örnek film üzerinde en çok etkisi olduğu düşünülen teoriler ayrıntılı biçimde aktarılmış, çalışmanın bağlamından uzaklaşmaması için adı geçen teorisyenlerin bütün

¹ Araştırma Görevlisi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, semihkasikci@gmail.com

yaklaşımları irdelenmemiştir. Çalışmada irdelenen teorilerle sözü geçen film karşılaştırılarak filmin ilgili teorilerin büyük bölümünü uyguladığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *The Man Who Shot Liberty Valance*, Kurgu, Sinema, Senaryo

ABSTRACT

This study analyzes John Ford's 1962 film "The Man Who Shot Liberty Valance" in the contexts of screenplay, visual editing, and post-production editing, based on the theories of Robert McKee, Edward Dmytryk, and Aleksey G. Sokolov. The aim of the study is to demonstrate how the approaches of these theorists are applied specifically in The Man Who Shot Liberty Valance, and to provide cinema students with an example of these approaches in action. The study covers the film's process from screenplay development to visual editing and post-production. After evaluating the theorists' ideas in relation to the entire film, one of the film's most significant scenes, particularly the "delegate selection" scene, is examined in more detail using the same theoretical frameworks. During this analysis, the visual content analysis method was primarily employed, and the findings were evaluated. The theories believed to have had the greatest influence on the film are discussed in detail, while the theorists' complete body of work is not examined to keep the study focused. By comparing the theories analyzed in the study with the discussed film, it has been concluded that the film applies a significant portion of these theories.

Keywords: *The Man Who Shot Liberty Valance*, Editing, Cinema, Script

1. GİRİŞ

Bir sinema filmi, fikir aşamasından başlayarak senaryoya; çekim aşamasından post prodüksiyon evresine kadar uzanan bir süreç sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bu süreç içerisinde yönetmenin temel amaçlarından birisi filmi seyirciye planladığı gibi sunabilmektir. Yönetmenin seyirciyle olan bağlantısı karşılıklı olarak tarafların anlaşılma-anlama isteğinin bir ürünüdür. Adler (2018), insanların birbirlerini tanımamalarını, ne söylediklerini anlamadan birbirleriyle konuşmalarına bağlamaktadır. Bu tarz bir iletişim biçimi, insanları hiçbir sonuca ulaştırmayacaktır. Yönetmenin anlatmak istediğini seyircinin anlayamayacağı bir dille ifade etmesi de bu durumdan çok da farklı değildir.

Bu bağlamda, sinema teorileri ve bu teorilere dayalı yöntemler, bir filmi tasarlama ve seyirciyle etkili bir şekilde buluşturma sürecinde yönetmene rehberlik eden önemli başvuru kaynaklarıdır. Bu çalışma, John Ford'un 1962 yapımı The Man Who Shot Liberty Valance filmi Robert McKee, Edward Dmytryk ve Aleksey G. Sokolov'un teorileri üzerinden analiz etmektedir. Çalışmanın amacı, bu teorilerin filmde nasıl uygulandığını ortaya koyarak, teorisyenlerin görüşlerinin bir sinema filmi için ne denli önemli başvuru kaynakları olduğunu vurgulamaktır. Özellikle film yapım sürecinin her aşamasında bu teorilerin nasıl kullanılabileceğini göstererek, hem seyirciyle yönetmen arasındaki iletişimi güçlendirmeyi hem de sinema öğrencileri için bir rehber oluşturmayı hedeflemektedir. Bu çalışma aynı zamanda, ilgili teorilerin pratikteki uygulanabilirliğine dair bir örnek sunarak, sinema alanında daha geniş bir tartışma başlatmayı amaçlamaktadır.

2. MCKEE, DMYTRYK VE SOKOLOV'UN SİNEMA TEORİLERİ

Senaryo aşamasından itibaren itinayla oluşturulması gereken sinema filminin kurgusal yapısı aslında sadece post-prodüksiyon evresinde tasarlanmamaktadır. Aksine bu kurgu henüz hikaye aşamasında oluşturulmaktadır. Bu nedenle önemli hikaye ve senaryo kuramcılarında Robert McKee'nin iyi bir hikayede bulunması gereken özellikleri sunduğu çalışmaları son derece kıymetlidir. McKee (2017), hikayenin kurallardan ziyade ilkelerle ilgili olduğunu söylemektedir. Aslında sinemanın herhangi bir kuralı bulunmamaktadır. Bu noktada önemli

olan unsur, sinemacının anlatmak istediğini farkında olması ve bu doğrultuya uygun biçimde hareket edebilmesidir. Bir senaristin üzerine çalışması gereken en önemli konulardan biri senaryonun yapısıdır. Snyder (2018), yapı meselesini çözenin senarist için en zor aşılacak engellerden biri olduğunu söylemektedir. O'na göre klasik, üç bölümlü yapılar sinema için yeterli değildir. Sinema çok daha kompleks bir yapıya sahiptir. Field (2013), senaryonun başlangıç, orta ve son bölümlerinden oluştuğunu belirtmektedir. Buna “kuruluş”, “yüzleşme” ve “çözülme” isimlerini vermiştir. Bu bölümlerin aşağı yukarı sayfa sayıları da belirlidir. Örneğin kuruluş bölümü senaryoda 1-30 sayfa aralığında, yüzleşme bölümü 30-90 sayfa aralığında, çözülme bölümü ise 90-120 sayfa aralığındadır (Field, 2013: 35). İşte bu yapı her ne kadar senaristler için değerli bir kaynak görevi görse de Vogler ve Snyder gibi senaristler tarafından, sinema adına yetersiz görülmektedir. Vogler (2021), tıpkı Snyder gibi kendisine ait bir senaryo yapısı oluşturmuştur. O'na göre kahraman belirli aşamalardan geçerek değişen dünyada yeni bir konum alır. Bunu kabaca, sıradan bir dünyada bir sorunla karşılaşılması, karşılaşılan soruna karşı çözüm arayışı ve çözüme ulaşma (ya da kimi durumlarda ulaşamama) ekseninde on iki farklı aşamayla kurgulamaktadır. Snyder ise bu aşamaları on beş farklı biçimde oluşturmaktadır. Temelde iki senaristin yaklaşımı da birbirine benzemektedir. Field'ın kabaca oluşturduğu yapıyı oldukça derinleştirmişlerdir. Sözgelimi Field'ın bahsettiği kuruluş bölümü tek blok halinde ilk 30 sayfayı kapsarken Snyder, bu bölümü sekiz farklı birime; Vogler ise beş farklı birime bölerek derinleştirmiştir.

McKee (2017), hikayenin özü meselesini önemsemektedir. O'na göre bir hikayenin temelini oluşturan bu öz, filmin en önemli kısımlarından biridir. Öze hitap etmeyen ayrıntılar senaryonun bütünlüğünü bozmakta, seyirciyi anlatılmak istenenin dışına taşımaktadır. Senaryonun tüm yapısı bu öz etrafında dönebilmelidir. Senaristin kendisine sıklıkla hatırlatması gereken öze bağlı kalma mevzusu sinemacının seyirciyle kurduğu bağın en değerli bileşenlerinden biridir. Bu öz meselesinin çevresinde karakterin derinliği, seyircinin kurduğu bağ (empati), çatışma ve risk faktörü, tetikleyici olaylar ve geri dönüşü olmayan noktalar, metinler ve alt metinler gibi senaryonun önemli elemanları bulunmaktadır.

Karakterin derinliği meselesi sinemacının tasarladığı evrende önemli yeri bulunan bir başlıktır. Bu başlık aslında doğrudan doğruya seyircinin kurduğu bağı (empati) ve çatışmaların temelini oluştururken dolaylı olarak da tetikleyici olayları ve geri dönüşü olmayan noktaları, risk faktörlerini ve metin-alt metin ilişkilerini de ilgilendirmektedir. Eco (2023), Çirkin şeyin imgesinin, ikna edici biçimde çirkin olduğunda güzel kabul edileceğini söylemektedir. Bu bağlamda sinemacının tasarladığı evrenin niteliğinden çok tutarlılığı önemlidir. Karakterin derinliği meselesinin büyük kısmı da karakterin tutarlılığı ile ilgilidir. Seyirci, izlediğı karakterin gerçekten yaşadığını hissetmelidir. Bu şekilde tasarlanan karakterlerin belirli durumlara vereceğı tepkiler de anlam kazanabilecektir. Kendisinden beklenmeyen tavırlar ise şaşkınlık yaratabilecektir. Her halükarda karakterin derinlemesine oluşturulması seyirci ile sinemacı arasındaki bağı güçlendirmiş olacaktır. Bu bağ ise bizleri empati kavramına taşımaktadır. Seyircinin karakterle kurduğu bağ, izlediğı ürünü benimsemesini sağlayacaktır. Dolayısıyla bu bağ sinemacının aktarmak istediğı öze hizmet edecek ve seyirciyle sinemacıyı ortak noktada buluşturabilecektir. Aktarım biçiminin empati anına uygunluğu ise çekim ve çekim sonrası süreçte tamamlanan bir bütünü oluşturacaktır.

