

İntikam Alevi'nde Sovyet Montaj Üslubu Örneği

TUNÇ YILDIRIM

Öz

İlk kez Kanları ile Ödediler adlı suç melodramıyla kamera arkasına geçen Osman Seden'in üçüncü filmi, melez tür filmi örneği olan İntikam Alevi'dir. Dönemin Türk sinemasına hükmeden iki popüler türü (polisye, melodram) harmanlayan bu filmin biçimsel önemi kurgu estetiğine eklektik yaklaşımında yatar. Klasik Hollywood sinemasına (Kurumsal Temsil Tarzına) özgü şeffaflık estetiğinin taşıyıcısı konumundaki tür sinemasının alametifarikası olan devamlılık kurgusunu baştan sona anlatıma bağımlı olarak kullanan yönetmen, filmin dokuz plandan oluşan kırk yedinci sekansında kurgu biçimini büsbütün değiştirir. Yakın plandan çekilmiş, filmse kurmaca evrenle hiçbir alakası olmayan üç dış-öyküsel ara görüntü kullanan Seden sessiz sinemanın görsel estetiğine modern montaj stili üzerinden hürmet eder.

Makalenin amacı İntikam Alevi'ndeki "Sovyet Kurgu Okulu" nun estetik etkisini çözümlenektir. Bu sebepten çalışmanın kapsamı adı geçen filme özgü seçmeci kurgu üslubunun açıklanmasıyla sınırlanmıştır. Görsel sürekliliği ve acıklığı kasten bozan, Rus yönetmen Sergei Eisenstein'in çarpıcı kurgu kuramıyla uygulamasını anımsatan bu biçimsel tercihin filmin üslubuna, estetiğine ve anlatım stratejisine olan katkıları nelerdir? Araştırmanın sorunsalı bu çerçevede belirlenmiştir. Yazının teknik yöntemi "sekans analizi" üzerine kuruludur. Öncelikle filmin teknik dekupajı verilecek (film meydana getiren çekimler ve sekanslar sınıflanacak), ardından kırk yedinci sekansın kurgu estetiği kapsamında ayrıntılı incelenmesi betimleme, çözümleme ve yorumlama aşamaları üzerinden sırasıyla yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: İntikam Alevi (1956), Osman Seden, Sovyet Montaj Ekolu, Sergei Eisenstein, Çarpıcı Kurgu.

An Example of Soviet Montage Style in The Flame of Vengeance

TUNÇ YILDIRIM

Abstract

A crime melodrama called as They Paid with Their Blood was the first movie that Osman Seden was behind the camera and his third film was The Flame of Vengeance which is an example of hybrid genre movie. The formal significance of this film which immingled two popular dominant genres of Turkish cinema (detective, melodrama) underlie in eclectic approach on aesthetics of editing. From the beginning to the end, the director who applied the continuity editing which is the hallmark of the film genre that is the bearer of the transparency aesthetics of classical Hollywood cinema (Institutional Mode of Representation) completely changes the editing style in the forty-seventh sequence of the film which consists of nine shots. Seden who uses three non-diegetic inserts which are not related to diegesis filmed as close-ups respects the visual aesthetics of the silent film through modern montage style.

The objective of this article to analyze aesthetics effect of Soviet Montage School on The Flame of Vengeance. Therefore, scope of this study has been narrowed down by explaining the eclectic editing style which is common to the film mentioned. The main question of the research has been determined in this framework: What is the contribution of this formal preference to style of the film, aesthetics and narrative strategy, which reminds the Russian director Sergei Eisenstein who deliberately distorts visual continuity and fluidity with montage of attractions theory and practice? The technical method of article is based on "sequence analysis". Firstly, decoupage of the film (shots and sequences which compose the film will be classified) will be mentioned; and then the detailed analysis of the forty-seventh sequence within the context of aesthetics of editing will be carried out through description, analysis and interpretation phases.

Keywords: The Flame of Vengeance (1956), Osman Seden, Soviet Montage School, Sergei Eisenstein, Montage of Attractions.

1. Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde hem sinema işletmeciliği hem film imalatçılığı yapan ama Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan kısa bir süre sonra sadece film ithalatçılığı ve dağıtımcılığıyla uğraşmaya başlayan Kemal Film müessesesini yeniden film yapımcılığına döndüren Osman Fahir Seden (1924-1998) sayesinde polisiye türü Yeşilçam'da popülerleşmeye başlar. Yapımcı ve senaryocu Seden, genç yönetmen Lütfi Ömer Akad ile birlikte çalışıp 1952-1953 yıllarında *Kanun Namına*, *Katil* ve *Öldüren Şehir* gibi suç melodramıyla harmanlanan melez polisiyeler üretir (Bkz. Yıldırım, 2016: 131-132). Seden, Akad ile yollarını ayırmasına rağmen geleneksel-muhafazakâr Türk ailesini merkeze koyarak melodram ve polisiye türleri içinde suç temasını dikkatle mezceden melez yaklaşımından vazgeçemez. Yönetmenliğe ilk kez 1955'te başlayan Seden, *Kanun Namına*'nın tematik çeşitlemesini yaparak suç ve macera melodramı *Kanları ile Ödediler*'i çevirir¹. Ertesi sene Seden, ticari başarı getirmiş melez tür modeli üzerinden çeşitlemelerine devam eder. Seden'in başrolü Yeşilçam'ın Kralı Ayhan Işık'a verdiği İntikam Alevi, Akad'ın yönettiği ve gerçek hayattan alınma senaryolar üzerine kurulu *Kanun Namına* ile *Katil* filmlerindeki köşeye sıkıştırılmış suçlu temasını tekrar eden fakat kurgusu bakımından daha biçimci (formalist) ve daha seçmeci (eklektik) özellikler taşıyan polisiye-melodramdır².

Bu makalenin amacı, İntikam Alevi'nin kurgusunu (özellikle 65 saniye süren ve 9 plandan oluşan 47. sekansı) stilistik bir bakış açısından görsel-işitsel olarak betimlemek, çözümlenmek ve yorumlamaktır. Unutmayalım ki sinema tarihi disiplininin varlık sebebi, filmler hakkında eleştirmenlere yakışır kural koyucu, değer biçici yorumlar yapmak ya da amatör sinemasever tavrıyla hareket ederek bir avuç sinemasal başyapıt listesi çıkarmak değildir. Estetik perspektiften hareket eden sinema tarihçisi tek tek eserlerden yola çıkarak filmleri tarihsel açıdan açıklamak ve gelenek içine yerleştirmekle meşgul olmalıdır. Onun hedefi –genelde izlenimci eleştirmenlerin yaptığı– iyi filmi kötü filmde ayırt etmeye yarayan kişisel ölçütler bularak sinema sanatının daimi panteonuna girecek kanonları keşfetmek değildir. Mesela İntikam Alevi gösterimdeyken sayfalarında sinema eleştirilerine yer veren dönemin ciddi siyasi ve muhalif dergisi *Akis*'te çıkan Halit Refiğ imzalı sert bir tenkit (1956: 24), Seden'in anakronik olduğunu iddia eden kurgusu ve seçmeci biçemi hakkında şöyle olumsuz yorumlar yapar:

Belli ki *Osman F. Seden birkaç sinema klasiğini biliyor, onların üslubunu taklit etmekle ortaya bir eser koyabileceğini sanıyor*. Fritz Lang, Eisenstein, Alfred Hitch-

1 Sinema tarihçisi Nijat Özön bu eseri, "polis melodramı" ve "polis filmleri çığırını devam ettiren filmlerden" şeklinde etiketler (1962: 193, 1968: 122). *Kanları ile Ödediler*'i macera melodramı olarak, *Kanun Namına*'yı melez bir polisiye-melodram şeklinde ayrıntılı çözümlen yeni sinema tarihi çalışması için bkz. Yıldırım, 2016: 124-131, 166-171.

2 İntikam Alevi'nin melez kimliği ve türsel özellikleri hakkında ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Yıldırım, 2016: 131-137.

cock, Orson Welles üsluplarının bir araya karıştırılma gayreti eklemecilikten ileri gitmiyor. Mesela balıkçı kahvesinde Hikmet arkadaşını cinayete teşvik ederken konuşulanlar *balık doğrayan bir bıçak, ipe ilmik takan bir el ve çivi çakan bir çekik ile izah ediliyor. Sessiz sinema devrinde çok kullanılan bu Eisenstein ifade tarzı seyircide beklenen tesiri uyandıramıyor.* (İtalik vurgulamalar benim)

Filmler hakkında yapılan *eleştirel alımlama* çalışmaları, sinema araştırmaları içinde önemli yer edinmiş olsa da bir sinema tarihçisi, herhangi bir eleştirmenin öznel yargılarından yola çıkarak bilimsel çalışmasının problematiğini belirleyemez.

Bu makalenin sorunsalı şöyle tanımlanır:

- Eleştirmen Refiğ'in gecikmiş (anakronik) olduğunu düşündüğü için hakir gördüğü³, ama sessiz sinemanın görsel diline olduğu kadar Eisenstein'e özgü kavramsal kurguya da doğrudan bir saygı duruşu olan modern montaj stiline İntikam Alevi'nin melez kurgu estetiği içindeki yeri ve işlevi nedir?
- Kurumsal Temsil Tarzına yani şeffaflık kuralına dayanan klasik sinema estetiğinin yayıcısı konumundaki tür sinemasının standart stili devamlılık kurgusuyla çelişen bu biçimsel tercih, filmin eklettik üslubuna ve anlatım stratejisine nasıl etki eder?
- Daha da önemlisi, Seden tek bir sekansın montajında Eisenstein'a özgü zamansal ve mekânsal sürekliliği aniden bozan şok edici çarpışma *üslubuna*⁴⁴ hangi sebeple başvurur? Devamlılık içinde bağlantı ilkesi üzerine kurulu anlatsal/öyküsel kurgudan (klasik dekupajdan) bir anda kesiklik, şok, karşılaştırma, soyutlama ve süreksizlik yaratan söylemsel/kavramsal kurguya (modern montaja) geçen melez stil nasıl etki yapar?
- Bu örnek sekans, montaj-dekupaj ikileminde nasıl bir sembiyoz (birlikte/ortak yaşama) estetiği yaratır?

Bu çalışma üç alt bölümden oluşur:

- Teorik kavramlara odaklanan kuramsal çerçeve bölümünde "kurumsal temsil

3 Jullier'e için (2003: 124) bir stil figürünün ömründe dört tane zaman vardır: 1- Ortaya çıkma zamanı. 2- Kodlama zamanı. 3- İhlal zamanı 4- Tarafsızlık bulunması zamanı. Refiğ'in 1920'lerin Sovyet sessiz sinemasında keşfedilen modern montaj şeklinin tekrar edilmesini eleştirmesi ama 1910'larda Hollywood sinemasında sistemleşmeye başlayan ve tüm dünya sinemalarına yayılan klasik sinemanın estetik taşıyıcısı konumundaki devamlılık kurgusunun hiç sorgulanmadan tekrar edilmesini yadırgamaması gariptir. Sinema sanatında hangi stilin neden ve ne zaman geçerli olup olamayacağına karar vermek eleştirmenin işi midir? Eisenstein'ın düşünceci çok-kültürlü ve yaratıcılığı da eklettik olduğundan sinemasal kuramı ve uygulaması bir hayli zengin olmuştur. Bkz. Stam, 2014: 50-51. Ayrıca, Eisenstein sinemasının formel mirası ticari film yapım sistemlerinin başında gelen Hollywood sinemasını bile doğrudan etkilemiştir. Berthomieu'ye göre (bkz. 2011: 28, 30) Sovyet filmlerinin tanınması Hollywood stiline kompozisyon tarafından tamamlanan bir soyutlama eklemiştir: çok yakın çekimler, alt açılar ve eğik açılar. Eisenstein modeli (devingen grafik çatışma, şok etkisi, tonal ve armonik montaj) zengin biçimsel laboratuvarın ortasında hem temel hem de değişken bir yer edinir.

4 Pearlman'a göre (2016: 170-171), "Eisenstein'ın montaj anlayışı bağımsız planların çarpışmasıdır. [...] Montaj, zaman ve mekân içerisindeki ilgisiz unsurların çarpışmayla bir araya toplanması olabilir."

tarzı”, “klasik sinemanın şeffaflık düzeni” ve “devamlılık kurgusunun estetik özellikleri” açıklandıktan sonra klasik dekupaja karşı “Sovyet Montaj Okulu üyesi Eisenstein’in inşa ettiği modern kurgu estetiği” kuramsal temelde ele alınır.

- Araştırmanın teknik yönteminin açıklanmasına odaklanan sonraki bölüm, film çözümlemede kullanılan teknik dekupaj ve teknik dekupajın parametreleri üstünde durur.

- Bulguları ve yorumları içeren bölüm, filmin teknik dekupajına odaklanır ve eserin yapısal düzenlenişini zamansal eksiltilere (elipslere) göre belirlenmiş sekanslar etrafında inceler. Ayrıca, devamlılık kurgusunun temel öğeleri 30° ve 180° kurallarıyla çelişen kısımlar sekans bölümlenmelerine göre işlenir. Bu analitik kısımda Sovyet modern montaj stiline klasik dekupaj estetiğiyle nasıl bir melez etkileşime girdiği, İntikam Alevi’nin 47. sekansının ayrıntılı teknik tasviri ve estetik tahlili yapılarak ispatlanır ve yorumlanır.

2. Kuramsal Çerçeve

Kurumsal temsil tarzına, klasik sinemanın şeffaflık estetiğine ve devamlılık kurgusuna karşı Eisenstein’in modern montajı

Sinema tarihinde devamlılık sistemi nasıl ortaya çıkar ve ne işe yarar? Standart bir stil olan devamlılık kurgusunun varlık sebebi klasik sinemanın şeffaflık estetiği ve bu egemen tarzın doğal taşıyıcısı konumundaki popüler türlerdir. Sinema kuramcısı ve tarihçisi Burch için (Bkz. 2007: 8-9) sinemanın 1895-1929 dönemi Kurumsal Temsil Tarzının (KTT) oluşum dönemidir. Ona göre KTT, sinema okullarında elli yıldan daha fazla bir süredir açıkça öğretilmekte ve bizler henüz çok gençken sinema salonunda ve televizyonda edindiğimiz film deneyimi sayesinde KTT’yi içselleştirmekteyiz. Hollywood klasisizmi denen büyük biçimin temsilcisi türler, KTT’yi (anlatsal, temsilî, endüstriyel estetik modeli) dünya sinemalarına yavaşça ihraç etmiştir. Sese geçiş KTT’yi somutlaştırmayı amaçlamaktadır. Bordwell (1999: 121) için klasik film yapımı bütün bir estetik uygulama olarak 1917 civarında sağlama da Marie’ye göre (2005: 35), KTT’ye geçişi genelleştiren Cecil B. DeMille’nin *The Cheat* (1915) filminin Avrupa’daki dağıtımının yarattığı şoktur. Bu da öyküsel Hollywood stiline zaferidir. Söz konusu egemen tarza “klasik Hollywood sineması” denir; çünkü Bordwell ve Thompson’a göre (2011: 102) bu tarz; süresi, istikrarı ve etkili tarihi nedeniyle “klasik”tir ve bu tarz en gelişkin tarzını Amerikan stüdyo filmlerinde edindiği için “Hollywood”dur.

Klasik anlatıda uygulanan sinemasal tekniklerin toplamı anlatının açıklığına, türdeşliğine, çizgiselliğine, tutarlılığına bağımlı olacağı gibi onun dramatik etkisine de muhakkak ki bağımlı kalacaktır. Sinemasal anlatıların türdeşleştirilmesine katkı yapan ise büyük türlerin hem hızlı hem tedricî kuruluşudur. İşte her şeyin

kesilmeden cereyan ettiği, planların ve sekansların görünüşte tam bir tutarlılıkla bağlandığı, hikâyenin yalnızca kendi kendini anlatıyormuş gibi görüldüğü bu tip filmlerin özgül niteliğini tanımlamak için “şeffaflık” terimi teklif edilmiştir (Bkz. Goliot-Lété ve Vanoye, 2005: 19). Gönen (2007: 43-44), şeffaflığı şöyle tanımlar:

Şeffaflık sinematografik operasyonların görünmezliği kuralıdır. [...] Şeffaflık kurallına göre kurmaca olaylar, filmsel evrende, sanki doğal bir biçimde bulunuyorlarmış ve gelişıyorlarmış gibi sunulur. [...] Şeffaflık; çerçeveleme, aktörlerin oyunu, filme çekme, montaj gibi biçimsel yapıyla ilgili tüm sinematografik operasyonların görünmez kılınmasıdır. (İtalik vurgulamalar benim)

Her türlü biçimsel aracın ve geçişin görünmez kılınarak anlatısal, zamansal ve mekânsal devamlılık içinde kesintisiz bir gerçeklik izlenimi yaratmaya çalışan şeffaflık yanılması, izleyicinin görsel-işitsel dikkatini, filmsel kurmaca evrenin içinde tutmasını amaçlayan klasik sinema anlatımının vazgeçilmez estetik unsurudur. Pinel (Bkz. 2001: 36-38, 46), Amerikalıların olabilecek en şeffaf yazıyı ve olabilecek en görünmez montajla tamamlanan isabetli bir dekupajı geliştirmeleri neticesinde uzun bir zaman neredeyse evrensel bir model olacak *klasik Hollywood kurgu üslubunun* 1920 ile 1926 arasında hazırlandığı sonucuna varır. Ona göre, 1930’ların ortasından itibaren Hollywood’da klasik kurgu zirvesine çıkarak bütün dünya sinematografileri için bir modele dönüşür. Kurgu, basit bir anlatım aracına dönüştürüldüğü için montaj demek dekupajın tamamlanması demektir. Başka bir deyişle, montajı kesin olarak belirleyen onun üzerinde tartışılmaz bir denetim uygulayan ama kendisi de senaryoya zorunlu şekilde boyun eğen dekupajın kendisidir. Sovyet bağlamındaki çarpışma temelinden tamamen koparılan montaj, klasik sinema estetiği çerçevesinde böyle ehlileştirilir⁵. Klasik stilin kuralları içinde yer alan şeffaflık, kesme (*cut*) montaj işleminin gizlenmesi teşebbüsü olarak tanımlanır (Bkz. Jullier, 2003: 126). İşte bu konuda esas görev devamlılık kurgusuna düşer; çünkü “tarihsel olarak devamlılık kurgusu sistemi 1920’lerden itibaren ticari sinemanın hâkim üslubu olmuştur” (Elsaesser ve Hægener, 2011: 173). İzleyici/seyirci ile alakalı “tutarlılık ve oryantasyon” motifleriyle eşleştirdiği devamlılık sistemini, Batı resim ve tiyatro sanatlarındaki mekânsal evrimle kıyaslayan en ilginç biçimsel tanımlama Buckland’a (2013: 14) aittir:

Devamlılık kurgusu, Rönesans resminin uzamını ve 19. yüzyıl tiyatrosunun ön sahne uzamını sinemada yaratmaya çalışan bir dizi tekniğe işaret eder. Bu teknikler gereklidir çünkü uzun çekim ve derin odaklı fotoğrafçılığın aksine, kurgu bir

5 Pinel için (2001: 50), Hollywood’da Orson Welles ve Alfred Hitchcock kendi kişisel yazılarının gücünü öne çıkararak şeffaflığı hor görürler. Refiğ’in İntikam Alevi eleştirisinde reddettiği Seden’in eklektik tavrı hatırlandığında Welles, Hitchcock ve Eisenstein ile yapılan mukayese manidar kaçır; çünkü Seden aslında klasik tür modeline ait basmakalıp bir hikâyeyi değişik bir üslupla anlatmayı seçer. Esinlendiği yönetmenler de klasik sinemanın şeffaflık estetiğini ve devamlılık kurgusunu ya bilinçli olarak bozan (Eisenstein) ya da dikkate almamaya cüret eden (Welles, Hitchcock) sinemacılarıdır.

sahneyi birden çok çekime (uzam ve zaman parçası) böler. Devamlılık kurgusu teknikleri, bu parçalardan sentetik bir uzam ve zaman birliği yaratmayı amaçlar. (İtalik vurgulamalar benim)

Buckland'a göre (Bkz. 2013: 15-16), uzamsal tutarlılığı yaratmak ve izleyiciyi konumlandırmak için devamlılık kurgusunun kullandığı teknikler 180 derecelik bir eylem çizgisi eksenine, göz hizası eşlemesi, görüş açısı kesme, eylem kesmesinde eşleme ve yön devamlılığıdır. Demek ki, "klasik biçimdeki devamlılık kurgusunda planlar çoğunlukla geçişlerin pürüzsüzce olması, seyircinin devamlılık hâlindeki mekânda zamanın akış hissini mümkün olan en az derecede bozma gayesiyle tasarlanıp yan yana konur" (Pearlman, 2016: 172). Kurgu, anlatısal devamlılığı sağlamak için kullanılır ve "devamlılık sisteminin temel amacı, çekimlerde mekân, zaman ve aksiyona ait kesintisiz bir akış devamlılığı sağlamaktır" (Bordwell ve Thompson, 2011: 236).