McKee (2017), hikâye ve senaryodaki dramatik yapıdaki çatışmayı üç farklı bölümde aktarmaktadır. Karakterin kendisi ilk halkayı oluşturmaktadır. Karakterin ailesi, arkadaşları, sevgilileri bir sonraki halkadadır. Bu iki halka karakteri genellikle iç çatışmalara sürüklemektedir. Toplumdaki diğer insanlar, sosyal kurumlar ve fiziki çevre faktörleri de karakteri çoğunlukla kişisel çatışmalara itmektedir. Bunlara ek olarak birey dışı çatışmalar da mevcuttur. Dramatik yapı oluşturulurken tüm bu çatışmalardan faydalanılmaktadır. Çatışmalar risk faktörlerini belirlerken önemli bir çıkış noktası oluşturmaktadır. Karakterin bir noktada almak zorunda olduğu riskler, senaryonun gidişatını etkileyecektir. Bu risk faktörü oluşturulurken dikkat edilmesi gereken en önemli unsur alınan riskin karakteri belli bir ölçüde değiştirecek olması gerekliliğidir. Örneğin bir öğrenci bir sabah uyandığında artık bulunduğu yerde yaşamak istemediğini düşünerek başka bir yere giderse yaşadığı yer dışında hayatında hiçbir değişiklik olmayacaktır (McKee, 2017: 195). Yeteri kadar önemli bir sebebin yol açtığı risk faktörleri seyirci üzerinde daha kuvvetli bir etkiye sahip olacaktır. Bu risk faktörleri ise tetikleyici olaylara bağlanmaktadır. Tetikleyici olaylar karakterin aldığı risk faktöründen sonra

eyleme geçmeye karar verdiği anları tanımlamaktadır. Bu olaylar senaristin kurduğu dünyanın yıkılmaya başlayacağını göstergesidir (Snyder, 2018: 98). Snyder (2018), bunu “katalizör” olarak tanımlar. Bu anlar karakterin eyleme geçmek için verdiği kararın anlarıdır. Tetikleyici olaylar geri dönüşü olmayan noktalara bağlanmaktadır. Bu noktalar karakterin bir daha aynı konumuna dönemeyeceği, hikayenin ilerleyişinde mutlaka bir değişikliğe gidileceğinin sinyalini veren anlardır. Karakter bir karar verdiği anda seyirci artık bu noktadan itibaren izlediği dünyanın veya karakterin ya da çevresel faktörlerin değişeceğini anlamaktadır. Başarılı oluşturulmuş geri dönüşü olmayan noktalar seyirci tarafından hissedilecektir. Bu durumun seyirci tarafından rahatça anlaşılması çekim ve çekim sonrası sürecin başarısına da bağlıdır. Seyircinin, izlediği filmde gördükleri ve sezdiklerinin ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ilişki metin ve alt metin kavramlarının konusudur. Seyirci, metin ile doğrudan aktarılan bilgileri kavrarken, sinemacı tarafından üstü örtülü biçimde aktarılan olayları veya durumları sezebilmektedir. Bu, alt metnin seyirci üzerindeki önemli bir etkisidir. İyi tasarlanmış bir metin – alt metin ilişkisi hikayenin özüne katkıda bulunduğu gibi seyircilerin izledikleri karakter hakkında da farklı bilgiler edinmelerini sağlayacaktır.

Senaristin senaryosuyla ilgili fikir alışverişinde bulunması çok değerlidir. Senaryonun oluşturulma süreci kuşkusuz ki oldukça zahmetli ve hata kabul etmeyen bir süreçtir. Bu bakımdan senarist yeni fikirlere her zaman açık olmalıdır. Ancak senaristin unutmaması gereken önemli bir konu kendisine sunulan tüm fikirleri peşinen kabullenmemesi, sorgulaması gerekliliğidir. Sürecin sonucunda ortaya çıkan eser kendi imzasını taşıyacak, başarısı ya da başarısızlığı yine senaristin kendisine ait olacaktır (Epps, 2018: 32).

Tarkovski (2021), tek bir film karesinin kendi başına bir anlam ifade etmediğini, bu karenin değerinin bütünün bir parçası olma özelliğinden kaynaklandığını belirtmektedir. Sinemacı, parçaları uyumlu ve mantıklı biçimde bir araya getirebilme konusunda yetkin olabilmelidir. Hitchcock (2013), etkileyici bir motif oluşturmak adına kurgunun gerekliliğinden bahseder. O’na göre ekranın kendi dilini konuşması, bu dilin ise yeni bir dil olması şarttır. Bu bağlamda, post-produksiyon kurgusunda seyirciyle sinemacı arasındaki bağı güçlendirmek adına bazı yöntemler kullanılabilir.

Dmytryk (2021), iyi bir filmde bütünün her zaman parçaların toplamından daha fazlasını içerdiğini belirtir. O'na göre, filmin akıcılığı son derece önemlidir. Kurgucu mutlaka her noktaya müdahale etmek zorunda değildir. Bütüne faydası olan kurgusal müdahale ile faydası olmayan kurgusal müdahalenin ayrımını iyi yapmak gerekmektedir. Bu bakımdan aslında kurgusal müdahalede bulunmamak da bir çeşit kurgusal müdahaledir çünkü filmin özüne hizmet etmektedir. Gereksiz kurgusal müdahaleler seyircinin filmin özünden uzaklaşmasına neden olacak, akıcılığı bozacaktır. Bu bağlamda kurgusal müdahale için bir sebep bulmak çok değerlidir.

Bíró (2011), Dmytryk'in aksine her kurgusal müdahalenin filmin özüne hizmet etmek zorunda olmadığından bahsederek, konu dışına çıkan, yararsız gibi görünen kurgusal bağlantıların seyirciye farklı deneyimler yaşatabileceğinden bahseder ve karakterlerin konudan bağımsız davranışlarını, bakışlarını örnek olarak verir. Ancak McKee'nin karakter derinliği hakkındaki düşünceleri de tam olarak bu noktayı işaret etmektedir: Karakterin derinliği, seyircinin izlediği konuyla karakter arasındaki bağlantısını güçlendirmekte ve konunun özüne dolaylı olarak hizmet etmektedir. Dolayısıyla Dmytryk'in bahsettiği kurgusal müdahale için bir sebep oluşturmaktadır.

Dmytryk (2021), aksiyon kurgusunun çok önemli bir konu olduğundan bahseder ve hareketin mümkün olduğunca devam ederken kesilmesini önerir. Bu bağlamda gözün fiziksel yapısı gereği kolaylıkla aldatılabileceği unutulmamalıdır. Sözelimi bir bardağa elini uzatan karakterin bel planla çekildiği ve hemen ardından yakın planla bardağı kavradığı iki çekimin birbirine kesme ile bağlandığı örnekte, elin kadrajdan çıkarken kesildiği ve diğer çekimde elin kadraja girerken bağlandığı durumda seyirci hareketin kesilmediğini ve akışkan bir halde sunulduğunu görecektir. İki çekim arasında başarılı bir aksiyon kurgusu yapılamazsa seyirci kesmenin bağlandığı noktanın durumuna göre gecikme veya yinelenen bir hareket algılayacak ve rahatsızlık duyacaktır. Bu durum da filmin akıcılığını etkileyecektir.