Başat biçimin ABD'deki gelişimi ve ulusal sinemalara yayılması hızlıdır: Önce, 1909-1917 döneminde temel devamlılık ilkeleri (bakış uyumu, aksiyon uyumu, aç-karşı aç çekimi) geliştirildi. Sonra, 1920'lerde devamlılık sistemi Hollywood stüdyolarındaki yönetmenlerin anlatılar içinde tutarlı mekânsal ve zamansal ilişkiler yaratmak için neredeyse otomatik olarak kullandıkları standartlaşmış bir stil hâline geldi. Nihayetinde 1930'lu yıllarda, devamlılık sistemi tüm dünyada yapılan ticari filmlerde kullanılan standart bir kurgulama modeliydi (Bkz. Bordwell ve Thompson, 2011: 460, 250). Başta Hollywood olmak üzere ana akım anlatı sinemalarının çoğunluğu devamlılık üslubunu benimserken çekim/karşı çekim, 180° ve 30° kuralları sürekliliğe katkı sağlayan etmenlerdir (Bkz. Butler, 2011: 29-33).

Sessiz sinemada hâkimiyetini ilan eden evrensel estetik modele karşı önemli direnişlerden biri Rusya'da ortaya çıkar. Lenin'in didaktik bir görev yüklediği, Sovyet devletinin de aslen eğitim ve propaganda aracı olarak ilgilendiği sinema sahasında Hollywood modelini reddeden sinemacılar türer (Bkz. Goliot-Lété ve Vano-ye, 2005: 20). Bolşevik devrimi ertesinde sinemanın devletleştirilmesi (1919) ve akabinde Devlet Sinema Okulu'nun kurulması hem kuramsal hem de uygulamalı olarak filmin estetik merkezine montajı koyan yeni bir hareket yaratır. Amiel montajdaki devrimci tutumu şöyle açıklar (2002: 48):

Romansı öze sahip öyküsel sinemanın mantığından sıyrılan Sovyet sinemacılar araştırmalarını, montajın yabancı ülke sinemalarında, bilhassa Amerikan sinemasında sunulanından başka kullanımına yöneltirler.

İşte bu bağlamda eser vermeye başlayan Eisenstein; Kuleşov, Vertov, Pudovkin ve Dovzhenko gibi sinemacılarla birlikte Sovyet montaj stiline en önde gelen filmlerine imza atar (Bkz. Bordwell ve Thompson, 2011: 467-469). Filmin anlamının

kurguda saklı olduğunu hissedenden Eisenstein'in farkı, süreklilikten çok, süreksizliği aramasındadır (Bkz. Butler, 2011: 20). O, kurgu (çekimlerin bir araya getirilmesi) ile montajı (filme çekilen olaylara sembolik ve metaforik anlamlar yüklemek için kurgunun etkili kullanımı) kasten farklılaştırır. Bu tespiti yapan Buckland (2013: 25), Eisenstein'a özgü montaj hakkında şunları yazar:

Eisenstein, montaj tarafından yaratılan sembolik anlamları "çağrışımlar" olarak adlandırmıştır. Montaj, parçaların toplamında daha büyük çağrışımlar (sembolik anlamlar) yaratır. Bir başka deyişle, iki çekimin montajından, onların herhangi birinde bulunmayan bir çağrışımlar zinciri yaratılır.

Kolker'e göre (2009: 129), montajı hem estetik hem de ideolojik (devrimci) bir araç olarak kullanan Eisenstein, "film yapısının temel biriminin çekim değil, kurgulanmış en az iki çekim olduğuna inanıyordu." Gerçekliğin basit bir taklidiyle ilgilenmeyen Eisenstein, çekimler arasındaki temel ilişki olarak çatışma fikrinden hareket ederek 1920'lerin ortasında kendi çığır açıcı kavramı "atraksiyonlar montajı"nı geliştirir (Bkz. Elsaesser ve Hagener, 2011: 50-51). Ona göre sinemanın atraksiyon denen kısa fragmanları (çekimler ya da sahneler), seyirci üzerinde özgül bir etki yaratacak şekilde birleştirmesi gerekir. Kilit nokta planların devamlılık sağlaması için art arda sıralanması değil, fakat kendilerinde olmayan bir soyut anlam yaratmaları için yan yana konmalarıdır. Montajda çekimlerin birbirleriyle çatıştırılması ve çatışan fikirlerin görsel sunumu esastır. "Onun istediği, *a priori* bağlamsal ve öyküsel ilişkisi olmayan güçlü imajları yan yana getirerek seyircide şiddetli bir heyecan uyandırmaktır" (Pinel, 2001: 25). Atraksiyonlar montajı hakkındaki ilk kuramsal metinlerini 1923'ten itibaren yayımlayan Eisenstein, 1924'te yaptığı *Grev* ve ardından gelen *Potemkin Zırhlısı*'nda montaj teorilerini hayata geçirerek büyük uluslararası başarı elde eder (Bkz. Marie, 2005: 59-60). Atraksiyonlar montajını, paralel kurgunun özel bir vakası olarak kabul eden Faucon, "Eisenstein için gerekli olanın çekimlerin yan yana dizilmesi sayesinde *bir düşünceye* ya da *bir imaja* ulaşmaya çabalamak" olduğunu belirtir (2009: 80). Onun kavramsal, diyalektik ve simgesel montaj stili, gösterirken görünmemek hatta tamamen silinmek isteyen şeffaflık estetiğiyle uyuşmaz. Gerçekçi bir gerekçe aramayan ama bilinçli şekilde devamsızlık arayan montaj teorisiyle pratiği sayesinde avangart sanat içine dâhil edilen Eisenstein'in estetik etkisini çeşitli sinemacılar da görmek mümkündür. Bunlardan biri İntikam Alevi'nin yönetmeni Seden'dir.

3. Araştırma Süreci ve Yöntem

Türk sinemasının estetik tarihi düşünüldüğünde İntikam Alevi'nin devamlılık kurgusunu kasten bozan, sessiz sinemanın Sovyet montaj hareketi üyesi Sergei Eisenstein'in kuram ve uygulamasını anımsatan montaj stiline daha yakından bak-

mak ve ayrıntılı bir çözümleme yapmak gerekir. Ne de olsa Türk sinema estetiği düşünüldüğünde akla ilk gelen araştırma sorusu, filmlerin “ne anlattığı” olmamalı ama “nasıl anlattığı” da dikkate alınmalıdır. Tematik yaklaşımların stilistik analizlerle desteklenmesi sinema tarihi araştırmalarında gerekliliktir. Zira sinema estetikçisi Laurent Jullier’ye göre (2003: 8), “nasıl” evresinde belirlenmiş her biçimsel figür fiilen “neyin” taşıyıcısıdır.

Seden sinemasına odaklanan biri yarı-akademik (Maraşlı, 2006: 141-142, 247-257), öteki akademik (Gürmen, 2007: 175-193) iki inceleme, yönetmenin üslubuna ve biçimine el atmaya çabalarken İntikam Alevi’nin *montaj stiline* değinmeyi unuttur. Tek tek eserlere odaklanan analitik çalışmalar sayesinde Türk sinema tarihi boyunca film biçiminin (dolayısıyla kurgu tarzının) nasıl değiştiği, evrimleştiği, çeşitlendiği gözlemlenebilir; çünkü sinemada stil dendiğinde akla geniş bir alan içine giren şu teknikler toplamı (mizansen, görüntü düzenlemesi denen sinematografi, kurgu ve ses) gelir.⁶ Stil (üslup, biçem) kavramını, Bordwell ve Thompson (2011: 314) şöyle tanımlar:

O zaman stil, film boyunca tekniklerin bir model içinde kullanımınıdır. Kendi stilini yaratan herhangi bir film belirli teknik tercihlere dayanır ve bu tercihler de yönetmen tarafından tarihsel koşullara ait kısıtlamalar göz önünde bulundurularak seçilir. (İtaliyeli vurgulamalar benim)

Demek ki film üslubunun esas ögesi olan kurguyu/montajı anlayıp yorumlayabilmek için doğrudan ana kaynak olan filmi çözümlemek şarttır⁷. Peki, hangi gelişmiş yöntemle İntikam Alevi’nin kurgu estetiği tahlil edilebilir? Bu soruya hakkaniyetli bir cevap verebilmek ancak “dekupaj” ve “teknik dekupaj” nosyonlarını açıklamakla sağlanabilir.