Diyalog kesimlerinde ise seyircinin mutlaka konuşan karakteri görmesinin gerektiğini düşünmek pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Seyirci, karakterin söylediği sözlerin karşı

taraf üzerindeki etkisini görerek de diğer karakterin bu sözlerden ne şekilde etkilendiğini sezebilecektir. Bu da seyirciye konunun ilerleyişi hakkında ufak bilgiler verebilecektir. Akerson (1965), Türk sinemasında sıklıkla düşülen hatalardan birinin ‘diyalogsuz filmlerin seyirci tarafından anlaşılamayacağı’ algısı olduğundan bahsetmektedir. Türk sinemasından bağımsız olarak düşünülünce de gerçekten de başarılı bir kurgusal müdahale ile diyalogsuz da anlam yaratılabilecektir.

Pezzella (2006), gerçekçi olduğu düşünülerek bir kameranın sokağa konularak kayıt tuşuna basılmasının nesnellik olmadığını, aksine seyircinin bunu sıkıcı bulacağını söylemektedir. O’na göre gerçekçilik etkisi rastgele seçilmiş bir görsellikten ziyade sinemacının bakış açısını ve montajı gerektirmektedir. Bu bakış açısını sağlıklı biçimde aktarabilmek adına Sokolov (2006), birbirine bağlanan çekimler için bazı prensipler ortaya koymuştur. O’na göre çekimler birbirine bağlanırken ölçek, bakış yönü, hareket yönü, hareket evresi, objenin temposu, kompozisyon, aydınlatma, renk, çekim eksen ve kitlenin hareket yönü göz önünde bulundurarak bağlanmalıdır.

Özel bir nedeni yoksa birbirine bağlanan planlarda objelerin çekildiği ölçekler seyirci üzerinde algısal karmaşaya neden olmayacak biçimde bağlanmalıdır. Örneğin genel plandan ayrıntı plana yapılan kesmeler seyircide bir sıçrama hissine neden olacaktır. Sinemada “eksen” veya “180 derece kuralı” olarak adlandırılan bakış yönlerinin tutarlılığı, iki çekim birbirine bağlanırken dikkat edilmesi gereken bir konudur. Örneğin bir çekimde sola bakan karakterin hemen sonraki çekimde sağa bakıyorsa seyirci karakterin konumunu kolaylıkla karıştırabilecektir. Benzer şekilde objelerin hareket yönü de özel bir anlam hedeflenmemişse seyircinin algısını karıştırmayacak biçimde bağlanmalıdır. İki çekim birbirine bağlanırken objelerin hareket evrelerinin kadrajdaki konumuna dikkat edilmelidir. Sözelimi bir otomobilin genel planlarla birbirine bağlanan çekimlerinde kadrajdaki konumu algısal karmaşa yaşatmamak adına birbirini takip etmelidir. Aynı şekilde bir çekimde daha hızlı hareket eden bir nesne sonraki çekimde daha yavaş hareket ediyorsa bu da seyircide anlam karmaşasına neden olacaktır. İki çekim birbirine bağlanırken seyircinin dikkat merkezi düşünülerek bağlanmalıdır. Örneğin bir çekimde obje kadrajın soluna yakın konumlandırılmışsa sonraki

çekimde seyircinin dikkat merkezi kadrajın solunda olacağı için, objenin sağa geçmiş olması sıçrama yaratacaktır. Aydınlatma da çekimleri birbirine bağlarken dikkat edilmesi gereken unsurlardan biridir. Buna göre bir çekimde soldan ışık alan bir obje, sonraki çekimde sağdan ışık alıyorsa bir devamlılık sorunu yaşanacaktır. Benzer şekilde renk de seyirci üzerinde kolaylıkla algısal karmaşaya neden olabilecek elemanlardan biridir. Özel bir anlam hedeflenmediği sürece çekimler arasında aniden değişen renkler seyircinin konudan kolayca uzaklaşmasına neden olabilecektir. Çekim eksenini sıçrama algısı yaratmamak adına önemli bir unsurdur. Çekimler aynı eksen üzerinde birbirine bağlandığında kesme işleminden çok hatalı bir sıçrama gibi algılanabilecektir. Kitlenin hareket yönü kadrajda kapladığı alanla doğrudan ilgilidir. Örneğin bir araç içerisinde yapılan çekimde camdan ufak bir bölüm görünüyorsa hareketli görünen kitle de küçük bir alanda olacaktır. Bir sonraki çekimde aracın dışına çıkıldığı düşünülünce hareketli görünen kitlenin kapladığı alan büyük ölçüde artacaktır. Bu durum da algısal bir karmaşaya neden olacaktır.

3. FİLMİN KONUSU

The Man Who Shot Liberty Valance, senatör Ransom Stoddard'ın senatör olmadan evvel avukat olarak gelmiş olduğu bu kasabaya yıllar sonra dönmesiyle başlar. Stoddard adaleti tesis etmek için yıllar önce çok mücadele verdiği bu kasabaya birlikte yol aldığı arkadaşlarından birisinin ölümü üzerine yeniden gelmiştir. Arkadaşının içinde bulunduğu tabutun başındayken kendisine kasabaya geliş amacını soran bir basın çalışanına hikayesini anlatmaya başlar.

Ransom Stoddard hukuk fakültesinden yeni mezun olmuş bir avukattır. Kanunsuzluğun hüküm sürdüğü bir kasabaya girmek üzereyken haydutlar tarafından at arabasının önü kesilir ve değerli eşyalarına el konulur. Bu haydutların başında ise Liberty Valance adlı birisi vardır. At arabasında bulunan bir kadını Valance'a karşı savunmaya çalışırken hırpalanır. Valance daha o dakikadan itibaren bu bölgede kanunların işlemediğini Stoddard'ın hukuk kitaplarını yırtarak belli eder. Stoddard'un hayatı yıllar sonra cenazesine geldiği arkadaşı olan TomDoniphon'un kendisini yarı baygın halde bulup kasabaya getirmesiyle kurtulur.

Kasabada hukukun yerini acımasızlık ve şiddetin aldığı bir dönemde, Stoddard'ın karşısına çıkan en büyük engel Liberty Valance adlı bir suçludur. Valance, kasabadaki halkı korkutarak ve sindirerek yasa dışı bir şekilde gücünü korumaktadır. Stoddard'ın adaleti sağlama çabası, Valance ile arasında bir çekişmeye dönüşmüştür.

Stoddard, kasabanın modernleşme sürecindeki en önemli adımların hukuk, eğitim ve basın özgürlüğü konuları olduğunu sıklıkla vurgulamaktadır. Alkolik bir gazeteci olan Dutton Peabody, Stoddard'ı destekleyen kasaba sakinlerinden biridir. Kendisine, avukatlık tabelasını gazetenin kapısına asma teklifini iletir. Peabody'nin bu cesur hamlesi aslında önemli bir noktadır. Kanun kaçaklarının hedefi haline geleceğini bilerek bu teklifi götürmüştür. Stoddard, aradığı desteği sonunda bulmuş, hukuk ve basın özgürlüğü kavramları aynı çatıda birleşmiştir. Geriye kalan önemli mesele olan eğitim konusunu ise gazetenin arka odasını bir sınıfa çevirerek halletmiştir. Kasabanın insanları buraya Stoddard'tan eğitim almak için gelmeye başlamıştır.

Bir gün, eğitim sırasında Stoddard, Peabody'nin basıma hazırladığı son derece cesur bir haberi kasaba halkına anlatmaktadır. Haber, nehrin kuzeyindeki büyük çiftçilerin kasabanın bulunduğu bölgeyi eyalete dahil etmemek için açık rejimde tutma ısrarından ve bu ısrarın küçük çiftçilerin sonunu getireceğinden bahsetmektedir. Stoddard, buna karşı koyabilmelerinin tek yolunun kendilerini savunabilecek bir delege seçmek olduğundan bahseder. Böylelikle, anayasanın vatandaşlara sunduğu haklardan biri olan seçme ve seçilme hakkının önemini vurgular.

Delege seçimleri sırasında Stoddard oturumu yönetmek için halkın desteğini alır. Seçimlerin kayıtlarını ise Peabody tutmaktadır. Eyalet seçimlerinde kasabayı temsil etmesi için iki delege seçme hakları vardır. Stoddard konuyu özetler. Herkesin istediği kişiyi aday gösterebileceğini, bunun bir sınırı olmadığını anlatır ve adaylardan ilkinin TomDoniphon olması gerektiğini sunar. Seçmenler bu öneriyi olumlu karşılar, ancak Doniphon bu adaylığı başka bir planı olduğunu söyleyerek reddeder. O sırada içeriye Valance girer. İnsanlar Stoddard'ı aday gösterirler ve Doniphon da bunu destekler. Valance ise korkutma politikasıyla kendisini hukuksuz biçimde aday gösterir. Bölgede oturmadığı için seçilme hakkı yoktur ancak yine de ismini aday listesine yazdırmıştır. Halk son adayı da Peabody olarak belirler. Valance oylamaya

geçilmeden önce seçmenleri açıkça yanlış bir karar vermemeleri, sonucunun kendileri için kötü olabileceği yönünde tehdit eder. Oylamaya geçilir. Stoddard halkın oylarını alır ve ilk delege seçilir. Valance ise kendisi ve iki adamının dışında başka oy alamaz. Peabody de halkın desteğini alır ve ikinci delege olarak seçilir. Bu seçimin bir anlamı olmadığını belirten Valance, Stoddard'a iki seçenek sunar: Ya kasabayı terk edecektir ya da akşam Valance ile yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Akşam, Valance adamlarıyla birlikte Peabody'nin gazetesine gider. Valance, Peabody'yi çok ciddi biçimde yaralar ve gazeteyi dağıtır. Çıkarken de Stoddard'ın tabelasına ateş eder. Stoddard gazeteye gelir, olanları görür.

Stoddard, avukat olmasının kendisine sağladığı düşünce biçimiyle birlikte her fırsatta adaletin yerini bulması gerektiğini ancak bunun yalnızca kanunlarla yapılabileceğini savunmaktadır. Valance ise kanun tanımaz bir suçlu olduğundan Stoddard'ın kasabaya gelişinden ve insanlara “adalet” kavramını öğretme çabasından oldukça rahatsızdır. Valance, Stoddard ile her fırsatta kendi bildiği yöntemlerle yüzleşmeye çalışmaktan geri durmamaktadır. Stoddard'ı o güne kadar çeşitli vandallıklarla kendi sahasına çekmeye çabalamıştır. Delege seçimlerinin ardından Peabody'yi hırpalayıp gazeteyi dağıtarak bunu başarmıştır. Bir avukat olan Stoddard nihayetinde Valance ile yüzleşmeye karar verir.

Kasabanın meydanında ikili karşı karşıya gelir ve Valance Stoddard'ı vurarak yaralar. Valance adeta Stoddard ile oyun oynamakta, şiddet içeren mizah anlayışıyla eğlenmektedir. Tabancasını son olarak Stoddard'ın başına doğrulttuğu sırada Stoddard, Valance'a ateş ederek O'nu vurur. Tüm kasabada festival havası esmeye başlar.

Capitol City'de senatör seçimleri düzenlenmektedir. Bölgenin çeşitli yerlerinden seçilerek gelen delegeler, bölgeyi Washington'da temsil etmek adına orada bulunmaktadır. Senatör seçimi adeta panayır gibidir. Ciddiyetten o kadar uzaktır ki bir ara sahneye bir at bile fırlamıştır. Bu karmaşanın içinde konu senatör olarak seçilmesini engellemek adına Stoddard'ın Valance'ı öldürmesine getirilir. Stoddard bu durumdan çok rahatsız olmuştur ve orayı terk eder. Stoddard, Tom Doniphon'a bir cinayet üzerine hayat kurmak istemediğini söyler. Doniphon ise Valance'ı

vuranın kendisi olduğunu açıklar. Liberty Valance'ı vuran kişi Doniphon'dur. Bunun üzerine Stoddard seçimlere geri döner ve senatör seçilerek Washington'a gitme hakkını elde eder. Eyalet olma hakkı elde edilir, Stoddard ise vali seçilir.

Stoddard, tüm hikayeyi filmin başında kendisine soru soran gazeteciye anlatmaktadır. Stoddard hikayeyi not alan gazetecinin bu notları yırttığını görünce yayınlamayacağını anlar. Gazeteci “efsane gerçeğe dönüşürse efsaneyi yayınlamaya devam edilmesi” gerektiğini söyler.

Stoddard, eşiyile birlikte Washington'a dönmek için tren yolculuğu yapmaktadır. Eşine tüm olanları geride bırakıp kasabaya dönerek yaşamlarına devam etmeleri fikrini ortaya atar. Eşi bu durumu olumlu karşılar. Bu sırada yanlarına gelen bir demiryolu çalışanına yolculuk boyunca gösterdikleri tüm destekleri için demiryolu yetkililerine teşekkür eden bir mektup yazacağını söyler. Çalışanın tepkisi son derece önemlidir: “Hiç zahmet etmeyin, ne yapılırsa yapılsın Liberty Valance'ı vuran adam için azdır.” Bunun üzerine piposunu yakmak üzere olan Stoddard, kibriti söndürerek düşüncelere dalar.

4. FİLMİN GENEL KURGUSAL ÖZELLİKLERİ

Bu kısımda The Man Who Shot Liberty Valance filminin kurgusal özellikleri, daha önceki bölümde anlatılan kıstaslar ışığında senaryo, çekim ve montaj aşamalarının değerlendirilmesi biçimiyle yapılmıştır.

Film, batının vahşi doğası ile medeniyetin yükselişi arasındaki çatışmaları işlemektedir. Bahsi geçen vahşi batı kavramının en önemli temsilcisi Liberty Valance adlı bir kovboydur. Valance, zorbalığını tüm kasaba halkının üzerinde kullanmaktadır. Tüm kasabanın kendisinden korkmasını sağlayıp isteklerini yerine getirmektedir. Medeniyet kavramının temsilcisi ise hukuk fakültesinden yeni mezun olmuş bir avukat olan Ransom Stoddard'tır. Stoddard, hukuki bilgisinin kendisine verdiği vatandaşlık bilincini ve eğitim, seçme-seçilme hakkı, hukukun üstünlüğü, basın özgürlüğü gibi önemli konuları kasaba halkına anlatma gayretini göstermektedir. Tıpkı vahşi batı ve medeniyet kavramlarının birbirlerine karşıt kavramlar olması gibi Valance ve Stoddard da doğal bir çatışma içindedir. Filmin hikayesi temelde bu çatışma üzerine kurulmuştur. Filmin sonunda vahşi batının temsilcisi olan Valance kaybetmiş,

medeniyetin temsilcisi Stoddard kazanmıştır. Ancak bu kazanımı elde eden Stoddard yine vahşi batının tanımlamasıyla “Liberty Valance’ı vuran adam” olarak anılmaya devam etmektedir. Medeniyet hukukla değil, vahşi batının “silahla sağlanmış adaleti” biçimiyle gelmiştir.

Seyircinin karakterlerle kurduğu en güçlü bağlardan birinin empati olduğundan daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. The Man Who Shot Liberty Valance filminde de karakterlerle seyirci arasında kurulan bağın sıklıkla empati yoluyla verildiğini görmekteyiz. Örneğin delege seçimlerinin ardından Valance’ın Peabody’yi darp ettiği sahnenin ardından Stoddard gazeteye gelir. Yaşadığı yıkımın göğüs planla aktarıldığı Stoddard, Peabody’nin elini tutarak uzunca bir süre O’na bakar. Kamera sakin bir tilt hareketiyle yüzünü takip eder. Bu plan seyirciye, o ana kadar Stoddard’ın yaşamış olduğu tüm sıkıntıların sebebi olan Valance’a duyduğu öfkeyi, Peabody için duyduğu üzüntüyü ve Valance hakkında artık bir karara varması gerektiğini hissettirir. Seyircinin Stoddard’la empati kurduğu anlardan biri burasıdır. Stoddard, Peabody’nin söylediği “Liberty Valance’a dediğim şey, basın özgürlüğü oldu.” sözleriyle harekete geçer ve Valance ile yüzleşme kararını bu “empati” anının ardından verir.

Filmde ana karakterlerin yanı sıra oldukça fazla yan karakter de bulunmaktadır. Tüm bu karakterlerin kendilerine ait bir derinliği söz konusudur. Avukat Ransom Stoddard, haydut Liberty Valance, çiftlik sahibi Tom Doniphon, gazeteci Dutton Peabody gibi ana karakterlerin haricinde diğer yan karakterlerin de filme yüzeysel biçimlerle konulmadığını gösteren başarılı sahneler bulunmaktadır.