Burch’ün (1969: 12-13) şekilci, yani formalist bakış açısından “bir film zaman dilimleriyle mekân dilimlerinin art arda gelmesinden ibarettir.” Bu kapsamda film analizi, her şeyden önce filmin yapısal düzenlenişi manasına gelen *arkitektoniği* ortaya çıkarmalıdır. Buckland’ın (2013: XIV) dediği gibi “bir filmin yapısı üzerinde durmak, film pratiği ve film estetiğinin incelenmesini kombine etmek demektir.” Bir filmi betimlemek, çözümlemek, yorumlamak hatta yeniden inşa etmek için o filmin “teknik dekupajını” vermek şarttır. Dikkat edilmesi gereken husus, senaryonun sahneler bölünmesi anlamındaki *dekupaj* ile filmin son hâlinin genelde plan ve sekans denen birimler üzerine kurulu bir tasviri olan *teknik dekupajın* sinema terminolojisinde iki farklı kavram olduğudur⁸. İlki 1910’lardan beri sinema profesyonellerini, ikincisi ise film analistlerini ilgilendirir. Martin’e göre (2011: 51)

6 Sinemada stil nosyonunun hakkında bkz. Bordwell, 1999: 4.

7 Elimdeki kopya, piyasada ticari olarak satılan İntikam Alevi DVD’sidir.

8 Dekupaj ve teknik dekupaj hakkında bkz. Aumont ve Marie, 2001: 48.

teknik dekapaj; bir filmin bütünü çözümlenmek istendiğinde, filmin anlatımı ve kurgusuyla ilgilenildiğinde hatta filmin diğer stilistik ve retorik yönleriyle alakalı analiz vakaları için uygulamada eşit derecede ve mutlaka gerekli olan bir araçtır.

Peki, bu “teknik dekapajın” genel olarak kabul gören parametreleri nelerdir? Martin'in (2011: 51-52) ayrıntılı sınıflandırması şöyledir:

Çekimlerin süresi (kısa, uzun, çok uzun planlar vs.); çekim ölçekleri, çekim açıları, alan derinliği, kişilerin ve eşyaların derinlik içinde konumlandırılması, kullanılan mercek tipi; hareket, kişilerin alan içindeki hareketi, alana giriş ve çıkışlar, kamera hareketleri (çevrinme, kaydırma), odak hareketi (zoom); kurgu, uyuşum tipleri, noktalamalar (silinme, karton, fondü...), kurgu tipleri; ses bandı, ikili konuşmalar, müzik, gürültü, ses ölçeği, ses frekansı, sesin kaydediliş doğası, ses-imge ilişkisi; ışık, ışığın doğası, aydınlatma işlemleri, rengin kullanılışı ve karakteristiği.

4. Bulgular ve Yorumlar

4.1. İntikam Alevi'nin teknik dekapajı

Seden sinemasının biçimini dikkatle inceleyen Gürmen (2007: 182), yönetmenin kurgusunun hızlı ve dinamik olduğu sonucuna varır. Seden de sinemasında hızlı tempo ve çok hızlı teknik kullandığını ifade eder (TRT, 1999: 61). Ayrıca, yapım-cılığını üstlendiği ilk filme rejisör olarak Kani Kıpçak'ı seçmesinin nedeninin onun kısa planlamayı, kısa montajı, seri montajı çok iyi becermesi olduğunu itiraf eder (TRT, 1999: 64). Peki, kısa ve hızlı kesmeye bu kadar önem veren Seden'in İntikam Alevi nasıl bir kurguya sahiptir?

Filmin dekapajı yapıldıktan sonra ortaya çıkan sonuç şöyledir: İntikam Alevi toplamda 89 heterojen sekans ve 941 plandan meydana gelen dönemine göre çok hızlı, dinamik ve değişken yapılı bir filmidir. Neden? Çünkü filmin Ortalama Çekim Uzunluğu (OÇU) sadece 7,5 saniyedir⁹. Bu konuda dönemsel bir karşılaştırma yapmak esastır. Bordwell'e göre (2016: 218), Hollywood'da “1930 ve 1960 arasında çoğu filmde 300 ila 700 arasında değişen çekimler vardı, dolayısıyla ortalama çekim uzunluğu 8 ve 11 saniye arasında değişiyordu.” Anlaşılacağı gibi 1956 yapımı İntikam Alevi çekim sayısı olarak dönemin Amerikan filmlerinin ortalamasının çok üzerinde olup, OÇU bakımından ise daha kısa ortalamaya sahiptir. Yani hareketi ve aksiyonu öne çıkaran bu Türk filmi sayıca daha çok, daha kısa ve daha hızlı plandan meydana gelir.

Filmin yapısal düzenlenişinde gözden kaçmaması gereken ayrıntı, sekansların plan sayısı bakımından türdeş olmayan eşitsiz bir düzende inşa edilmesidir. EK-

9 OÇU kavramı için bkz. Salt, 1992: 142-147. İntikam Alevi'nin OÇU'si şöyle hesaplandı: Filmin saniye olarak verilen uzunluğu (7062") filme ait çekimlerin toplam sayısına (941) bölündü. 7062 / 941 = 7,5. Bu işlem yapılırken başlangıç ve son jeneriğine ait 2 plan hariç tutuldu.

1'de verilen grafik tablo ve EK-2'deki ayrıntılı dekapaj, çekim ile sekans konularında kesin rakamları ortaya koyar. Buna göre İntikam Alevi'nde 89 sekansın 32'si (%39,9'u) 2-5 plandan, 20'si (%22,4'ü) 6-9 plandan, 17'si (%19,1'i) 10-19 plandan ve 11'i (%12,3'ü) tek bir plandan oluşur. Demek ki 89 sekansın dörtte üçüne tekabül eden 63 sekans (%74,6), 1 ila 9 plandan meydana gelir. Bunları; 20-29 plandan oluşan 3 sekans (%3,3), 60-69 plandan oluşan 2 sekans (%2,2), 35-39 plandan oluşan 2 sekans (%2,2), 53 plandan oluşan 1 sekans (%1,1) ve 147 plandan oluşan 1 sekans (%1,1) izler. Bu istatistiki verilerden yola çıkarak şöyle bir genelleme yapılabilir: İkilili konuşma denen diyaloglu bilgi verici sekanslar daha az ve uzun çekimlerden oluşur; ama heyecanın, hareketin, aksiyonun, çatışmanın üstüne kurulu sekanslar daha fazla ve kısa çekimlerden meydana gelir. Konuşma-hareket ikilemi ya da söylem-eylem diyalektiği Seden'in sekanslara göre inşa ettiği kurgunun tarzını, ritmini, biçimini ve estetiğini doğrudan etkiler.

Peki, 89 sekansa ait 941 çekimin hiç eşit olmayan dağılımı nasıl açıklanabilir? Sorunun cevabı İntikam Alevi anlatısında sürekli ortaya çıkan takip-kovalamaca motifidir. Aynı anda kaçan ve kovalayan en az iki, bazen de üç farklı tarafı eş zamanlı olarak vermek isteyen yönetmen *almasıık kurguya* başvurunca çekim sayıları anormal şekilde artar, kavga/çatışma teması hızlı kesmelere yol açar ve böylece sekansların süresi uzar, ritmi hızlanır ve temposu artar. Sekansların içeriğine göre kurgu biçimi ve biçimi değişir. Mesela Ekrem ile Hikmet arasında ilk kavganın çıktığı 30. sekans toplamda 36 çekimden oluşur. Anlatının doruk noktası olan 84. sekans; polis, Ekrem ve Hikmet arasında bitmek bilmeyen üçlü "kaçma-takip-yakalama" olay serisi üzerine kurulu olup toplamda 147 plandan (filmdeki çekimlerin %15,6'sı) meydana gelir. 457 saniye süren, aksiyonu bitmek bilmeyen bu almasıık sekans, OÇU bakımından kilit işleve sahiptir. Çok kısa planların süresi 1 saniyenin bile altında olan sekansın OÇU'su sadece 3,1 saniyedir. Bu rakam, filmin OÇU'sunun (7,5") yarısından da daha azdır. Kısa planların, hızlı kesmelerin sonucunda dinamik kurgu estetiği bu ritmik sekansa hükmeder.

İntikam Alevi'nin doğrusal/çizgisel işlemeyen anlatımı, anlatının merkezindeki eril karakter Ekrem'in (Ayhan Işık) bakış açısından gerçekleşen iki öznel geçmişe dönüşle ve iki şimdiki zamana atlayışla yapılandırılır böylece kurmaca evrene ait hikâyenin geçtiği süre 2 yıla yayılır. İlk 17 sekans şimdiki zamanda geçer ve hapisten kaçıp, balıkçı kulübesine sığınan Ekrem'in hatırlamasıyla geçmişe zincirlemeyle dönlür. 18-42 sekansları geçmişte meydana gelen öykü olaylarını Ekrem'in gözünden anlatır. 43. sekansta kesme ile yapılan ileri atlama, anlatıyı şimdiki zamanda kulübede sıkışmış Ekrem'e bir kez daha odaklar. Kesme ile yapılan son geçmişe dönüş, Ekrem'e kurulan suç komplosunu 44-57 sekanslarında gösterir. 58. sekansta son kez şimdiki zamana dönen anlatı, zaman dizine sadık kalarak Ekrem'in intikam alıp polisin gerçek katili yakalamasıyla sonlanır. Demek

ki anlatıyı oluşturan öykü olaylarına ait 89 sekansın 39'ü, yani %43,8'i geçmişte geçer ve bu durum olay örgüsünü karmaşıklarlaştırır. Bu sekansların ezici çoğunluğu kesme ile birbirine bağlanır ama uzun zamansal eksiltileri vurgulamak için zincirleme, siyaha kararma, siyahtan açılma gibi klasikleşmiş noktalama işaretleri kullanılır.

İntikam Alevi'nin sekans bölümlemesi, farklı "sekans tiplerini"¹⁰ içinde barındıran çok çeşitli bir yapıdadır. Bu sekansların ezici çoğunluğu mesela, ormanlık alanda jandarmalardan kaçan Ekrem'i gösteren altı planlık ilk sekans, zamansal eksilti barındırmayan bir *sahnedir*. Tek bir çekimden oluşan 27. sekans, zamansal ve mekânsal süreklilik hiç bozulmadan filme alınmış bir *plan-sekanstr*. On sekiz çekimden oluşan 39. sekans birkaç zamansal eksiltiye izin veren *sıradan sekans* örneğidir. Kaçma-kovalama üzerine kurulu üç öykü serisini eş zamanlı biçimde yapılandıran 84. sekans tam bir *almaşık sekans* örneğidir. Bu makalenin konusunu teşkil eden 47. sekans ise aralarında zamansal, mekânsal ve anlatsal hiçbir bağ olmayan üç görsel motifi kavramsal olarak mukayese eden bir yapıda kurulmuş *paralel sekanstr*.