Örneğin kasabanın şerifi² Link Appleyard’ın, Stoddard kasabaya yaralı olarak getirildiğinde verdiği tepkiler bir yan karakter olmasına rağmen son derece derinliklidir. Şerif başta bir suç işlendiyse resmi olarak şikâyette bulunulmasını söyler ancak sorunun Valance kaynaklı olduğunu öğrenince bu durumun başına bela açacağını düşünerek ortamı hemen terk etmek ister. Gitmesine engel olunca ise sadece kasabanın içindekilerden sorumlu olduğunu, suçun kasabanın dışında işlendiğini söyler ve avukat olan Stoddard’dan bu bilgiyi teyit etmesini ister. Bu noktada dikkat çekici olan, kasabanın şerifinin başta hukuki bir şikâyeti talep etmesi,

²Filmde “marshal” olarak tanımlanmaktadır. Türkçe’de karşılığı polis amiri olarak çevrilse de filmin geçtiği kasabada polislik mesleği bulunmadığı için bu çalışmada şerif olarak nitelendirilmiştir.

ardından kanun kaçağının korkutuculuğundan ötürü uzak durma çabasına girişmesi ve hemen sonra yeniden kanuni açık aramaya çalışarak kasaba dışındaki olaylardan sorumlu olmadığını idretmesidir. Tüm bunları hukuki bir düzlemle hukuksuz bir düzlem arasında gidip gelerek yapmaktadır. Link Appleyard, bölge halkının düşüncesini en iyi yansıtan karakterlerden birisidir. Valance ve çetesinden korktuğu için hapisanede yeteri kadar yer olmadığını bile öne sürmektedir. Ürettiği bahaneler trajikomiktir. Valance ölene kadar O'nun isminden bile korkarak yaşamış, ölünce ise Doniphon'un talimatıyla geri kalan kanun kaçaklarını da kasabadan kovar. Ancak arkasını döndüğünde kapının sırtına çarpmasıyla birkaç saniye irkilir. Appleyard tek başına ağır yükler kaldırabilecek zihinsel bir güce sahip değildir. Her şey yolunda gitse bile içinde her zaman bir tedirginlik vardır. Filmin tümünde bu karakter yapısından hiç çıkamaz. Tıpkı insanların gerçekten de karakter yapılarını değiştirmek için çok çalışması gibi, O da sadece denemektedir. Bu yönleriyle kurgusal bir karakterden çok gerçek bir insan gibi derinliklidir.

Daha önceki bölümlerde risk faktörünün büyüklüğünün karakterlerin derinliğiyle de ilgili olduğundan bahsedilmişti. Örneğin The Man Who Shot Liberty Valance filminde başkahraman Stoddard, vermek zorunda olduğu kararlarla basit bir risk altına girmemekte, aksine hayatını ortaya koymaktadır. Liberty Valance'ın silahla karşısına çıkmak için yeterli donanıma, bilgiye ve yeteneğe sahip olmamasına rağmen inandığı doğrular uğruna bu riski göz önünde bulundurmayı tercih etmektedir. Hayatıyla oynadığı bir kumar durumunda bulunan bu ana kadar çoğunlukla iç çatışmalar yaşayan Stoddard, Peabody'nin Valance tarafından darp edilmesi sonucunda Valance ile karşılaşma riskini göze almıştır. Bu nedenle filmde o ana kadarki en önemli tetikleyici olay da Peabody'nin darp edildiği anın ardından Stoddard'ın gazeteye gelmesidir.

Filmin geri dönüşü olmayan noktası ise Stoddard ile Valance'ın karşılaştığı andır. Bu anda iki karakter de birbirlerine karşı son derece doludur. İki karakter arasındaki çözümlenmesi gereken en uzun süreli çatışmanın son düğümü konumunda bulunan sahne aynı zamanda filmin seyirci için en dikkat çekici anlarından biridir.

Filmin pek çok noktasında görünen metnin altında yatan çeşitli anlamlar da bulunmaktadır. Öncelikle filmin konusunun vahşi batının kurallarının geçerli olduğu bir kasabaya hukuk, adalet, eşitlik, eğitim, seçme-seçilme hakkı, basın özgürlüğü gibi kavramların önemini anlatmaya çalışan bir avukatın yaşadığı zorluklar çevresinde oluşturulduğundan bahsedilmiştir. Bu paralellikte Valance karakterinin vahşi batının kanun tanımaz yönünü, Stoddard'ın ise medeniyet yönünü temsil ettiği sonucuna varılmıştı. Filmin görünen konusunun altında yatan ve karakterlere de yüklenen bu sembolik anlatımın yanı sıra kimi bölümlerde farklı alt metinlerin de olduğu görülebilecektir. Örneğin gazetenin arka kısmına kurulan sınıfta işlenen bir ders sırasında siyahi Pompey'in bağımsızlık bildirgesini okurken “apaçık ortada ki...” diyerek takıldığı yerde Stoddard Pompey'in cümlesini “Tüm insanlar eşit yaratılmıştır.” şeklinde tamamlar. Pompey “aklımdaydı ancak bir anda unutuverdim” şeklinde cevap verince Stoddard “pek çok insan bu kısmı unuttur” der. Bu nokta metin-alt metin kısmı ile ilişkilendirildiğinde siyahilerin haklarının kolaylıkla unutulabileceğine güzel bir gönderme yapmaktadır. Bir başka örnek olarak filmde Stoddard'ın etkisiyle birlikte Hallie'nin de tavırlarındaki değişiklik bariz biçimde gözlemlenmektedir. Örneğin Hallie, okuma yazma öğrenmeye başladıktan sonra Doniphon'un kendisine söylediği “ait olduğun yere git, çatışma ortasında kalmanı istemem” sözü üzerine Hallie, Doniphon'a “Ne yaptığım veya nereye gittiğim seni ilgilendirmez. Sana ait değilim” der. Bu sözler kadın haklarına bariz bir gönderme olan bir alt metin içermektedir.

The Man Who Shot Liberty Valance, hikayenin anlatım biçimi açısından o günle başlayıp geçmişe dönerek anlatmak istediklerini anlattıktan sonra yeniden o güne geri dönen biçimde tasarlanmıştır. Yani aslında seyircinin gördüğü her şey Stoddard'ın anlattıklarıdır. Bu noktada Stoddard'ın aktardıklarını filmin geneline yayılan bir flashback olarak tanımlamak mümkündür. The Man Who Shot Liberty Valance filminde yönetmen John Ford'un en dikkat çekici özelliklerinden biri olan kurguda sarkma veya eksiklik bulunmaması yönünü gözlemlenmek mümkündür. Tıpkı diğer filmlerinde olduğu gibi Ford'un bu filmde de sahne süreleri son derece titizlikle ayarlanmıştır. Filmdeki herhangi bir sahnenin süresinin uzatılmaya veya kısaltılmaya çalışılması mevcut durumunu sekteye uğratacaktır.

Film çoğunlukla kadraj içindeki oyuncu aksiyonlarını kullanarak hikayesini ilerleten bir yapıyla kurgulanmıştır. Kamera hareketleri gerekli durumların dışında kısıtlanmıştır. Bu bakımdan biçimsel yaklaşımdan çok gerçekçiliğin ön planda tutulduğu bir kurgu dilini takip etmektedir. Genellikle durağan bir yapıyla oluşturulan sahnelerde hikayenin kimi bölümlerinde yoğun psikolojik çatışmaların gözlemlendiği görülmektedir. Bu sahneler genellikle Stoddard ve Valance arasında, Stoddard ve Doniphon arasında ya da Doniphon ve Valance arasındadır. Gerilim dozu yüksek olan bu gibi sahnelerin aktarım dili de bu gerilim dozunu destekleyecek biçimde şekillendirilmiştir.

Daha önceden aktarılan kurgu prensiplerinin titizlikle filmde korunduğunu gözlemlemek mümkündür. Söz gelimi kamera konumları dikkatle belirlenerek seyirci üzerinde algısal bir karmaşaya yol açmayacak biçimde konuşlandırılmıştır. Kurgusal bir müdahale yapılma ihtiyacı bulunmuyorsa bu müdahaleden kaçınılarak kurgunun filmin özüne hizmeti sürdürülmüştür. Aktarımı destekleyen kurgusal müdahalelerin dışında bir müdahalenin olmadığı görülmektedir.