Her bir sekansı meydana getiren çekimlerin bağlantı teknikleri düşünüldüğü zaman İntikam Alevi'nde kurgunun, klasik sinema estetiğinin olmazsa olmazı devamlılık kurgusu stiline temel öğeleri 30° ve 180° kurallarını sık sık ihlal ederek kendisini görünür hâle sokup şeffaflık estetiğini bozduğu tespit edilebilir. Böylece klasik dekupajın mekânda, zamanda ve aksiyonda akış sürekliliği sağlayan işlevinin dışına çıkılır. 54, 76, 77 ve 78. sekanslarda 30° kuralını bozmak küçük çapta sıçrama etkisi yaratır ve akıcılığı bozarken; 11, 16, 30, 35, 37, 50, 62, 65, 75 ve 87. sekanslarda 180° kuralını ihlal etmek eylem çizgisi eksenini bilerek kırıp uzamsal sürekliliği, tutarlılığı bozar. Uyuşumla bağlanmayan bu kesmeler arasında karakterlerin yerleri değiştiğinden yön devamlılığı sekteye uğrar. Bazı çekimlerin aşırı kısa olması ve neredeyse her çekimde başat konumda olan hareket ögesi sayesinde ortalama seyircinin gözü bu devamsızlıktan rahatsız olmayabilir hatta onu kavrayamayabilir bile. 34 ve 84. sekanslar ise çekimleri eşleme tekniğinde devamlılık içinde kesme uyusumunu reddederek hem 30° hem 180° kuralını birçok yerde bozacak şekilde kurgulanır. Seden'in, filmi oluşturan 89 sekansın sadece 16'sında (%17,9) kurgu üslubunu devamsızlık yaratacak şekilde belirginleştirmesi bilinçli modern estetik tavırla hareket ettiği anlamına gelmez; çünkü geri kalan uzun kısım filmsel kurmaca evreni pürüzsüzce yaratan klasik dekupajın şeffaflık estetiğini pekiştirmeye çabalar. Öte yandan, İntikam Alevi'nin 47. sekansı, klasik dekupaj kaynaklı zamansal ve mekânsal akıcılığı bilinçli olarak bozan modern montaj stiline radikal şekilde yer verir.

10 Bu konuda bkz. Vanoye vd., 2000: 132.

4.2. İntikam Alevi'nde kırk yedinci sekansın teknik betimlemesi ve estetik çözümlenmesi

46. sekansın son çekiminde, sevdiği kızın iş arkadaşı Ekrem'i arzulasını ve kendisini reddetmesini hazmedemeyen Hikmet (Kenan Pars), Ekrem'le kavga etmesini engelleyen Hüseyin'e (Turgut Özatay) şu sözleri söyler: "Bu akşam senle beraber çıkalım, bir şey görüşmek istiyorum." Seyircide merak uyandıran bu repliği izleyen çekim, adı geçen ikiliye ve konuşacakları konuya odaklanan yeni bir sekansın başlangıcıdır. Ancak görüşme; açık havada, deniz kıyısındaki bir balıkçı kahvesinde, güpegündüz gerçekleşir. Hüseyin'in yüklü bir borcu olduğunu ve tehlike altında yaşadığını öğrenen Hikmet, arkadaşının zor durumda olmasından faydalanarak onu para kazanabileceği yasa dışı bir iş yapmaya ikna etmeye çabalar¹¹.

4.2.1. Teknik betimleme

Plan-323; Süre: 18''. Sağdan sola doğru hızlı yatay çevrinme ile başlayan çekim, balıkçı kalabalığından geçerek orta plana yerleştirilmiş soldaki Hikmet ve sağdaki Hüseyin'e odaklanır. Sağ ön planın köşesinde profilden görünen yaşlı bir erkek tavla oynamakta, orta planda ise uzunlamasına duran Hüseyin yandan, Hikmet ise cepheden çerçevelenmiş. Çay içip sigara tütürüyorlar. Geniş alan derinliği arka plandaki balıkçıları ve mekândaki diğer müşterileri gösteriyor. Diyalog başlar:

– Hikmet: "Demek ki borcun o kadar fazla?"

– Hüseyin: *Kafasını sallar*. "2000 liraya yakın. Alacaklıların hepsi de korkulacak herifler." *Hikmet, Hüseyin'in elindeki sigarayla kendisinininkini yakar*. "Bir müddet oyaladım onları ama şimdi tehlide başladılar." *Sağ elindeki çay bardağını ağzına götürür*. Harekette/eylemde uyuşumu destekleyen devamlılık kesmesi gelir.

Plan-324; Süre: 11''. Çerçevenin sağında kalan Hüseyin göğüs çekimden çerçevelenmiş bir hâlde başladığı hareketi devam ettirip çayını içer. Bakışları sağdan sola yönelir. Dış alanda kalan Hikmet'e bakarak konuşur:

– "Kaçmaktan başka çare yok!" *Tam bu sırada vapur bacasından çıkan ve dış alandan gelen iç-öyküsel sesler işitilir*. *Çerçeveye giren bir el sigarasını geri verir*. "Bir müddet meydanda gözükmemeli, sonrası Allah kerim." *Sigarasını ağzına götürür*. Harekette/eylemde uyuşumu destekleyen devamlılık kesmesi gelir.

Plan-325; Süre: 12''. Başladığı hareketi devam ettirip sigarasını içen Hüseyin yandan sağ ön planda, Hikmet ise cepheden göğüs çekimde orta planda çerçevelenir. Aralarındaki boşluk sayesinde fonda oyun oynayan ve sağa bakan yaşlı balıkçılar alan derinliğinde görünüyor. Bakışlarını arkadaşına yönelten Hikmet hafiften başını yaklaşıtarak konuşur:

¹¹ Sekansın fotogramları için EK-3'e bkz.

– “Sana 2-3 bin lira gelir temin edilecek bir iş teklif etsem ne dersin?” *Sol eliyle işaret eder. “Yaklaş!” Hüseyin başını, arkadaşına doğru götürür ve Hikmet onun kulağına bir şeyler söylerken ses bandından gerilim, tehlike ifade eden dış-öyküsel bir müzik yavaşça duyulur. Bu durum seyircide geciktirim ve merak duygusu yaratır. Kesme.*

Plan-326; Süre: 4”. Müzik sesi aşar, biner. *Enstrümantal müzik şiddetini artırarak devam ederken gerilim hissi artar. Dış-öyküsel ara görüntü: Üst açıdan yakın çekimle çerçevelenmiş kaba erkek elleri bıçakla balık doğrarken kamera izler. Kesme.*

Plan-327; Süre: 4”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Baş çekimde görüntülenen Hüseyin ile Hikmet konuşurlar. Şaşkınlığını gizleyemeyen ağzı açık Hüseyin sağda üç çeyreklik açıdan, Hikmet de sol ön planda amors olarak filme alınır. Hüseyin başını geri çeker ama Hikmet sağ eliyle onu yine kendisine yaklaştırır ve kulağına konuşur. Kesme.*

Plan-328; Süre: 2”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Dış-öyküsel ara görüntü: Tam cepheden hafif üst açıyla yakın çekimde çerçevelenmiş güçlü erkek elleri, ipe/halata ilmik atar. Kesme.*

Plan-329; Süre: 4”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder. Yakın baş çekimde cepheden görünen Hüseyin tamamen hayretler içinde ve gözleri apaçık. Hüseyin, sağda yarı-amorstan ve yine arkadan gösterilen Hikmet’e dehşetle bakıyor. Hüseyin başını geri çeker ama Hikmet sağ eliyle onu kendisine bir kez daha yaklaştırır. Tam bu sırada dış-öyküsel çivi çakan çekiç sesi işitilir. Ses köprüsü ile seste uyuşum kesmesi yapılır.*

Plan-330; Süre: 2”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik dehşet hissiyle devam eder ve çekiç sesinin nereden geldiği anlaşılır. Dış-öyküsel ara görüntü: Sol üstten sağ alta gelecek şekilde köşegen kompozisyonda yerleştirilmiş, üst açıdan ve yakın çekimden çerçevelenen eski tahtaya çivi çakan çekiç görüntüsü. Kesme.*

Plan-331; Süre: 8”. *Enstrümantal dış-öyküsel müzik ve çekiç sesi devam ederken yavaşça kesilirler. Hüseyin ve Hikmet profilden baş çekimde görünüyor. Üst açıdan görüntüleyen kamera, bir kez daha başını geriye doğru çeken ve hayretle dinleyen Hüseyin’i yatay çevrinmeyle izler. Hüseyin sert konuşur:*

– “Çıldırдың mı sen?”

– Kamera sağa doğru çevrinme yapar. *Hırslı Hikmet dış alanda kalan yumruğunu masaya vurarak cevap verir: “İyi düşün!” Kamera aşağı doğru düşey çevrinme (tilt) yapar. Hikmet sağ yumruğunu masaya bir kez daha vurur. Kesme ile sekans sona erer.*

4.2.2. Estetik çözümleme

47. sekans, toplamda 9 çekimden (323-331) oluşur ve bir dakika beş saniye (47.03–48.07) sürer. Bu kısa sekansın OÇU'su filminkinin üç salise altındadır: $65 / 9 = 7,2''$. Tıpkı filmin bütününde olduğu gibi bu sekans özelinde de çekimlerin süresi değişkenlik gösterir. İkili konuşmaların olduğu ilk üç çekim (323, 324, 325) ve son çekim (331) sekansın en uzun süren birimleridir. Sırasıyla 18, 11, 12 ve 8 saniye süren çekimler, anlatsal içerikte diyalog ile verilen bilgi esas olduğundan, ekranda daha uzun kalır. Bunlar ölçek olarak da sekanstaki en büyük planlardır. Sekansın temposunu arttıran ve ritmini hızlandıran ölçek olarak küçük, süre olarak kısa planlar ise dış-öyküsel üç görüntüyle (326, 328, 330) yan yana konan şaşırılmış, afallamış, hayretler içindeki Hüseyin'in yüzünü (327, 329) vurgulayan iki yakın baş çekimidir. Son planın (331) da Hüseyin'in yakın baş çekimiyle başladığı hatırlanmalıdır. Görsel anlatımı öne çıkaran beş yakın çekim sırasıyla 4, 4, 2, 4 ve 2 saniye süren kısa, hızlı birimler olup sekansın OÇU'sunu filmin genel ortalamasınının bile altına çeker. Ardı ardına sıralama ilkesine bağlı zamansal, mekânsal, anlatsal devamlılık yaratan dekupaj ile yan yana koymaya dayanan ve karşılaştırma üzerine kurulu bir kopukluk, süreksizlik yaratan soyut montajın ortak bir estetik ilişkiye girdiği 47. sekansın ilk göze çarpan özelliği yapısal kuruluşundaki simetridir.

İlk çekim (323) ikili konuşmayla ve sabit kameranın çevrinme hareketiyle başlar, son çekim (331) yine diyalogla ve durağan kameranın pan ve tilt hareketleriyle sona erer. Yani sekansın bitişi, başlangıcına cevap verir. Bu kısa ve simetrik sekansın anlatsal işlevi Hikmet'in, maddi borcu yüzünden sıkıntı yaşayan, tehdit altında kaçmayı düşünen Hüseyin'i suça (cinayete) ikna etmeye çabalamasıdır. Yalnız, kazançlı bir ortak suça yapılan bu davet doğrudan değil de ima yoluyla anlamlandırılır. Anlatım, soyut çağrışım yoluyla ve görsel karşılaştırmayla kendisini gösterir. Bunun için de yönetmenin eklektik üslubu, Eisenstein'a özgü atraksiyonlar montajına başvurur. Öldürmek fiiliyle alakalı olan üç mecaz (*doğramak, asmak, çivilemek*), görsel kurguyla soyutlaştırarak ifade edilir. Sekansın kurgusal işlevinde var olan dekupaj-montaj ikilemi, ortaya sembiyoz estetiği (klasik-modern) çıkarır. Başka bir deyişle iç-öyküsel görüntülerle dış-öyküsel ses ve ara görüntüler yan yana getirilerek zamansal ve uzamsal homojenliği bozulan sekans içinde melez estetik yaratılır. Önceki bölümde ele alınan sekans tipleri hatırlandığında, 47. sekans zamansal eksiltilere yer vermeyen, eylem kesmesine uygun eşleme yapılarak art arda ve sıkıca bağlanmış üç çekimle tıpkı devamlı bir *sahne* gibi başlar. Ancak, üç dış-öyküsel ara görüntünün Hüseyin'in baş çekimleriyle eklenmesi, anlatımın zaman, mekân ve aksiyon bütünlüğünü bozarak ortaya karşılaştırma esasına dayanan *paralel sekans* işleyişi çıkarır.

Anlatsal-klasik dekupajdan bir anda sembolik-kavramsal-modern montaja geçilmesi aslında bağlantı ilkesini ihlal eder ve çarpışma üslubunu bilerek öne çıkarır. Seden dikkatini tamamen montajın yaratıcı estetik işlevine odaklar ama seyircinin anlatıdan kopmasına izin vermez! Cinayet kavramı hakkında çağrışım yaratmak isteyen kurgucu/yönetmen, filmsel kurmaca evrenin dışına çıkarak ölüm fikriyle alakalı şok edici, çarpıcı ve güçlü üç görsel eğretilmeli imgeye başvurur. Bunu yapmak için doğrudan anlatımı yaratacak diyalogu keser ve dolaylı, karşılaştırmalı, soyut görsel anlatıma yol verir. Böylece ima yoluyla anlam yaratan montajı, retorik bir figür olarak kullanır. Bu sebepten ortaya seyircinin merak duygusunu kamçılayan bir çeşit geciktirim (yani *suspense*) etkisi çıkar; çünkü öldürme eylemiyle ilişkilendirilebilecek bu üç kısa çekim; Hikmet, Hüseyin'in kulağına gizlice bir şey söylemeye başlamasından hemen sonra ortaya çıkar.

Sekansta ters bir şey olacağı hissi; gerilimi tırmandıran, tehlikeyi arttıran, dehşet verici enstrümantal bir müzikle (özellikle yaylı çalgıların kullanıldığı) pekiştirilir.¹² Bu tekin olmayan dış-öyküsel müzik, 325. çekimin sonunda başlar ve git gide şiddetlenerek hem dış-öyküsel ara görüntüleri (326, 328, 330) hem iç-öyküsel planları (327, 329, 331) kapsar. Başka bir deyişle müziğin sekanstaki işlevi estetik olduğu kadar anlatsaldır. Neden? Çünkü birbirleriyle ilk bakışta bağlamsal, mekânsal, zamansal hiçbir alakası olmayan heterojen görüntüler arasında devamlılık izleniminin yaratılması işlevini üstlenir. Müziğin toplamda 6 plana hükmeden sesi aşar, biner ve örtüşür. Hikmet'in 325, 327 ve 329 numaralı çekimlerde Hüseyin'in kulağına "neler söylediği" işitilmediği için, onun "neler söylemiş olabileceği", sadece dış-öyküsel ara görüntülerin Hüseyin'in farklı açılardan ve ölçeklerden filme alınmış şaşkına dönmüş yüz ifadeleriyle (326, 328, 330) yan yana eşleştirilmesinden varsayımlar, tahminler yürütülerek bilişsel olarak çıkarılabilir. İlk iki dış-öyküsel planda sadece dış-öyküsel müzik işitilirken, 330. çekimde çivi çakan çekiç sesi duyulur. Hatta bu dış-öyküsel ses, tıpkı müzik gibi aşar, biner ve sonraki 331. planın iç-öyküsel görüntüsüyle örtüşür. İşte yönetmen/kurgucu/anlatıcı Seden, Hikmet'in gizlice söylediklerinin Hüseyin'in duygusal durumu üzerinde yarattığı şoku, sessiz dönem Sovyet sinemasının başat tarzı montaj estetiğine başvurarak görselleştirirken sesli sinemanın nimetlerinden faydalanarak seyircinin öyküden kopmasına asla izin vermez. Kissadan hisse, Seden'in 47. sekansta montajı kullanışı ne kadar modernse, sesi *overlapping* (aşma, binme, örtüşme) kullanışı da o kadar klasiktir hatta konvansiyoneldir.

Peki, Seden'in, İntikam Alevi'nin bu sekansında yakın çekimden alınma üç ara görüntüyü (*insert*), bir erkek figürün yüz/baş çekimiyle yan yana koyması, onun Sovyet Montaj Okulu yönetmeni Lev Kuleşov'un yaptığı söylenen meşhur *K-Etkisi*

12 Bu kısa müzik parçasının özgün bir eser olmadığını belirtelim. Öyle olsaydı açılış jeneriğinde eser sahibinin ismi belirtilirdi. Yani büyük olasılıkla yabancı bir filmde alınma, Yeşilçam'a özgü döşeme müzik söz konusu.

deneyine referans olarak değerlendirilebilir mi? Bu deney, montajın esas etkilerinden birini, hatta yaratıcı işlevini ortaya koyar; çünkü iki görüntünün basit kolajı ortaya ilk görüntülerden eksik olan bir bağ veya anlam çıkarır (Bkz. Pinel, 2001: 66). Pinel'e göre (67), bu deneyde tuhaf olan şey, uyarılmış olanın uyarıcı olanından öne yerleştirilmesidir. Yani, aktörün suratını gösteren yakın çekimler, onların yüzleştirildiği imgelerden sonra gelmez! Oysa Osman Seden'in filminde Hikmet'i canlandıran Özatay'ın yüz ifadeleri dış-öyküsel ara görüntülerden sonra gelir. Demek ki, İntikam Alevi'nde Kuleşov etkisiyle uyuşmayan mekanik bir söz dizimi (sentaks) söz konusudur. Ayrıca, Sovyet yönetmen ünlü bir aktörün başka filminden alınma hiç duygu ifade etmeyen, yansız yakın çekimini üç kez kullanırken Seden bunun tam aksini yapar. Özatay'ın yüz ifadeleri, ara görüntülerden hem sonra gelir hem de ortada üç farklı yüz ifadesi olan üç değişik plan söz konusudur. Bu planların çekim ölçekleri, çekim açıları ve tabii ki çekim eksenleri farklıdır. İlk ikisi hemen hemen aynı sürede olsa (4'er saniye), sonuncusu 8 saniye sürer. Dikkatli bir göz aradaki 328. çekim olmasa, 327 ile 329. çekimlerde 180° kuralının ihlal edildiğini fark edebilir. Son olarak Kuleşov'un deneyinde planların birleştirilmesiyle yaratılan bakış dolaşımı, ister istemez bakan (yüzünün hiçbir ifade vermediği söylenen erkek figürü) ile bakılanların (bir kâse çorba, bir tabutta yatan ölü kadın ve oyun oynayan küçük bir kız çocuğu) mekânsal olarak yakın ilişkide oldukları yansımaları yaratır. Bu kurgu tarzı sadece sinemada olan bir uzam yaratır, öyle ki seyirciler bakan ile bakılanların aynı mekânda olduklarını bile düşünebilir. Oysa Seden, Eisenstein'in atraksiyonlar montajından ilham aldığı için dış-öyküsel ara görüntülerle iç-öyküsel görüntüler arasında kavramsal, soyut, karşılaştırmalı hatta sembolik bir bağ oluşturmak isterken hem zaman hem uzam hem de aksiyon sürekliliğini bilerek parçalar.

5. Sonuç/Tartışma

Bu bilimsel çalışmada Türk sinemasının oluşum aşamasındaki Yeşilçam döneminden (1948-1959) seçilen melez bir tür filmi örneği olan İntikam Alevi'nin kurgu estetiği, hem klasik dekapaj hem de modern montajla olan sembiyotik ilişkisi bağlamında çözümlendi. Pek üzerinde durulmamış bir örnek olarak seçilen bu filmin kurgu üslubu ele alınırken sinemanın estetik tarihinin sınırları içinde hareket edildi, yani her türlü *auteurist* ve *sinefilik* bakış açılarından uzak duruldu. Dönemin değer biçici ve kural koyucu sinema eleştirmenleriyle onların fazlasıyla etkisinde kalan ilk Türk sinema tarihçileri tarafından basit bir teknisyen olarak damgalanan Osman Seden'in montajının eklektik stili, filmin kırk yedinci sekansına ait görsel-işitsel teknik öğeler üzerinden değerlendirildi. Muhafazakâr bir insan ve sinemacı olduğu peşin olarak kabul gören Seden'in İntikam Alevi filminde Eisenstein'in atraksiyonlar montajını, yani Sovyet modern montaj stilini kullanacak kadar avangart estetiğe yaklaşabileceği hem de bunu tür sinemasının

hâkimiyetini pekiştiren Yeşilçam sineması döneminde yaptığı kanıtlandı. Seden'in eklektik tarzının adı geçen paralel yapıda örülmüş sekans içinde klasik dekupajı ve modern montajı kaynaştırarak bir çeşit sembiyoz estetiği ürettiği gösterildi.

Melez kurgu estetiği söz konusu olduğu zaman, çekimleri art arda dizmeyle yan yana koymanın aynı sekans boyunca birlikte kullanımının yarattığı diyalektik etki (yani bağlantı-çarpışma ikiliği) tahlil edildi. Başka bir deyişle devamlılığa/sürekliliğe bağlı, görünmez, pürüzsüz ve şeffaf, klasik öyküsel/anlatsal kurgudan, devamsızlığı kutsayan, süreksizlik yaratan modern kavramsal/diyalektik/sembolik montaja beklenmedik geçişin estetik etkileri incelendi. Böylece Sovyet kuramcı-yönetmen Eisenstein'e ait atraksiyonlar montajının simgesel, çağrışımsal ve soyut karşılaştırmalara başvurarak izleyicileri nasıl bir duygusal denetime aldığı İntikam Alevi örneği kapsamında bir kez daha gösterildi. Kuleşov'un kurgu deneylerinin etrafından dolaşarak, Eisenstein montajına zekice saygı duruşunda bulunan Seden sayesinde, Sovyet montaj stiline sadece klasik Hollywood sinemasını etkilemediği ama Yeşilçam dönemi klasik Türk sinemasında da kendisini gösterdiği kanıtlandı.

Teknik tasviri ayrıntılarıyla verilen ve estetik yapısı çözümlenen 47. sekans içinde KTT'nin alametifarikası şeffaflık estetiğine uygun olarak art arda gelen çekimlerin devamlılık stiline göre sıralanışının aniden dış-öyküsel üç ara görüntüyle bozulmasının gayesinin bir çeşit *suspense* yaratmak olduğu; işlevinin ise ölüm temasıyla bağlantılı cinayet ve tehlike gibi kavramları montajdan yararlanarak anlamlandırma ve ima etmek olduğu açıklandı.¹³ Seden'in böyle dolaylı bir görsel anlatım stratejisi seçerek seyircinin merak duygusuna hitap ettiği anlaşıldı. Filmsel kurmaca evrenle hiçbir alakası olmayan tüm bu ara görüntülerin yarattığı mecazi, hatta metaforik anlamlar sayesinde kurgucu-yönetmenin, seyircinin duygularını istediği ölüm/cinayet motifi etrafında şekillendirmeyi başardığı ve İntikam Alevi'nin başından sonuna kadar neredeyse hâkim olan gerilim hissini, merak duygusunu taze tuttuğu saptandı. Aralarında zaman, mekân ve anlatı bakımından hiç ilişki olmayan üç yakın çekimi kavramsal olarak kaynaştıran bu paralel sekansta modern montajın şok edici kullanımı tehlike hissini arttırırken, hem iç-öyküsel hem de dış-öyküsel çekimleri vurgulayan sesin (yani enstrümantal müziğin) klasik kullanımı da izleyicinin filmsel kurmaca evrenden bir an için kopmasına engel oluşturur. Aslında Seden, –tıpkı Eisenstein gibi– izleyiciyi beklenmedik şekilde araya soktuğu çekimlerle görsel bakımdan şok etmeyi hedeflerken, seyircinin kurmaca evrenle kurduğu anlatsal, zamansal ve mekânsal sıkı özdeşleşmeyi yıkmak istemez; çünkü onun dikkatini ve ilgisini iç-öyküsel çekimlere sürekli geri dönerek ve tüm çekimlerde tehlike duygusu arttırılan müziği baskın tarzda kullanarak canlı tutar.

13 Filmi ticari gösterimi sırasında Ankara'da izleyen ve yorumlayan Akis dergisi sinema eleştirmeni Refiğ'in, Seden'in kurgusunun ne ifade etmek istediğini başarıyla anladığını unutmayalım!

Son tahlilde, geleneksel Türk sinema tarih yazımının sınırlarını aşabilmek ve Türk sinemasının estetik tarihi hakkında yeni ve bilimsel bir şeyler yazabilmek için kenarda köşede kalmış, adı sanı hiç geçmeyen hatta tamamen unutulmuş filmleri sadece tematik değil, aynı zamanda biçimsel (formel) ve biçimsel (stilistik) yaklaşımlardan tahlil etmenin gerekli olduğu aşikârdır. Çünkü ancak nesnel bir tavır, sinema eserleri olan filmleri tarihsel açıdan açıklayabilir, gelenek içine yerleştirebilir ve böylece Türk sinema tarihini/tarih yazımını peşin hükümlü ideolojik ön yargılardan kurtarabilir.

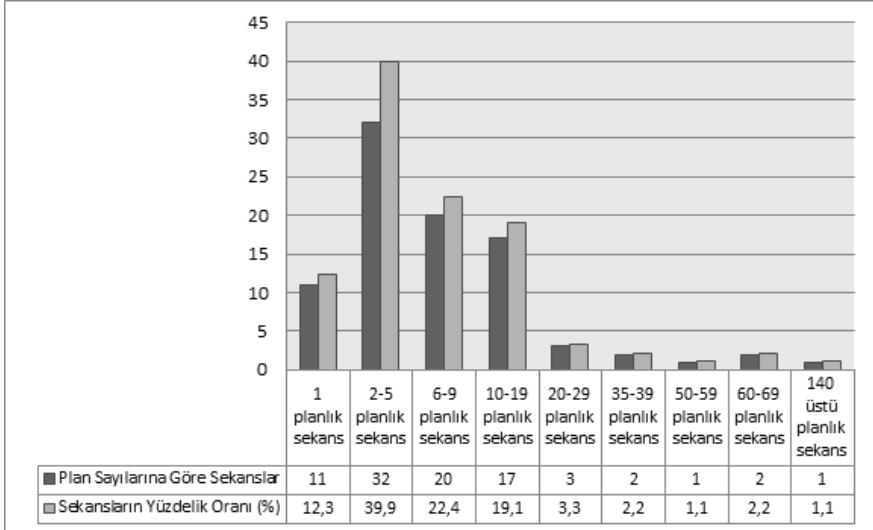
Kaynakça

- Amiel, V. (2002). *Esthétique du montage*. Paris: Nathan.
- Aumont, J., Marie, M. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Nathan.
- Berthomieu, P. (2011). *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis: Rouge Profond.
- Bordwell, D. (1999). *On the History of Film Style*. ABD: Harvard.
- (2016). *Hollywood'un Film Dili*. Z. Atam, B. Tanyeri, Y. C. Ekinci (Çev.). İstanbul: Doruk.
-, Thompson, K. (2011). *Film Sanatı: Bir Giriş*. E. Yılmaz, E. S. Onat (Çev.). Ankara: DE Kİ.
- Buckland, W. (2013). *Sinmayı Anlamak*. T. Göbekçin (Çev.). İstanbul: Optimist.
- Burch, N. (1969). *Praxis du cinéma*. Paris: Gallimard.
- (2007). *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. A. Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). *Film Kuramı Duyular Yoluyla Bir Giriş*. B. Yıldırım, B. Soener (Çev.). Ankara: Dipnot.
- Faucon, T. (2009). *Penser et expérimenter le montage*. Paris: Sorbonne-Nouvelle.
- Goliot-Lété, A., Vanoye, F. (2005). *Précis d'analyse filmique*. Paris: Armand Colin.
- Gönen, M. (2007). *Hollywood Sineması*. İstanbul: ES.
- Gürmen, P. T. (2007). *Bir Halk Sinemacısı Osman Fahir Seden*. İstanbul: Dergâh.
- Jullier, L. (2003). *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan.
- Kolker, R. (2009). *Film, Biçim ve Kültür*. F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz (Çev.). Ankara: DE Kİ.
- Maraşlı, G. N. (2006). *Osman Fahir Seden'le Türk Sinemasında Düet*. Ankara: Elips.
- Marie, M. (2005). *Le Cinéma muet*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Martin, J. (2011). *Décrire le film de cinéma – Au départ de l'analyse*. Paris: Sorbonne-Nouvelle.
- Özön, N. (1962). *Türk Sineması Tarihi: 1896-1960*. İstanbul: Artist Reklam.
- (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi.
- Pearlman, K. (2016). *Sinemada Ritimlerin Kurgusu*. P. Ercan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Pinel, V. (2001). *Le Montage. L'espace et le temps du film*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Refiğ, H. (1956, 24 Kasım). İntikam Alevi. *Akis*, 133, 24.
- Seden, O. (Yönetmen). (1956). İntikam Alevi [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salman, Ç. Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- TRT. (1999). *Sinmayı Sanat Yapanlar*. Ankara: TRT.

Vanoye, F., Frey, F., Goliot-Lété, A. (2000). *Le Cinéma*. Paris: Nathan.

Yıldırım, T. (2016). *Türk Sinemasının Estetik Tarihi Standart Türlerine Giriş: 1948-1959*. İstanbul: ES.

EK-1: İntikam Alevi'nin 89 Sekansı ve Planları



EK-2: İntikam Alevi'nin Teknik Dekupajı¹⁴

Sekanslar	Çekim Sayıları	Sekans Sonu Geçişleri	Kurumsal temsil tarzının olmazsa olmazı devamlılık kurgusu ile çelişen bazı özellikler
Jenerik	1	Siyaha Kararma	KEMAL FİLM SUNAR yazısından sonra siyahtan açılan, büyük harfle yazılı şöyle bir bilgi notu var: POLİS HER ŞEYİ BİLİR ¹⁵ . Filmin ismini, oyuncularını ve teknik ekibi tanıtan tüm bu yazılar tek bir plan olarak kabul edildi.
1. sekans	2-7	Kesme	
2. sekans	8	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Teleks makinesinin ve ondan çıkan yazıyı kavrayan kadın ellerinin yakın çekiminden oluşan tek plan.
3. sekans	9	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makineden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniğiyle veriliyor.
4. sekans	10-15	Kesme	
5. sekans	16-19	Kesme	
6. sekans	20-23	Kesme	
7. sekans	24	Kesme	

14 Sekanslar arası geçişlerde dikkate alınan ölçüt zamansal eksiltidir. İntikam Alevi'nde hızlı çekimlerin bazıları bir saniyeden kısa sürdüğü için tespit edilmeleri çok güç olabiliyor. Dikkatli bir şekilde ve tekrar tekrar seyrederek filmin 943 plandan meydana geldiğini hesapladım.

15 Bu uyarının filmsel kurmaca evrenle alakası olduğu 84. sekansın 913. çekiminde polis müfettişinin ağzından çıkan aynı kelimelerle anlaşılacaktır. Polis Her Şeyi Bilir başlığı İntikam Alevi'nin ikinci adıdır. Merkez Film Kontrol Komisyonu'nun müsaade belgesinde böyle yazmaktadır. Bu belge için bkz. Maraşlı, 2006: 142.

8. sekans	25-27	Kesme	
9. sekans	28-36	Kesme	
10. sekans	37-46	Kesme	
11. sekans	47-49	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekans 180° kuralını çiğneyen iki kesmeyle birbirine bağlıdır.
12. sekans	50-53	Zincirleme	
13. sekans	54-57	Kesme	
14. sekans	58-67	Kesme	
15. sekans	68-77	Kesme	
16. sekans	78-95	Kesme	On sekiz plandan oluşan bu sekansta kavga sırasında 180° kuralı ihlal ediliyor.
17. sekans	96-98	Zincirleme	
<i>Ekrem'in söyledikleri üzerinden birinci geçmişe dönüş: "Hiç unutmam! Bundan iki sene evvel bir yaz sabahıydı..."</i>			
18. sekans	99-104	Kesme	
19. sekans	105-110	Zincirleme	
20. sekans	111-114	Kesme	
21. sekans	115-118	Kesme	
22. sekans	119-123	Zincirleme	
23. sekans	124-126	Kesme	
24. sekans	127-128	Kesme	
25. sekans	129-134	Kesme	
26. sekans	135-140	Kesme	
27. sekans	141	Kesme	
28. sekans	142-147	Kesme	
29. sekans	148-151	Kesme	
30. sekans	152-187	Kesme	Otuz altı plandan oluşan bu sekansta kavga sırasında 180° kuralı ihlal ediliyor.
31. sekans	188-189	Kesme	
32. sekans	190-191	Kesme	
33. sekans	192-197	Kesme	Altı plandan oluşan bu sekans uzun süreli eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
34. sekans	198-202	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansta bir kesme 30° kuralını , üç kesme de 180° kuralını bozuyor.
35. sekans	203-204	Kesme	İki plandan oluşan bu sekanstaki tek kesme 180° kuralını bozuyor.
36. sekans	205-206	Zincirleme	
37. sekans	207-209	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekanstaki her iki kesme de 180° kuralını bozuyor.
38. sekans	210-215	Kesme	Altı plandan oluşan bu sekans, aynı mekânda (meyhane) geçse de eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
39. sekans	216-233	Kesme	On sekiz plandan oluşan bu sekans uzun süreli eksilti manasına gelen siyahtan açılma ile başlıyor.
40. sekans	234-286	Kesme	
41. sekans	287-297	Kesme	
42. sekans	298	Kesme	
Şimdiki zamana birinci dönüş: Ekrem kulübede konuşmaya devam ediyor...			
43. sekans	299	Kesme	

<i>Ekrem'in söyledikleri üzerinden ikinci geçmişe dönüş: "Birkaç günlük izinden sonra tekrar garajdaki işime başladım."</i>			
44. sekans	300-303	Kesme	
45. sekans	304-309	Kesme	
46. sekans	310-322	Kesme	
47. sekans	323-331	Kesme	<i>Dış-öyküsel ara görüntüler: Dokuz plandan oluşan ve bir balıkçı kahvesini mekân olarak seçen bu sekans, Sovyet (Eisenstein) montaj biçiminden esinlenip mekânsal ve zamansal sürekliliği bozan ve cınayet kavramını ima eden üç yakın çekim içeriyor.</i>
48. sekans	332-333	Kesme	
49. sekans	334-339	Siyaha Kararma	
50. sekans	340-359	Kesme	Yirmi plandan oluşan bu sekansta son iki çekimi birbirine bağlayan kesme 180° kuralını bozuyor.
51. sekans	360-378	Siyaha Kararma	
52. sekans	379-388	Zincirleme	
53. sekans	389-393	Kesme	
54. sekans	394-430	Kesme	Otuz yedi plandan oluşan bu sekansta keskin alt-eğik açıdan yapılan iki kesme 30° kuralını bozuyor.
55. sekans	431-432	Kesme	
56. sekans	433-449	Kesme	
57. sekans	450-471	Kesme	
Şimdiki zamana ikinci ve son dönüş: Ekrem kulübede balıkçı arkadaşı Ali'ye anlatmaya devam ediyor...			
58. sekans	472-474	Kesme	
59. sekans	475-482	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekanstaki ilk kesme 180° kuralını bozuyor.
60. sekans	483-494	Kesme	
61. sekans	495-502	Kesme	
62. sekans	503-570	Kesme	Altmış sekiz plandan oluşan bu uzun sekansın otuz dokuzuncu ve kırkıncı çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
63. sekans	571	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makineden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniği ile tek bir planda veriliyor.
64. sekans	572-574	Kesme	
65. sekans	575-590	Kesme	On altı plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
66. sekans	591-595	Kesme	
67. sekans	596-597	Kesme	
68. sekans	598-609	Kesme	
69. sekans	610-611	Kesme	
70. sekans	612-675	Kesme	
71. sekans	676	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Tek bir yakın çekimden gösterilen polis memuru, Ekrem'in kaçtığı yeri telsizden bildiriyor.
72. sekans	677-680	Kesme	
73. sekans	681-691	Kesme	
74. sekans	692-707	Kesme	
75. sekans	708-710	Kesme	Üç plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.

76. sekans	711-718	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekansın ikinci ve üçüncü çekimleri arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
77. sekans	719-723	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansın ilk iki çekimi arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
78. sekans	724-728	Kesme	Beş plandan oluşan bu sekansın son iki çekimi arasındaki kesme 30° kuralını bozarak sıçrama etkisi yaratıyor.
79. sekans	729-744	Kesme	
80. sekans	745	Kesme	
81. sekans	746-753	Kesme	
82. sekans	754-768	Kesme	
83. sekans	769-775	Kesme	
84. sekans	776-922	Kesme	Toplam yüz kırk yedi plandan oluşan filmin en uzun ve en ritmik sekansı “kaçma-takip etme” üzerine kurulu yapısını alması kurguya borçludur. Özellikle Ekrem ile Hikmet arasındaki bitmeyen kavgada çok kısa süreli (saniyeden daha az) çekimler arasındaki kesmeler 180° ve 30° kurallarını sık sık bozuyor.
85. sekans	923	Kesme	İç-öyküsel ara görüntü: Makeden çıkan gazeteler ve bir gazetenin manşeti üst üste bindirme tekniği ile veriliyor.
86. sekans	924-930	Kesme	
87. sekans	931-938	Kesme	Sekiz plandan oluşan bu sekansın dördüncü ve beşinci çekimleri arasındaki kesme 180° kuralını bozuyor.
88. sekans	939	Zincirleme	
89. sekans	940-942	Kesme	
SON	943		SON yazısı ekranda görülür ve İntikam Alevi biter.
<p>Filmin toplam çekim sayısı : 943 – 2 = 941 (Jenerik ve SON planları çıkarıldı)</p> <p>Film anlatısının başlama süresi : 00.01.52</p> <p>Film anlatısının bitiş süresi : 01.59.33</p> <p>Filmin toplam süresi : 01.57.42 = 7062 saniye</p> <p>Filmin ortalama çekim süresi : 7062 / 941 = 7,5 saniye</p>			

EK-3: İntikam Alevi'nin 47. Sekansı

Kırk Yedinci Sekansın Teknik Özellikleri			
Çekim sayısı ve filmdeki numarası	Başlangıç süresi	Bitiş süresi	Çekim süresi (saniye)
1-323	47.03	47.20	18
2-324	47.21	47.31	11
3-325	47.32	47.43	12
4-326	47.44	47.47	4
5-327	47.48	47.51	4
6-328	47.52	47.53	2
7-329	47.54	47.57	4
8-330	47.58	47.59	2
9-331	48.00	48.07	8
Toplam çekim sayısı: 9. Toplam süre: 65 saniye. OÇU: 65 / 9 = 7,2 saniye.			



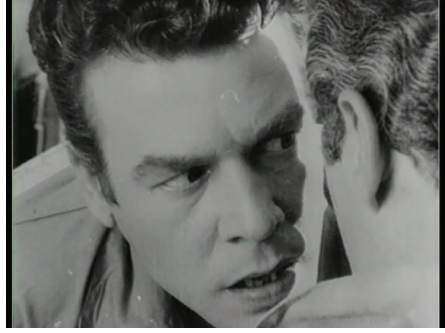
Plan-323a & Plan-323b



Plan-324 & Plan-325



Plan 326 & Plan-327



Plan-328 & Plan-329



Plan-330 & Plan-331a



Plan-331b & Plan-331c