Filmin başarılı noktalarından birisi de diyalogların tasarımı ve aktarım biçimindeki ustalaktır. Diyaloglar karakterlerin psikolojik altyapılarını net bir şekilde aktarabilmektedir. Çoğunlukla diz ve bel planla kadrajdaki karakterlerin tümünün veya büyük bölümünün görüldüğü konumlarda başlayan diyalogların seyirci için önem arz eden kısımlarında omuz veya baş planlara geçiş yapıldığı ve bu şekilde aktarıldığı görülmektedir. Bu diyalogların aktarma biçimleri ise kimi zaman diyalogun sahibine odaklanılarak kimi zamansa diyalogun muhatabına odaklanılarak sağlanmıştır.

Örneğin Doniphon ile Hallie arasında geçen bir diyalogda Hallie'nin Doniphon'un görüşüne katılmadığı bir noktada bu biçim kullanılmıştır. Karşılıklı tepkiler de daha yakın ölçeklerle aktarılmıştır. (bkz.Resim 1) Bu diyalog kullanım biçimi filmin geneline yayılmıştır.



Resim 1. The Man Who Shot Liberty Valance Filminde Bir Diyalog Biçimi

Aynı sahnenin ilgili çekimleri incelendiğinde dikkat merkezinin konumu, bakış boşluğu, oyuncu çizgisi gibi kuralların da uygulandığını görmek mümkündür. Bu durumun filmin bütününe de hâkim olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Filmin kurgusunun en önemli yanlarından birisi mizansen başarısıdır. Kadraj içerisinde oyuncuların hareketliliği ve diyalogların bütünleyici yapısı kurgusal müdahalenin gerekliliğini oldukça azaltmıştır. Bu durumda kuşkusuz ki oyunculuk performansının da katkısı büyüktür. Sahne tasarımı ve kameranın hareketleri uyum içerisinde. Çoğunlukla bir kesme yapılmadan önce bu mizansen seyirciye ilgi çekici biçimde sunularak hikayenin yönü çizilmekte ve önemli anlar daha yakın ölçeklere kesme yapılarak aktarılmaktadır.



Resim 2. The Man Who Shot Liberty Valance Filminden Bir Çekim

Peabody'nin gazeteye sarhoş bir şekilde döndüğü sahne örnek bir sahne olarak incelenebilir. Resim 2'de Peabody gazeteye giriş yapar ve önündeki gaz lambasını yakar. Gaz lambası yanınca hemen arkasında Liberty Valance ve adamlarının durduğu görülmektedir.



Resim 3. Birbirine Bağlanan Göğüs Planlar

Resim 3'te Peabody'nin kendisine bakan Valance ve adamlarını gördüğü anın çekimleridir. Bu çekimler birbirini kesme ile takip eden kısa süreli çekimlerdir. Bu çekimlerin ardından filmin genel kurgusunda sıklıkla görünen daha genel bir ölçeğe geçilerek aksiyon bu ölçekle aktarılmıştır.

4.1. Filmin Delege Seçimi Sahnesinin Kurgusal Analizi

İlgili sahne Valance'ın ölümünden sonra Stoddard'ın senatörlük yolundaki ilk adımlarından biri olan delege seçimlerini konu almaktadır. Bu sahne, konunun ciddiyetinin yanı sıra ciddiyetten çok uzak gerçekleşen bir delege seçimidir. İki uç noktada bir denge kurularak aktarılan bu sahne, filmin çözüm bölümünü de oluşturmaktadır.

Filmin sonlarına doğru gerçekleştirilen delege seçimi sahnesi, çalışmada aktarılan kurgusal kuramların işlenişi bakımından güzel örnekler içermektedir. Bu nedenle bu sahne bahsi geçen kurgusal kuramların örneklerini aktarmak açısından çalışmanın bu bölümünde ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

4.1.1. Sahnenin McKee'nin Kuramlarınca Analizi

Bölgenin eyaletler düzeyinde temsili açısından bir delegenin seçileceği sahne, insanların seçimin yapılacağı salona doluşmasıyla başlamaktadır. Stoddard ve Peabody'de salondadır. İnsanlar ellerindeki pankartlarla istedikleri adayı desteklemektedir. Oturum başkanının salondaki gürültüyü olağanüstü gayretiyle kesme çabası görülmektedir. Sahne, hikayenin özü bakımından Stoddard'ın Peabody tarafından delege seçilmek için aday gösterilmesini ancak Cassius Starbuckle'ın Stoddard'ı bir katil olarak suçlamasını aktarmaktadır. Bu durum film boyunca Stoddard'ın savunduğu hukuk kavramının zıttıdır. Zaten Stoddard da Valance'ı kendi vurduğunu düşündüğü için Starbuckle'ın bu yergisini üzülenek kabullenmektedir. Büyük bir iç çatışma yaşayan Stoddard'ın en önemli empati anları da bu sahne ile bu sahneyi takip eden sahnede bulunmaktadır. Sözelimi Peabody'nin Stoddard'ı delege adayı gösterdiği anda Stoddard'ın şaşkınlığı bel planla aktarılmış ve çevresindeki insanların Stoddard'a hayranlıkla baktıkları gösterilmiştir. Stoddard bu adaylığı beklememektedir. Yine Starbuckle tarafından “eli silahlı birisinin delege olmasını doğru bulmadığı” yergisine de üzülenek kendi içinde hak verdiği de bu şekilde aktarılmıştır. Starbuckle'ın konuşması sırasında Doniphon'un öfkesi ya da kürsüye kadar çıkan atın oturum başkanının suyunu içerken başkanın şaşkınlığı gibi seyircinin empati kuracağı duygular daha yakın ölçeklerle aktarılmıştır.

İlgili sahnede karakter derinliği kavramının en önemli karşılıklarından birisi kuşkusuz ki Starbuckle'dır. Bir asker ve politikacı olan Starbuckle'ın, geçmişinde yaptığı mesleklerin karakterine işlediği net biçimde gözlemlenebilmektedir. Starbuckle kitleleri nasıl etkileyeceğini çok iyi bilmektedir. Konuşması sırasındaki vurguları, tonlamaları, bekleyişleri karakterinin derinliğini ortaya koymaktadır. Politikacı olmasının getirdiği “etkileme” sanatını son derece iyi kullanmaktadır. Örneğin konuşmasına başlamadan önce çıkardığı kâğıdı göstererek “bugün için ayrıntılı bir metin hazırladığımı ancak buna gerek olmadan kalbinden gelenleri söyleyeceğini” belirterek elindeki kâğıdı buruşturup atar. Oturumu izleyenlerden birisi kâğıdı aldığı anda boş olduğunu görür. Foyası ortaya çıkmış olsa bile konuşmasına devam edecek kadar özgüvenlidir. Yine hikaye gereği karakterinin derinliği seyirci tarafından bilinen Stoddard'ın, oturumu terk ederek salondan çıkmasının altında yatan sebep, izleyicinin zihninde Stoddard'ın karakter derinliğinden ötürü oluşmaktadır. Hangi söze karakterin ne tepki vereceğinin tahmin edilebilir olması kendiyle çelişmeyen tepkiler vermesiyle ilgilidir. Sahnede Stoddard'ın tepkisi de bu yüzden kendisiyle çelişmeyen bir tepkidir.

Sahnedeki en büyük risk faktörü delege seçiminde aday olarak gösterilen Stoddard'ın, Valance ile yaşadığı çekişmede Valance'ın ölmesinin kendisini ömür boyu takip edeceğini bilmesidir. Yani Stoddard delege seçilirse insanlar O'nun geçmişini sürekli öne sürecektir. Stoddard bu durumu farkında olduğu için oturum sonuçlanmadan salonu terk etmeyi seçmiştir. Doniphon'un Valance'ı kendisinin vurduğunu söylemesiyle birlikte salona geri dönmeyi ve delege adayı olmayı kabul etmiştir. Her ne kadar bu büyük risk ortadan kalkmış gibi görünse de insanlar yine de Stoddard'ı hiç tasvip etmediği biçimde “Liberty Valance'ı vuran adam” olarak etiketlemeye devam etmiştir. Sahnenin tetikleyici olayı da Starbuckle'ın Stoddard'ın düşünmek bile istemediği Valance meselesini ortaya atmasıdır. Starbuckle'ın sözleri üzerine Doniphon gerçeği açıklamak durumunda kalmıştır. Geri dönüşü olmayan nokta ise Doniphon'un konuşması sonucu Stoddard'ın delege adayı olmayı kabul etmesidir. Çünkü bu andan itibaren senatörlüğe kadar yükselen bir başarı elde edecektir.

Sahne, karakterlerin birbiriyle çatışmalarını içerdiği gibi özellikle Stoddard'ın ve Doniphon'un kendi içlerinde yaşadığı çatışmaları da içermektedir. Dış çatışmalar rahatlıkla görünse de iç çatışmalar çekim ölçekleriyle ve tekli planlarla aktarılmıştır. Öyle ki sahne boyunca aslında

Stoddard'ın ve Doniphon'un hiçbir diyalogu yoktur. Tüm iç çatışma hikayenin o ana kadarki ilerleme biçiminin sonucudur.

Sahnede önemli alt metinler de bulunmaktadır. Bu alt metinler genellikle sahnedeki mizahi yaklaşımın aktarıldığı anlarda kullanılmıştır. Örneğin oturma aslında bölgedeki çiftlik sahiplerinin haklarının savunulması için bir delege seçilmesi gerektiği metnine dayanan ciddi bir meseledir. Ancak bir anda nüfuzlu bir adayın ciddiyetten uzak şovuna dönüşmüştür.



Resim 6. Delege Seçimi Sahnesinden Çekim Örnekleri

Bir atın kürsüye kadar çıkıp kürsüdeki suyu içmesine uzanan propagandanın, durumun ciddiyetine zıtlığı dikkat çekicidir. Atın üzerindeki adamın delege adayının etrafında bir halat çevirmesi oturumu izleyenler tarafından “hazır boynunda ip varken asın” sözleriyle alay konusu bile edilir. Bu durum aslında Stoddard gibi donanımlı bir insanın karşısına rakip olarak çıkarılan adayın niteliğinin seyirci tarafından sorgulanmasına da neden olmaktadır. Kaldı ki bu adayı oraya çıkaran Starbuckle da insanları etkilemek için açıkça yalan söylemekten çekinmemektedir. (bkz. Resim 6)

4.1.2. Sahnenin Dmytryk'in Kuramlarınca Analizi

İlgili sahne yaklaşık olarak 5.30 dakika sürmektedir. Bu süre zarfında sahnede 83 çekim kullanılmıştır. 83 çekimin çoğunluğu filmin genel kurgusal yapısına uygun olacak biçimde uzun ve sabit planlardan oluşmaktadır. Filmin bütünsel yapısını bozmayacak biçimde, kullanılan çekimlerin mizansen ağırlıklı olduğu görülmektedir. Yönetmen, gerekli olan anlarda kesmeler yaparak çok daha kısa çekimler de kullanmıştır. Bu anlar genellikle karakterlerin tekli veya ikili planlarını içermektedir. İlgili çekimler empati anlarının, sahnenin özüne hizmet edecek biçimde kullanılması şeklindedir. Sahne süresinin uzunluğuna oranla kullanılan çekimlerin dağılımı incelendiğinde yönetmenin kurgusal müdahale için belirli anları gözettiği anlaşılmaktadır. Örneğin Starbuckle'ın elindeki kâğıdı buruşturarak yere attığı anda yapılan kesmeyle kâğıdın yakın planla gösterilmesi Starbuckle'ın karakter yapısıyla ilgili önemli bilgiler içerdiğinden ötürü seyirciye gösterilmiştir. Bu an kuşkusuz ki kurgusal bir müdahaleye gerek olmadan da aktarılabilirdi ancak yönetmenin müdahalesiyle daha etkili bir aktarım biçimine dönüşmüştür. Ya da sahneye sonradan giren Doniphon'un oturumun ilerleme biçiminden duyduğu rahatsızlığın sıklıkla tekli ve nispeten daha yakın planlarla aktarılmasının Doniphon'un hikayenin ilerleyen zamanında gerçekleşen olaylara müdahale etme kararının altını dolduran bir yapıyı oluşturmaktadır.



Resim 7. Sahnedeki Aksiyon Kurgusu Örneği

Resim 7 incelendiğinde Peabody'nin Stoddard'ı aday olarak gösterdiği çekimler görünmektedir. Peabody bastonunu Stoddard'a doğru uzattığı anda yapılan aksiyon halindeki kesme ile Stoddard'ın kadrajın dikkat merkezinde konumlandırıldığı çekime geçilmiştir. Çevresindekilerin kendisine mutlulukla bakmasına rağmen Stoddard'ın memnuniyetsiz tavrı

görülmektedir. Sahne her ne kadar büyük oranda sabit ve uzun planlardan oluşsa da çekimler arasındaki kesmelerin çoğunlukla aksiyon kurgusu gözetilerek yapıldığı dikkat çekmektedir.



Resim 8. Birbiri Ardına Bağlanan Çekimlerde Aksiyon Kurgusu

Resim 8’de 1 numaralı görsel Starbuckle’in delege adaydır. Starbuckle kendisini işaret edince adayın çekimine yapılan kesme Buck Langhorne’un insanları selamladığı hareketle bağlanmıştır. Hemen ardından bağlanan çekimde ise atın kadrajın sağından sahneye girdiği görülmektedir. Bu noktada da kadrajda herhangi bir boşluk bırakmadan aksiyon kurgusunun tamamlandığı görülmektedir.

Bu ve bunun gibi örneklerle kameranın çoğunlukla sabit kaldığı çekimlerin birbirine bağlandığı gözlemlense de mizansenle objelerin hareketlerinin aksiyon kurgusuna uygun biçimde bağlanması sahneye hareketlilik katmaktadır. Bu sayede seyirci monoton bir kadrajdan çok uyum içerisinde akan bir süreci takip etmektedir.

İlgili sahne diyalogun son derece önemli olduğu bir sahnedir. Diyaloglar karakterlerin hikayedeki konumlarını belirleyen bir yapıya hizmet etmektedir. Bu nedenle filmin genelinden farklı olarak bu sahnedeki diyaloglar diyalog sahibinden çok muhatabının tepkilerinin aktarılması biçiminde oluşturulmuştur. Sözelimi sahnede herhangi bir diyalogu

bulunmamasına rağmen seyircinin Stoddard'ın düşüncelerini anlamlandırabilmesi, diyalogların Stoddard'ın diyalog sırasında verdiği tepkilerle ortaya konmaktadır. Aynı durum Doniphon'un tepkilerinde de ortaya çıkmaktadır. Seyirci, diyalogların etkilerini bu karakterlerin yüzlerinde görmektedir. Önemli empati anları da bu sayede ortaya konmaktadır.

4.1.3. Sahnenin Sokolov'un Kuramlarınca Analizi

Sahnenin çoğunlukla sabit ve genel planlarla aktarıldığından daha önceden söz edilmişti. Bu bakımdan filmin genelinde olduğu gibi büyük oranda mizansenin kurgusal müdahaleden ön planda tutulduğu bu sahnede çekim ölçekleri arasındaki uyum da algısal bir karmaşaya yol açmamaktadır. Çoğunlukla genel planlar diz planlara; bel planlar diz planlara ya da tam tersi biçimde diz planlar bel planlara bağlanmaktadır. Bu biçimin dışına çıkıldığı noktalar da bulunmaktadır. Örneğin Starbuckle'ın elindeki kâğıdı buruşturup atması gibi çekimler genellikle seyirciye dikkat etmeleri gereken noktaları aktarmak için kullanılmaktadır. Bu gibi çekimlerin dışında belirgin bir ölçek atlayarak bağlama biçimi kullanılmamaktadır.



Resim 9. Sahnedeki Oyuncuların Bakış Yönlerine Bir Örnek

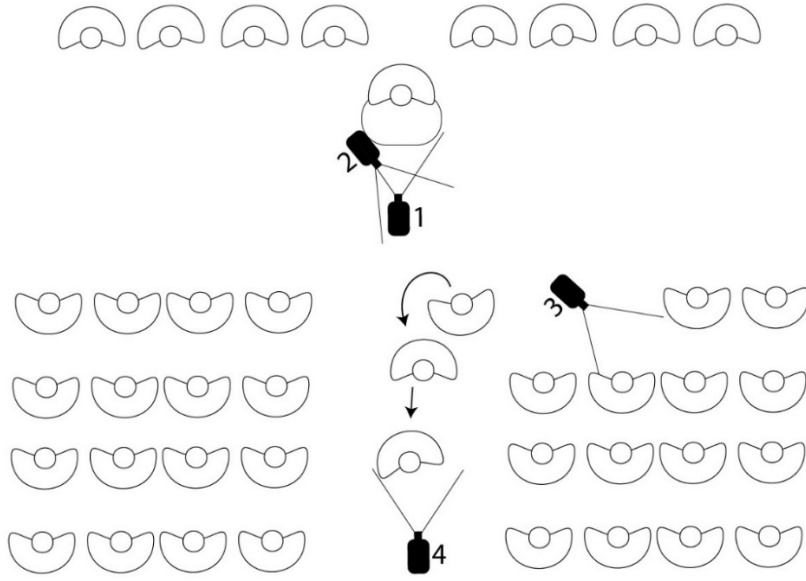
Resim 9 incelendiğinde 1 numaralı görselde oturma başkanının Peabody'ye söz verdiği çekim görünmektedir. Oturma başkanı kadrajın sağına doğru, yani Peabody'nin oturduğu sıraya doğru bakmaktadır. 2 numaralı görselde ise Peabody kadrajın soluna doğru bakmaktadır. Bu nokta

oturum başkanının bulunduğu bölgedir. Yine 2 numaralı görselde Stoddard, Peabody'ye doğru bakmaktadır. 3 numaralı görselde ise Stoddard tıpkı 2 numaralı görseldeki gibi kadrajın sağına doğru bakmaktadır. 4 numaralı görselde Peabody arkasını dönmüştür ve salondaki seyirciye hitap etmektedir. Yürüyerek kadrajdaki konumunun son yerinde durur. (bkz. Resim 10)



Resim 10. Peabody'nin İlgili Çekimdeki Son Konumu

Çekimin bittiği resim 10'da Peabody, aksiyon sırasında, yani hiçbir kurgusal müdahale yapılmadan Resim 9'un 2 numaralı görselindeki bakış yönünü kadrajın sağına doğru taşımıştır. Yönetmen bunu Şekil 1'de görüldüğü üzere 3 numaralı kamerayla ara çekim kullandıktan sonra 4 numaralı kamerayla Peabody'yi sabit bir hat üzerinde yürüterek sağlamıştır. Yani bakış yönlerinin konumlarını ara çekimlerle ve mizansenin bittiği çekimdeki son konumla bağlamıştır. Aynı şekilde koridorda ileri geri yürüyen karakterlerin hareket yönleri, son konumlarından yapılan aksiyon kurgusuyla bağlanarak seyircilerin algısı üzerinde bir karmaşa olmaması başarılmıştır. Bu sayede karakterler iki kesme arasında farklı yönlere doğru hareket etmemektedir.



Şekil 1. İlgili Çekimlerde Kameraların ve Oyuncuların Konumları

Sahne, hareket evrelerine göre kurgu prensibini rahatlıkla aktarabilmektedir. Kuşkusuz ki bu durumda daha genel ölçeklerin kullanılmasının yanı sıra karakterlerin konumlarının mümkün olduğunca mizansen sırasında değişiklik göstermesinin de etkisi bulunmaktadır. Yine aynı şekilde hareket halinde olan objelerin sabit kadrarla aktarılmasından ötürü hareket tempolarında bir uyumsuzluk bulunmamaktadır.

Dikkat merkezi söz konusu olduğunda sahenin ikili veya üçlü planlarda dahi bu prensibi başarılı biçimde uyguladığını gözlemlemek mümkündür. Genel planlarda oyuncuların diyalogları ve hareketleri doğal bir biçimde dikkat merkezini belirlerken kesmelerle yapılan geçişlerde dikkat merkezi bir önceki planlarla uyumlu bir biçim sergilemektedir.



Resim 11. Sahnedeki Dikkat Merkezine Göre Kurgu Örneği

Resim 11 incelendiğinde arka arkaya kesmelerle bağlanan üç çekim gözlemlenmektedir. Bu çekimlerden 1 numaralı görselde dikkat merkezi sahnenin ciddiye yapıyı bozarcasına şeker yiyen birindedir. 2 numaralı görselde de dikkat merkezi 1 numaralı görselde olduğu gibi kadrajın sağına daha yakın bir konumdadır. 3 numaralı görselde ise dikkat merkezi biraz daha sola kaydırılmış, pankartta toplanmıştır. Dikkat edileceği üzere arka arkaya bağlanan bu planlardan 2 numaralı görsel çıkarılmış olsaydı dikkat merkezinin doğrudan değişeceği görülecektir. Ancak sahnede bu şekilde bağlanan çekimler sayesinde dikkat merkezi kademeli biçimde kadrajın ortasına yakın bir konuma taşınmıştır.



Resim 12. 30 Derece Kuralının Sahnedeki Örneği

Çekim ekseninin yer değiştirmesine göre kurgu prensibinin de büyük çoğunlukla uygulandığı gözlemlenmektedir. Örneğin Resim 12’de Stoddard hakkında yapılan bir tartışma sırasında kamera Stoddard’a yapılan kesmede doğrudan yaklaşmak yerine açisal olarak farklı bir konuma konuşlandırılmıştır.

Özetle The Man Who Shot Liberty Valance filminin son delege seçimi sahnesi incelendiğinde çalışmada bahsedilen kurgusal kavramların büyük bir bölümünün özel bir anlam oluşturma çabası gözetilmediği sürece uygulandığı görülmektedir.

5. SONUÇ

Sinema sanatı söz konusu olduğunda mutlak doğruların, değişmez kuralların varlığından söz edilemese de sinema teorileri üzerine yapılan çalışmaların iyi bir sinema ürününün oluşturulmasındaki katkısı göz ardı edilemez. Bu bakımdan başarılı bir sinema filminin henüz fikir aşamasından özenle oluşturulmaya başlandığının bilinmesi gerekmektedir. Fikir olgunlaşarak bir senaryoya dönüştüğünde senaryonun yapısının doğrudan doğruya filmin son halini de etkileyeceği unutulmamalıdır. Seyircinin filmle ve yönetmenle kurduğu bağ, bu aşamadan itibaren oluşmaya başlamaktadır. Çekim sırasında ve çekim sonrasındaki süreçte de ısrarla korunmalıdır. İyi bir sinema filminde yönetmenin isteği dışında herhangi bir şeyin bulunmaması gerekmektedir. John Ford’un 1962 yılında yaptığı The Man Who Shot Liberty Valance filminin, çalışma süresince aktarılan sinema kuramcılarının teorilerine büyük bir oranda uygun biçimde çekilmiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda senaryo, çekim ve çekim sonrası sürecin birbirinden ayrılamaz bir bütünün parçaları olduğu gerçeğini ortaya koyarak iyi

bir örnek oluşturan filmin, özellikle sinema öğrencilerinin dikkatle incelemesi gereken bir kaynak görevi gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır.



KAYNAKÇA

- 1- Adler, A. (2018). *İnsanı tanıma sanatı* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- 2- Akerson, T. (1965). Türk sinemasında seyirci psikozu. *Film*, 2-3. Kulüp Sinema 7 Yayınları.
- 3- Buckland, W. (2013). *Sinemayı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.
- 4- Dmytryk, E. (2021). *Sinemada kurgu* (O. Akınhay, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 5- Eco, U. (2023). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- 6- Field, S. (2013). *Senaryo: Senaryo yazımının temelleri* (Ş. Erol, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- 7- Ford, J. (Yönetmen). (1962). *The Man Who Shot Liberty Valance* [Film]. Amerika Birleşik Devletleri: John Ford Productions; Paramount Pictures.
- 8- Gianvito, J. (Ed.). (2021). *Şiirsel sinema - Andrey Tarkovski* (E. Kılıç, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 9- McKee, R. (2017). *Hikaye* (O. Düz, Çev.). İstanbul: İstanbul Medya Akademisi Yayınları.
- 10- Pezzella, M. (2006). *Sinemada estetik* (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- 11- Sokolov, A. V. (2006). *Sinema ve televizyonda görüntü kurgusu* (S. Aslanyürek, Çev.). Agora Kitaplığı.
- 12- Vogler, C. (2021). *Yazarın yolculuğu* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınevi.