SENARYO VE YAPIM



MAHMUT TALİ ÖNGÖREN

Birinci Kitap

alan yayıncılık

ÜÇÜNCÜ BASKI

Mahmut Tali Öngören

SENARYO VE YAPIM

Birinci Kitap

ALAN YAYINCILIK : 52
Başvuru Dizisi 2

SENARYO VE YAPIM
Mahmut Tali Öngören
Birinci Baskı: A.İ.T.İ.A Yayın 1982
Alan Yayıncılık'ta Birinci Baskı: Kasım 1985
İkinci Baskı: Eylül 1991
Üçüncü Baskı: Eylül 1996
Baskı: Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: 212 03 39 40
ISBN: 975-7414-56-5

alan yayıncılık

Çatalçeşme Sok. Torun Han
No: 40 Kat 3 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: 511 26 00

A.İ.T.İ.A. Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'nun 1981-1982 ders yılında, değerli sanatçı İbrahim Demirel'le beraber çalıştığım 3. ve 4. sınıflardaki öğrencilerime.

ÖNSÖZ

Bu kitabın üçüncü baskısını elinizde tutmaktasınız. ALAN YAYINCILIK tarafından çıkarılan üçüncü baskısı... Gerçekte, buna dördüncü baskı demek gerekir. İlk baskı 1982 yılında Ankara Ticari ve İktisadi İlimler Akademisi tarafından yapılmıştı.

"Senaryo ve Yapım"ı ilk yazdığım yıllarda anca 3000 adet satar diye düşünmüştüm. Şimdi dördüncü baskıya geldik. Bu gelişme "sinema sevgisi"nin başlıca rol oynadığına eminim. Sineması kalmayan bir toplumdaki "sinema sevgisi"

Sinemamız sanki yok oluyor, kimilerine göre. Çünkü sinema salonlarını saran Amerikan filmlerinin çektiği izleyici, kendi filmlerimizin boş salon bulmasını engelliyor. Kimi sinema yazarı arkadaşlarımın ileri sürdüğüne göre kendi filmlerimizin boş salon bulamamasının tek nedeni Amerikan filmleri değil... Doğru. Ama Amerikan filmleri, kim ne derse desin, başlıca neden...

Bir ülkenin kendi sinemasını her bakımdan bu denli ihmal etmesi, bu denli yabancı filmlere teslim olması ve bu denli çaresizlik içinde kıvranması görülmüş müdür? Görülmüştür. Ama bu gibi ülkelerin kimileri de zamanla birtakım önlemler almışlar ya da almaya çalışmışlar ve kendi sinemalarını kurtarmak için mücadele etmişlerdir. Bizde de aynı yola başvurulacağına eminim. Çünkü, işte "sinema sevgisi"

Sinema yaşıyor ve yaşayacak. Her şeye karşın...

Her şe de sürüp gidecek. Ama sinemamız da canlanacak ve yaşayacak. Yeter ki, bu "sinema sevgisi"ne layık olmasını bilelim ve akıllıca çaba göstermekten kaçınmayalım. Hangi sanat dalı öldü ki, sinema da ölsün.

Yaşasın sinema.

Mahmut Tali Öngören

SUNUŞ

Sinema alanında çalışanlar, ya da benim gibi adı senaryocuya çıkmış yazar arkadaşlar bilirler, genç yaşlı bir çok kişi, senaryonun nasıl yazılacağını öğrenmek için başvurur, yardım bekler, kitap salık vermemizi isterler. Öteki arkadaşlar ne yaparlar bilmem, ama, güç durumdur; ben çoğu kez ne yapacağımı bilememişimdir. Senaryo çalışmasının yolu yöntemi üstüne aklımın erdiklerini aktarmaya çalışmam doğal ki yeterli olmaz. Salık vereceğimiz kitapsa Türkçemizde yok denecek kadar azdır. Bu konuda ilk kitabı veren değerli yazarımız, sinema alanında da çalışmalar yapmış romancı Orhan Kemal'dir. Bir söyleşide, kendi ironik anlatımıyla söylediği gibi, önerseler fizik üstüne bile yazmayı göze alabileceği, parasız bir gününde kaleme alınmış bu kitap, daha çok denemelerinden çıkardığı sonuçlara dayanan, ancak o günlerde belli bir gereksinimi karşılayabilecek yeterliktedir. Ondan öte de bir savı yoktur zaten. Senaryo yazımı için yardım isteklerinin anımsattığı bir çalışmadır belli ki..

Daha sonraki yıllarda Mahmut Tali ÖNGÖREN'in, senaryo üstüne, daha geniş, daha teknik bilgiler içeren bir kitabını anımsıyorum: Senaryo Yazma Tekniği. İşin yeni heveslilerine olduğu kadar, sinema alanında eğitim gören öğrenciler için de yararlı, bir tür okul yardımcı kitabıydı artık elimizdeki. Böyle olması da doğaldı. Kitabın yazarı Mahmut Tali ÖNGÖREN'in ülkemizde az sayıdaki uzman televizyonculardan olduğu biliniyordu; sinema, özellikle senaryo, yıllardan beri kendisinin tutkuyla izlediği ilgi alanıydı; öğretim görevlisi bulunduğu yüksek okullardaki öğrencilerine bu konuda yararlı olabilmek için ileri ülkelerdeki sinema kitaplıklarında her gün yenileri yer alan yayınlarından en yeni, en güncel bilgileri derleyip sunmasını da beklemek gerekirdi.

Sinema öğreniminin ülkemizde de yaygınlaşmaya başlaması, bir çok üniversitede, yüksek okulda bu öğrenime yer verilmiş olması, yetişen öğrencilerin gelişen bilgileriyle hergün artan istekleri, gereksinimleri, daha geniş, daha ayrıntılı bir yapıtı zorunlu kılmış olmalı ki, Mahmut Tali ÖNGÖREN, bu kez de Senaryo ve Yapım adlı büyük kitabını yayına hazırlamış. Senaryo konuşunda artık rahatlıkla salık vereceğimiz bir yapıta böylece kavuşmuş oluyoruz. Se-

naryonun ne olduğu, yazılabilmesi için hangi teknik bilgileri gerektirdiği artık Türkçemizle de öğrenilebilir. Salt bu bilgiler iyi senaryo yazmaya yeterli değildir kuşkusuz. İşin bir de «söylenecek söz», bu sözü yansıtacak konunun «sinemasal yorum» yanı vardır. Sinemasal anlatım bu «söz»den, bu «yorum»dan kaynaklanır. Bu söz'ü bulmak, bu yoruma varmak kişinin önce yaşamı boyu biriktirdiklerine bağlıdır Çalışacakları bu alanda yazılmış kitaplarla desteklemenin yararı da yadsınamaz. Bize bu konuda da bir şeyler hazırlayacağına olan güvenimle, kitaplığımıza bugün kazandırdığı değerli çalışması Senaryo ve Yapım için, bir sinema emekçisi olarak önce kendi adıma, sonra da, senaryo konusunda yardım isteyen amatör ya da sinemacı adayı kişiler adına, teşekkür borcumuzu bildiririm. Acı deneylere yiğitçe göğüs germesini bilmiş değerli yönetici, hoca, yazar, televizyoncu, sinemacı Mahmut Tali ÖNGÖREN en saygın, en yetkin kaynaklardan özümlenmiş bilgisini bizlere cömertçe sunduğu için sağolsun.

Vedat TÜRKALİ
İstanbul, Haziran 1982

KİTABIN ÖYKÜSÜ

Bu kitap konu ile ilgili pek çok kaynaktan ve uzmandan yararlanılarak hazırlandı. Kısacası ve açıkçası, kitaptaki sayfalarda bulacağınız bilgiler bir araştırmanın ve incelemenin ürünüdür. Kendi becerilerime, deneyimlerime ve gözlemlerime de yer vermeye çalıştım. Ama daha çok dış kaynaklardan yararlanmak zorunda kaldığımı belirtmeliyim. Bunun belli bir nedeni var.

İlk Türk filmi olduğu ileri sürülen, ama bugüne dek kimin beyazperdede izleyebildiği pek anlaşılmayan «Ayestafanos Abidesinin Yıkılışı» (Filmi çeken: Fuat Özkınay) adlı yapıtın 1914 yılında çekildiği söyleniyor. Profesyonel amaçlı ilk Türk televizyonu da 1968 yılının 31 Ocak günü yayına başladı. Görülüyor ki, filmcilik alanında çok eski geçmişe sahibiz. Geç başlamamıza karşın TV alanında ise her bakımdan olmasa bile, kimi bakımlardan hızlı bir gelişme içine girdik. Ama yine de uzmanlarımızın her iki alanda yeterince deney yapabilmeleri ve salt kendi becerilerine dayanarak, mesleksel eğitime yardımcılık edebilecek çok sayıda kitap ortaya çıkarmaları henüz gerçekleşemedi. Gerçi son yıllarda özellikle sinema ile ilgili kitapların sayısında ve niteliğinde önemli bir artış görülüyor. Ama bu yapıtların büyük çoğunluğu sinema sanatının ve özellikle de uzun metrajlı dramatik filmlerin yorumunu içermektedir. Senaryo yazarlığı ile film yapımını ele alan kitaplar yok denecek değin az... İşte elinizde tuttuğunuz bu kitap senaryo ve yapım konularındaki gereksinimi karşılamak amacıyla hazırlandı. Eğer «Senaryo ve Yapım» böyle bir gereksinime belli bir oranda yanıt verebilirse, sevincim sınır tanımayacaktır.

Ne var ki, uzun bir geçmişe sahip filmciliğimiz ve yayın alanı ve saati hızla genişleyen televizyonumuz kendi teknik ve teknolojik temellerini oluşturmaktan oldukça uzaktır. Ayrıca siyasal baskılar ve ekonomik nedenler de yetişkin uzmanlarımızın yeterince deney yapmalarını engelliyor. Teknik ve teknolojik temelini yeterince kuramayan film ve TV gibi alanlar her bakımdan dışa bağımlı kalmaktan kurtulamaz. Siyasal baskılar ve ekonomik engeller de bu dışa bağımlılığı bir kez daha zorunlu kılıyor. Sonuçta da film ve

TV yapım ve senaryo yazma yöntemlerini ele alırken bile, yapılması gereken araştırma ve incelemenin dış kaynaklı olması bir yerde önlenemiyor.

Bu kitap üzerindeki ilk hazırlıklarımı 1971 yılında, 12 Mart döneminde, önce işsiz kaldığım ve sonra da Yılmaz Güney ile çalışmaya başladığım günlerde yaptım. O günlerde bir yandan da «TRT mücadelesi»nin içindeydim. Kızağa çekilmeler, işten atılmalar, televizyondaki izlencelerimden ötürü sivil ve askeri mahkemelerde aleyhimde açılan davalar, tutuklanmalar, öte yanda benim TRT aleyhinde açtığım davalar, önce 6 aylık hüküm giyişim (ülkemizde bir TV izlencesinden ötürü verilen ilk mahkeme kararı) ve sonra bu kararın para cezasına çevrilişi ve affa girmesi, iş bulma ve bulunan işin sürekliliğini sağlama kaygısı ve çabası derken, ortaya «Televizyon Piyes Yazarlığı» adlı ikinci kitabımın dosyası çıktı.

Ama bu kitabı nerede ve nasıl bastıracağım? Ben bunu düşünürken, Yılmaz Güney 12 Mart döneminin gereği tutuklandı ve ben de İstanbul'dan Ankara'ya döndüm. Yeni bir iş aramak zorundayım. Ama ne? Bu arada da 1967 Kasım'ından beri dışardan ders verdiğim Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki izlencemi aksatmamaya çalışıyordum. Hatta İstanbul'dan sabah geliyor, dersimi veriyor ve akşam yine İstanbul'a dönüyorum... Dışardan verilen dersin getirdiği parasal bir kazanç yok... Ama bu dersleri aksatmamak için çok çaba harcadım. Acaba «Televizyon Piyes Yazarlığı»nı bu Okul'da bastırabilir miyim? Dışardan ders verenlerin kitaplarını fakültelerde ya da yüksek okullarda bastırmalarının olanaksız olduğunu yetkililerden öğreniyorum. Daha sonra S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun adıyla ilgili konularda kitap basmaya pek hevesli olmadığını da öğreneceğim.

Her neyse, dışardan verdiğim dersleri yine de sürdürüyorum. Prof. Dr. Safa Reisoğlu, Okul'un müdürü mü, yoksa müdür vekili mi, şimdi pek anımsamıyorum, benim dışardan ders verdiğimi öğrenince, çok şaşırdı ve «Sizi kadroya alalım.» dedi. Böylece yaşamımdaki bir ilke hiç şaşmadan bir kez daha uygulandı ve ben başvurmadan bana yapılan öneriyle bir kez daha resmen işe başlamış oldum. Atanma işlemi yürürken, S.B.F Basın ve Yayın Yüksek Okulu Müdürlüğü koltuğunda Prof. Dr. Reşat Aktan oturuyordu. Benim atanma işimle içtenlikle ilgileniyor. Hatta Okul'un TRT ile ilişki kurmasını sağlamak amacıyla kalkıp TRT'ye gittiğinde Genel Müdür General Musa Öğün'den benim yüzümden bir de zılgıt yiyor. «Biz atıyoruz, siz alıyorsunuz.» demiş Musa Öğün ona. Reşat Aktan sessiz, sakin, herhangi bir konuda sorun çıkarmak istemeyen efendi bir kişiydi. Ama Musa Öğün'ün çıkışı karşısında sessiz kalamamış ve o da sert bir yanıt vermiş. Ben olayı başkasından duydum ve Reşat Bey'e sordum. Hafifçe gülümsedi ve olayı doğruladı. Ama ayrıntıları üzerinde konuşmadı, konuşmak istemedi. Ben de onu konuşturmaya zorlamadım. Reşat Aktan, ülkenin sorunlarına yaklaşımındaki bakış açısından ötürü «sağcı» olarak bilinirdi. Yıllarca son-

ra aynı Okul'daki bir özel söyleşide, «solcu» diye tanınan bir öğretim üyesi Aktan'ı savunduğum için bana karşı çıktı. Ama aynı «solcu» öğretim üyesi, YÖK kurulduktan sonra Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki ve Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki haksızlıklar karşısında hiç sesini çıkarmadı, «Dışardan mücadele edeceğim» diyerek kendi isteğiyle üniversiteden ayrıldı ve üniversite dışında rahata kavuşunca da sesini soluğunu adamakıllı kesti. Eğer bu bilim adamı Reşat Aktan'ın en az Musa Öğün karşısında gösterdiği direnci göstermiş olsaydı, karşı taraf hiç olmazsa bu denli rahat at oynatamazdı.

Burada merhum Prof. Dr. Reşat Aktan'ı, askeri bir yönetim tarafından işbaşına getirilmiş bir generale karşı beni tuttuğu için koruduğumu sanmayın. 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerinde benden çok daha zor durumda kalan, gereksiz yere süründürülen ve suçsuz oldukları bilinmesine karşın cezaevlerinde yatırılan insanlar vardı. Gerçekte, Reşat Aktan'ın çıkışı çok da büyük bir girişim sayılmazdı. Ama acaba ortalık sütlimanken «solcu» ya da «ilerici» geçinenler ve bunların arasında üstelik bir de bilim adamı olarak yer alanlar, işlerin karıştığı daha sonraki dönemlerde birazıcık dürüst davransalar ve «çok büyük girişim sayılmayan» çıkışlar yapsalar, ne yitirirler, Türkiye ne kazanırdı? Bu gibi soruları zor durumda kalmış ve bugün de kalan o insanları göz önünde tutarak yanıtlamak gerekir kanısındayım.

Böylece 1972 yılında S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki öğretim görevlisi kadrosunda resmen göreve başlamış oldum. Bir yıl sonra da «Televizyon Piyes Yazarlığı» adlı yapıtım bu Okul'un ilk meslek kitabı olarak basıldı. Sevincim sonsuzdu. Hem kitabım en sonunda basılabilmiş, hem de Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde ve ona bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda bir meslek kitabının basılabileceğini kanıtlayarak çeşitli engelleri yıktığımı sanmıştım.

1967 yılının Ekim ayında TRT'nin kadrosunda görevlendirilip TRT Televizyonu'nu ilk yayınına başlatmaya çalışırken, aynı sırada Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda ilk meslek dersini veren hoca oldum. 1965 yılında büyük sözler ve umutlarla kurulan Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu ilk iki yılında genel konulardaki derslerin öğretilmesini sağlamış ve 1967 yılının sonlarında da gazetecilik ve halkla ilişkiler ve radyo-TV bölümlerinde de ilk meslek derslerine başlanmıştı. Ama meslek derslerinin kadrolu öğretim elemanları, hatta Okul dışından gelen meslek hocaları bile yoktu. 1965'ten beri Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin öğretim üyeleri Fakülte'deki derslerini bu Okul'da da vererek öğretimi yürütüyorlardı. Okul'un ders izlencesi böyle yapılmıştı. Fakülte derslerinin kimileri, ilk iki yılı izleyen ve meslek derslerinin başladığı üçüncü ve dördüncü yıllarda da sürüyordu. Önce bu durumun anlamını kavrayamamıştım. Ama zamanla Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki öğretim üyelerine ek ders fırsatı ve bu fırsatla beraber ek ders ücreti sağlamak amacıyla kurulmuş olduğu-

nu sezmekte gecikmedim. Hemen hemen tüm üniversitelerimizdeki Basın ve Yayın Yüksek Okullarının varlığının nedeni YÖK'ten önce de, YÖK'ten sonra da budur. Bugün de hiçbir şey değişmemiştir. Ama YÖK'ten önce bu durumu değiştirmek için oldukça çaba harcadık. Sonuç, büyük bir başarısızlıktı.

Ne var ki, özellikle radyo-TV derslerinin geliştirilmesi ve ağırlık kazanması için gerek özel söyleşilerde, gerek resmi toplantılarda gösterilen çabalar «Televizyon Piyes Yazarlığı» başlıklı kitabın da varlığına karşıt bir görüşün doğmasına yol açtı. Bu karşıt görüş doğrudan doğruya benimle ve kitabımla değil, meslek dalında herhangi bir kitabın basılmasının karşısında yer alıyordu. Okul'da çoğunlukta olan anlayışa göre salt «bilimsel» konulardaki kitaplar basılmalı ve salt meslek dışı konulardaki derslere ağırlık verilmeliydi. Kimi yıllar haftada her gün olmak üzere üç ay süren toplantılar yaparak Okul'un ders izlencesini tartıştığımız olmuştur. Prof. Bahri Savcı'nın «Meslek derslerine sahip çıkın.» diye bu toplantılarda özel olarak yaptığı uyarılar hâlâ belleğimde... Ama sonuç hep aynıydı. Siyasal Bilgiler Fakültesi ağır basacak ve Okul'un ders izlencesinde hiçbir şey değişmeyecekti.

Adımlar başta eksik atılmıştı. TRT Televizyonu'nda da aynı koşullar vardı. Ve ben aynı yıllarda hem TRT'de, hem de Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda aynı olayı gözlemliyordum. Televizyonun ilk çalışmaları 1965'te benim TRT'den ayrılmamdan sonra somut olarak başlamıştı. Basın ve Yayın Yüksek Okulu da aynı yıl ilk kez öğretime başladı. Ne yazık ki, iki kurumda da önce altyapıyı kurmaya ve gerekli ön araştırmaları yapmaya önem vermediler. Ben ve benim gibi iki, üç kişi de ilk hazırlıkları yapılmamış, ama buna karşın artık çalışmaya başlaması beklenen ve gereken her iki kurumda son anda yeniden (1967 yılında) görevlendirildik. Bizden önce gerekli hazırlıkların yapılmamış oluşunun sorumluluğu değil, yükü bizim omuzlarımızdaydı. Üstelik TRT Televizyonu'nun ilk yayına başlatılması amacıyla görevlendirilen ekibin başındaydım. Aynı günlerde, ilk meslek derslerine başlayabilme sancılarıyla kıvranan S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda ise dışardan verdiğim katkının gerçi böyle birinci derecede bir sorumluluğu yoktu. Ama ben radyo-TV yayıncılığının eğitimini de son derece önemsiyordum. Bu nedenle Okul'daki görevim için de kollarımı sıvadım. Ama uzun süre gerçeği göremedim.

Bir yandan kendi derslerime girerken, öte yandan da henüz hiçbir öğretim elemanı bulunmayan Gazetecilik Bölümü'ndeki kimi derslere de çevirmen olarak katılıyordum. Fulbright izlencesiyle Amerika Birleşik Devletleri'nden getirtilen bir Amerikalı gazetecilik profesörü ile basın derslerine giriyor ve onun anlattıklarını Türkçeye çeviriyordum. Öğrencilerin çoğunluğunu, yüksek öğrenim diplomasına gereksinim duyan Ankaralı gazeteciler oluşturuyordu. Amerikalı profesörü ve bunca yıl gazetecilik yaptıktan sonra da böyle bir ders almayı küçümsedikleri belliydi. Ama Okul'u bitirirlerse, diplo-

ma onlara ya basın ateşeliği kapısını aralayacak ya da TRT gibi devlet kuruluşlarında da yüksek görevlere gelmelerini sağlayacaktı. Sanırım, Basın ve Yayın Yüksek Okulu ilk yıllarda salt bu işe yaradı. Yeterli bir öğrenim veremedi, ama «yüksek okul» diploması vererek ancak böyle bir belge ile elde edilebilecek görevler için kimi gazetecilere olanak yarattı bir güzel... Bu gazeteciler arasında TRT'de çalışanlar da vardı. Bunlardan kimileriyle çok değil, iki ya da üç yıl sonra TRT'deki mücadele içinde karşı karşıya gelecektik. Ama şimdilik onlara «hocalık» ediyordum. Amerikalı profesörün hastalanıp ayrılması üzerine gazetecilik bölümünde de vermek zorunda kaldığım derslere fazla devam edemedim. Gerek TRT Televizyonu'ndaki görevim, gerek Radyo-TV Bölümü'ndeki derslerim veterince zamanımı alıyordu.

Dışardan dört ve kadroda da sekiz yıl ders verdiğim bu Okul ile ilgili olarak, ilk kuruluş yıllarında basılmış bir broşürde şöyle deniliyor: «Türkiye'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı bir Basın ve Yayın Yüksek Okul'u kurulması dünyadaki bu konu ile ilgili genel gelişmenin bir sonucudur.» Oysa bu Okul'un ilk kuruluş ve daha sonraki yıllarında geçtiği dönemleri ve bugün YÖK döneminde vardığı noktayı göz önünde tutunca, şu sonuca varmamak, bana göre, olanaksızdır: «Ortada dünyadaki gelişmeye uygun bir çizgide oluşturulmuş bir Okul yoktur. Ancak göstermelik bir yüksek öğretim kuruluşu yaratılmış ve bu kuruluşun geçmişinde de onun geleceğini çok kötü biçimde etkileyen olaylar ve yetersizlikler yer almıştır.»

Peki, hiç erdemleri yok muydu, bu Okul'un? Onlardan İkinci Kitap'ta, YÖK öncesiyle, YÖK sonrasını karşılaştırdığımda söz edeceğim. Şimdilik YÖK öncesi dönemi sergilemeye çalıştığımı özellikle belirtmek istiyorum.

Gerçekte, Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun kurulması hem gazetecilik derneklerinin ve Siyasal Bilgiler Fakültesi yönetiminin, hem de çeşitli uzmanların istek, gereksinim ve özlemleri sonucunda oluşmuştu. İşin içinde UNESCO da karışmış ve hatta bu konuda bir yabancı uzman da Ankara'ya gelerek konuyla ilgili bir rapor hazırlamıştı. Prof. Roger Clausse adını taşıyan bu uzman, Brüksel Üniversitesi Gazetecilik Profesörü ve Toplu Yayın Teknikleri Ulusal Araştırma Merkezi Müdürü idi. Prof. Clausse tarafından hazırlanan raporda pek çok önemli ve gerekli nokta ile beraber şu iki nokta üzerinde de durulmuştu: Öğrencilere «uygulamalı öğrenim» verilmesi ve Okul'un «Siyasal Bilgiler Fakültesi bünyesi içinde kalması, ama ayrı bir yönetim organına, ayrı bir yatırım ve işletme bütçesine sahip olması ve bu iki koşul gerçekleştirilemezse, iç ve dış merkez kuvvetlere karşı güvencelerle donatılmış yeni bir kuruluşun hazırlanması»... İşte sorun da bu iki koşulun ya hiç gerçekleşmemesinden ya da yetersiz bir anlayışla uygulanmasından kaynaklandı. Arkasından altyapı kurulması önemsenmedi. Sonra da araya kişisel çekişmeler ve itişmeler girdi. Sonra da YÖK... Ama YÖK'e gelinceye

dek üzerinde durulması ve kısaca sıralanması gereken o denli çok sayıda sorun vardı ki...

Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun Ankara Üniversitesi tarafından kabul edilmiş olan statüsü, 14 Temmuz 1964 günü Milli Eğitim Bakanlığı'nca onandı ve 24 Ağustos 1964 gün ve 11788 sayılı Resmi Gazete'de yayımlanarak yürürlüğe girdi. İlk öğretim yılı da Kasım 1965'te başlayıncaya dek Okul'un ders izlencelerinin saptanmasına ve dünyanın çeşitli üniversitelerinden de onların ders ve öğretim izlencelerinin getirtilip incelenmesine çalışıldı. Ders izlencesi saptanırken özellikle «Gazetecilik ve Halkla İlişkiler» ve «Radyo ve TV» bölümlerinin öğretim kadrosunu oluşturmaya yeterince önem verilmedi. Bu arada da, yabancı uzman Prof. Clausse'nin Okul'un Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden ayrı bir yönetime ve ayrı bir yatırım ve işletme bütçesine sahip olması konusunda yaptığı uyarıya kimse kulak asmamıştı. «Uygulamalı öğretim» konusunu ise kuruluş zorluklarından ötürü hiç kimsenin düşünecek zamanı yoktu. Ya da öyle görünüyordu. Tüm bunların sonucunda da altyapı ne yönetim, ne de teknik bakımdan kurulabildi.

Bu aksaklıklar sonucunda da Okul'un ders izlencesi bugüne dek gelen ve düzeltilmeyen yanlışlar, kötü alışkanlıklar ve yetersizliklerle doldu. Bir kez, ilk iki yıl meslek derslerinden birine bile yer verilmedi. Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin ders izlencesindeki çeşitli dersler Okul'da da olduğu gibi yineleniyor ve öğrenci sanki bu Fakülte'ye başlıyormuş gibi bir izlenime kapılıyordu. Ancak üçüncü yıl başlayan meslek derslerinin ise başlangıçta çoğu boş geçmekteydi. Şimdi YÖK döneminde de görüldüğü gibi... Kuruluş yıllarında meslek dersleri için yeterince uzman öğretim elemanı bulunamamıştı. İkincisi, gazetecilik, halkla ilişkiler ve radyo-TV dalları ile doğrudan doğruya ilişkisi olmayan sürüyle Fakülte dersi «zorunlu» olarak verilirken, «müzik, tiyatro, resim», hatta «sinema» dersleri «seçimlik» olarak öğretiliyordu. Bir gazetecinin, halkla ilişkiler uzmanının ve radyo-TV yapımcısının bu gibi konularda zorunlu olarak bilgi edinmesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu yönetimince gerekli görülmemişti. Ya da görülüyordu ama, yönetimin bağlı olduğu Fakülte Yönetim Kurulu bir yandan bu gibi dersleri «seçimlik» tutarken, öte yandan da Fakülte derslerinin, kaldırılmasını bırakın, azaltılmasına bile yanaşmamaktaydı. Eğer buna yanaşırsa, Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun Fakülte profesörlerince ek ders verme ve bu nedenle de ek ücret sağlama işlevi ortadan kalkardı.

Okul'a dışardan ve içerde kadroda öğretim görevlisi olarak katkıda bulunurken, Fakülte ve Okul yönetimleri bir kez değil, birçok kez beni ders izlencesi hazırlamakla görevlendirmişti. Kimi zaman tek başıma, kimi zaman bir komitenin üyesi olarak... Her raporda meslek derslerinin ağırlık kazanması için çalıştım. Bu önerilerin, raporların ve uyarıların hiçbiri üzerinde durulmadı. Ama her yıl bir, iki kez bu gibi çalışma yapmaya çağrılıyordum. Bir süre sonra bu çalışma salt kâğıt üzerinde kalan bir alışkanlık düzeyine geldiğin-

de, artık benim de her komiteye sunacak hazır bir raporum olmuştu. Daha ilk toplantıda çıkarıp bu raporu komite başkanı öğretim üyesine veriyor ve her komiteye yeni bir başkan getirildiğinden ötürü de onu hayrete düşürüyordum. Bu konuda ne denli kısa sürede bir rapor hazırladım diye...

1973 yılında yine böyle bir rapor hazırlayıp ilgili komiteye sunmam istenmişti. Ben de bir basın ve yayın okulunda hiç yeri olmadığına inandığım kimi Fakülte derslerinin bizim ders izlencesinden çıkarılmasını yazıyla özellikle önerdim. Bir hafta sonra, kaldırılmasını istediğim bu derslerden birinin profesörü beni evden telefonla aradı ve sözkonusu dersin niçin gerekli olduğunu vurguladıktan sonra yarı şaka yarı ciddi kendisinin verdiği dersi kaldırmayı önermekle geleceğimi hiç mi hiç düşünmediğimi anımsattı. Doğrusu, koskoca bir profesörün evime telefon edip bu konuyu açmasını ona yakıştıramamıştım. Ama son sözü üzerinde durmadım. Bir, iki yıl sonra bu profesör bakan oluncaya dek... Gerçi o zaman da kendisini pek fazla ciddiye almamış, ama «Adam bakan olunca benim geleceğimi hemen avcunun içine mi alacak?» diye şöyle bir düşünmüştüm. Ne var ki, 1979 yılında aynı profesör, kendi ideolojisini paylaşan diğerleriyle beraber, ortada hiçbir kanıt bulunmazken Fakülte yönetim kurulunda aleyhimde bir tutuma girince, bu gibi işlerin hangi boyutlara dek götürüldüğünü çok iyi anlamakta gecikmedim.

S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun ilk yıllarında özellikle radyo-TV bölümü için gerçekleştirilen tek olumlu davranış, ORTF (Fransız radyo-TV kurumu)'ndan George Pitoef adlı bir radyo-TV uzmanının Okul'a öğretimci olarak getirilmesiydi. Kısaca «Pito» diye çağırdığımız bu Fransız, 1963 yılı olaylarından sonra De Gaulle yönetimi işbaşına gelince, ORTF'deki görevinden uzaklaştırılmıştı. Sıcak kanlı, içten davranışlı ve olumsuz olayları acı bir gülmeceyle karşılayan, sevimli ama inatçı bir insandı. Kısa bir sürede tanıştık ve kaynaştık. Büyük kardeşi Sacha Pitoef ünlü bir tiyatro oyuncusuydu. Fransız filmlerinden kendisini tanıyordum. Babası ise önemli bir tiyatro adamıydı.

Pito'nun Okul'a ve Okul'u ilk bitiren öğrencilere büyük katkısı oldu. Radyo-TV derslerindeki ilk uygulamalı çalışmayı da beraberce gerçekleştirdik. Öğrencileri ekiplere ayırdık. Bu ekipleri ayrı ayrı TRT Televizyonu'nun Ankara'da Mithat Paşa Caddesi'ndeki bodrum katında yeralan seslendirme stüdyosuna getiriyor, onlara iki dakikalık bir haber film parçası gösteriyor, sonra bu film parçasına uygun bir düz metin yazdırıyor, arkasından da bu metni okuyarak filmi seslendirmelerini sağlıyorduk.

Bu işi bilenler, yukarda belirttiğim ve Okul'un ilk «uygulamalı çalışması» olan etkinliğin ne denli basit, ne denli kolay olduğunu derhal anlarlar. Ama o günkü koşullar altında bu ilk «uygulamalı çalışma»yı gerçekleştirebilmek için çeşitli engellerle boğuşmak zo-

runda kalmıştık. Önce TRT Genel Müdürlüğü'nden izin almamız gerekiyordu. Gerçi o günlerde ben TRT'nin ilk TV biriminin başındaydım ama, küçücük TV seslendirme stüdyosunun böyle bir amaçla kullanımını sağlamak için TRT Genel Müdürlüğü'nün izni gerekliydi. İzin alabilmek için haftalarca uğraştım. TRT, aynı günlerde Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda okuyan 14 öğrenciye burs sağlamıştı ama bir türlü nedeni açıklanmayan bir inatla bu iznin verilmesi istenmiyordu. Sonunda biz öğrencilerle TV seslendirme stüdyosunda çalışmaya başladık. Böyle bir çalışma seslendirme stüdyosundaki aygıtları kullanan TRT teknik elemanlarının da işine yarıyordu. Çünkü onlar da yeniydi ve onlar da kendi açılarından uygulamalı çalışma yapabilme olanağını elde etmiş oluyorlardı.

Sonunda TRT Genel Müdürlüğü'nden izin çıktı. Ama biz çalışmalarımızı çoktan ilerletmiştik. Tam o sırada da Okul'daki bir profesör bana Pitoef hakkında soru sormaya başladı. Nasıl bir adamdı? Düşünceleri neydi? Niçin ORTF'deki işinden atılmıştı? Ve neden kimi öğleden sonraları ortadan yitip gidiyordu? Yoksa biriyle ilişki mi kuruyordu? Aman dikkatli olmalı ve öğrendiklerimi bu profesöre bildirmeliydim. Bu bir vatan borcuydu.

Bu vatan borcunu hiç ödemedim. Bu vatan borcunu benden bekleyen koskoca öğretim üyesiyle de bu konuyu bir daha görüşmedim. Ama ondan aldığım kötü notu, 1979 yılının Haziran ayında bana ödetecekti.

Gerçi ben o günlerde Pito'nun nasıl bir adam olduğunu, ne düşündüğünü ve niçin ORTF'den uzaklaştırıldığını tüm ayrıntıları ile öğrenmiş ve kendisini çok da sevmiştim. Ama gerçekten de öğleden sonraları nereye gittiğini merak ettim. Profesörden söz etmeden kendisine de bunu sordum. «Hiçbir yere...» diye yanıt verdi. «Seninle beraber TV binasında seslendirme yapıyoruz ya.» Meğer bu meraklı ve belki de kimi yerlere rapor vermekte olan koca profesör, Pito'nun televizyonda öğrencilerle ilk «uygulamalı çalışma» yaptığını bilmediği ve düşünemediği için, onun birtakım gizli işler çevirebilmek için ortadan yitip gittiğini düşünmüştü.

1979 yılında aynı şey benim de başıma gelecekti. Gerçi birtakım gizli işler çevirdiğimden kuşkulanan olmadı. Ya da ben öyle sanıyorum. Ama 1979 yılında hem de genç bir asistan benim derslere girmediğimi ve ortalıkta görünmediğimi, ben Okul'dan ayrıldıktan sonra da söyleyip duracaktı. Oysa bu, Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda benim aleyhimde yapılabilecek en son ve en hafif bir suçlama bile olamazdı. Gerçi ben o asistanın aleyhimde kışkırtıldığını ve kimin kışkırttığını çok iyi biliyordum. Ama bu asistan arkadaşım gün vererek beni suçladığına göre ortada dayandığı bir kanıt var demekti. Ama nasıl? İşin içyüzü çok sonra anlaşıldı: Sabahki sinema dersini, daha rahat ve daha uzun yapabilmek için öğleden sonraya almıştım. Elbette Okul yönetiminin onayı ile... Asistan arkadaş da iyi kışkırtıldığı için sabahları gelip denetimini yapıyor ve öğrenci-

leri ve beni derslikte bulamayınca da, basıyordu, «Derse girmiyor.» suçlamasını.

Bu konuya burada değinmemin nedeni, en zor koşullara karşın Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki derslerimi (hatta diğer okullardaki derslerimi de) aksatmamak için çok çaba harcadığımı belirtmek değildir. Bunca yıl sonra bunun ne önemi var... Ama bu suçlama Okul'da çok uzun bir süre konu edilmiş, toplantılarda görüşülmüş ve bir sorun olarak ele alınmış da, hiçbir yetkili kalkıp bana, «Yahu böyle böyle yapıyormuşsun... Nedir bu? Gerçekten öyle mi ya da böyle mi?» diye resmi ya da özel olarak sormamıştı. Ben de bu suçlamanın bir türlü ayırdında olmadım. Okul'dan ayrıldıktan sonra durumu öğrendiğimde de artık savunma yapmak için zaman çoktan geçmişti. Ama şimdi olayları değerlendirirken, benimle niçin yüz yüze gelinmediğini ve beni niçin arkadan suçlamaya kalkındığını çok iyi anlıyorum.

Pito ile Okul'un ilk yıllarında film (belki biraz da TV) alanında gerçekleştirdiğimiz ilk «uygulamalı çalışma»yı ancak iki yıl sürdürebildik. Sonra TRT'deki ilk TV biriminin de işleri çoğaldı ve seslendirme stüdyosunu Okul öğrencilerine ayırmamıza olanak kalmadı. Bu «uygulamalı çalışma», S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu ders izlencesi içinde gerçekleştirilebilen ilk ve son film ve TV «uygulamalı çalışma»sı oldu. O günden bugüne dek böyle bir «uygulamalı çalışma»ya bu alanda hiç yer verilmedi, verilemedi.

Pito, ilk ders yılını tamamladıktan sonra Fransa'ya döndü. Ama ORTF'e geri almadılar kendisini. Türkiye'yi öyle denli sevmişti ki, yine kalktı geldi Okul'a. Okul'un nasıl çalışması gerektiği konusunda bir rapor hazırladı. O da bu raporunda Okul'un Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin yönetsel etkisinden kurtarılması ve özellikle de radyo-TV-film derslerine ağırlık verilmesi gerektiğini vurguladı. Fransa'da bu tür okullarda sinema ve TV alanlarındaki her konunun ayrı ayrı derslerde ele alınmadığını, tüm ders izlencesinde tek konu üzerinde, örneğin ya «film kurgusu» ya «haber filmi çekimi» ya da «TV yönetmenliği» üzerinde durulduğunu belirtti. Pito'ya göre, ülkemizde böyle tek konu üzerinde ders izlencesini yoğunlaştıran bir basın ve yayın okulu geliştirmeye olanak yoktu. Ama örneğin TV alanında da her konuyu ayrı ayrı derslerde tek tek ele almak da olanaksızdı. İngilizce kopyasını hâlâ sakladığım Pito'nun bu raporunda, örneğin TV alanında her konunun ayrı ayrı öğretilmeye kalkmasının ortaya «hayal ürünü» olan bir eğitim çıkaracağı haber veriliyordu. Nitekim de öyle oldu.

Bugün ülkemizde Ankara'da iki, İstanbul'da üç, İzmir'de iki ve Eskişehir'de de bir olmak üzere, gazetecilik, radyo, TV ve sinema ile ilgili öğrenim yapan sekiz yüksek okul ya da fakülte var. Bunlardan 6 tanesi gazetecilik ve radyo-TV ve ikisi de sinema eğitimi yapmaktadır. YÖK'ten çok önce kurulmuş olan tüm bu okulların hepsi, Pito'nun belirttiği yetersizlikten ötürü doğru dürüst eğitim veremiyor. Kendimizi aldatmayalım. Bu okullardan ya da fakülte-

lerden hiçbirinin, nitelikli öğretim kadrosu kurmasını bir yana bırakalım, daha nicelik bakımından öğretim üye ya da görevlisi gereksinimini karşıladığı söylenemez. Dün de, bugün de bu okullarda meslek dersleri, yeteri sayıda öğretim elemanı bulunamadığı için, boş geçmektedir.

Pito, raporunda, Ankara'daki Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda ders izlencesinin radyo-TV haberciliği konusuna ağırlık verilerek düzenlenmesini öneriyordu. Örneğin radyo-TV bölümündeki derslerin radyo haberciliği, TV haberciliği, haber izlenceleri, haber belgeseli, radyo-TV yorumu vs. gibi adlarla ayrı ayrı verilmesi; kısacası bu Okul'un radyo-TV bölümünün «elektronik habercilik» denilen ve günümüzün en önemli iletişim dalı üzerinde yoğunlaşması öngörülüyordu.

Bu öneriyi S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun ilk yıllarında ben de benimsedim ve bana hazırlattırılan raporlarda da aynı görüşü savundum. Bu önerinin ülkemizdeki tüm basın ve yayın okulları tarafından benimsenmesi hem her okulun aynı amaca yönelik çalışma yaparak Türkiye'de bu alandaki öğretim kadrosunu, parasal ve teknik olanakları bölmesini ve eş alanlarda ayrı ayrı yatırımın gerçekleştirilmesini önleyecek ve hem de her okulun çok kısa sürede gelişebilmesini sağlayacaktı. Örneğin Ankara'da Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki Basın ve Yayın Yüksek Okulu «Radyo-TV Haberciliği», yine Ankara'daki İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'ndeki okul «Radyo-TV İzlence Yapımcılığı», İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Yüksek Okulu «Gazetecilik», yine İstanbul'daki sinema okulu «Film yapımcılığı ile ilgili uygulamalı çalışma» ve İzmir'deki sinema okulu da «kuramsal sinema çalışmaları» alanlarını kendileri için seçecekler ve böylece her okul kendi alanında gelişmeye, yatırıma, teknik kuruluşa ve öğretim elemanı bulma ve yetiştirme işine önem vererek, birbirlerinin konularına girmeden gelişebileceklerdi.

Ama elbette başlangıçta böyle bir planlama yapmayı kimse önemsemediği gibi, S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nun ilk yıllarında da hiçbir sorumlu yeterli bir ders izlencesi hazırlamayı da beceremedi. Öbür okullarda da durum değişik değildi. Başta S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu olmak üzere tüm diğer okullarda hiç önemsenmeyen konulardan biri de gerek gazetecilik ve gerek radyo-TV-film alanlarında uygulamalı çalışma ortamını hazırlayacak araç gereçlerin ve stüdyoların kurulmasıydı. Beni en çok üzen ve S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndan ayrılmaya zorlayan nedenlerden biri de bu sorun oldu.

Bu gibi okulların kuruluşunda ders izlenceleri ülkenin gerekleri hiç düşünülmeden hazırlandığı ve uygulamalı çalışmanın teknik olanakları da, aynı anlayış içinde, çok dağınık ve plansız yöntemle yarım yamalak gerçekleştirildiği için, ülkemizde sinema alanında 1914 yılından ve TV alanında da 1965 yılından beri çeşitli nedenlerle kurulamayan altyapı bir de basın ve yayın okullarındaki

yetersizlikler sonucunda oluşturulamamıştır. Eğer bu okullar altyapı konusuna çağdaş ve bilimsel açılardan yaklaşabilselerdi, sinemamızı ve televizyonculuğumuzu etkileyebilirler, sonuçta da iletişim alanında Türkiye'de de sağlam bir temelin yaratılması mümkün olabilirdi.

İşlerin bu derece olumsuzlaşması üzerine S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda ya da bir başka yerde bastırmak üzere bir başka kitap hazırlamaya başladım. Bu tür çalışmalar hem insanın sinirlerini bastırıyor, hem de en sonunda gerçekleşmesi için didindiğimiz altyapıya katkıda bulunabileceğimiz bir ürünün doğmasına yol açıyordu. Kitaba «Televizyon-Film Yapım Yöntemleri» adını verecektim. Kenara çekilerek çalışmaya başladım.

Ama bu gibi durumlarda insan tam anlamıyla da kenara çekilemiyor. Basın ve yayın okullarında altyapının kurulamayacağını ve ortaya bir teknik temelin çıkarılamayacağını gösteren ilk kötü haber fotoğrafçılıkla ilgili olarak kurulması gereken bölümden geldi. Okul'daki fotoğrafçılık derslerinde kullanılmak üzere alınan kameralar yitip gitmişti. Kimileri ise yerinde duruyordu ama, bunları alıp derslerde kullanmak isteyenler kameraları açınca hepsinin içinden kum tanelerinin döküldüğünü hayretle görmüşlerdi. Belli ki, Okul'un kameraları onun bunun elinde özel işler için geziyor, hatta belki yaz aylarında yine özel işler için tatil yerlerine, deniz kıyısına götürülüyordu. Kameraları öğrenciler için derslerde kullanmaları gerekenler, bari onları deniz kıyısındaki kumların üzerine bırakmasalardı... Daha sonraki yıllarda ise fotoğrafçılık derslerini vermek amacıyla atanan bir öğretim görevlisinin fotoğrafçılıkla ilgili araç ve gereçlerin kendisine teslim edilmediğinden yakındığını duydum. Hatta aynı fotoğrafçılık öğretim görevlisi, fotoğraf stüdyosuna dönüştürülen odadaki «arka perdesi»nin (önünde fotoğraf çektirilen özel bir renge sahip perde) yanlış renge sahip olduğunu, bu rengin yanlış seçildiğini, o günlere göre çok büyük miktara erişen paranın (15 bin lira) bu perde için boşuboşuna harcandığını anlatıp durdu. Bu olaydan bile ders almak gerekiyordu.

Ne var ki, daha sonraki yıllarda, boşuboşuna harcanan 15 bin liranın sözünü bile etmeye gerek kalmayacağını anlayacaktık. 1973-1974 ders yılında Okul'daki genç asistanların ateşli ve gerçekten coşku verici girişimleriyle radyo-TV-film stüdyo araç ve gereçlerinin satın alınması için çalışılmaya başlandı. Bir başka öğretim görevlisi arkadaşımla önce stüdyo binasının yapılmasını ya da çalışmakta olduğumuz binada bu amaca yönelik odaların ve salonların stüdyoya uygun bir biçime dönüştürülmesini önerdik. Gerçi içinde bulunduğumuz bina yeniydi ve böyle bir okul için yapılmıştı. İçine de yeni girilmişti. Ama bu basın ve yayın okulu binasının küçücük bir eksiği vardı. Günün birinde okulun radyo-TV-film ve gazetecilikle ilgili çalışmalar yapabileceği hiç düşünülmemişti. Radyo ve TV stüdyoları, film çekimi stüdyoları, seslendirme stüdyoları yoktu. Basımevi nereye kurulacaktı? Milyonlarca lira karşılığında satın alı-

nacak teknik ve teknolojik araç ve gereçler nerelerde saklanacaktı? Diğer teknik yerler, odalar ve salonlar neredeydi? Basın ve yayın okulu için bu bina özel olarak yapılırken bunları anımsamak hiç kimsenin usuna gelmemişti.

Bu nedenle radyo-TV-film araç ve gereçlerini satın almadan önce sözkonusu eksikliğin giderilmesini önerdik. Binadaki doğal oturma odalarının ve dersliklerin kimilerinin teknik ve teknolojik amaçlar için uygun bir duruma dönüştürülmesi bile, bir salonun dışında, mümkün değildi. Sinema salonu olduğu söylenen ve içinde küçücük bir asma katın bulunduğu yerin hiç olmazsa TV stüdyosu olarak yeniden yaptırılmasını da ileri sürdük. Amacım ancak bundan sonra stüdyo araç ve gereçlerinin satın alınması ve bunlar gelince de hemen yerlerine takılarak çalıştırılmaya başlanmasıydı. Yoksa paralar boşuna gidebilirdi. Fakültenin ve Okul'un dekanlarından, müdürlerinden ve yönetim kurullarının üyelerinden kimi bilim adamlarının dikkatini bu gerçeğe çekmeye de çalıştık. Onlara binayı gezdirdim, bilgi verdim, hatta TRT'den de kimi mühendisleri çağırarak bir de bu işin uzmanlarının görüşlerini almalarını sağladım. Olmadı.

Bunları şimdi burada yazmak ve «Ben demiştim.» gibi bir anlatıma girmek okurlar tarafından «kolay iş» diye kabul edilebilir. Ama ben de en az 1953 yılından beri bu işin içindeydim. O güne dek yurt dışında çeşitli ülkelerdeki radyo-TV-film kuruluşlarını ve basın-yayın okullarını gezmiş, incelemiş ve son olarak da TRT Televizyonu'nun benim göreve başlamamdan önceki hazırlık döneminde yol açılan aynı konudaki yetersizlikleri görmüş ve yetersizliklerin yarattığı zorlukları yaşamıştım. Elde ettiğim bu deneylerden sonra S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki olumsuzluklar karşısında nasıl susabilirdim? Gelecekte hiç olmazsa «Ben demiştim.» diyebilmeliydim.

Ama Okul'un kuruluşundan beri uzun bir süre geçmiş ve yönetim «uygulamalı çalışma»ya bir türlü başlayamamanın ezikliği altında kıvranmaya başlamıştı. Genç asistanlar da içten coşkularıyla hiç olmazsa çeşitli araç ve gereçlerin satın alınmasına inanmışlar ya da inandırılmışlardı. Yönetim de onlara katılınca, önce ihale şartnameleri hazırlandı ve sonra da şirketlerden öneriler alınmaya başlandı. Yanlış anımsamıyorsam 14 şirket bize radyo-TV-film araç ve gereci satmak için sıraya girdi. İhale işleri tatsız olaylarla doludur. İhaleye giren yabancı şirketlerin temsilcileri evinize telefon edip çeşitli yollarla sizi kazanmaya çalışırlar ve kimilerine çok çekici gelebilecek öneriler yaparlar. Hatta işi, üstü kapalı biçimde gözünüzü korkutmaya dek götürenler bile çıkabilir. Bu nedenle çok dikkatli olmak gerekir.

Siyasal Bilgiler Fakültesi'nin ihale için oluşturduğu kuruldayken bu gibi olayları da yaşadık. Gerçekte, oluşturulan özel bir kuruldu. Benim de bulunduğum bu kurul değerlendirmeyi yapacak ve Fakülte'nin gerçek ve yasal kuruluna sunacak ve iş orada bitecek-

ti. Bizim özel kurula bir teknik uzmanın çağrılmasını sağlamıştık. Öneriler arasından hem teknik bakımdan, hem de parasal bakımdan en uygun radyo ve TV stüdyo araçlarını ve bir de film çekimiyle ilgili en gerekli aygıtları seçecektik. Hiç unutmam, her iki bakımdan da en yeterli seçimi yapabilmek için elimizden geldiğinden de çok fazla çaba harcadık. Sonuçta radyo-TV-film araçlarını tümden öneren ve her bakımdan en uygun koşullara sahip bir şirket ortaya çıktı. Fakat bununla da yetinmedik. Bize göre aynı olumlu koşullara sahip bu araçları değişik şirketlerden satın alsak, acaba işi daha ucuza mı bağlayabilirdik? Hemen bunun araştırması yapıldı ve gerçekten de eğer üç ayrı şirketle satın alma işini gerçekleştirirsek, iki milyon lira daha az ödeyeceğimiz ortaya çıktı. Ama yönetim işlerinden sorumlu bir görevli buna karşı koydu. Çünkü eğer bir şirketle iş yaparsak hem raporumuzu daha kolay yazabilirdik, hem de üç ayrı şirketle iş yapmanın çeşitli zorluklar çıkarma olasılığı vardı.

İhalelerde dönen oyunları bilmemize karşın bize yapılan bu uyarı yine de hepimizi şaşırttı. Gerekli işlemlerde çeşitli zorluklarla karşılaşılabilirdi, ama bizler yine üç ayrı şirketin önerisini kabul ettik ve Fakülte'yi iki milyon lira daha fazla para ödemekten kurtarmak istedik. Sonunda da bu öneri kabul edildi ve aynı radyo-TV-film aygıtlarının tek şirket yerine üç ayrı şirketten satın alınması kararlaştırıldı. Böylece S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda altyapıyı kurma yolunda önemli sayılabilecek bir adım atılmış oldu. Ama sorunlar da bundan sonra genişledi.

Araç ve gereçler ısmarlanmıştı, ama bunları önce saklayacak bir depo, sonra da kullanacak bir stüdyo bile yoktu. Ben de bu arada bir başka önerimi daha yıllardan beri yinelemekteydim. Bu aygıtlar geldiğinde Okul'da kadrolu bir teknik uzman görevlendirilmiş olmalı, gelen yeni aygıtları onun gözetiminde teslim almalı, onun gözetiminde yerlerine takmalı ve onun gözetiminde kullanmaya başlamalıydık. 1972 yılından beri bu önerimin üzerinde duruyor ve her fırsatta en az bir teknik uzmanın bizimle beraber çalışmasının gereğini vurguluyordum. Önce bu öneri yetkililere hiç de sevimli gelmedi. Arkasından, «Kadromuz yok.» dendi. «Sözleşmeyle birini görevlendirelim.» dedim. Kimse yanaşmadı. Ama sonunda «Kimi alalım? Birini öner.» dediler. Bir değil, birkaç kişi birden önerdim ki, aralarından birinin seçimini Fakülte ya da Okul yönetimi yapsın ve arkadaşlarımı kayırıyorum sanmasınlar diye düşündüm. Bu teknik uzman adaylarından kimileriyle Okul müdürlüğü yapan görevliler değişik dönemlerde görüşmek istediler, onları görüştürdüm, Okul müdürleri görüştükleri adayların kimilerini beğendiler, onlardan özgeçmişleriyle ilgili birer dosya istediler, bunları hazırlatıp Okul yönetimine bir dilekçe eşliğinde teslim ettim. Ama tüm dosyalar Okul'un evrak arşivinden birer birer yok olup gittiler. Sonuçta da önceleri pek anlayamadığım bir nedenle Okul'un arşivinden istenmeyen evrakın kolayca yitip gidebileceğini ve bir teknik uzman almamak

için de direnildiğini gördüm.

Ne var ki, bu konuda o denli de başarısız sayılmazdım. Çünkü bir gün Okul'a geldiğimde genç bir adamı «Yeni mühendisimiz» diye tanıştırdılar. Gerçi bu «yeni mühendis» benim önerdiğim kişilerden biri değildi. Hatta sonradan Okul yönetimindeki profesörlerden birinin akrabası olduğu da açıklandı. Ama ne önemi vardı, en sonunda çok önemli bir gereksinim karşılanmış oluyor ve daha önce «Kadromuz yok. Alamayız.» diyenlere de güzel bir yanıt veriliyordu. Ama durum hiç de düşündüğüm gibi gelişmedi. Günün birinde bu «yeni mühendisimiz» görevden ayrıldığını telefonla bile haber vermeden yitip gitti. Evraklar arşivlerden, teknik uzmanlar da görevlerinden yok olup gidiyorlardı. Niçin?

Yeni gelecek araç ve gereçlerin bu işin uzmanı olan görevlilerin gözetiminde kalması istenmiyordu. Bunu da yıllarca sonra anladım. Araç ve gereçler uzmanların elinde ve gözetiminde kalmasın ki, özel işlerde rahatlıkla kullanılabilsindi. Durumu yönetime anlatmak için çok çaba harcadım. Konunun anlaşılamayacak yanı yoktu. Anlamak istemediklerini anladığımda, yavaş yavaş bu konulardan uzaklaşmaya ve ilk fırsatta da Okul'dan ayrılmanın yollarını araştırmaya başladım. Ama o günlerde bir başka göreve geçmek benim için kolay değildi. Bu arada da Okul'daki tutumun olumsuzluğu giderek derinleşiyor ve yeni sorunlar birbirini izliyordu.

Aradan da belli bir süre geçmiş ve büyük bir özenle ihalesini yaptığımız aygıtlar gelmeye başlamıştı. Gelen aygıtlar binanın altındaki rutubetli ya da en azından bu gibi araç ve gereç için uygun olmayan depolara konuyor, bizlere bilgi bile verilmiyordu. Örneğin TV aygıtlarının geldiğini ben ve kimi öğretim görevlisi arkadaşlarım tam bir buçuk yıl sonra öğrendik. Üstelik bu TV aygıtları eksik gelmiş, sorumlu şirket kimi aygıtların yitip gittiğini ve bundan da Esenboğa'daki gümrük yönetiminin sorumlu olduğunu ileri sürmüştü. Ama durum Okul'da en azından bu aygıtlarla ilgili bizim gibi görevlilere öncelikle bildirilmemeli miydi? Hem de ortada TV aygıtlarının eksik alındığına değgin çok güzel tutulmuş bir belge de vardı.

Bu sırada da Okul binasının en üst katındaki odalar içinde bir radyo stüdyosu yapılmaktaydı. Kim yapıyordu bu işi? Nasıl yapıyordu? Bunlardan da haberimiz yoktu. Doğrusunu isterseniz, bu konuda görevlendirilmemekten çok hoşnuttum. Çünkü işler tümden yolunda gitse bile yine de ortada uğraşılması gereken bir sürü ıvır zıvır konu olacaktı. Bunlarla uğraşmaktan kurtulmuştum. Üstelik işlerin iyi gitmediği de meydandaydı.

Derken, günün birinde, yapılmakta olan radyo stüdyosunun teknik hatalara sahip olduğu söylendi. Sonra Okul Müdürü stüdyonun baştan aşağı söküldüğünü ve yeniden yapıldığını açıkladı. Bu nedenle olsa gerek, stüdyo yıllarca hizmete sokulmadı. Ve S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda hiçbir dönemde de, bugün de bir teknik uzmana görev verilmedi. Kitabın ikinci cildinde anlatacağım

TV araç ve gereçleriyle ilgili tutarsızlıklar ve ihmal de beni Okul'dan soğutmuştu Derslerimin dışında uzun bir süre başka bir işle ilgilenmedim. TV araç ve gereçlerinin niçin eksik geldiğini araştırmakla görevlendirilinceye dek... Bu araştırmanın sonucu da Okul için hiç iç açıcı olmayan bir durumu ortaya çıkarmakta gecikmedi. Sorumluların ilgisizliğini ve olumsuzlukların ve ihmallerin üstünün kapatılması için başvurulan yolları görünce, kitap yazmayı önemsedim. Uzun çalışmalardan sonra «Televizyon-Film Yapım Yöntemleri»ni tamamladım. Bu arada dergilerde ve özellikle 1972 yılından beri Cumhuriyet'te yazdığım yazılara ağırlık verdim. Türk sinemasi için bir, iki senaryo yazımına katıldım. Antalya ve III. Balkan Film Şenliği gibi sinema etkinliklerinde düzenleyici ve seçiciler kurulu üyesi olarak çalışmak ve yurt dışında da uluslararası film şenliklerini ve iletişim seminerlerini izlemek ve kimilerine katılmak fırsatı elime geçti. Bu gibi çalışmalardan ve etkinliklerden elde ettiğim deneyimleri ve gözlemleri de kitaplarımda değerlendirdim. S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'ndaki olumsuzluklar, makalelerime ve daha sonra A.İ.T.İ.A. Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'nun «İletişim» adlı basılı yayını için hazırladığım incelemelerime ve araştırmalarıma kaynak oldu. Daha da olacak...

Sonunda «Televizyon Film Yapım Yöntemleri»ni Prof. Dr. Cevat Geray'ın Okul Müdürlüğü döneminde, kendisinin de gösterdiği ilgiden destek alarak bastırabildim. Ama daha sonra öyle olaylarla karşılaştım ki, önce Millî Eğitim Bakanlığı'na, en sonunda da A.İ.T.İ.A. Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu'na geçtim. (Bu olayları İkinci Kitap'ta tüm ayrıntıları ile anlatacağım.) Gazetecilik Okulu'ndaki çalışmalarım sırasında «Televizyon Piyes Yazarlığı» ile «Televizyon-Film Yapım Yöntemleri»ni birleştirdim. Ayrıca S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda bana ve benim gibi bir, iki kişiye daha görev vermedikleri ve sözde bizleri etkisiz bıraktıkları dönemde ulusal ve uluslararası şenlikler, Türk sineması, uluslararası seminerler gibi yerlerde elde ettiğim deneyleri ve gözlemleri de aynı kitaba eklemek için çalışmaya başladım. Tüm bunlara, 1974 yılında Tarık Dursun K. ve Jak Şalom ile beraber yazdığımız senaryoyu da ekleyince, ortaya «Senaryo ve Yapım» çıktı. «Senaryo ve Yapım»ın YÖK dönemiyle ilgili ilginç bir öyküsü de var. Onu da İkinci Kitap'ta bulacaksınız. Kısacası, «Senaryo ve Yapım» yaşamımın önemli bir parçası olup çıktı.

Önünüzdeki «Senaryo ve Yapım» bir öncekinin oldukça genişletilmiş yeni baskısıdır. Mümkün olursa önümüzdeki yıllarda bu kitabı daha da geliştirmeye çalışacağım. Herhalde yeni öyküleriyle birlikte... Bu kitap ülkemizdeki sinema ve TV alanlarının içinde bulundukları koşullar gözetilerek hazırlanmaya çalışılmıştır. Yaklaşık olarak her bölümde daha çok senaryo yazarı, yönetmen ve kameramanla ilgili ortak noktalar üzerinde durulmuştur. Ortak bilgileri içermeyen noktalar ise ayrıca belirtilmiştir. Elbette değinilmeyen,

değinilemeyen noktalar da var. Onlara da Üçüncü Kitap'ta sıra gelebilir.

Bu kitabı nasıl kullanacaksınız?

Birinci Kitap, daha çok senaryo yazarını ilgilendiren noktaları içeriyor. Ama yönetmen adayları da ondan yararlanabilirler. Kitabın tümünü bir kez, iki kez okumanız yetmez. Gerek duyduğunuzda, ilgili bölümlere başvurmalısınız. Karıştıracağınız sayfalarda sık sık örneklerle karşılaşacaksınız. Bu örnekler sizleri daha başka, daha özgün ve tümden sizin olan örnekleri düşünmenize de yol açabilir. Bu noktayı unutmayın.

Gözden kaçırılmaması gereken bir başka nokta da var. Bu kitap özellikle senaryo yazarlığı konusunda kimi kalıpları ve kuralları sunuyor. Bu işi ne denli çok ya da az başarıyla gerçekleştirmiş olursam olayım, iyi ve nitelikli yapımlar oluşturabilmek için son derece yeterli bir genel kültüre sahip olmanız gerekir. Kısacası, işin düşünsel yanını okuyucu ya da yaratıcı sağlayacaktır. Burada ancak kurallar ve kalıplar var. Kimi kurallar ve kalıplar sizlere eskimiş gibi gelebilir. Onları aşmak ve yenilikler getirmek sizlerin elindedir. Ama önce temeli öğrenmekte ve en kalıplaşmış kuralların nedenlerini bilmekte de yarar vardır.

Başarılar...

Mahmut. T. ÖNGÖREN

Kasım 1985,Ankara

Birinci Bölüm

SENARYOYA İLK YAKLAŞIM

A. GİRİŞ

Televizyon ve sinema senaryo yazarları kamera arkasındaki görevliler arasında en önemli kişilerdir. Televizyon yazarı ister haber bültenini, ister televizyon piyesini, ister küçük bir anonsu, ister reklam metnini, ister belgesel film senaryosunu hazırlasın, üzerinde çalışılacak yapıtı ortaya çıkaran tek sanatçıdır. Sinemada da durum böyledir.

Türkiye'de tüm alanlarda yazara önem verilmez. Bunun nedenlerinden biri yazarın daima geri planda oluşudur. Yazar kapalı kapılar arkasında, tek başına, kimi zamanlar diğer yazarlarla birlikte çalışır. Çekim ve yayın sırasında görünmeyebilir. Sağa sola komutlar vermez, ancak yapımcı ya da yönetmenle ilişki kurar. Bir televizyon ve film yapım ekibi içinde de genellikle yoktur. Ama tüm ekibin üzerinde çalıştığı yapıt, onun yapıtıdır. Bu gerçeği bilenler bile yazarı kimi zamanlar önemsemezler. Sonuç olarak, özellikle radyoda yazarlık pek çok kimse için çekici değildir diyebiliriz. Ama televizyonda ve sinemada yazarı bir kenara itmeye, onu görmezliğe gelmeye olanak yoktur. Başarılı bir yapım, başarısını başta *yazara* borçludur.

Bu kitap televizyon ve film yazarlığı konusunu işleyerek işe başlıyor. Ama bu kitap hiç kimseyi yazar yapmayı amaç edinmedi. Çünkü eğer içinizde yazarlık varsa, yazar olabilirsiniz. «Yazarlık» ne demektir? Bu sorunun yanıtını kitaplarda aramayınız. Eğer sizde «yazarlık» varsa, yukarıdaki soruyu çoktan yanıtlamış olmalısınız.

O halde bu kitaptan neyi öğreneceksiniz? İçinizde bulunan «yazarlığı» kullanarak, bu yeteneğinizi televizyon ve film için uygulamayı.. Daha fazlasını değil.

«Yazarlık» özelliklerine sahip olmayanlar ve sinemada, televizyonda yapımcılık ve yönetmenlik yapmak isteyenler, bu kitaptan yararlanamazlar mı? Elbette. Üstelik kendi dallarında daha yeterli olmak istiyorlarsa, bu kitabı okumak zorundadırlar. Çünkü bu kitabın ilerdeki ciltlerinde yapımcılık ve yönetmenlikle ilgili bilgiler de yer almaktadır.

Eğer etkileyici bir yazarlık ve yönetmenlik örneği vermek istiyorsanız, televizyonun ve sinemanın tüm inceliklerini, ayrıntılarını, tekniğini, sınırlarını, kısıtlı kaldığı noktaları ve diğer alanlara kıyasla üstünlüklerini bilmek ve öğrenmek zorundasınız. Bu arada, televizyondaki ve sinemadaki göreviniz ne olursa olsun, yazarın ve yapımcının ne yaptığını da öğrenmiş olmanız gerekir. Yazılı bir metin, senaryo ya da yazılı bir kalıp olmadan ne televizyon oyunu yapılabilir, ne de film çekilebilir.

Kimi televizyon yazarları başlangıçta daha çok televizyon tekniği üzerinde dururlar. Oysa en önemli nokta dramatik yapı ve diyalog-karşılıklı konuşmadır. Unutmayalım ki bir yapımın - yeni mevsim giysilerine değgin düz bir metin de olsa, piyes de - yalnız tek bir biçimi yoktur. Yeni biçimleri doğrudan doğruya yazar da getirebilir, yapımcı ve yönetmen de. Demek ki yazar bir yerde yapımcı ve yönetmen değin önemlidir.

Kimi televizyon ve film senaryo yazarları çeşitli noktaları görmezliğe gelerek işe başlarlar. Yenilik düşünmezler. Hangi televizyon yönetimi ve film birimi için yazıyorlarsa, o yönetimin yayın ilkelerini önceden incelemezler. Yapım bütçesini, televizyonun ve film şirketinin olanaklarını göz önünde bulundurmazlar. Yapımcılarla ve yönetmenlerle ilişki kurmazlar, onlarla yapım hakkında konuşmazlar. Yukarda belirttiğimiz gibi kapalı kapılar arkasında çalışırlar. Oysa televizyon ve film yazarı kapalı kapılar arkasına çekilmeden önce her çeşit ilişkisini kurmuş olmalı ve her çeşit gerekli bilgiyi toplamış bulunmalıdır. Televizyon ve sinema dışa dönük, çeşitli yaşantılarla ilişki kurmuş insanların uğraşısıdır. Yazar da dahil, televizyonda ve sinemada girgin kimseler başarıya ulaşabilir. İçine kapanık insanlara yer yoktur. Ama televizyonun ve sinemanın en içine kapanık görevlisi yine de yazardır. Bununla birlikte, televizyon ve sinema yazarı hiçbir zaman kendi çevresini incelemekle yetinmez. Kapısının önüne çıkıp yalnız çevresini ve yaşantıları değil; aynı zamanda dünyayı da sürekli olarak gözlemlemek zorundadır.

Bir senaryo her şeyden önce film ve TV yönetmeni için yazılır. Çünkü senaryoda belirtilen noktaların film üzerine saptanması için çalışanları, yönetmen yönetmektedir.

Bu nedenle, senaryolar genellikle başlıbaşına bir sanat yapıtı olarak kabul edilmezler. Başlıbaşına bir sanat yapıtı olarak kabul edilen, filmin ya da TV yapımının tümüdür. Film ve TV senaryosu, ortaya çıkarılacak olan bir filmin ancak bu işlem sırasında geçmesi gereken bir dönemin iskeletidir. Bu konuya ikinci kitapta ayrıca değineceğiz.

İşte yapımda görev alanlar, yönetmenin başkanlığında, bu iskelete kendi yaratıcı güçlerini eklerler. Demek ki bir film ve TV senaryosu hiçbir zaman bir şiire, romana, gazete makalesine, radyo piyesine, hatta tiyatro piyesine benzemez. Bu gibi yapıtlar, genellikle yazarlarının kaleminden çıktığı biçimde halkı ulaşırlar. Oysa bir film ya da TV senaryosu yazarın kaleminden çıktıktan sonra yapım-

da görev alanlar tarafından değiştirilmeyebilir, ama onlar bu senaryoya kendilerinden pek çok şey eklerler. Bu katkılar elbette yazarın senaryoda güttüğü amacı değiştirmemeli, yazarın belirtmeye çalıştığı anlamı bozmamalıdır. Katkılar ancak senaryonun amacını ve anlamını güçlendirmelidir.

1. Bu kitapta neler bulacaksınız?

Bu kitapta önce senaryo yazmaya yeni başlayacak olan yazarlar için gerekli olan bilgileri bulacaksınız. Senaryo yazarlığına ilk başlayan ya da başlayacak olan bir yazar salt bu kitabı okuduktan sonra başarılı bir senaryo ortaya çıkarabilir mi? Bu elbette onun yeteneğine de bağlı bir iş. Ne var ki, bu kitap ona kimi olumlu yolları gösterecektir. Diyelim ki yazarımız hem çok yetenekli, hem de bu kitap ona senaryo yazarlığı konusunda son derece yeterli bilgileri veriyor. Ortada yine de eksik olan önemli bir nokta var. O da yazarımızın filmcilerimizle ve televizyoncularla ilişkiler kurması, çekimleri elden geldiğince izlemeye çalışması ve senaryosunu yönetmenler ve diğer senaryo yazarları ile tartışmasının gerektiğidir. Ama özellikle TV ve film senaryo yazarlığı ile ilgili pek çok kimsenin ülkemizin TV merkezi olan Ankara'nın ve film merkezi olan İstanbul'un çok uzağında oturduğu, Ankara ve İstanbul'a gelmesinin ve televizyoncular ve filmcilerimizle senaryoları üzerinde tartışabilmesinin çok zor olduğu göz önünde tutulduğundan, bu kitap konuya ilk kez girmeyi düşünenlerin, bulundukları yerlerde tek başlarına senaryo yazmalarına yardımcı olabilecek bir anlayışla hazırlandı.

Bu nedenle kitabımızı aşağıda kısaca belirtilen plana göre okumanızı ve sonra da yine bu plana göre çalışarak senaryonuzu hazırlamanızı salık veririz:

Önce senaryo yazmayı hiç düşünmeden kitabı birinci bölümünden sona dek adamakıllı okuyunuz. Gerekirse aynı bölümleri bir iki kez incelemenizde yarar var Bu bölümleri okuduktan sonra konuya ilk kez giren ve ömründe hiç senaryo yazmamış olan bir kimse olarak bir TV ve film yapımında kullanılan öğeleri, ancak bir senaryo yazarının bilmesi gerektiği değin, öğrenmiş olacaksınız. Bu bölümlerden öğrendiklerinizi, yazacak olduğunuz senaryoda nasıl kullanacağınızı ya da bunları nasıl uygulayacağınızı hiç düşünmeyiniz. Birinci kitaptaki noktaları yeterince öğrendiğinize emin olunca, UYGULAMA VE BİÇİM adlı bölümü okuyunuz. Bu bölümde sözkonusu bilgileri nasıl kullanacağınızı anladığınız kanısına varınca, senaryosunu yazacak olduğunuz bir öykü aramaya ya da düşünmeye başlayın. Bu arada yapmanız gereken son derece önemli bir başka nokta daha var. O da bol bol film ve TV izleyip, ilk bölümlerde kısaca değinilen noktaların başkaları tarafından nasıl kullanıldığını incelemenizdir. Eğer bu amaçla izleyecek olduğunuz TV yapımlarında ve filmerde bu kitaba ters düşen noktalarla karşılaşırsanız, hiç korkmayın. Bu gibi noktalarda bu kitap da yetersiz kalmış olabilir, sizin izlediğiniz yapımlar da. Siz se-

ıaryo yazdıkça ve çeşitli deneylerden geçtikçe, beceri sahibi olacak ve hangi noktanın yeterli olduğuna, hangisinin de yetersiz kaldığına kendiniz karar vereceksiniz. Bu kitabı, yukarda belirtilen biçimde okuduktan ve izlediğiniz yapımlarda bu kitapta karşılaştığınız noktaları aramaya başladıktan sonra, senaryo konusunda düşünmeye de başladınız demektir. Bu da sizin için son derece önemli bir adımdır. Daha sonraki bölümlere gelince, senaryoyu yazmak için neler yapmanız gerektiği ayrıca belirtilmiştir.

Bir insanın roman ya diğer sanat dallarında ve özellikle senaryo konusunda «yazar» olabilmesi için, belli bir kültür birikimine ve dünya görüşüne sahip olması gerekir. Bu kitap size bu konuda hiçbir şey vermiyor, veremez. Bu kültür birikimini ve dünya görüşünü sizler kendinize özgü yollarla elde edeceksiniz. Bu kitabın sizlere neler vermeye çalıştığını bir kez daha şöyle derleyip toparlamamız mümkündür:

Kitapta, salt «senaryo yazma tekniği» ile ilgili kalıplaşmış bilgileri bulacaksınız. Bu bilgileri uygulamaya geçirdikten, bir başka anlatımla, deney kazandıktan sonra, sözkonusu kalıpların dışına çıkabilmeyi de başarmanız gerçekleşebilir.

Şimdi kaldığımız yerden devam edelim.

2. *Bir film ve TV senaryosu çeşitli ek öğeler olmadan niçin görüntülüğe (ekrana) ya da beyazperdeye yansıyamaz?*

Çünkü film ve TV yapımı bir ekip çalışmasını gerektirir. Önce ortaya bir senaryo (yani iskelet) çıkarılır. Sonra ekip içindeki görevliler bu iskelete uygun olarak ve yönetmenin başkanlığında kendi katkılarını yaparak ortaya bir yapım çıkarırlar.

Demek ki bir senaryonun kendine özgü bir biçimi vardır. Senaryonun gözle görünebilen biçimine baktığınızda, ilk gözleminiz şu olacaktır. «Bu yapıt bir roman, bir şiir ya da bir makale gibi halk-tarafından okunmak üzere ortaya çıkarılmamıştır. Bu senaryo, öykünün nasıl görüntüleneceğini ve bu görüntüleme işlemi sırasında da nelerden yararlanılacağını anlatıyor.»

O halde şu sonuca da kesinlikle varabiliriz: Bir senaryo, sözgelişi bir roman gibi akıcı bir biçimde okunamaz. Demek ki bir öyküyü roman olarak anlatırken bir başka biçime, tiyatro oyunu olarak anlatırken bir başka biçime, bir film ve TV yapımı olarak anlatırken bambaşka biçime başvurmak zorundayız.

Bir senaryo yönetmen, oyuncular, kameraman, dekoratör ve diğer görevliler için yazılan bir belgedir. Bu nedenle elinize geçebilecek kitap halinde basılmış film ve TV senaryoları sizleri şaşırtmamalıdır. Çünkü bu gibi senaryolarda yönetmen, oyuncular, kameraman, dekoratör vb. gibi görevliler için yazılmış bölümler çıkarılmış olabilir. Bu senaryolar sadece okunmak için en uygun bir duruma getirildikten sonra kitap halinde basılırlar. Oysa bir film ve TV senaryosu hiçbir zaman yalnız okunmak üzere yazılmaz.

İşte bu nedenle de ünlü roman ve hattâ ünlü piyes yazarlarının başarılı film ya da TV senaryoları yazmaları beklenemez. Ama bu

gibi kimselerin yazacakları senaryolardaki örneğin «karşılıklı konuşmalar» ve dramatik yapı son derece başarılı olabilir. Bu nedenle senaryoyu genel olarak film ve TV yazarlarının hazırlaması, ama roman ya da piyes yazarlarının da aynı senaryo içindeki «karşılıklı konuşma»larda ve dramatik kurguda onlara yardımcı olmaları düşünülebilir.

3. Genellikle uzun metrajlı sinema filmleri için yazılan senaryolar salt bir yazarın yapıtı olabilir mi?

Elbette olabilir. Ama bir senaryonun ortaya çıkmasına birden fazla kişi de katkıda bulunabilir. Şöyle ki: Bir kişi sadece öykünün konusunu oluşturur. Der ki: «Doğu'da değeri küçük kaçak mal için yaşamlarını yoktan yere tehlikeye atarak yaşayanların öyküsünden bir film yapalım.» Bu konuda biraz daha ayrıntı verir. Ama ortaya çıkan, öykünün çok kısa bir özetinden başka bir şey değildir.

İkinci kişi ise konunun öyküsünü yazar. Üçüncü kişi ya da kişiler bu öyküyü senaryo haline getirirler. Dördüncü kişi ise tamamlanmış senaryoyu okur ve öykünün akışını ve karşılıklı konuşmaları daha canlı bir duruma getirmek için yeni sahneler ve satırlar ekler ya da çıkarmalar yapar. Daha başkaları ise sahnelerin yerlerini değiştirebilir, düzeltmeler yapar ve hattâ senaryoyu baştan yazabilir. Tüm bunları tek bir yazar da yerine getirebilir. Önemli olan bir senaryoyu çok ya da az sayıda elemanın hazırlaması değil, sinemayı tanıyanların yazması ve sonra da ortaya çıkan senaryoyu bir başkasının ya da başkalarının okuyarak yapıtı daha iyi duruma getirmek için gereken önerilerde bulunmasıdır. Bu gibi kimseler arasında bir başka senaryo yazarı, filmi çekecek olan yönetmen vs. de bulunabilir. Ya da bir senaryo iki ve üç kişi tarafından aynı anda ve birlikte yapılan çalışma sonucunda gerçekleştirilir.

4. Bir senaryo yazarında film ve TV bilgisinden başka neler bulunmalıdır?

Bu soruya yanıt vermek çok kolay gibi görünebilir. Fakat bu zor soru için yine de bir yazarda bulunması gereken özellikleri kısaca şöyle sıralamak mümkündür:

a. Yazar düşüncelerini sözle, ama daha çok görüntü ile anlatmasını bilmelidir.

b. İmge dünyası geniş olmalıdır.

c. Dramatik olayları yakalamasını ve belirtmesini iyi bilmelidir.

d. Öyküyü sinemanın özelliklerinden ve üstünlüklerinden yararlanarak anlatmasını bilmelidir.

e. Çevresiyle ve toplumla ilgili çok yeterli bir gözleme sahip olmalı ve bu gözlemini senaryodaki öyküde kullanabilmelidir.

f. İnsanları, insanların davranışlarını, insanların duygularını ve tepkilerini iyi bilmeli ve bunları yansıtırken psikolojik durumların ortaya çıkmasını sağlamalıdır.

Bu gibi özelliklere elbette daha başkalarını da eklemek mümkündür.

Bu gibi özelliklerin çoğu diğer yazarlarda da bulunmalıdır. Ama senaryo yazarlarında kesinlikle bulunması gereken bir başka özellik de görüntüye dayanan anlatım yoludur.

5. *Senaryo konuları neler olabilir?*

Senaryo yazmaya karar verdiğinizde, bir konu seçmiş olmanız gerekir. Aşağıda uzun ya da kısa ve orta metrajlı dramatik yapıya sahip sinema ve TV filmleri ile ilgili konu kategorileri sıralanmıştır. Senaryo yazarı, çoğunlukla, bu kategorilerden birini seçerek ya da bir ikisini birleştirerek senaryosunu hazırlamaya başlar.

a. Sosyal konular :

1. Sosyal konuları gerçeğe yakın, ama yazarın imgesel dünyasının yarattığı dramatik öykülerle anlatmak ve incelemek.

2. Sosyal konuları ve sorunları gerçek olaylara ve gerçek ayrıntılara olduğu gibi sadık kalarak dramatik biçimle anlatmak. Buna «dramatik belgesel senaryo» da diyebiliriz.

3. Gerçek bir sosyal olaydan esinlenerek bambaşka ve yepyeni bir dramatik öykü yaratmak.

4. Bir gerçek olayı, gerçeğe dayanan ayrıntılarla dramatik biçimde anlatırken araya gerçek belgesel film parçalarını koymak. Örnek: Yılmaz Güney'in «İzin» ve Atıf Yılmaz'ın «Adak» adlı filmleri gibi...

5. Sosyal olayları hicveden ve güldürü yoluyla anlatan öyküler. Bu kategoride «kara mizah»a da başvurulabilir.

6. Sosyal olayları «melodram» havası içinde veren öyküler.

Toplumsal konuları kapsayan bu kategori «siyasal sinema» denilen türe giden yolu oluşturmaktadır. «Siyasal sinema»nın dünya sinemasında önemli bir yeri var. Türkiye'de ise siyasal sinema örnekleri son derece azdır. Fakat bu sinema türü tüm engellemelere karşın, bir kez başlamış bulunuyor. Yeni senaryo yazarlarının bu sinema türüne ağırlık ve önem vermelerinin sinemamıza büyük yararları dokunacaktır.

b. Yaşam öyküleri :

Ünlü ve önemli kişilerin gerçek yaşamını belirten öyküler. Bu gibi öyküler serüven, güldürü, trajedi, müzikal, sosyal, tarihsel, belgesel, vb. türlerde ve kategorilerde de sunulabilir.

c. Coşkulu öyküler :

1. Serüven.

Çeşitli serüvenleri kapsayan ve izleyiciyi coşkudan coşkuya sürükleyen öyküler.

2. Giz taşıyan öyküler.
3. Polis-hafiyesi öyküleri. (Hırsızlık, cinayet, kaçakçılık vb.)
4. Savaş öyküleri.
5. Ruhbilimsel yanı ağır basan ve giz taşıyan, cinayet vb öyküler.
6. Ruhbilimsel olayları konu alan öyküler.
7. Korku öyküleri.
8. Gangster öyküleri.

9. Casusluk öyküleri.
10. Felâket olaylarını işleyen filmler.

d. Aşk öyküleri:

Bunlar hemen hemen her kategoriyi kapsayabilir ve hemen hemen her kategoride aşk bulunabilir. Ama yalnız aşkın ön planda olduğu pek çok öykü çeşidi düşünmek mümkündür.

e. Güldürüler:

1. Romantik güldürüler.
2. Müzikaller.
3. Gençlikle ilgili öyküler.
4. Aşk öyküleri.

f. Western'ler (Kovboy öyküleri)

(Yabancı kaynaklı yapıtlar).

1. Serüven.
2. Müzikal.
3. Giz dolu öyküler.

g. Dinsel öyküler

Genellikle yabancı sinemada görülen bir kategori. Ama ülkemizde de Yeşilçam elinden geldiğince bu gibi konulara değinmeye çalışıyor.

h. Bilim-Kurgu (Yarınsama):

Bu tür filmler Batı ülkelerinde ve sosyalist ülkelerde giderek önem kazanıyor. Bir Sovyetler Birliği yapımı olan «Solaris» ve bir Amerika Birleşik Devletler yapımı olan «2001-Uzay Yolu» adlı filmler bu kategori için verilecek en olumlu örneklerdir.

«Bilim-Kurgu» nedir? «Bilim-Kurgu» her şeyden önce yalnız uzayla ilgili öyküleri kapsamaz. «Bilim-Kurgu» bilimsel köklere ve verilere dayanarak, olağanüstü, düşsel bir evren yaratan, kendine göre kuralların işlendiği dünyalarda geçen olaylardan söz açan bir türdür. Öykü yazarı Orhan Duru'nun bir açıklamasından aldığımız bu bilgilere şöyle devam edelim: Bilim-Kurgu'da ne gibi konular işlenir genellikle? Kısaca belirtmekte yarar var.

1. Uzay gezileri... Zaman içinde yer değiştirme ya da zaman içinde geziler... Başka boyutlarda ya da koşut evrenlerde geziler...

2. Başka yıldızlardan ve gezegenlerden gelme akıllı ya da akılsız uzay yaratıklarıyla karşılaşma. Uzay canavarları da girer bunun içine, uzaydaki uygarlıklar da...

3. Dünyanın gelecekteki tarihi. Çağdaş gerçeklerden yola çıkarak bunları abartma ve geleceğin dünyasını çizme çabası. Bunun tersi de olabilir. Olayların kahramanı geçmişe de gidebilir.

4. Olağanüstü buluşların yarattığı durumlar. Robotlar. Telepati ve duyularüstü algılama.

5. Ütopyalar, kurgusal evrenler...

ı. Fantezi:

İmgeye dayanan, alışılagelmişin ötesindeki, değişik, tuhaf, ama bilim-kurgu türüne girmeyen öyküler. TRT Televizyonundaki «Tat-

lı Cadı» dizisi bu konu kategorisi için verilecek en belirli örnektir.

1. Doğrudan doğruya fantezi olan konular.
2. Fantezi - müzikal karışımı.
3. Fantezi - güldürü karışımı.
4. Fantezi - güldürü - müzikal karışımı.

Yukardaki konu kategorileri sadece film senaryolarında kullanılan konuları belirtmek için sıralanmıştır. Burada sinemanın çeşitlerini belirtmeye çalıştığımız sanılmamalıdır.

Bu kategorilere her geçen gün yenilerini eklemek mümkün olduğu gibi, kimi kategorileri birleştirerek yeni konu biçimleri elde etmek de mümkündür.

Bu kategorilerden hangisini seçerek film senaryosu yazacaksınız?

Yukardaki sorunun en kısa yanıtı şudur: Ya bildiğiniz, tanıdığınız ve yaşamış olduğunuz bir konuyu seçmelisiniz. Ya da üzerinde derin bir araştırma yaptığınız, çeşitli yollarla tanımaya çalıştığınız bir konuyu... Yabancı olduğunuz konuyu kesinlikle senaryolaştırmaya kalkmayınız.

6. «Senaryo özeti» ya da «film öyküsü» nedir?

Yukarıda söz konusu edilen kuralları, görüşleri ve yöntemleri adamakıllı öğrendikten ve belledikten sonra yazar hemen televizyon ya da film senaryosunu yazmaya oturmaz. Yazacağı senaryonun - daha doğrusu konunun - kısa bir özetini hazırlamak ilk görevidir. Buna «film öyküsü» de diyebiliriz.

TV için bir «izlence yöntemi»:

Senaryo özetine geçmeden önce «izlence yöntemi» üzerinde hemen durmakta yarar var. Bir televizyon oyununu ele alalım. Her yazar istediği yöntemde bir TV oyunu yazabilir. Ama dizi olarak yayımlanan oyunları yalnız bir yazarın yazması olanaksız olabilir. Her şeyden önce zaman yetmez. Ayrıca her hafta ya da iki haftada bir yayınlanan bir oyun dizisi düşünelim. Bu dizideki her oyun 30 dakika sürüyor ve her oyundaki olay bu 30 dakika içinde sonuçlanıyor diyelim. Sözgelişi her hafta bu 30 dakika içinde aynı kişinin serüvenlerini izlediğimizi kabul edelim. Bu izlence bir yıl süre ile yayınlansa, 52 tane 30 dakikalık ayrı oyun yazmak gerekir ve bu işin altından ancak birden fazla yazar kalkar.

Aynı diziyi birden fazla yazar yazdığı zaman da ortaya şöyle bir sorun çıkar: Dizideki kişi sözgelişi Sherlock Holmes ise değişik yazarlar tarafından yazılan 30 dakikalık 52 oyunda bir beraberlik ve benzerlik olmalıdır. İşte televizyon izlence yöntemi, aynı dizinin çeşitli yazarlara sipariş edilen bölümleri arasında bulunması gereken beraberliği sağlar. Bu nedenle televizyon yönetimi yazarlara bir biçim verir ve sözgelişi der ki: «Sherlock Holmes adlı hafiyenin serüvenlerini anlatan bir dizi televizyon oyunu hazırlıyacağız. Her bölüm 30 dakika sürecek, her bölümde olay kesin bir sonuca ulaşa-

cak ve konu öbür bölümde devam etmeyecektir. Yani bu, sürekli bir dizi değildir.»

«Sherlock Holmes her bölümde ağırbaşlı, ciddi ve olayları hafife almayan bir insan olarak belirtilecektir. Yardımcısı Dr. Watson ise her şeye kolay inanan, kafası çok çalışmayan, fakat iyi bir insandır. Sık sık Holmes'e soru sorar ve izleyici bu sorulara verilen yanıtlardan olaylar hakkında bilgi edinir.» İlerde göreceğimiz gibi bu bir «araç kişi»dir.

«Bu dizide sık sık kavga, döğüş ve cinayet sahnelerine yer verilmez. Holmes nadiren yumruklarını kullanır. Onun kullandığı kafasıdır. Düşmanlarını çoğunlukla usu ile yener. Bu bakımdan her bölümdeki suçluların da sıradan birer katil olmaması, akıllı ve çözümü zor suçlar işlemeleri gerekir. Gerçek suçlu her bölümün daima sonunda Holmes tarafından meydana çıkarılır. Hiçbir bölümde suçlu başlarda belli olmaz. İzleyici her bölümde sürenin sonuna dek gerçek suçluyu merak etmeli ve suçlunun kim olduğunu öğrenince şaşırmalıdır.»

«Holmes suçluyu bulup çıkardıktan sonra her bölümün sonunda Dr. Watson'la kısa bir konuşma yapar ve bu konuşmada suç işlemenin nedenleri ve bu nedenleri ortadan kaldırmak için gerekli olan önlemleri açıklar. Dolayısıyla izleyiciye kısa bir ders verir.»

İşte televizyon yönetiminin yazarlara vereceği bu yazı örneği, *izlence yöntemi*'dir. Oyunun biçimi, baş karakterlerin kişiliği, her bölümün nasıl sonuçlanacağı belirtilmiştir. Böylece dizinin 52 bölümünü 52 ayrı yazar yazmış olsa, yine de bir beraberlik sağlanmış olur. Elbette izlence yöntemleri daha ayrıntılı ve daha geniştir. Televizyon yönetimleri salt oyunlar ve diziler için değil, her izlence için, hatta bir kez ele alınacak konu için bile bir *yöntem* hazırlamak ya da hazırlatmak zorundadır.

İzlence yöntemini öğrenen yazar, konunun kısa özetini daha belirli olarak yazar. Film senaryosu hazırlayacak olan yazar ise daha özgürce «senaryo özeti»ni oluşturmaya başlayabilir.

Senaryo özeti ne demektir? Ne işe yarar?

Gerçekte senaryo özeti, görüntülükte ve beyazperdede görünecek olayların ve konuşmaların kısa bir öyküsü ve planıdır. Yazar kafasının içinde uzun bir süreden beri tasarladığı olayları bu kısa özet ve plan içinde toparlar ve perdede görünecek sırada kâğıt üstüne döker. Böylece, gerçek metni yazmaya başladığı zaman yazarın önünde izleyeceği bir gösterici bulunur.

Senaryo özetine kısa bir örnek verelim:

«Senaryo 1912'de batan *Titanik* adlı geminin ilk ve son yolculuğunu ve batışını anlatır. Amaç yalnız geminin serüvenini değil, aynı zamanda her alanda güvenlik önlemlerine önem verilmesi gerektiğini de ortaya koymaktır.»

«Oyun Titanik'in İngiltere'den ayrılışı ve uğurlanışı ile başlar. Oyunun belirli bir ya da iki kahramanı yoktur. Yalnız bir «anlatı-

cıya» yer verilir. Diğer kişiler Titanik'in kaptanı, ikinci kaptanı, gemi şirketinin başkanı, onun eşi ve öyküde zaman zaman yer verilen yolculardır.»

«Rıhtımdan ayrılış sahnesinden sonra geminin yemek salonunda toplanan ve yemek yiyen ilerigelen kişiler arasında gemi hakkında bilgi veren konuşmalar yapılır ve bu arada kaptana gelen bir buzdağı mesajına dikkat çekilir. Öykü geliştikçe, geminin yolu üzerinde bulunan buzdağlarına değgin mesajlar üzerinde kaptanın durmadığı sık sık belirtilir. Üçüncü sahne, üçüncü sınıfta yolculuk eden ve Amerika'ya gitmekte olan İrlandalıların aralarında düzenledikleri müzikli eğlence ile başlar ve duyulan çığlıkla geminin buzdağına çarptığı izlenimi verilir. Tüm kadınlar bağırıp çağrışırlar. Meğer bir fare görülmüştür. Bu sahnede tanıdığımız göçmen yolcuları geminin batış sahnesinde tekrar görürüz. Birinci ve ikinci sahnede gördüğümüz yolcular da geminin batış sahnesinde karşımıza çıkar. Kimi korkak, kimi sandallarda başkasının yerini almaya çalışan, kimi de mertçe davranan kişilerdir.»

«İzleyiciye biraz heyecan vermek ve Titanik'de bulunan yolcuların salt zenginler olmadığını da belirtmek amacı ile yer alan üçüncü sahneden sonraki sahne geminin telsiz odasında geçer. Telsizci bir mesaj alır, fakat New York'a yolcuların telgraflarını çektiği için bu mesajın üstünde durmaz. Oysa bu mesaj geminin tam yolu üstündeki bir buzdağının varlığını haber vermektedir. Bu gerçeğe dikkati iç spiker (anlatıcı) çeker. İç spiker belgesel nitelik taşıyan bu oyunda kimi sahneler arasındaki bağlantıları, geçişleri sağlar ve gemi ile ilgili gerçek bilgileri verir.»

«Beşinci sahne .....»

Senaryo özeti böylece uzayıp gider. Dikkat edilirse bu özet oyunun bir iskeletidir. Her ayrıntıyı değil, ancak yazara yol gösterecek ya da kimi noktaları anımsatacak bilgileri kapsar. Ama yazar, kendisi için gerekli görürse daha fazla ayrıntıya da yer verir.

Özel durumlar:

Kimi zamanlar film öyküsünü biri, senaryoyu da bu öyküye dayanarak bir başkası yazabilir. O zaman film öyküsünün daha ayrıntılı olması gerekir.

Film öyküsü ve senaryo hazırlanırken gözetilecek noktalardan biri de oyuna ayrılan bütçedir. Yazar, bu bütçenin sınırlarının dışına çıkılmamasını gözetecek görevlilerden biridir. Oyunda fazla kişilere, gereksiz dekora yer verilmemesini sağlamalıdır.

Senaryoda kamera çekimleri yazar tarafından mı belirtilmelidir? Yazar elbette çekimleri tanımalıdır, ama hangi çekimlerin kullanılacağına yönetmen karar verir. Buna karşın yazar, oyundaki sahnelerin açılışını ve kapanışını, efekt ve müzikle ilgili genel komutları; dekor ve oyunun geçtiği zaman ve yer hakkında kısa bilgiyi belirtir. Ama oyunda olağanüstü bir durumdan ötürü dekordan, aydınlatmadan ve çekimlerden ayrıca söz açmak gerekirse, yazar elbette bunları da metinde belirtecektir.

Buraya dek hep «senaryo özeti» dedik. Bundan sonra «film öyküsü» diyeceğiz.

«Film öyküsü» kısaca, ilerde filmi çekilecek olayların teknik ve sinematografik ögelere başvurulmaksızın kişi yer ve zaman belirlenerek anlatılması demektir.

İlerde göreceğimiz gibi bir senaryoda görüntüler ve karşılıklı konuşmalar (diyalog) tümüyle belirtilir. Oysa «film öyküsü»nde böyle yapılmaz. Olaylar tıpkı bir öyküde olduğu gibi, ancak soyut ve görüntülenemeyecek öğelerden temizlenerek, doğrudan doğruya anlatılır.

«Film öyküsü»nü, yazının bir türü olan «öykü» dalından da ayırmak gerekir. Bu nedenle «film öyküsü»nü yazarken biçem (üslup) inceliklerine başvurmaya gerek yoktur. «Film öyküsü»nde yalın ve her çeşit yazın zenginliklerinden arındırılmış bir anlatım yolu yeğlenir. Öte yanda, «film öyküsü», «sinopsis» de demek değildir. Çünkü bir romanın ya da bir filmin «sinopsis»i birbirinden farklı olmaksızın olaylar dizisini hiçbir ayrıntı ve atmosfere yer vermeden özetle anlatır. «Film öyküsü»nde ise olaylar ayrıntı olarak anlatılır, kişilerin ve olayların geçtiği yerlerin özellikleri belirtilir.

Aşağıda Zehra İpşiroğlu'nun «İşçi Çocukları» adlı «film öyküsü» örnek olarak verilmiştir. Bu «film öyküsü», Milliyet Sanat Dergisi'nin 1977 yılında açtığı «Film Öyküsü Yarışması»nda, Mustafa Gürsel, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Mahmut T. Öngören, Giovanni Scognamillo, Fevzi Tuna ve Atıf Yılmaz'dan oluşan seçiciler kurulu tarafından birincilikle ödüllendirilmişti.

«İŞÇİ ÇOCUKLARI»

Film öyküsü

Yazan: Zehra İpşiroğlu

«Murat'ın yaşamından bir gün (Berlin, Neuköll): Yağmurlu karanlık bir kasım sabahı. Ana cadde işlek, vızıldayan arabalar, iki katlı otobüsler, ıslak kara kaldırımlarda telaşlı telaşlı koşuşan, işe giden insanlar. Sonra yeraltı tüneli görünür, işleyen merdivenlerdeki insanların arasında dokuz on yaşlarında ama yaşından ufak gösteren iri gözlü, yuvarlak yüzlü bir çocuk belirir, Murat. Hızlı hızlı yürüyerek ana caddeyi geçer, okul çocuklarıyla dolup taşan bir ara sokağa sapar. Renk renk yağmurlukları, ufak şemsiyeleri, sırt çantalarıyla birbirine benzeyen çocukların arasında yürür Murat, neşeli neşeli, buruşuk pantolonunun altından sarkan pijamasının paçalarını savura savura. Ayaklarında kışlık ayakkabılar ya da çizmeler giymiş olan Alman çocuklarının aksine, çamura bulanmış beyaz lastik sandallar, sırtındaysa babasının üstünden dökülen ceketi. İçi okul kitaplarıyla dolu, üstünde «Hertie» yazılı (büyük bir mağazanın adı) kocaman bir naylon torbayı şemsiye gibi kafasının üstünde tutar. Su birikintilerine bata çıka kararmış eski yapıların, sıvası dökülmüş yıkık duvarların önünden geçer. Ev kapılarının eşiğinde küme küme çöp yığınları, tahta parçaları, meyva sandıkları,

karton kutular, kırık mobilyalar, eski püskü giysiler, paçavralar, altı çıkmış koltuklar, boş şişeler, konserve, boya kutuları vb... Yol üstünde sadece iki küçük dükkân, bir bakkal, az ötede de bir fırın. Murat fırına girer, 15 Pf'lik öğlen yemeğini alır, ufak bir ekmek, beş altı tane de boyalı şeker. İçerde çöreklerin, pastaların üstüne sinek gibi üşüşmüş bir yığın çocuğun arasında altı yedi yaşlarında kızıl saçlı, soluk yüzlü bir çocuk belirir, arkadaşı Engin.

Birlikte yürürler. Yolun ana caddeyle kesiştiği yerde modern bir yapı görünür, okul. Zil çalar. Murat ile Engin bir köşede durup içeri girenlere bakarlar. Kılıksız görünümüyle okul öğrencisinden çok, dilenci ya da çingene çocuklarını andırırlar. Gülerek ve merakla seyrederler Alman çocuklarını, kimi kez geçenlere laf atarlar. Kimse onlara bakmaz. Birkaç dakika içinde herkes sınıfına çekilir, okulda derin bir sessizlik. Murat ve Engin içerdeki taş basamaklara oturup oyun oynarlar. Az sonra başka Türk çocukları da belirir. (Türk çocuklarının ders saati 11-13 arasındadır, ancak anne ve babaları sabahın erken saatinde işe gitmişlerdir. Çocuklar, evde yalnız kalmaktan sıkıldıklarından, ya da büyükleri onları yalnız bırakmaktan korktuklarından, okula birkaç saat önce gelerek başıboş dolaşırlar etrafta.) Çocuklar çoğalınca gürültü olur. Bir sınıftan aksi bir yüzle başını uzatan bir Alman hoca dışarı çıkmalarını bağırır onlara. Çocuklar bir anda çil yavrusu gibi dağılırlar. Kapıcı kapıyı üstlerine kilitler.

Dışarda: Yoğunlaşan yağmur, Murat sırtını külrengi taş duvara dayayarak, ıslak rüzgârdan korunmaya çalışır, ceketine sarılır sıkıca, dişleri birbirine çarpar. Sonra duvara tırmanıp boş bir sınıfın aralık duran penceresinden içeri atlar, Engin de arkasından.

İçerde: Çocuklar köşede duran otomata 10 Pf. atıp kakao düğmesine basarlar, bir şey çıkmaz. Otomatı kurcalarlar. Aynı anda başına bir peruk geçirmiş, şişman, kırmızı suratlı bir kadın belirir, hademe. Çocuklara bağırır, süpürgeyle üstlerine yürür. Engin kaçarken içi su dolu bir kovaya çarpar, kova devrilir, sular yere dökülür. Arkadan koşan Murat'ın ayağı kayar yere düşer, hademe bağırır, süpürgeyle Murat'ın kollarına bacaklarına vurur.

Dışarda: Yağmur dinmiştir, çöp yığınlarının içinde oynaşan çocuklar. (Haftanın belli günleri evlerin önüne yığılan çöpler özellikle oyuncaktan yoksun olan Türk çocukları için bitip tükenmek bilmeyen hazinelerle doludur.) Murat, portakal sandıkları, konserve kutuları ve boş şişeler arasında patlamış, plastik bir su tabancası bulur. Cebinden çıkardığı bir plaster parçasıyla tabancayı tamir etmeye çalışır. Engin ise boş bir Deodorant şişesini ve paslanmış bir makası sevinç içinde arkadaşına gösterir.

Türk sınıfı: Duvarda renkli Türk bayraklarıyla süslenmiş bir Atatürk resmi ve kartpostallar. Murat ile Engin'i soluk soluğa kapının eşiğinde görürüz, elleri yüzleri kapkaradır pislikten. Sınıfta çıt çıkmaz, altı ile on yaşlarında otuz kadar çocuk başları önlerinde yazı yazarlar. Türk öğretmen saçları yumurta sarısı, kırışık yü-

zü kat kat pudralı, şişman bir kadındır. Sesi cırtlak çıkar. Elindeki ince değnekle çocukların çamurdan yapış yapış olmuş parmaklarına vurur ve onları yıkanmaya gönderir.

Helâ: Murat ile Engin ellerini yüzlerini yıkarlar, sonra kedi gibi sesler çıkararak birbirlerine su atarlar. İtişip kakışırken hademe kadın belirir, korkup kaçarlar.

Sınıf: Murat ayağa kalkıp nasıl davranılacağını söyler: «Yasam büyüklerimi saymak, küçüklerimi sevmektir. Türküm doğruyum...» Kara tahtada ise şunlar yazılıdır: «Büyük Ata 10 Kasım 1938'de öldü.» Bu tümce 100 kez deftere geçirilecektir. Okuma yazma bilenler çabuk çabuk yazıp, büyük bir marifet yapıyormuş gibi etraflarına bakarlar. Murat harfleri tahtaya baka baka çarpuk çurpuk deftere geçirir. Engin ise yazıyormuş gibi yapar. Öğretmen, Murat'ı derse kaldırır, tahtadaki tümceyi hecelere ayırarak okutmaya çalışır. Murat beceremez, bocalar, ya ters heceler söyler ya da kalıp gibi bütün tümceyi yineler.

Sokak: Ders bitmiştir, çocuklar evlerine dağılırlar. Okulun önünde Engin'in ağabeyisi Hasan'ı görürüz, 15 yaşlarında iri yapılı, uzun boylu, uzun saçlı, dar pantolonlu bir çocuk. Murat ile Engin onunla birlikte metroya binip merkeze giderler.

Kentin merkezi: Kurfürstendamm. Geniş pırıl pırıl caddeler, renk renk vitrinler. Çöp yığınlarıyla dolu olan karanlık dar okul yolundan sonra, Kurfürstendamm bütün görkemliliğiyle göze çarpmalı. Çocuklar bir süre etrafta gezinirler. Murat'ın yüzünde sonsuz bir mutluluk, bir masal, bir düş dünyasındadır sanki. Hasan birden seks filmlerinin gösterildiği bir sinemanın önünde durur. Çocuklar resimlere bakıp gülüşürler. Sonra sinemanın bitişiğindeki «Sex Shop»un vitrinini incelemeye başlarlar. Birden yaşlı bir adam yılışık bir tavırla yanlarına yaklaşır ve uzun uzun Hasan'la konuşur. Hasan çocuklara kendisini beklemelerini söyleyip adamla birlikte sinemaya girer. Bu arada birkaç üniversite öğrencisi kaldırımlara renkli tebeşirlerle resim yapmaktadır.

Yağmurlar artık iyice dinmiş olduğundan, satıcılar tezgâhlarını kurarlar, el işi eşyalar, seramik çanak çömlek, taşlar, kolyeler, bilezikler cam vitrinlere dizilir. Az ötede taş kaldırımda oturan yüzü çiçek dövmeli bir hippi kız çatlak ve hüzünlü bir sesle şarkı söylemeye başlar. Karşıdaki kahvenin terasıysa değişik tipte insanlarla doludur: Hippiler, moda mecmualarından çıkmış kızlar, işadamları, üniversite öğrencileri, hüzünlü bakışlı zenciler, sessiz sessiz çaylarını yudumlayan Japonlar. Çocuklar bir süre merakla seyrederler etrafı, sonra beklemekten usanıp az ötedeki «Hertie» mağazasının otomatik açılan kocaman kapısından içeri dalarlar.

İçerde: Göz kamaştırıcı bir aydınlık, renk renk eşyalar, insanı bir anda yutuveren korkunç bir kalabalık. Çocuklar işleyen merdivenlerde oynaşırlar. (Kalabalığın içinde yalnızlıkları vurgulanmalı.) Kimse onlara bakmaz, kimse onlarla ilgilenmez. Ama kötü bir yalnızlık değildir bu, ikisi de böyle bir yerde «yalnız» ve «özgür» ol-

manın mutluluğu içindedirler. Oyuncak bölümüne çıkarlar. Al al yanaklar, parlayan gözlerle renkli kızılderili çadırlarına girip çıkarlar, tabancaları tüfekleri incelerler. Sonra büyülenmiş gibi elektrikli trenlerin önünde dururlar. Yüzlerinde derin bir mutluluk. Murat trenlerin arasında duran bir süt kamyonuna uzatır elini. Satıcı birden bağırınca, irkilerek iki adım geri çekilir.

Hastane anısı: Murat hastanede çocuk bölümünde, yatağının çevresi hep oyuncaklarla dolu. Yanıbaşında beyazlar giyinmiş güzel bir genç kız (hastabakıcı) tatlı tatlı gülümser ona. Özlem içinde oyuncaklara bakan Murat, onları ellemek, onlarla oynamak ister ama gücü yoktur. (Bir süre önce kaldığı hastanede oyuncakla oynamanın ne demek olduğunu ilk kez duyabilmiştir. Belki de sevgi ve sıcaklığın da ilk kez orada tadına varır gibi olmuştur. Hastane anısı garip bir özlem, yarım kalmış gerçekleşmemiş bir düş gibi gelir ona.) Çocuklar mağazada gezmeye devam ederler. Duvardaki televizyondan gelip geçenleri seyrederler, içinde kendilerini de görünce acaip hareketler ve grimaslar yapıp gülüşürler. Sonra mağazanın o belirsiz uğultusunu bir anda kesiveren kalın bir kadın sesi gelir mikrofondan: «Küçük Monika annesini kaybetmiştir. Küçük Monika...» Çocuklar etrafta telaşlı telaşlı koşuşan kadınlara bakıp Monika'nın annesinin kim olduğunu bulmaya çalışırlar. Tam o sırada korkunç bir şey olur: İki adam Rum ya da Türk'e benzeyen bir yabancının üstüne atılırlar. Adam donakalır, hiç hareket etmediği, kendini korumadığı halde, polisler olanca gücüyle yumruklarlar onu, saçlarından çekip yerlerde sürüklerler.

Etrafta biriken kalabalık sessiz sessiz, belki de sadistçe bir zevkle bu olaya tanık olur. Gramofonda duygusal bir melodi çalmaktadır. Murat ile Engin birbirlerine iyice sokulurlar, yüzlerinde inanılmaz bir korku. Olay bir dakika içinde olup biter. Kalabalık dağılır. Engin ağlar. Murat cebinden çıkardığı kirli mendille onun burnunu siler. Gezmeye devam ederler. Ama artık büyü bozulmuş, az önceki masal dünyaları birden yıkılıvermiştir. O hayranlık ve merak karışımı mutluluklarından en ufak bir iz bile kalmamıştır yüzlerinde. «Pastahane» bölümüne geldiklerinde, tezgâhın camına burunlarını yapıştırıp renkli çikolata ve şekerlere bakarlar ve... birden satıcı kadın üstlerine yürür. Çocuklar (hırsızlık olayının etkisi altında) ani bir paniğe kapılırlar, önlerine arkalarına bakmadan deliler gibi koşarak, mağazadan dışarı fırlarlar.

Cadde: Bir araba hızla fren yapar, çığlıklar, bağırışmalar. Murat neye uğradığını şaşırır. Kalabalık, polisler, arabanın altında kımıltısız yatan Engin.

Poliste: Murat sorulan soruları rüyada görür gibi yanıtlar, kendisine ikram edilen coca-cola'ya dokunmaz.

Ev: Pislikten rengi dönmüş bir battaniyeye sıkıca sarılmış olan Murat'ı tek başına yarı karanlık bir odada görürüz. (Az önceki kalabalık ve gürültü patırtıdan sonra evin iç burkucu sessizliği ve karanlığı tüm yoğunluğuyla duyulmalı.) Bir kenarda bir somye, üs-

tünde patlamış bir şilte, ortada üstü muşamba örtülü yuvarlak bir masa, iki sandalya. Tavanda sallanan bir ampul. Odanın öbür ucunda, üstünde televizyon duran çatlak aynalı bir dolap, dolabın tepesinde valizler, yanda soba. Rutubetten yer yer akmış olan duvarlarda Ses mecmuasından kesilmiş artist resimleri ve Galatasaray Futbol Takımı'nın bir fotoğrafı. Pencereden karanlık bir avlu görünür, hafif hafif yağmur çiseler, aşağıda bir kadın acele acele çamaşırları toplar. Murat'ın pencereye dayalı olan yüzünü dışardan görürüz. Pencerenin kirli camlarından süzülen yağmur damlalarından ötürü ağlayıp ağlamadığı pek anlaşılmaz.

Murat'ın yaşamından birkaç gün. Sokak: Murat ile babası okul aile birliği toplantısına giderler. Babasının hızlı adımlarına güçlükle ayak uydurmaya çalışan Murat'ın gözlerinde belli belirsiz bir tedirginlik, sıkıntı. (Baba ile oğul arasındaki uzaklık, yabancılaşma daha ilk anda göze çarpmalı.) Baba ancak birkaç saatini oğluna ayırmanın bilinci içinde hızlı hızlı konuşur, nutuk çeker gibi; diğer yetişkinler gibidir; uzak, kayıtsız ama konuşkan, öğütler, yergilerle dolu.

Sınıf: Öğretmen kürsüye çıkar. Babalar ufak sıralarda yer alırlar. (Konuşulanlar, özellikle öğretmenin takma ve basmakalıp lafları, bu toplantının anlamsızlığını açığa vurmalı, yetişkinlerin çocukların dünyasından, onların sıkıntıları, acıları, dertlerinden ne denli uzak olduklarını belirtmeli.)

Dışarda: Okulun taş basamaklarında babasını bekleyen Murat'ı görürüz, tek başınadır. Diğer çocuklar dışarda oynarlar. (Okul aile birliği toplantısından sonra Murat'ın yaşamında bazı değişiklikler olacaktır. Artık başıboş sokaklarda dolaşmak yasak edilir ona. Almancası arada yeteri derecede ilerlemiş olduğundan, bunda böyle saat 8-15 arası Alman sınıfına devam edecektir.)

Ev: Murat odanın soğukluğuna dayanabilmek için hızlı hızlı iş görür. Kovayla üç kat aşağıdaki helâdan su taşır, birikmiş olan bulaşıkları yıkar, plastik tabakları, bardakları dolaba yerleştirir. Odanın bir ucundan öbür ucuna gerilmiş olan çamaşır ipine bir çift çorap, bir külot, iki havlu asar. Çayı demledikten sonra bodrumdan odun taşır. Hareketleri yaşının küçüklüğüne karşın, ev işine son derece yatkın, kısaca tuttuğunu koparan, becerikli bir çocuk olduğunu kanıtlamalı. Az sonra babası içeri girdiğinde, koşarak terliklerini getirir ona. Sonra sobayı yakar, televizyonu açar ve çay koyar. Babasının ısrarı üzerine isteksiz isteksiz kitaplarını, defterlerini getirir. Babası bir yandan televizyon seyreder, bir yandan çayını yudumlar, bir yandan da Murat'a okumayı öğretir. Yüzünde yorgun bir günün gerginliği ve sinirliliği. Televizyonda gürültülü bir kovboy filmi. Murat heceleyerek okumaya çalışır, kekeler. Babası birden parlayarak defterlerini kafasına fırlatır. Sessizcene odanın bir köşesine çekilen Murat gözucuyla televizyon seyreder.

Yeni sınıf: Bu kez taş basamaklarda beklemez Murat. Okulun saati sekizi çalarken, Alman çocuklarıyla beraber görürüz onu. (Ya-

şına göre beşinci sınıfa verilmesi uygun görülmüştür.) Sınıfa girdiğinde çok şaşırır. Neşeli bir oyun yerini andıran bu sınıf hiç de eski sınıfa benzemez. Duvarlarda renk renk çocuk resimleri, lambanın altında sallanan kâğıt balıklar, renkli fırıldaklar, pencere diplerinde çiçek saksıları. Alman çocukları Murat daha sınıftan içeri girer girmez, sarmısak kokuyor diye burunlarını tutarak dört dönerler çevresinde. Murat elinde naylon torbası, sırtında babasının ceketi, şaşkın şaşkın bir köşede durur. Güleryüzlü genç bir öğretmen sınıftan içeri girer, ona yer gösterir. Daha ilk derste Murat'ın okuma bilmediği ortaya çıkar. Çocuklar onu alaya alırlar. Öğretmen, Murat'la yeteri derecede uğraşamaz.

Birkaç gün sonra okul koridorunda: Murat'ı Alman çocuklarıyla birlikte pantolon üstüne yamalı, pis bir entari geçirmiş olan bir Türk kızıyla alay ederken görürüz. Yeni arkadaşları tarafından horgörünmenin acısını bu kızdan çıkarır Murat. Belki de bu davranışı, itildiği yalnızlıktan kurtulmak, arkadaşlarıyla kaynaşmak çabasından doğmaktadır.

Suzy'nin evi: Modern döşenmiş aydınlık, geniş bir evde diğer çocukların arasında görürüz Murat'ı. Ömründe ilk kez böyle bir yere gelmenin şaşkınlığı içindedir, renkli perdelere, kadife koltuklara, cam avizelere faltaşı gibi açılmış gözlerle bakar. Fildişi renkli kaplamayla örtülü duvarlarda Suzy'nin büyültülmüş fotoğrafları: Suzy, annesi ve babasıyla birlikte deniz kenarında bir İtalyan köyünde; Suzy, İsviçre'de ski yaparken. Ve Suzy'nin odası, kitaplığı, yazı masası, halılar, mecmualardaki evler gibi. Sonra çeşit çeşit oyuncaklar, pastalar, şekerler, havalarda uçuşan renk renk balonlar. Çocuklar Suzy'e armağanlar verirler. Murat böyle bir âdet olduğunu bilmediğinden, hiçbir şey getirmemiştir, utanır. (Neşeli çocuk çığlıkları ve kahkahalar arasında onun sessizliği, durgunluğu belirtilmeli.) Filmin başında Alman çocuklarının dünyalarını, kendi düş dünyasının bilinçsizliği ve güvenceliği içinden merakla uzaktan izleyen Murat, şimdi onların arasına karışmamanın daha doğrusu karışamamanın acısı içindedir. Şaşkın, ürkmüş bir haldedir. (Gerek görünüşü, giysileri, gerek davranışlarıyla onunla Alman çocukları arasındaki karşıtlık ve uyumsuzluk vurgulanmalı.) Körebe oynanır. Murat gözleri bağlı olarak odada dört dönerken, çocuklar sessizcene mutfağa kaçarlar. Murat tek başına, gözü kapalı odada dolanır. Uzaktan gülüşmeler.

Ev: Murat kör bir ışıkta okumaya çalışır, iyice uğraşır, beceremez. Dolabın kırık aynasından yüzü görülür, iri iri gözyaşları yanaklarından aşağı süzülür. Sonra uyuyakalır. Karabasan görür: Körebe oyunu, Murat'ın gözleri bağlıdır. Çevresinde gülüşen insanlar: Alman çocukları, öğretmenleri, babası, Hasan, polisler, mağazadaki hırsız, alay ettiği pantolonlu kız, hademe kadın, okul kapıcısı ve Engin. Murat, Engin'i yakalamaya çalışır, kan ter içinde uğraşır, bir türlü yakalayamaz, çevresindeki kahkahalar gittikçe yoğunlaşır, boğuk seslere dönüşür.

Geceleyin sokakta: Murat tahta bir kızakla etrafta dolaşır. Gecenin sessizliği içinde, kızağın kulak tırmalayıcı gıcırtısı. Yollar bomboştur, sadece şemsiyelerini sallayarak dolaşan mini etekli, beyaz çizmeli sokak kadınları, bir köşede ise yalpa vuran bir sarhoş. Murat bir meyhanenin önünde durur, pencereden içeri bakar. Yoğun bir sigara dumanının içinden güçlükle bira içen işçileri, sarhoş şarkı söyleyenleri, kâğıt oynayanları seçebilir. Oynayanların arasında Murat'ın babası görünür, bir sigara yakar, bir an yüzüne vuran ateş, gözlerindeki o inanılmaz uzaklığı ve yabancılığı yansıtır, sanki dış dünyadan tamamiyle kopmuştur. İşte o an Murat, bırakılmışlığın, yalnızlığın acısının belki de ilk kez bilincine varır. Bir tekme atar kızağına olanca gücüyle, parçalanan kızağın çıtaları sağa sola savrulur.

Doktorda: Çocuklar sırayla soyunurlar. Murat utancından üstündekileri çıkartmak istemez, direnir. Doktor neredeyse zor kullanarak Murat'ın pantolonunu ve ceketini çıkarttırır. Murat'ın çamaşırları aşınmış, pislikten lime lime olmuştur. Gülüşmeler. Murat hemen başka odaya alınır. Saçlarına sıfır numara tıraş yapılır, bir merhem sürülür. Saçlarından bit çıkmıştır.

Sınıf: Murat'ı artık son kez bu okulda görürüz. Bir köşede tek başına hiç kımıldamadan oturmaktadır. Başına kelliğini gizlemek için gözlerine dek inen kocaman bir bere geçirmiştir. Çocuklar parmak kaldırırlar, soru sorarlar, derse kalkarlar. Murat donuk gözlerle önünde duran tarih kitabına bakar. Sonra birden harfler büyür büyür kocaman taşlara dönüşür, harflerden bir duvar sarar çevresini. Duvarın ardından neşeli çocuk sesleri gelir. Düz duvara tırmanmaya çalışır Murat, kan ter içinde uğraşır, çabalar. Birden duvarın tepesinde hademe kadın görünür, bir böcek ilâcı sıkar Murat'ın üstüne. Murat bir iki çırpınır ve korkunç bir boşluğun içine yuvarlanır. «Murat!», öğretmeninin sesiyle kendine gelir ve korku içinde etrafına bakınır. Gülüşmeler.

Müzik dersi: Murat parmak kaldırır, şarkı söylemek ister ama tahtaya kalktığında kafasındaki melodi yitmiş bile. Balık gibi ağzını açıp kapar, başındaki berenin püsküllleri iki yana savrulur. Gerçekten çok komik bir görünümü vardır. Çocuklar kahkahayı basarlar, öğretmen de dayanamaz güler.

Geri Zekâlılar Okulu: Murat'la babası otomobilden inip bahçeli bir evden içeri girerler. Burası «Geri Zekâlılar Okulu»dur. İhtiyar bir öğretmen onları karşılar. Murat, babasıyla birlikte yeni sınıftan içeri girer. On, on iki çocuk vardır içerde: Başı kocaman, bedenleri ufacık olanlar, bedenleir eğri büğrüler vb. Hiçbiri Murat'a bakmaz, hiçbiri gülüp alay etmez Murat'la. Murat uzun süreden beri ilk kez gülümser.»

Senaryo yazarı, yukardaki «film öyküsü»nde gördüğümüz gibi, televizyonun ve filmin kısıtlı koşullarını ve üstünlüklerini, yazacağı metni zenginleştirmek amacı ile iyi öğrenmelidir. Bu özelliği sağlamak üzere televizyon yayınlarını ve filmleri izlemesi, televizyon ve

film yapısı sırasında stüdyoda bulunması, televizyon ve film kitaplarını okuması gerekir. Ayrıca yazar hangi konuda televizyon oyunu ve film senaryosu yazacaksa, o konuda da gerekli deneye ve bilgiye sahip olmalıdır. Ama eğer yazar televizyon ve film yazarlığı ve yapımı hakkında yeterince bilgiye sahip değilse, daha önce de belirtildiği gibi, ilerdeki sayfalarda yine de öğretici bilgiler bulacaktır.

Özellikle televizyon stüdyosunda gerçekleştirilecek senaryo için yazarın oyundaki kişilerin ve dekorun sayısını az tutması gerektiğini biliyoruz. Bunu sağlarken yazar, oyunun havasını ve etkisini bozmamalıdır. Yazar bir dekor önünde ve bir kamera ile de etkileyici metin ortaya çıkarabilir. Böyle koşullarla çalışmak zorunda kalan yazar, televizyonu tanıdığı takdirde, büyük başarıya ulaşabilir. Yazar güçlü ve devinimli bir öykü yaratabilirse ve bu öyküyü ustalıkla sıraya konmuş bir olaylar dizisi ile anlatabilirse ve imge dünyasını çalıştırıp öyküyü izleyiciye ilginç gelecek bir çizgide tutabilirse, hem oyunun bütçesini azaltır, hem de zaman, yer, araç ve gereç bakımlarından yapım ekibine çeşitli kolaylıklar sağlar.

Tiyatroda ve sinemada olduğu gibi televizyonda da yazarlar ve yapımcılar çeşitli görüntü hilelerinden yararlanabilirler. Ama ister televizyon oyununda, ister filmlerde olsun görevliler bu hilelere sık sık başvurmamalıdır. Görüntü hilelerine başvurmak için ortada yeterli bir neden, inandırıcılık ve anlam olması gerekir.

Yazar ayrıca televizyon ve film izleyicisinin özelliklerini de gözetmek zorundadır. Burada salt şu noktayı belirtmekte yetinelim: Bir topluluk olmayan televizyon izleyicisini güldürmek ya da ağlatmak sinema ve tiyatro izleyicisine kıyasla çok daha zordur.

Yazar, özellikle işe yeni başlarken kendi oyununun kamerasız ve kameralı provalarına katılmalı ve yazdığı metnin hatalı yönlerini araştırmalıdır.

Televizyon ve film senaryo yazarının dikkatini aşağıdaki noktalara çekmekte de büyük yarar vardır:

Her televizyon ve film senaryosunun belirli bir başlangıcı, ortası ve sonu vardır. Bunların giderek gelişen öyküyle ilgili görüntülerine de önem verilmeli ve bu görüntü yapım içinde ağır basmalıdır. Bir başka anlatımla, her senaryonun akışı genellikle görüntü sayesinde sağlanır. Bu görüntüye dayanan akış izleyicinin ilgisini başlangıçta çekmeli ve bu ilgi sonuna değin devam etmelidir.

Televizyonda ve filmde şöyle bir kural vardır: Görüntü ve oyunculuk sanatı (Aktörlük) ile anlatılabilecek bir öyküyü sözle anlatmayınız. Sözü ancak gerektiğinde yardımcı olarak kullanınız.

Yazdığınız senaryoyu daima imge dünyanızdaki perdede «görmeye» çalışınız. Dolayısıyla yazar metnin akışını, geçişleri, geriye dönüşleri, karşılıklı konuşmaları, öyküdeki ana sorunu ve diğer özellikleri daha önce gözden geçirmelidir. Ancak bundan sonra «görmeyi» başarır.

Yazarın unutmaması gereken bir başka nokta da televizyon ile

sinema arasındaki en büyük ayrılıktır. Televizyon oyununun yapımı sırasında aynı anda çalışan en az üç elektronik kamera bulunur. Film yapımında ise genellikle bir film kamerası vardır. Film yapımının aksine, televizyonda her sahneyi çekmek için kameraları durdurup, yeniden çekime başlamak genellikle olanaksızdır. Bir başka anlatımla, filmde sahneler ayrı ayrı zamanlarda ve dura dura çekilir. Oysa televizyon oyunu belirli süre ve akış içinde, hiç durmadan ve tüm sahneler metindeki sıraya göre yayınlanır ya da banta kaydedilir. Elektronik kameralarla, stüdyoda televizyon bantına alınan televizyon oyunlarının yapımını da dura dura yürütmek ya da film yapımında olduğu gibi iyi olmayan sahneleri yinelemek mümkündür. Ama «gerçek televizyon», bir izlenceyi ya da oyunu hiç durmadan, «canlı» olarak yayınlamak ya da banta kaydetmektir.

Yazar yapıtını kâğıt üzerine döküp hazırladıktan sonra, o yapıtı canlandırmak görevi yapımcıya ve yönetmene verilir. Bu bakımdan da yazar, yapımcının ve yönetmenin sorunlarını çok iyi bilmeli ve bu sorunları hafifletecek yöntemlerle çalışmalıdır. Televizyon oyununun yazarı, yapımcının görüşünü ve isteklerini ve yönetmenin de oyunu anında, yani «canlı» olarak yayınlayacağını gözeterek çalışmalıdır. Televizyon yazarı dekor, kamera, efekt, müzik, aydınlatma, oyuncular, sınırlı bütçe vs. ile neler yapabileceğini ve yaratacağını da öğrenmelidir. Film senaryosu yazarının da sinemayı iyi tanıması gerekir.

Senaryo yazarına öğütler

1. Yazar, senaryoyu açık ve sade bir biçimde kaleme almalıdır. Örneğin yarım saatlik bir TV oyununda birden fazla ana tema üstünde durmak genellikle gerekli değildir..

2. Yazılan her konuda tazeliğe ve yeniliğe önem verilmelidir. Eski öyküler ve olaylar bile yeni biçimlerle izleyiciye sunulduğu zaman önem kazanırlar. Bayağı ve yersiz konulardan daima kaçınmak gerekir.

3. Özellikle ülkemizde senaryo yazarları karşılaşacakları sorunlara hoşgörü ve anlayışla bakmalıdırlar. Yazar yapıtını sık sık değiştirmek ya da sorunlara göre yeniden biçimlendirmek zorunda kalacaktır. Unutmamak gerekir ki televizyon yazarlığı bizde oldukça gençtir ve gelişmesi için de uygun bir süreye gereksinim olacaktır. Türk sinemasında da görev alan herkes gibi yazar da bu anlayışla çalışacak ve her şeyi bilirim diye kesin görüşlere sahip olmayacaktır, olmamalıdır. Türk televizyonunun ve sinemasının tüm görevlileri daha çok öğrenmek, araştırmak ve denemek zorundadırlar. Bu görevlilerin başında yazar gelir.

4. Televizyon ve sinema için yazarken bu yayın aracının izleyicinin kulağından daha çok gözüne eriştiğini unutmamalı. Televizyon oyununda ve filmde öyküyü her şeyden daha çok görüntü ile anlatmaya önem vermeli. Görüntülükte ve beyazperdede görüntüyü mümkün olduğu değin ilginç bir düzeye getirmeli ve televizyonda görüntülüğün küçük olduğunu da hatırdan çıkarmamalı.

5. Yazar televizyon ya da sinema izleyicisinin özelliklerini de aklında tutmalıdır.

6. Yazar, yapıtını görüntülükte ve beyazperdede canlandıracak olan tüm görevlilerin yapım sırasında karşılaşacağı güçlükleri önceden düşünmelidir.

7. Senaryoda gereksiz oyuncu, dekor, kamera komutları, konuşmalar, geçişler vs. bulunmamalıdır.

8. Elektronik bilgiye ve sinema bilgisine sahip olduğunu belirtmek için yazar gereksiz görüntü hilelerine ikide bir yer vermemelidir. Görüntü hileleri salt bir anlam taşıdıklarında kullanılmalıdır.

9. Yazar bilgi sahibi olmadığı, olamadığı alanlarda yazmamalıdır.

10. Yazar konuları nereden bulur? Bu sorunun yanıtı yazara bağlıdır. Kişisel deneyler, etkileyici olaylar ve öyküler yazarların esinlenmesine yol açar.

Yazarın esinlendiği kaynak çeşitli zamanlarda onun çevresini ve kişiler arasındaki ilişkileri eleştirmek için içinde duyduğu güçlü istek de olabilir. Şurası kesinki bu soruya her yazar ayrı bir yanıt verecektir. Çünkü bu nokta, her yazarın içindeki onu yazmaya yönelten güce bağlıdır.

Yazarın herhangi bir nedenle devinime geçen duyguları ve düşünceleri onun bilgisiyle bir noktada buluşursa, işte ortaya bir konu çıkar. Bundan sonra yazar ayrıntılar üzerinde düşünmeye başlar.

11. Daha sonra yazar konuyu planlamaya yönelir ve «film öyküsü»nü hazırlar.

12. Yazar hangi konuda yazarsa yazsın, beğenisizlikten uzak kalmasını bilmelidir.

13. Her senaryoda dilimizin akıcılığına, eski sözcüklerden arınmış olmasına ve konuşma biçimine yatkın bulunmasına dikkat edilmelidir. İzleyicinin, duyduğunu rahatlıkla anlaması başlıca koşuldur.

14. Her televizyon kuruluşunun ya da her televizyon yönetiminin birtakım yayın ilkeleri vardır. Bu yayın ilkeleri herhangi bir konunun görüntülüğe çıkmasını engelleyebilir. Dolayısıyla televizyonda konu seçimi sinema ve tiyatroya göre daha sınırlı olacaktır. Ama yazar, televizyonun sınırlı olan konu seçimine karşın hiçbir sanat dalının ya da iletişim aracının erişemeyeceği değin geniş bir izleyici kitlesine ulaşacağını unutmamalıdır. Bu kitle sinema ve tiyatro izleyicisi sayısından daima büyüktür. Bu nedenle de televizyonun etkisi kendini sanat açısından daha çok, sosyal açıdan gösterir. Yazar konularını işlerken yaratacağı tepkinin sosyal yönlerini çok iyi hesaplamak zorundadır.

15. TV, izleyiciyi evinde yakaladığı için TV oyunu içtenliğe ve gerçekleri belirtmeye önem vermelidir. Bu nedenle de film ve TV hilelerine çok fazla ağırlık veren TV oyunları ve filmler izleyici üzerinde yeterince inandırıcı bir etki yaratamaz.

16. Daha önce de belirtildiği gibi yazar elbette konuyu TV yönetimine onaylattırmak zorundadır. Ama buna karşın nitelikli ve düşündürücü ve eğitici konuları TV yönetimine kabul ettirebilmek için yazar ısrardan kaçınmamalıdır. Her TV yönetiminin yazara gereksinimi vardır. Dolayısıyla yazar ağırlığını koymasını bilmelidir.

Genellikle TV yönetimleri TV yapımcılarından da, TV yazarlarından da eğlendirici niteliğe sahip oyunlar isterler. Bu, en kolay ve en ucuz (düşünce bakımından) yöntemdir. Oysa bir TV oyunu, yayından sonra izleyici düşündürmelidir. Elbette bir sinema filmi de...

17. Bir senaryoda karekterler (kişiler) izleyiciler tarafından kolayca tanınan kimselerden seçildiğinden, öykü daha başarılı olur. Halkın rahatça tanıyacağı kişiler, sözgelişi çalışan kadın, ev kadını, köylü, züppe, sade bir vatandaş, zengin, yoksul ve daha bir sürü tip olabilir. Bu demek değildir ki günlük yaşantılarımızda yeri olmayan, olağanüstü kişiler senaryolarda yer alamazlar. Eğer yazar böyle kimselere yer verecek ve onları anlatacaksa, çok daha fazla çaba harcamak zorunda kalacaktır.

18. Türkiye'de senaryo yazarı şu noktayı asla unutmamalıdır. Türkiye'nin her yerinden izlendiği için televizyon ve sinema yaşamımızın biçimine ve değerlerine yön vermektedirler. İşte yazar bunun sorumluluğunu daima duymalıdır.

Buraya dek konunun anlamı ve önemi üzerinde durduk ve TV yazarına çeşitli uyarılar yaptık. Şimdi senaryo yazarlığının ayrıntılarına geçebiliriz.

B. TEMEL ÖĞELER

Şimdi biz burada bir öyküyü film olarak anlatırken ne gibi öğelere başvurmamız gerekiyor, onu belirtmeye çalışacağız ve film yapımına salt senaryo yazarının gözü ile bakacağız. Daha açıkçası yazar, «Kamera nasıl çalışır?» sorusu ile ilgili değildir. Ama kameranın bir öykünün anlatılmasında oynadığı rolü bilmek zorundadır. Aynı şekilde yazar «Montaj (kurgu) nasıl yapılır?», ve «Film banyosu nasıl yapılır?» gibi soruların yanıtlarını vermeye zorlanamaz. Ama yazar gerekli öğelerin öykünün film olarak anlatılmasındaki gerekli olan inceliklerini bilmek zorundadır.

Kısacası bir öykünün film olarak anlatılmasını sağlayan ve senaryo yazarı tarafından da bu anlatımda bilinmesi ve öncelikle ele alınması gereken noktalar nelerdir?

1. Süre:

Her film belli bir süre içinde öyküyü anlatmalıdır. Gerçi bu süre sinemada bir TV izlencesinde olduğu gibi saniyelere varıncaya dek sınırlandırılmaz. Ama senaryo yazarları filmi belli bir süre ile sınırlandırmak zorundadırlar. Genellikle «konulu film» denilen filmlerin süresi 80-120 dakika arasında değişir.

İşte anlatacağımız öyküyü belli bir süreye sıkıştırmak zorunda

olduğumuzdan senaryo yazarının ilk olarak gözetmesi gereken nokta süredir.

Süreyi gözetmekle senaryo yazarı öyküyü en kısa yoldan anlatmayı önemseyecektir. Bir filmin yapımına ne denli büyük miktarda para yatırılırsa yatırılsın, yine de o filmin öyküsünü en kısa yoldan anlatmak gerekir. Çünkü filmin büyük bütçesine karşın, süre değişmemektedir. Sahneler çok kalabalık olabilir, dekorlar son derece büyük olabilir, ama öykünün anlatımı belli bir süreye sığmak zorundadır.

Bu belli süre içinde çok şey söylenebilir, ama çok şeyi belli bir süreye sığdırmak isteyen yazarın da çok ekonomik anlatım yollarına başvurması gerekir. Belli bir sürede anlatılması gereken ayrıntıların izleyici tarafından da rahatça algılanması başlıca koşullar arasındadır.

2. Görüntüsel anlatım:

Eskiden filmler sessizdi. Ses filmlere daha sonra eklendi. Şimdi olaylar, duygular, öyküler sinemada ses ve görüntü ile anlatılıyor.

Sinemanın bir zamanlar sessiz oluşu gerçekte senaryo yazarına ve film yönetmenine çok önemli bir noktayı öğretmiştir: Görüntüsel anlatım. Görüntüsel anlatım, salt görüntüye dayanarak bir öyküyü, olayı ya da duyguları izleyicinin gözlerinin önüne koyabilmektir. Bu, sinemanın ve televizyonun en önemli yanlarından biridir.

Görüntüsel anlatımda kameranın kullanılışı, dekor, dekorun ayrıntıları (aksesuar), oyuncuların devinimleri, sahnenin ışıklandırılması, görüntü efekt'leri, giysi, makyaj ve hattâ grafikler ve fotoğraflar önemli birer rol oynarlar.

Sessiz sinema zamanında bunların çoğu ya hiç yoktu ya da gelişmemişti. Arada gösterilen «ara yazıları» ile perdedeki görüntülerin anlatımı desteklenirdi. Buna karşın, sessiz sinema döneminde de öyküyü izleyiciye açıkça ve salt görüntüsel yolla anlatmak mümkündü.

Oysa şimdi, sesli sinema döneminde de, sese mümkün olduğu değin az başvurarak öyküyü çeşitli olanaklarla salt görüntüye dayanarak anlatabiliriz. Yazarın emrinde olan bu olanakların nasıl kullanılacağı ilerdeki bölümlerde ve ikinci kitapta belirtilecektir.

Yazar bu olanaklara, (elbette yerine göre sese de) başvurarak öyküsünü anlatmaya çalışmalıdır. Ama bir senaryo, görüntüsel anlatımı hiçbir zaman ihmal etmemelidir.

Bu yolu tiyatro yazarının da kullandığı ileriye sürülebilir. Ne var ki tiyatroda gösterebilecek olduğumuz nesneler sinemaya kıyasla son derece azdır. Sözgelişi dekor... Sinemada istediğimiz değin dekora yer verebiliriz. Dekor sayısı arttıkça, çeşitli dekor ayrıntılarının (aksesuar) sayısı da artar. Ayrıca sinemanın tiyatroya kıyasla bir başka üstünlüğü de konuya kamera ile yaklaşıp, en ufak noktaları bile izleyicinin gözünün önüne koyabilmesidir. Çeşitli de-

vinimler içindeki nesnelerle de bir öyküyü ya da olayı sinemada anlatmak mümkündür: Yatağından taşan bir ırmak, hızla giden bir tren, düşerek parçalanan bir uçak vs... Tiyatro sahnesinde devinimli olan insanlar, perdede devinimli olanlar ise hem insanlar, hem de nesnelerdir. Ve sesi (diyalog vs.) kullanmadan devinimi göstererek çok şeyi anlatmak mümkündür.

Oyuncuların devinimi de filmde çok şeyin anlatılmasına olanak verir. Çünkü sahnede bir oyuncunun yapamayacağı ya da gösteremeyeceği devinimler beyazperdede yer alabilir. Bir de bu oyuncuların yüzlerindeki tepkileri «yakın çekim» ile beyazperdede göstererek, izleyiciyi tiyatroda elde edilemeyecek bir biçimde etkilemek mümkündür.

İşte tüm bunlar sinemada, konuşmayı az kullanarak, öyküyü salt görüntü ile anlatmaya yarar. Görüntüsel anlatımı en başta sağlayan kameradır. Kameranın kullanılışı ikinci kitapta ayrıntıları ile ele alınmıştır. Biz şimdi kısaca dekoru, dekorun ayrıntılarını, nesneleri, oyuncuları, ışıklandırmayı vs. inceleyelim.

a) Dekor:

Burada elbette film dekorunun nasıl olması gerektiğini anlatmayacağız. Ama senaryo yazarının salt belirteceği bir dekorla da izleyiciye bir şeyler anlatmasının mümkün olduğunu belirtmeye çalışacağız.

Dekor deyince bir odanın duvarlarının çepeçevre sardığı bir yer akla gelmemeli. Filmin dekoru bu tanımlamanın çok dışına taşar. Film dekoru, film öyküsünün geçtiği herhangi bir yer olabilir. Film öyküsü uzayda da geçebilir, bir dağ başında da ya da bir oturma odasında. Öykü nerede geçiyorsa, dekor ona göre donatılır ya da doğal bir yerden de filmin dekoru olarak yararlanılır. Böylece dekor izleyiciye bilgi verir. Eğer dekor bir saunayı gösteriyorsa, bir önceki sahnede görünen insanların niçin soyunduğunu anlarız. Eğer dekor bir oturma odası ise oradaki insanların beğenisi ya da parasal durumları hakkında da bilgi ediniriz. Çünkü senaryo yazarı bu oturma odasının, öyküdeki duruma göre, ya çirkin ya da güzel bir şekilde döşenmiş olduğunu senaryoda belirtmiştir. Öte yanda, yazar aynı dekorun son derece zengin ya da yoksul insanlara değgin olduğunu ortaya koyacak nitelikleri taşımasını da isteyebilir. Böylece izleyici bir odanın sahiplerinin genel durumunu hemen bir bakışta öğrenebilir. Böyle bir dekor izleyiciye öykünün sözgelişi bugün mü, yoksa çok eski bir dönemde mi geçtiğini bile anlatabilir.

b) Dekorun ayrıntıları (aksesuar):

Dekorun ayrıntıları ya olayın geçtiği yere, sözgelişi bir oturma odasına ya da filmde rol alan oyunculara değgin olabilir. Her iki durumda da bu dekor ayrıntıları bir özelliği belirtir.

Eğer bir sepet içinde sebze görürsek, dekor bir pazar yerinin özelliğini taşıyor demektir.

Bu arada giysilerin de bir dekorun ayrıntısı olabileceğini unutmayalım. Sözgelişi bir mağazanın camına kadın giysilerinin asılı olduğunu görüyoruz diyelim. O halde bu mağazanın kadınlara değgin bir yer olduğunu anlarız. Giysilerin görünüşünden de bu mağazanın genç kızlar için mi, yoksa her yaştaki kadınlar için mi satış yaptığı ayrıca ortaya çıkar.

Eğer dekor ayrıntıları oyunculara değgin ise, o zaman da bu kişilerin özellikleri belirtilebilir. Bir adamın cebinde tabanca taşıması, onun kendini korumak zorunda olduğunu ya da katil olabileceğini gösterebilir. Bir kadının üstündeki değerli bir bilezik, onun zenginliğini gösterir.

Kimi dekor ayrıntıları, oyuncuların ne yapmak istediklerini de gösterir. Elinde olta ile sokakta yürümekte olan bir adam görürsek, onun deniz kıyısına balık tutmaya gittiğini anlarız. Bir tenis topu, o kişinin tenise olan düşkünlüğünü bile ortaya koyabilir.

Tek bir ayrıntı ile bir insanın ne denli çok canının sıkıldığı bile belirtilebilir. Örneğin «Yurttaş Kane» adlı filmde karıkocanın koskoca bir konakta ne denli sıkıcı bir yaşam sürdüklerini, kadının koskoca bir bulmaca ile uğraştığını görünce anlar izleyici.

Diyebiliriz ki roman yazarlığında belli bir tanımlama yapmak için kullanılan sözcüklerin yerini filmde dekorun ayrıntıları alır. Romanda yazar bir kadın için «çok süslü giyinmektedir» der. Senaryoda ise yazar, kadının kürk giymiş ve çeşitli değerli takılar taşımakta olduğunu belirtir. Roman yazarı «dağınık bir oda» diye yazar. Senaryoda ise yazar «koltukları devrilmiş, yerde boş teneke kutuları vardır» diye belirtir.

c) Nesneler:

Dekorun ayrıntıları ile nesneler arasındaki ayrılığı belki belirli olarak ortaya koymak mümkün değildir. Her ikisi de cansızdır. Ama «nesneler» devinimli olabilme özelliğine sahiptir. Sözgelişi bir otomobil, bir uçak, bir gemi, bir yanardağ, bir fırtına, hattâ bir yağmur bulutu bile devinim yeteneğine sahiptir.

Kısacası, dekorun ayrıntıları (aksesuar) ve nesneler ile senaryo yazarı hem oyuncuların kişiliklerini ortaya koyar, hem de belirli noktaları gözler önüne serer.

Aksesuar ve kımıldayan nesneler pantomim ve güldürü sahnelerine çok uygundur. Chaplin'in başarısında aksesuarları ve nesneleri ustalıkla kullanması önemli bir rol oynar. Bastonu, bıyığı, şapkası, kocaman ve patlamış ayakkabıları ve eski paltosu Chaplin'in Şarlo rolünde çeşitli amaçlarla kullandığı aksesuarlar arasında bulunuyor. Ayrıca kımıldayan nesneler de vardı onun filmlerinde. Otomobil, çeşitli aygıtlar, yürüyen oyuncaklar ve su üzerinde yüzen sabunlar bunlardan sadece birkaçıdır.

Diğer yönetmenler de çiçekleri, köpeklerin açtıkları kutuları, bir

yere takılıp sökülen giysileri yine çeşitli amaçlar için başarıyla kullanmışlardır.

Şimdi dekorun ayrıntıları olarak nitelediğimiz aksesuarın çeşitli amaçlar için nasıl kullanıldığını örneklerle belirtelim:

1) Oyuncuların kişiliklerini ve içinde bulundukları durumu belirten aksesuar:

«Yurttaş Kane»de «Rosebud» adlı küçük kızak filmin baş kişisinin çocukluk döneminin bir simgesidir. Ölürken bu kızağın adını söyleyen Kane belki de yaşamının en mutlu dönemini anımsamıştı..

Parçalarını gereken yerlere koyarak bir bütünün oluşturulmasını sağlayan bulmaca ise bir yerde Kane'nin kişiliğindeki önemli bir öğeyi de belirtmektedir: Parçaları birleştirerek ortaya bütünler çıkarmak istemi.

Çünkü ilerde Kane Avrupa'dan eski bir şato satın alacak ve bunu parça parça Amerika'ya getirerek, parçaları birleştirip aynı şatoyu kendi ülkesinde kuracaktır.

2) Oyuncuları rahat ettirmek için kullanılan aksesuar:

Pek çok sinema oyuncusunun kamera önünde nasıl duracağını bilmediği ve üstelik bunu öğrenemediği bir gerçektir. Kimileri son derece devinimsiz dururlar ve sözlerini ezber okuyormuş gibi söylerler. Diğerleri ise ne yapacaklarını şaşırırlar ve özellikle elleriyle gereksiz yere oynamaya başlarlar. Bu nedenle yönetmenler onlara, senaryoda belirtilmemesine karşın, bir kalem ya da çiçek gibi aksesuar verirler. Oyuncular bunları ellerinde evirip çevirerek hem heyecanlarını yenerler, hem de gereksiz birtakım davranışlardan kurtulmuş olurlar.

Ama bu gibi aksesuar seçilirken, aksesuarın öyküye ya da o sahnedeki duruma ve kişilere uygun olması da gözetilmelidir. Yalnız bu gibi amaçlarla kullanılan aksesuarın senaryodaki öykü ile doğrudan doğruya bir ilişki olamaz. Çünkü o andaki durumu kurtarmak üzere kullanılmaktadır. Gerçekte, filmde kullanılacak aksesuar öykünün başında ortaya çıkarılmalı, kullanılışı da olaylar ilerledikçe geliştirilmelidir.

3) Çocuk oyuncular için aksesuar:

Senaryoda çocuk oyunculara yer verildiği taktirde, özellikle kimi aksesuarın da kullanılmasında yarar vardır. Çocuk oyuncuların yaşına göre bir taş bebek, top, oyuncak bir tabanca ya da oyuncak bir hayvan düşünülebilir. Bu gibi aksesuar çocuk oyuncuların aklını kamera önünde rol yaptıkları düşüncesinden alabilir ve onların rahatlayarak son derece başarılı olmalarını sağlar.

4) Kuşku yaratmak için aksesuar:

Kuşku yaratmak için de yerde bulunan bir tabanca, bir taban-

canın kameraya doğru, ama kime olduğu anlaşılmadan ateş etmesi, yazarı belli olmayan bir mektup, yerine göre içi boş bir çanta, tavandan sarkan ip, bir bardak suyun yanında görülen toz, hızla yanmakta olan bir dinamit fitili vb. aksesuar kullanılabilir.

5) Simge olarak aksesuar:

Elbette aksesuarın bir simge olarak kullanılması, görüntüsel anlatıma yer verilmesi gereken senaryoda son derece önemli bir rol oynar. Daha önce de belirttiğimiz gibi bir aksesuar filmde rol alanların kişiliklerini, düşüncelerini ve duygularını belirtir.

Bir çıplak kadın heykelciği baş oyuncunun içindeki cinsel duyguyu tanımlayabilir. Bir haç diğer bir oyuncunun dinsel tutkusunu belirtir. Süslü ve temiz bir insanın yakasındaki çiçekler o çevrenin zenginliğini ve rahatlığını yansıtır. Öte yanda aynı çiçekleri, bir başka sahnede, eski bir masada gördüğümüzde her iki sahneyi birbiriyle karşılaştırmamız ve zengin çevre ile yoksul çevre arasındaki ayrımı izleyiciye böylece simgelerle göstermemiz mümkündür.

Bu gibi basit aksesuarları kullanarak çeşitli simgelerle, dolayısıyla da görüntüsel anlatımla izleyiciye çok fazla bilgi vermek mümkündür.

Aksesuarı simge olarak kullanmak film anlatımının en önemli öğelerinden biridir.

6) Yazar aksesuar kullanmaktan çekinmemeli:

Senaryo yazarı, senaryoda bol aksesuar kullanmalıdır. Hattâ bunların neye yarayacağını başlangıçta kesinlikle bilemese bile... Çünkü imgesel gücü geniş yönetmenler gerek senaryoda belirtilen, gerek çekim yerinde doğal olarak bulunan aksesuardan yararlanma olanağını yakalamasını beceririler.

Heykelcikler, eski ve tahta karyolaların üzerindeki oymalar, ocaklar (şömine), kapı tokmakları, merdivenler, sütunlar ve diğer mimarî biçimler vs. bunların arasında sayılabilir.

Aksesuarın elde, çerçevenin bir kenarında ya da görüntü düzenlenmesinde kullanılabilecoğî unutulmamalıdır. Aksesuarlar, devinim, öykünün geliştirilmesi, öyküde yer alan insanların kişiliklerinin geliştirilmesi, oyuncularını rol yapmalarına yardımcılık, kuşku yaratmak, güldürü, simgelerle anlatım gibi daha pek çok amacın gerçekleştirilmesinde işe yarar.

Senaryo yazarı, aksesuar ve çeşitli nesneler kullanılmadığı taktirde, görüntüsel anlatıma önem veremez.

7) Aksesuarla ilgili kimi uyarılar:

Yukarda belirtilen amaçlarla filmlerde yer alan aksesuar'ın kullanılışında dikkat isteyen kimi noktalar vardır. Aksesuar'ın çeşitli kullanış biçimlerine filmlerde sık sık başvurulduğunda, izleyicide bıkkınlık yaratılabilir. Aşağıda özellikle yabancı filmlerde çok sık başvurulmuş olan kimi yöntemler belirtilmiştir. Gerçekte bunların

hepsi de başarıya ulaşmış, çok sık denenmiş yöntemlerdir.

Senaryo yazarı adaylarımızın aşağıda belirtilen bu yöntemleri incelemeleri ve kendi yazacakları senaryolarda kulanıp kullanmamaya karar vermeleri gerekir.

Mendil :

Genç kız arkadaşı ile konuşurken birdenbire ağlamaya başlar. Mendil bulamaz ve erkek arkadaşının göğüs cebindeki koskocaman beyaz mendili çeker alır ve yüzünü kocaman mendile gömerek hıçkırmaya başlar. Mendilin büyük olması izleyicinin gülmesine yol açabilir.

Pijama :

Uzun boylu adamın evinde kalmak zorunda kalan genç kız, onun kocaman pijamalarını giymek zorundadır. Pijamanın kolları uzundur. Parçaları yerde sürünür. İzleyici yine gülecektir.

Uzun iç çamaşırı :

Bir erkeğin uzun fanila ve don giydiğini görünce, izleyici her zaman güler. Ama bu yol yıllardan beri kullanılmaktadır ve özgünlüğünü çoktan yitirmiştir.

Sigara :

Önemini hiçbir zaman yitirmeyen aksesuar'ın başında sigara gelir. Kamera önünde rahat ettirmek için genç ve deneyimsiz oyuncuların eline sıkıştırılan aksesuardan biri de sigaradır. Hattâ kimi zaman hiçbir gereği olmamasına karşın, kimi erkek ya da kadın oyuncuların elinde sigara bulundurulmasını yönetmenler özellikle isteyebilirler. Çünkü sigara bu gibi oyuncuların eline yakışmakta ve onlara ayrı bir hava vermektedir. Ama sigaranın da çok başvurulduğu için son derece eskimiş kullanılış biçimleri vardır. Sözgelişi, bir salonda verilen bir partideki kadının biri sigara içmek ister, ama ateşi yoktur. Kadın çantasını karıştırırken ya da çevresine bakarken, birden bir erkek eli uzanır kadının sigarasını yakar. Böylece de arkadaşlık başlar. Kaç filmde gördünüz bu sahneyi acaba? Ustalıkla kullanıldığı takdirde, belki hâlâ geçerli olabilir.

Yine çok kullanılmış olan yollardan biri de zamanın geçtiğini belirtmek için önce boş, sonra da izmaritle dolu olarak gösterilen bir sigara tablasıdır. Sert bir adam ise sigarasını sert bir devinimle tablaya bastırarak söndürür.

Çok kullanılmış diğer örnekler :

Çocuk öldüğü zaman, elindeki taş bebeğin yere düşmesi bunlardan biridir. Diğer ölüm sahnelerinde ise yanmakta olan mum söner. Sahibi ceazevinde olan kafesteki kuş ötmez, ama adam özgürlüğe kavuşunca kuşu da sevinçle öterken görürüz.

Mevsimlerin geçtiğini belirtmek için önce kuru dallarını gördü-

gümüz ağacın üstüne kar yağar, sonra çiçekler açar. Bu gibi sahneleri binlerce kez görmedik mi?

Laboratuvarda tüpler ve tüpler içinde fokurdayan gizemli sıvılar. Tiyatro sahnesinin arkasında, kıvrıla kıvrıla dönen merdivenlerden hızla inen çıplak bacaklı şov kızları. Pencerelerden camı kırarak içeriye atılan ve üzerinde bir kâğıdın sarılı olduğu taşlar. Dönmekte olan bir otomobil tekerleğinden, dönmekte olan bir tren tekerleğine geçiş. Sekreterlik yapan genç kızların taktığı gözlüğü, onlara aşık olan genç patronların çıkarması ve «İşte bak, şimdi gerçek güzelliğin ortaya çıktı» demesi.

d) Oyuncular:

Filmlerde rol alan oyuncuların görünüşü bile onların öykü içindeki kişiliklerini belirtmeye yeter. Bir oyuncu görünüşü ile de «kötü adam», «iyi adam», «aydın» ya da «kuş beyinli» olduğunu ortaya koyabilir. Bunlar sürekliliği olan kişiliklerdir. Oyuncular ayrıca kısa süreli ya da çabuk değişen havaya, daha doğrusu duygulara da sahip olabilirler. Acı duyma, taşkınlık, umursamazlık, sevgi, kıskançlık, yorgunluk vb. gibi...

Yerine göre bu durumlar ya daha önce oluşan bir olayı izleyiciye anımsatır ya da daha sonra oyuncunun başvuracağı bir davranışın nedenini gösterir. Yerine göre de salt oyuncunun tepkisini ortaya koyar. Bir adamın sevgilisini bir başka adam öperken görüyor diyelim. Birinci adam bu öpüşmeyi izlemektedir. Adamın yüzünü «çok yakın çekim»le göstermemiz gerekir. İşte söz konusu çekim dramatik bir çatışmayı ortaya koyar. Adamın yüzündeki anlatım boşvermişlikle dolu bir görünüme dönüşürse, izleyici adamın kadından vazgeçtiğini anlayacaktır. Yok eğer bu yüzde kıskançlıkla ilgili bir anlatım görülürse, adamın kadını yeniden elde etmek için mücadeleye başlayacağı anlaşılır.

e) Giysi:

Giysi de senaryo içinde önemli bir işlevi yerine getirir ve oyuncuların rolüne kişilik açısından önemli katkılarda bulunur. Bir hemşire üniforması, bir subay üniforması ya da bir şoför üniforması izleyiciye oyuncuların kişilikleri hakkında son derece etkileyici bilgiler verir. Elbette sivil giysiler de... Pahalı giysiler, süslü giysiler, kötü terzinin elinden çıkmış giysiler, yoksulluğu belirten giysiler, lekeli ve pis giysiler, insanın üstüne oturmayan bol giysiler, çağdaş giysiler, eski dönemlere değgin giysiler ve gelecek dönemlerin giysileri, spor giysileri ve gece giysileri vs. izleyiciye öyküde yer alan insanların kişiliklerini anlatılır. Ayrıca süslü bir giysi yırtılmış olabilir, yakalar açık ve boyunbağı gevşetilmiş olabilir, pahalı bir giysi kirli olabilir. Diğer ek bilgilerle bu gibi giysilerin görünümü birleştirilince, izleyici bir olayın tümü hakkında bile bilgi edinebilir.

Oyuncuların giysileri ile konu ve olay arasındaki ilgiyi, diğer ayrıntılarla birlikte, ihmal etmeye gelmez. Örneğin pek çok yerli ve

yabancı filmde saatlerce uyumuş bir oyuncunun hiç buruşmamış pijamalarla yataktan kalkması, izleyicinin durumu yadırgamasına ve ortada bir yapaylığın bulunduğu duygusuna sahip olmasına yol açabilir.

Elbette bu gibi ayrıntılar üzerinde dikkatle durmak gerekmektedir. Çünkü ihmal edilen en küçük bir ayrıntı izleyicinin ya yanlış bilgi almasına ya da hiç almamasına ve öykünün dışına çıkmasına yol açabilir. Bu gibi ayrıntıların salt giysilerle değil, sözgelişi oyuncuların saç biçimi ile de ilgili olduğu unutulmamalıdır.

f) Makyaj :

Oyuncuların yüzüne ya da vücuduna yapılan makyajla da izleyiciye kimi konularda bilgi vermek mümkündür. Makyaj elbette her şeyden önce düzgün bir görünüşe sahip olmak, özellikle kadınların yüzlerini daha güzel bir duruma getirmek ve oyuncuların yüzlerindeki aksaklıkları ortadan kaldırmak için kullanılır.

Ama aynı zamanda makyaj yaşlı, genç, sakat ve değişik tipler yaratmak için de kullanılır. Böylece izleyici makyaj sayesinde de bir oyuncunun kişiliği hakkında bilgi edinir.

g) Işıklandırma :

Işıklandırma sayesinde izleyici şafak zamanı mı, gündüz mü, akşamüstü mü, yoksa gece mi olduğunu anlar. Günün değişik zamanlarının izleyicinin üzerindeki etkisi de değişik olur.

Yerine göre ışıklandırma ile önemli kişilere, dekorun önemli parçalarına ve aksesuarlara izleyicinin dikkati çekilir. Işıklandırma ile kişiler ya da diğer konular tam aydınlık, gölgeli ya da siluet olarak gösterilebilir.

Işıklandırmada yapılan değişiklikle bir kapının ya da pencerenin açılmış olduğunu izleyiciye gösterebiliriz. Işıklandırma ile bir lâmbanın yakıldığını, bir otomobilin ışıklarının yaklaşmakta olduğunu ve bir ışıldakın bir insana çevrildiğini de göstermek mümkündür.

Işıklandırma bir filmin genel havasını izleyiciye iletir, ama ışıklandırma bir filmdeki öykü hakkında doğrudan doğruya bilgi veremez..

Buraya dek görüntüsel anlatım öğeleri üzerinde durduk. Elbette her öğe salt senaryo yazarı açısından ele alındı. Yoksa, her biri hakkında çok daha uzun bilgi vermek gerekirdi.

Şimdi senaryonun ses bölümüne geçiyoruz.

3. Ses :

Sesin filmlerde kullanılmasını, yani «sesli filmi» büyük bir yenilik olarak kabul etmemek gerekir. Çünkü filmlerde, daha önce de belirtildiği gibi, önemli olan görüntüsel anlatımdır. Ama elbette sesi de kullanarak bu görüntüsel anlatımı daha etkileyici bir duruma getirmek mümkündür.

Filmdeki sesi üçe ayırıyoruz: Diyalog (karşılıklı konuşma), ses efekti ve müzik. Şimdi hepsini sırayla görelim :

a) Diyalog (Karşılıklı Konuşma) :

Filmlerde «karşılıklı konuşma»nın kullanılmaya başlaması, sinemayı tiyatroya yaklaştırmıştı. Bu elbette yanlış bir yoldu. Çünkü «karşılıklı konuşma»nın filmlerdeki işlevi tiyatrodakinden çok farklıdır. Tıpkı sinema dekorunun, aksesuarının, nesnelerinin ve oyuncularının tiyatrodan farklı olduğu gibi...

Bir tiyatro piyesinin karşılıklı konuşmasını okuduğunuzda, tüm öyküyü olduğu gibi anlayabilirsiniz. Ama bir film senaryosunda salt karşılıklı konuşmayı okursanız, öyküde ne olup bittiğini baştan aşağı anlamanıza olanak yoktur. Çünkü tiyatro piyesinde olanları anlatmak için başvurulan en önemli öğe karşılıklı konuşmadır. Oysa bir filmde karşılıklı konuşma öyküyü anlatmak için başvurulan ne tek yoldur, ne de başlıca yoldur. Filmdeki öyküyü anlatmak için daha önce belirttiğimiz ve daha sonra da belirteceğimiz öğelere başvururken «karşılıklı konuşma»dan da yararlanılır. Yani karşılıklı konuşma bir film anlatımında kullanılan öğeler arasında yer almaktadır. Yineleyelim: Salt karşılıklı konuşmaya dayanılarak bir filmdeki öykü anlatılamaz. Film anlatımında pek çok öğe kullanılırken, karşılıklı konuşmadan da yararlanılır.

O halde film anlatımında karşılıklı konuşma kendine düşen görevi diğer öğelerle paylaşıyor demektir. Şimdi şu soruyu soralım: Bir film anlatımında karşılıklı konuşmanın payı, diğer öğelerin anlatımda yer alan paya kıyasla ne denli büyüktür? Filmlerde karşılıklı konuşma tiyatrodaki gibi çok kullanılmayacaksa, çok az mı kullanılacaktır?

Unutmayalım ki insanlar gerçek yaşamda konuşmaktadırlar. O halde filmlerde de konuşacaklardır. Bu nedenle özellikle sinema filmlerinde karşılıklı konuşmadan kaçınmak doğru olmayacaktır. Ama film anlatımında karşılıklı konuşmayı da diğer öğelerle birlikte ve gereken biçimde kullanmasını da bilmek zorundayız.

O halde filmlerde karşılıklı konuşmanın işlevini saptarken iki nokta üzerinde durulmasında yarar vardır :

1 — Karşılıklı konuşmanın olayların anlatımındaki en kolay yollardan biri olduğu unutulmamalıdır. Sokaktaki bir geçit törenini filme alacağınız yerde, bu töreni pencereden izleyen bir oyuncu diğerine gördüklerini anlatabilir. Tembel bir senaryo yazarı ve diğer görevliler için en kolay yol elbette budur. Eğer yazar böylece karşılıklı konuşmaya önem verecekse, diğer anlatım öğelerini, özellikle görüntüsel anlatımı ihmal edecektir.

2 — Üzerinde durulması gereken ikinci nokta ise şudur: karşılıklı konuşma gerçi yazar için en kolay ve tembel anlatım yollarından biridir ama, izleyici tarafından bu yol hiç de kolay algılanmamaktadır. Çünkü karşılıklı konuşmayı uzun boylu dinlemek izleyici için son derece zordur.

Bir insanın yapacağı uzun süreli düz konuşma, elbette iki ya

da daha fazla sayıdaki kişinin karşılıklı konuşmasından çok daha fazla sıkıcıdır. Ama buna karşın, uzun süren ve bir film anlatımındaki diğer öğelerin yerini alan karşılıklı konuşma da daha az sıkıcı olamaz izleyici için. Eğer izleyicinin canı uzun karşılıklı konuşmadan sıkılırsa, duyduklarını anlamamaya başlar.

Unutmayalım ki, çağdaş insanın önüne her yerde görüntülü anlatım çıkmaktadır. Sokakta, reklamda, televizyonda, eğitimde ve hattâ bilimin her dalında... Gözle elde ettiğimiz izlenimin önemi son derece güçlüdür. Bu nedenle senaryo yazarı buraya dek kısaca incelediğimiz öğeleri ve bundan sonra da inceleyecek olduklarımızı yeterince kullanmasını öğrenmeli ve senaryodaki öyküyü mümkün olduğu değin çok görüntü yolu ile anlatmayı başarmalıdır. Böylece yazar diğer öğeleri en etkili ve en başarılı biçimde nasıl kullanacağını da öğrenir.

En sonunda da ortaya şu kural kendiliğinden çıkacaktır:

Diğer anlatım yolları tüketildikten ve anlatıma herhangi bir katkıda bulunmayacakları anlaşıldıktan sonra, karşılıklı konuşmaya başvurulmalıdır. Daha açıkçası, karşılıklı konuşma başvurulması gereken hemen hemen en son yol olmalıdır filmde. Çünkü filmdeki görüntü, konuşmadan her zaman çok daha önemlidir.

Eğer senaryo yazarı bu kuralı uygulayabilirse, ancak o zaman «karşılıklı konuşma» senaryo içindeki yerini bulabilir.

Diğer öğelerden daha çok «karşılıklı konuşma» kullanıldığı zaman, öykünün devamlılığı sağlanmalıdır. Bir satırdan diğerine geçildiği zaman öykü ilerlemeli ve gelişmelidir. Unutulmaması gereken bir başka nokta da film anlatımının devamlılığı, ilerlemesi ve gelişmesi karşılıklı konuşma ile birlikte görüntüsel devinim, oyuncuların devinimi ve kurgu ile de sağlanmaktadır. Demek ki senaryo yazarının öyküyü geliştirmek için başvuracağı yollar arasında karşılıklı konuşma ile birlikte diğer öğeler de vardır. O halde yazarın salt karşılıklı konuşma üzerinde durmaması ve diğer öğeleri de dikkate almasının gerektiği bir kez daha ortaya çıkıyor.

Yeni senaryo yazmaya başlayanlar genellikle şöyle bir yanlış yaparlar: Öyküdeki en gerekli bilgileri izleyiciye verebilmek için karşılıklı konuşmaya başvurmaktadırlar. Oysa bu bilgilerin görüntüsel anlatımla da verilip verilmeyeceği daha önce düşünülmelidir. Eğer bu bilgiler görüntüsel anlatımla verilebilecek gibi ise, o zaman karşılıklı konuşma yoluna gidilmemelidir. Demek ki karşılıklı konuşma ancak görüntüsel anlatımla verilemeyecek bilgileri izleyiciye iletmek amacıyla kullanılmalıdır.

Filmde karşılıklı konuşma:

a. Öykünün ilerlemesini, filmdeki kahramanların kişiliklerinin gelişmesini ya da izleyicilerin gülmesini sağlayabilir.

b. Filmin başladığı noktadan daha önceki olayları en kısa za-

manda izleyiciye anlatabilir,

c. Öyküdeki olayların geçtiği yerleri anlatmak için kullanılabilir,

d. Sahnede görünmeyen çeşitli kişilerin davranışlarını belirtebilir,

e. Aynı zamanda da öykünün temasını ortaya koyabilir.

Filmde karşılıklı konuşmanın son derece belirtici bir rol oynadığını unutmayalım. En başta kişilerin özelliklerini belirtir. Öyküdeki kişilerin söyleyeceği bir satır bile, onların eğitim durumunu, sosyal durumunu, mesleğini, ülkesini ve huyunu suyunu ortaya serebilir.

Bu nedenle senaryo yazarı karşılıklı konuşma konusunda aşağıdaki noktaları gözetmelidir:

Eğitim:

Senaryoda konuşacak olan kişi için sözcük seçimine dikkat etmek gerekir. Eğitimli olan bir öykü kahramanı ancak eğitim görmüş bir insanın sözcükleri ile konuşmalı, eğitimsiz olan bir öykü kahramanı da ona göre konuşmalıdır.

Meslek:

Bir öyküdeki kahramanın kullanacağı sözcükler ve deyimler onun mesleğine uymalıdır. Sözgelişi bir otomobil onarımcısının konuşmasında bu meslekle ilgili sözcükler bulunmalıdır. Böyle bir otomobil onarımcısı «Herif vida gibi, sıkıştırılmadan konuşturulmuyor» diyebilir. Fakat bu gibi sözcükleri mesleklere uygun olarak kullandığımızda, izleyicinin anlayabileceği sözcüklerin seçimine de dikkat etmeliyiz. Meslek terimlerini (özellikle tıpla ilgili) birbiri arkasına sıralamak da iyi değildir.

Bu gibi sözcükler her kişinin ilk sözlerinde bulunursa iyi olur. Diğer bir iki tanesini de daha sonraki satırların arasına sıkıştırmakta yarar vardır.

Çeşitli mesleklerle ilgili sözcükler sözlüklerden bulunabilir. Ayrıca argo sözcükleri de bu konuda senaryo yazarına yardım edebilirler.

Duygusal durum:

Bir insanın söyleyeceği sözler ve bunları söyleyiş biçimi duygusal durumuna göre de değişebilir.

Rahat durumda olan bir insan, doğal olarak konuşur. Öfkeli bir insan çabuk çabuk, yüksek sesle, kısa ve belki de anlaşılması zor sözcüklerle söyler söyleyeceğini. Mutlu insan da nefes nefese ve yine hızlı konuşabilir. Üzgün insan ise yavaş ve yerine göre duraksama ile konuşur.

Kişiliğe uygun konuşma biçimi:

Bir insan daima kişiliğine uygun olarak konuşur. İnatçı insan-

ların konuşmalarında ısrar vardır. Duraksamalarla dolu insan konuşurken sık sık tümce yapamaz ve «a» ya da «ı» diye sesler çıkarır. Bilmiş insanlar uzun ve dolambaçlı tümceler kurarlar. Azimli insanlar kesin konuşurlar. Yaşlıların konuşması ağırdır. Çok gençler ise makineli tüfek gibi konuşabilirler.

Şiirsel insanların sözleri de romantiktir. Durgun ve yaratma yeteneği olmayanlar ise sık sık klişe haline gelmiş söz ve deyimlere başvururlar.

Klişeler :

Klişe haline gelmiş sözler ve deyimler insanların kişiliklerini de ortaya koyar. Ama bol klişe kullanmak kimi zamanda tehlikeli olabilir.

Kimi insanların konuşma dili ile yazışma dili birbirini andırır. Ama gerçekte konuşma dili ile yazışma dili birbirinden çok ayrıdır. Önemli olan, konuşma dilini bulup çıkarmak ve senaryoda bu dili kullanmaktır.

Eğer Bernard Shaw ve Oscar Wilde gibi yazarların oyunlarındaki karakterlerin konuşmalarına dikkat edersek, bu insanların son derece esprili, bilgili ve kendilerine özgü bir hava ile konuştuklarını görürüz.

Ama çevremizdeki insanların konuşmalarına dikkat edersek, onların bu yazarların oyunlarındaki konuşmaları andırmayan bir biçimde konuştuklarını sezinleriz. Çünkü her iki yazar önceden hazırlıklı olarak ve elbette ustalıkla sözcükleri sıralamışlardır. Oysa sokaktaki adam ancak kendi görgüsüne ve kültürüne göre ve önceden hazırlıksız olarak konuşmakta ve bol bol kaba sözcük oyunları ve beylik klişeler kullanmaktadır. Bu klişelerle de onların kişiliklerini ortaya koymak mümkün olur. Ama şurasını da unutmamak gerekir ki herhangi bir karakterin, konuşmalarda sürekli olarak klişeler kullanması da doğru değildir. Çünkü bu yol inandırıcı olmaktan uzaktır.

Klişelerle güldürü havası yaratmak elbette çok kolaydır. Ama yazar kendi kendine şu soruyu sormalıdır: Çok klişe kullanıp izleyiciyi adamakıllı güldüreyim mi? Ama bu arada da söz konusu klişeleri kullanan karakterin inandırıcılığını tehlikeye mi atarım? Eğer amaç salt güldürmek değilse, karakterin inandırıcılığını bozmamak ve dolayısıyla az klişe kullanmak gerekir.

Demek ki klişeleşmiş sözlere, tümcelere ve şakalara gerekenden fazla başvurulmamalıdır. Ancak bu şekilde amaca ulaşılabilir. Ancak böylece karakterlerin kişilikleri belirtilebilir. Ancak böylece sokaktaki adamın konuşmasına doğal bir hava verilebilir.

Lehçe - Şive :

Filmin öyküsündeki kişiler ülkenin hangi bölgesinde doğmuşlarsa ya da yaşıyorlarsa, o bölgeye özgü lehçe ile konuşmalıdırlar.

Şive de bir karaktere giysiler ya da makyaj gibi tıpatıp uymalıdır. Türk filmlerinde lehçeye hemen hemen hiç önem verilmez. Salt bir iki yönetmen kendi hazırladıkları senaryolardaki kişilerin belli lehçelerle konuşmalarına dikkat etmişlerdir. Oysa sözgelişi Karadenizli bir karakterin nasıl el kol devinimi ile konuşması gerekirse Karadeniz lehçesini de kullanması şarttır. Ama Türkiye'nin diğer bölümlerinde Karadeniz kıyılarındakinden daha az belirli lehçeler de vardır ve bunların kullanılmasının gerektiği senaryoda kesinlikle belirtilmelidir.

Filmlerimizde lehçeye önem verilmemesinin nedeni ortadadır. Lehçe uzmanlık gerektiren bir çalışma ister. Bu uzun ve geniş bir çalışmadır. Ama senaryo yazarlarının bu alanda yardım isteyebilecekleri uzmanların sayısı da az değildir. Bununla birlikte, eğer yazar sözgelişi Urfa'da geçen bir öykünün senaryosunu yazıyorsa, kesinlikle Urfa'ya gidip orada yaşayanların lehçesini incelemelidir. Elbette yönetmen ve oyuncular da...

Kısacası senaryo yazarının görüntüsel yanı güçlü olduğu gibi, kulağı da keskin olmalıdır.

Konuşmaların uzunluğu :

Görüntüsel anlatıma dayanan filmde konuşmalar çok uzun sürmemelidir. Çok uzun konuşmalar filmin akıcılığını engeller, kısa konuşmalar ise bu akışı hızlandırır. Ama bu demek değildir ki, karşılıklı konuşmalar çok kısa olmalı, her zaman bir sözcükten ya da bir tümceden oluşmalıdır. Genellikle bu gibi karşılıklı konuşmalarda ekonomik davranmalı, ancak gereken tümcelere yer vermeli ve bu tümceleri de onları kullanan karakterlerin kişiliklerine uygun uzunluklarda tutmalıdır.

Bu arada senaryoda uzun konuşmalara da yer verilebilir. Ama uzun konuşmalar olayları ve durumları anlatmak için kullanılmamalıdır. Çünkü olayları ve çeşitli durumları görüntülerle belirtmek çok daha yerindedir. Uzun konuşmalar duygusal bir ortamı, kişilerin düşüncelerini ve görüntülerle belirtilemeyecek diğer durumları anlatmak için başvurulacak yollardan biridir.

Eğer senaryo yazarı uzun bir konuşmaya yer vermekten kaçınamıyorsa, durumun izleyicinin canını sıkmaması için başvurulacak yollar da vardır: Böyle bir uzun konuşma sırasında devinim sağlamak için kımıldayan kamera, yer değiştiren oyuncular (TV'de yer değiştiren sunucu), görüş alanının sık sık değiştirilmesi, kamera açısının sık sık değiştirilmesi, konuşma sırasında sık sık tepki çekimleri kullanılması ve konuşmada belirtilen olaylardan kimilerine görüntüde yer verilmesi bunlardan kimileridir.

Özellikle TV belgesel izlencelerinin senaryolarında bu gibi yollar kullanıldığında, izleyici konuya daha çok ilgi duyacaktır.

Şunu kesinlikle söyleyebiliriz ki, bir film ya da TV senaryosunun akışı, kişilerin söyledikleri sözlerin uzunluğu ya da kısalığı ile

doğrudan doğruya ilgilidir. Akışı hızlı olması gereken sahnelerde konuşmalar kısa, sözcükler kesik ve tümceler yarım olmalıdır. Ağır sahnelerde ise konuşmalar uzun, satırlar daha bol ve sözcükler daha az anlam taşıyan nitelikte olabilir.

Düşüncelerin görüntülenmesi:

Bir film senaryosunda karşılıklı konuşmanın yerini sözle belirtilmeyen düşünceler alabilir. Bu düşünceler beyazperdede görüntülerle gösterilecektir. Bir insanın düşüncelerini söze başvurmadan yansıtmanın başlıca yolu, onun çeşitli davranışlarını göstermekle elde edilir. Diyelim ki adamın biri karısına kızmıştır. Ama karısına bir şey yapamaz. Ama öfkesini yerde gördüğü bir kitabı tekmeleyerek belli eder. Tiyatroda ise bir başka yol vardır. Kafasındaki düşünceleri ortaya koymak isteyen oyuncu, sahnedeki tüm devinimlerin durduğu bir sırada, bir kenara çekilir ve tek başına konuşur. Sözgelişi Hamlet'in kendi başına «Olmak ya da olmamak» diye başlayan tiradı bu alanda verilecek en belirli örneklerden biridir. Ama artık çağdaş tiyatroda bu gibi yollar kullanılmıyor. Özellikle filmde, bir insanın düşünceleri görüntülerle belirtiliyor. Örneğin yönetmen Ömer Kavur'un çevirdiği «Yatık Emine» adlı filmde cezaevindeki kadınlardan biri Yatık Emine'nin geçmişini öğrenince onu aşırı bir kızgınlıkla döver. İzleyici bu kızgınlığın nedenini önce anlayamaz. Ama kadın Yatık Emine'yi döverken, kadının kafasındaki düşünceleri birdenbire kesme ile geçerek görüntü halinde görürüz. Bu görüntülerde kadının kocasını balta ile öldürmesi vardır. Çünkü kadın kocasını, geçmişi Yatık Emine gibi olan bir kadınla birlikte yakaladığı için öldürmüştür.

Düşünceleri görüntü yolu ile yansıtan sahnelere çok sık yer vermemek gerekir. Çünkü yerinde ve gerektiği gibi kullanılamadığı taktirde, bu sahnelerle ters tepkiler yaratılabilir. Ama arada sırada senaryodaki bir kişinin davranışlarının nedenlerini ya da geçmişini belirtmek için onun düşüncelerini görüntülerden oluşan sahnelerle kısaca belirtmek son derece etkileyici olabilir.

Anımsatıcı sözler:

Yukarda görüntülerle belirtilen düşüncelerin bir olayın ya da kişinin geçmişini anımsattığı da ayrı bir gerçektir. Öte yanda senaryodaki kimi sözleri kullanarak hem geçmişi anımsatmak, hem de destekleyici ya da önleyici bir hava yaratmak mümkündür.

Şöyle ki:

Senaryodaki bir kişi diğerine karşılıklı konuşma sırasında «Sen zayıf karakterli bir insansın. Hiçbir işi başaramazsın» der. Daha sonra öykünün bir başka sahnesinde ikinci kişiyi çok zor bir iş yaparken görürüz. İşte bu çalışma sırasında öyküdeki ikinci kişi birdenbire birincinin kendisine daha önce söylediği sözü duymaya, daha doğrusu anımsamaya başlar. Birinci kişiyi görmemesine karşın, onun

sesini izleyici de şöyle duyar: «Sen zayıf karakterli bir insansın. Hiçbir işi başaramazsın. Hiçbir işi başaramazsın. Hiçbir işi başaramazsın.»

Tam zor bir işi yaparken ikinci kişinin bu sesi anımsaması, yani duyması izleyicide merak uyandıracaktır. Acaba buna karşın, ikinci kişi yaptığı işi başaracak mıdır? Yoksa başaramayacak mıdır? Bu sözü anımsaması, ikinci kişiyi ya destekleyecek ya da onun çalışmasını önleyecek, moralini bozacaktır. Öykünün gelişiminden hangi sonuca ulaşıldığını izleyici de görecektir. Ama ister destekleyici, ister önleyici olsun, sözkonusu sözün geçmişi anımsattığı ortadadır. Bu da senaryoya ayrı bir hava kazandırır.

Monolog :

Filmlerde genellikle bir kişinin kendi başına konuşması hem senaryonun akışını durdurur, hem de gerçekçilikten uzaklaşılmasına yol açar. Üstelik monologla verilecek bilgiyi, izleyiciye görüntülerle iletmek olasıdır. Yine de monolog ile filmlerde yeterli sahneler yaratmak mümkün olabilir. Ama buna pek sık raslanmaz.

Diyelim ki bir kadın kocasından başka bir erkeği seviyor ve bunu artık kocasına açıklaması gerekiyor. Kocası ile yüz yüze gelmeden önce kadın ona söyleyeceklerini bir odada tek başına kendi kendine söyler. Hattâ böyle bir konuşmadan güldürü havası çıkarmak bile mümkündür.

Monolog ile yaratılacak daha başka durumlar da düşünebiliriz

Bir çocuk bebeği ile, bir büyükanne uyuyan torunu ile, bir adam köpeği ya da atı ile, bir genç kız aynadaki görüntüsü ile konuşarak kendine ya da karşısındakine değgin düşüncelerini tek başına dile getirebilir. Ama ne olursa olsun, bu tek başına konuşmalar inandırıcı bir ortam içinde oluşturulmalıdır. Aksi halde izleyici filme karşı duyduğu ilgiyi derhal yitirir.

Karşılıklı konuşmada gerçekçilik :

Bu ne demektir? Karşılıklı konuşma nasıl gerçeğe yakın bir duruma getirilir? Eğer gerçekteki kişilerin kullandığı sözcükleri senaryodaki kişiler de kullanırsa, eğer senaryoda gerçeğe uygun ya da yakın olaylar yaratılırsa ve olaylara uygun tepkileri senaryodaki kişiler gösterirse, eğer senaryodaki kişileri izleyici severse ve onlara karşı ilgi duyarsa, karşılıklı konuşmalar izleyici tarafından gerçeğe uygun olarak kabul edilir.

Ama bu demek değildir ki senaryo yazarı gerçek yaşantıya tıpatıp uygun karşılıklı konuşmalar yazmalıdır. Eğer gerçek yaşantıdaki karşılıklı konuşmaları senaryo yazarı olduğu gibi filme aktarırsa, hiçbir zaman amacına ulaşamaz. Çünkü tümceler bozuk, yarım, anlaşılmaz ve boş sözlerle dolu olabilir. Yazar senaryoya uygun tümceleri gerçeğe en uygun bir biçimde belirtmelidir. Bir başka anlatımla, yazar gerçeğe en yakın karşılıklı konuşma biçimi ile gerçeği yansıtıyormuş havasını yaratmalıdır. Çünkü karşılıklı konuşma yalnız

olayları ve duyguları belirtmeyecek, aynı zamanda öykünün ve karakterlerin kişiliklerinin gelişmesini sağlayacak ve bütün bunları yaparken de izleyicinin ilgisini ayakta tutacak niteliklere sahip olacaktır.

Karşılıklı konuşmada yer alan tümcelerin seçimi:

Gerçek yaşantıda insan istediği gibi ve istediği değin konuşabilir. Ama filmde ve özellikle süresi kesin bir şekilde sınırlandırılmış olan TV senaryosunda kişiler bu rahatlığa sahip değillerdir. Ancak son derece gerekli tümceleri kullanmak zorundadırlar. Bu nedenle senaryo yazarının son derece gerekli sözleri seçmesi ve salt onları kullanması gerekir. İşte bu seçim işi de bir çeşit yaratıcılık ister. Çünkü seçimi yapılan bu karşılıklı konuşma ile öykü geliştirilecek, kişilik ortaya koyulacak ve gerekiyorsa izleyici güldürülecektir.

Ve bütün bunlar gerçek yaşantıdaki gibi bol sözlerle değil, ancak gerçek yaşantıdaki sözlerin arasından seçilmiş olan ve ekonomik bir anlayışla kullanılan tümcelerle yapılacaktır.

Ve bu işi yaparken de yazılarda görünen düzgün ve dramatik bakımdan doğru bir dile değil, yerine göre bozuk ve eksik tümcelere başvurarak «konuşma dili»ni kullanmak gerekmektedir.

Dolaylı karşılıklı konuşma:

Doğrudan doğruya yapılan karşılıklı konuşmada görülen, bilinen, ortada olan ya da ortaya çıkacak olan noktalar üzerinde durulur. Dolaylı konuşmada ise bir başka yola başvurulmaktadır. Bu yol sayesinde hem karşılıklı konuşmada ekonomi yapılır, hem de izleyici kendi imge dünyasını çalıştırarak istediği sonuçlara varabilir. Çünkü «dolaylı karşılıklı konuşma» ortada olmayan, gösterilemeyen konuları kapsar.

Diyelim ki bir kadın duş yapmaktadır. Kendisini ancak buğulu camın arkasından görürüz. O sırada kadının annesi gelir. Yakın çekimle kendisini kızının çıplak vücuduna bakarken görürüz, ama kızın vücudunu görmeyiz. Kadın, «Ayşe vücudundaki lekeler ne, öyle?» diye sorar. Bu düzenle, hem sansür ya da başka nedenler dolayısıyla gösterilmeyecek bir sahneyi atlamış oluruz, hem de kızın annesinin dolaylı konuşması ile gösterilemeyen sahnedeki görüntüye dikkati çekeriz. İzleyici de kadının vücudunda bulunduğu dolaylı olarak belirtilen lekeler hakkında kendi istediği anlamları çıkararak belli sonuçlara varabilir.

Elbette gösterilmesi çeşitli nedenlerle olanaksız olan her sahne için bu biçimde kullanılan «dolaylı karşılıklı konuşma»ya başvurulabilir. Ama «dolaylı karşılıklı konuşma» hem uzun süreyle, hem de çok sık kullanılmamalıdır. Aksi halde bu gibi konuşmaların gerçekten ne denli uzak olduğu derhal anlaşılır.

Karşılıklı konuşmada noktalama:

Senaryodaki karşılıklı konuşmada noktalama düz konuşmadan

çok değişik olabilir. Yazarın bu konuya çok dikkat etmesi gerekir. Çünkü oyuncular karşılıklı konuşmadaki özel noktalama sayesinde yazarın kâğıt üzerine döktüğü sözcükleri ve tümceleri yorumlayacaklardır. Aynı zamanda da bu özel noktalama sayesinde, oyuncular sözkonusu tümceleri nasıl bir hızla söyleyecekleri konusunda bir fikir sahibi olurlar.

Bir virgülün yer değiştirmesiyle koskoca bir tümcenin bambaşka anlama sahip olduğunu da unutmayalım.

Oyuncular senaryodaki noktalama işaretlerinden görüntüsel bir anlam çıkarırlar. Okuyucuların ise yazılardaki noktalama işaretlerinden çıkardıkları anlam, düşünseldir.

Oyuncular karşılıklı konuşmadaki işaretlere bakarak nerede duracağını, nerede nefes alacağını ve tümceyi nasıl yorumlayacağını kararlaştırır. İşte bu nedenle karşılıklı konuşma yazarları belli bir noktalama yöntemini geliştirmeli ve bu yöntemi senaryodaki tüm karşılıklı konuşma boyunca sürdürmelidir.

Şöyle ki:

«Nokta», kesin bir «son»u tanımlamalıdır. «Virgül» ise oyuncuya bir nefes alma payı vermelidir. Ayrıca «virgül» kimi tümceler ve birbirinden ayrı anlamlara sahip sözcükler arasında kısa duraklar yapılmasını da sağlar.

Daha uzun duraklar ise kısa bir çizgi (—) ya da üç nokta (...) ile belirtilebilir.

Üç nokta, ayrıca yarım kalmış sözlerin ve tümcelerin sonunda da kullanılır. Kısacası, sonu havada kalan konuşmalar, bu üç nokta ile belirtilir.

Kimi tümcelerin sonunu «feding»lemek, yani sesi yavaş yavaş azaltmak ya da kimi tümcelerin müzikle karışarak anlaşılmaz duruma gelmesi gerekebilir. Bu nedenle noktalama işaretleri doğal olarak kullanılmalı ve uzun tümceler yapılmalıdır. Böylece konuşmaları «feding»leyebilecek değin yeterli sayıda söz bulunur senaryoda.

Konuşurken üzerinde önemle durulması gereken sözcüklerin altları çizilebilir.

Bildiğimiz «soru» işaretlerine de yer verilmelidir senaryoda. Ama «noktalı virgül», «iki nokta üstüste» ve «ünlem» gibi noktalama işaretlerine genellikle yer yoktur senaryolardaki karşılıklı konuşmalarda.

Karşılıklı konuşma yazıldıktan sonra:

Yazar bir süre başka işlerle ilgilenmeli ve ancak bir süre sonra yine karşılıklı konuşmalara dönerek hepsini baştan aşağı yüksek sesle ve «konuşarak» okumalı ve gereken düzeltmeleri yapmalıdır. Hatta bu arada sesini bir ses alma aygıtı ile saptayarak, sonradan karşılıklı konuşmaları dinlemesi de onun çeşitli düzeltmeler yapmasını başarı ile sağlayabilir.

Bu gibi düzeltmeler yapılırken ne gibi noktalar gözetilir:

1. Fazlalık.

Karşılıklı konuşmada fazla ve işe yaramayan sözcükler, tümceler, anlatımlar vb. var mı? Eğer bunlar karakterlere, öyküye, olaylara ve görüntülere herhangi bir katkıda bulunmuyorsa, derhal senaryodan çıkarılmalıdır.

2. Yanlışlık.

Aynı şekilde, sözcükler ve tümceler yanlış kullanılmış olabilir. Derhal bunlar düzeltilmeli ya da çıkarılmalıdır.

3. Yinelemek.

Gereksiz yere yinelenen sözcükler ve tümceler de ya değiştirilmeli ya da çıkarılmalıdır. Eğer yinelenen sözcükler ve tümceler birbirlerine çok yakınsa, bunlar kulağa çok kötü gelir. Bu gibi yanlışlıklar derhal önlenmelidir.

Karşılıklı konuşmalarda çok sık yinelenen adlar da kulağa iyi gelmez. Ama izleyicinin kişilerin kimliklerini yeterince anlayabilmesi için adları gereğince kullanmaktan da kaçınmamalıdır.

Her sözcüğün ve adın yinelenmesi için yeterli nedenler de olabilir. O zaman yinelemekten elbette kaçınılmamalıdır.

4. Uzunluk.

Konuşmaların uzunluğu üzerinde de durulmalıdır. Ne denli önem taşırsa taşısın, her uzun konuşmayı kırpmak ve kısaltmak mümkündür. Bu kısaltma ile konuşmanın anlamına zarar verilmeyebilir.

Uzun konuşmaların, görüntülerin hızına, kameranın ve oyuncuların devinimlerine, görüntüdeki konunun büyüklüğüne ve kamera açısına uygun olup olmadığı da gözetilmelidir.

Uzun konuşmalar çeşitli kısa olaylar, sorular ve devinimlerle bölünebilir.

5. Kafiyeler.

Karşılıklı konuşmalarda, kimi zaman, tümceler birbirine kafiye gibi uyan sözcüklerle bitebilir. Unutmayalım ki, şiir yazmıyoruz. Üstelik konuşma dilinde kafiyeli tümceler izleyicinin gereksiz yere ilgisini çekebilir ve konuşmaların akışını bozar. Bu nedenle raslantı sonucu tümceler kafiyeli bir şekilde kurulmuşsa, bu durum değiştirilmelidir.

6. Cansızlık.

Kimi zaman karşılıklı konuşmada tümceler cansız bir havanın doğmasına yol açabilirler. Karşılıklı konuşma yazarı bu cansız havayı özellikle ses alma aygıtına okuduklarını dinlediğinde, sezer. Eğer karşılıklı konuşmada gerçekten böyle cansız bir hava varsa, bunu önlemek için her şeyin yeniden yazılması gerekir.

7 .Sözcük sıralaması.

Kimi zaman öyle sözcükler birbiri arkasına sıralanır ki, bunların hepsini peşpeşe söylemek oyuncular için son derece güç olur. Eğer bu durum düzeltilmezse, yapılan konuşma yanlışlıklarından ötürü bir sahnenin filme alınması (eğer sesli çekil yapılıyorsa ya da seslendirmede) birkaç kez yinelenebilir. O zaman da bu gibi sözcükleri ya oyuncunun kendisi ya da yönetmen değiştirir. Onlara

bu fırsatı vermeden önce, karşılıklı konuşma yazarının işin başında duruma karışması ve birbiri arkasına söylenmesi zor sözcükleri kendisinin kaldırması gereklidir.

Telefon konuşmaları:

Filmlerde kullanılan telefon konuşmaları için belli bir kural ileriye sürmek doğru değildir. Ama aşağıdaki noktalar üzerinde durulabilir:

1 — Salt kameranın gösterdiği kişinin telefona söylediklerini duyarız.

2 — Önce telefonda karşı tarafın numaralarını çeviren kişiyi görürüz. Sonra telefon çalmaya başlayınca, hemen kesme ile karşı tarafa geçeriz. Böylece ikinci kişiyi, çalan telefona yanıt verirken görürüz ve konuşurken duyarız.

3 — Telefonda konuşmakta olan salt bir kişiyi görürüz. Ama karşı taraftan gelen sesi duymayız.

4 — Telefonda konuşmakta olan salt bir kişi görürüz ve onun sesini duyarız. Ama, aynı zamanda da hattın öbür ucundaki kişinin ahizeden gelen sesini de duyabiliriz.

5 — Telefonda numaraları çeviren kişiyi değil, ama hattın öbür tarafında telefona yanıt veren ikinci kişiyi görürüz ve sesini duyarız: Kısacası, telefonla kimin aradığını görmeyiz ve bilmeyiz.

6 — Birinden diğerine ileri-geri kesme ile geçerek telefonda karşılıklı konuşan her iki kişiyi de görürüz ve duyarız.

7 — Ortadan bir çizgi ile iki eşit bölüme ayrılmış perdede, telefonda karşılıklı konuşan iki kişiyi aynı anda görürüz.

Bu yollardan hepsini ya da çoğunu bir filmde kullanmak doğru değildir. Çünkü hem izleyicinin durumu anlaması zorlaşır, hem de senaryoda bir birlik ve beraberlik yaratılması önlenir. Bir film senaryosunda birliği ve beraberliği sağlayan bu gibi küçük ayrıntılardır. Eğer yazar bu gibi ayrıntılara dikkat etmezse, senaryo başarıya ulaşamaz.

Bu nedenle yazar senaryoda ancak bir çeşit telefon konuşma yöntemi kullanmalıdır. Yönetmen bu yöntemi değiştirmemeli, değiştirememelidir. Çünkü karşılıklı konuşma telefon sahnesinde öyle bir biçimde yer almalıdır ki bu sahneyi bir başka şekilde çevirmenin olanağı bulunmamalıdır.

Yukardaki yöntemlerden her birinin bir nedeni vardır. Örneğin gizemli bir öyküde telefon edenin kimliğini saklamak gerektiği için salt telefona yanıt veren gösterilir. İşte bu çizgi üzerinden gidildiğinde, her konuşma yöntemi için bir neden ortaya çıkacaktır. Yazar bir telefon konuşmasında hangi kişiler ve sesler önemli ise, onların görülmesini ve duyulmasını sağladığında en doğru yolu da seçmiş olur.

Karşılıklı konuşmada dışa geçiş:

(Dışa geçiş, ilerde açıklanmaktadır.)

Karşılıklı konuşmaların yer aldığı sahnelerin devamı sırasında

bir başka sahneye kesme ile geçiş gerekebilir. Bu gibi durumlarda şu nedenlere başvurulabilir:

1 — Karşılıklı konuşmada verilen bilgi daha önce verilen bilginin yinelenmesinden oluşmaktadır diyelim. Böyle bir yinelemeyi kapsayan karşılıklı konuşmanın yine verilmesi izleyiciyi sıkabilir. Bu nedenle karşılıklı konuşma başladıktan kısa bir süre sonra, bir başka yerde sürmekte olan bir başka olaya kesme ile geçeriz.

2 — Ayrıca bir başka öyküde, diyelim ki, yakalanan haydutlardan biri elebaşlarını ele verecek. Ama senaryo yazarı olarak elebaşının ve bulunduğu yerin adını izleyiciden saklamak istiyoruz. İşte bu nedenle, haydut tam konuşmaya başladığında, bir başka olayın çekimine geçerek elebaşının adını izleyiciden saklamış oluruz.

3 — Karşılıklı konuşma sırasında bir başka çekime kesme ile geçtik. Sonra yine karşılıklı konuşmanın bulunduğu çekime geçeceğiz diyelim. Aradan belli bir sürenin geçmiş olduğunu mu belirtelim, yoksa karşılıklı konuşmaya kaldığımız yerden mi devam edelim?

Bu elbette öykünün akışına bağlıdır ve senaryoda durum yazar tarafından da belirtilmelidir. Filmde her iki durumda da karşılıklı konuşma sahnesi baştan sona dek çekilir ve dışa kesişle geçilen sahne de araya yerleştirilir. Yalnız araya giren bu sahneden sonraki karşılıklı konuşma sahnesinin hemen başında aradan bir süre geçtikten sonra mı, yoksa kaldığımız yerden mi devam edildiğini izleyiciye anımsatacak bilgi bulunmalıdır.

Gerçekte bu gibi durumlarda aradan bir süre geçtiğini karşılıklı konuşma ile belirtmek yerinde olur.

C. *TEMEL ÖĞELERİN DEVAMI*

Görüntüsel anlatım:

Şimdi, daha önce üzerinde durduğumuz öğeleri daha gelişmiş biçimleriyle ve yeni öğelerle birlikte ele alabiliriz.

Biraz dekor üzerinde duralım. Senaryoda dekor salt öykünün geçtiği ve oyuncuların durdukları bir yer değildir. Her dekor yazı tekniğinde kullanılabilecek görüntüye dayanan bir özelilk taşır. Dekora öyle ayrıntılar eklenebilir ki salt bunları göstererek bir olay hakkında izleyiciye bilgi vermek mümkündür. Bu ayrıntılar aynı zamanda da öykü ile ilgili olarak kimi dramatik anlamlar taşıyabilirler.

Yukarda belirttiğimiz noktayı anlamak için TV ve sinema dekorunu tiyatro dekoru ile karşılaştıralım ve kendimizi izleyicinin yerine koyalım. Tiyatroda izleyicinin gözü belli bir yerdedir. Yani izleyici dekora salt oturduğu yerden bakar. Bu yer tüm piyes boyunca değişmez. Televizyonda ve sinemada ise durum ayrıdır. İzleyicinin gözünün yerini kamera alır ve bu kamera izleyicinin gözü olarak dekora yaklaşır ve dekor üzerinde dolaşır ve dekorda öyle ge-

rekli ayrıntıları seçobilir ki bu ayrıntıların görüntüleri doldurması öyküye dramatik değerler ekler. Dolayısıyla bir televizyon ve sinema dekorunun üzerindeki her ayrıntının bir anlamı olmalıdır. Bu nedenle de her dekor öykü açısından bir anlam taşımalıdır. Yazar senaryosunu yazarken, belki de geriye dönecek ve ilk sahnedeki dekora bir ayrıntının eklenmesini sağlayacaktır. Bir başka anlatımla, her sahnenin dekoru senaryo yazılırken gelişir. Çünkü öykünün akışına uygun olarak yazar geriye dönecek ve daha önce belirtmiş olduğu dekora sonradan gerekli gördüğü çeşitli ayrıntıları ekleyecektir. İşte yapım sırasında kamera bu ayrıntılar üzerinde dolaşarak gereken noktalara izleyicinin dikkatini çekecektir. Kamera bu ayrıntılar üzerinde dolaşırken karşılıklı konuşmaya yer verilmeyebilir. Burada senaryo yazarının unutmaması gereken nokta şudur: Salt dekor ve dekorun üzerindeki ayrıntıları kullanarak da belli bir noktayı izleyiciye anlatmak mümkündür. Dolayısıyla da karşılıklı konuşmaya her zaman gerek yoktur.

Aynı biçimde görüntüsel anlatımda rol alan sanatçıların kamera önündeki davranışları, yüzlerine verdikleri ifadeler de bir öykünün anlatılmasında işe yarayabilir. Özellikle görüntüdeki bir aktörün bir söze, bir davranışa karşı kendi devinimiyle ya da yüzüne verdiği ifadeyle gösterdiği tepki çok önemlidir. Bu devinim ya da ne yaptığı, söze gereksinim olmadan anlatılmış olur. Yine bu durumda da söze, yani karşılıklı konuşmaya gerek görülmez. Devinimler karşılıklı konuşmanın yerini aldığında, senaryonun görüntü yanı önem kazanmaya başlar. Senaryo yazarından da beklenen budur.

Yukarda açıklanan ve görüntüye dayanan iki görüntü yolu ile doğrudan doğruya ilişkisi olan üçüncü görüntü yolu kameranın kullanılışıdır. Bilindiği gibi kameranın kullanılışında seçim önemli bir yoldur. Dolayısıyla kameranın göstereceği resmin biçimi, açısı vs. önceden saptanır. Bu görüntülerin kapsadığı konuların izleyici üzerinde yaratacağı tepki bu sıraya, açıya ve diğer öğelere bağlıdır. Bu öğeler yerinde uygulandığı takdirde senaryonun başarısı da yüksek olabilir. Kamera kullanımını ilerde yeniden ve ayrıntılı olarak ele alacağız.

Şarad:

Görüntüye dayanan yazı biçiminin en büyük örneklerinden biri «şarad»dır. Şarad'ı en sade bir şekilde şöyle anlatabiliriz: Simgelerle tanımlanan bir düşüncenin izleyiciye iletilmesi. Gerçekte bu düşünce sözle, karşılıklı konuşma ile de izleyiciye iletilebilir. Ama şarad da aynı düşünceyi simgelere dayanan görüntülerle izleyiciye anlatmaktadır. Demek ki yazar ikisinden birini seçmek zorundadır: Bir düşünceyi salt karşılıklı konuşma ile mi anlatsın, yoksa aynı düşünceyi şarad'la mı izleyiciye iletsin?

Şarad yapmak istediğinde yazar şu amacı güdecektir: Şarad izleyici tarafından en kısa zamanda anlaşılmalıdır. Bu amaç için üç

görüntü öğesi kullanılır. Yani şarad bir oyunla ortaya konur. Dekorda öylo ayrıntılar bulunacaktır ki, izleyici bu ayrıntıları gördüğünde, şarad'ın anlamını derhal anlayacaktır. Kamera da gerek oyuncuların davranışlarını göstererek, gerek dekor üzerindeki ayrıntıları ortaya koyarak izleyicinin şarad'ın anlamına varmasını sağlayacaktır.

Bu üç öğeyi kullanarak oldukça sade düşünceleri, kolayca anlaşılan simgeler haline getirmek mümkündür.

Şimdi çok basit bir örnek verelim ve diyelim ki yazar bir insanın su içmek gereksiniminde olduğunu göstermek istiyor. Elbette bu istek bir tek sözcük ile de belirtilebilir ve adam «Susadım» diyebilir. Ama bu isteğin bu şekilde belirtilmesinin görüntüsel bir yanı yoktur. Öte yanda biz bu durumu salt görüntüsel yanı güçlü bir yöntemle anlatmak istersek, üç öğeyi kullanarak bir şarad yaparız ve izleyiciye yine aynı bilgiyi verebiliriz. Şöyle ki: Eğer dekor bir odanın içi ise, izleyici önce odanın içinde bir şeyler arayan bir adamı görmelidir. Adamın bu devinimi işte ilk olarak başvurulan görüntü öğesidir. Adam ne aramaktadır? Masanın üstünde duran bir sürahi ve bardak. Demek ki dekorun ayrıntıları olarak bir sürahiye ve bir de bardağa gerek vardır. Bu da ikinci görüntü öğesini oluşturur. Yalnız, bu sürahiyi ve bardağı göstermekle bir anlam ortaya koymuş olamayız. Onun için şimdi üçüncü görüntü öğesi olan kameranın kullanılışına başvurmalıyız. Dolayısıyla salt sürahinin ve bardağın çekimine yer veririz. Böylece de adamın dikkatini sürahi ve bardak üzerinde topladığını izleyiciye bildirmiş oluruz. İzleyici, adamın ne aradığını ve niçin aradığını böylece anlar. En sonunda da yine oyuna, yani aktörün devinimlerine yer verilir. Adam gider ve bardağı doldurur, içer.

Senaryoda bu şarad şöyle belirtilecektir:

> ODANIN İÇİNDE ORAYA BURAYA BAKARAK BİR ADAM BİR ŞEYLER ARAMAKTADIR.
> ODANIN BİR KÖŞESİNDEKİ KÜÇÜK BİR MASANIN ÜSTÜNDE DURAN SÜRAHİNİN VE BARDAĞIN ÇEKİMİ. ADAM BUNLARI GÖRÜNCE HEMEN O TARAFA YÖNELİR VE SÜRAHİDEN ALDIĞI SU İLE BARDAĞI DULDURUR VE İÇER.

Bu basit bir şarad. Dikkat edilirse, şarad her şeyden önce bir arzuyu belirtir ve sonra o arzu yerine getirilir. Yine dikkat edilirse, şarad çekimler belirtilmeden yazılmamaktadır. Eğer izleyicinin, arzunun ne olduğunu anlamasını istiyorsak, «küçük bir masanın üstünde duran sürahinin ve bardağın çekimi»ne yer vermek ve bu çekimi de özellikle belirtmek zorundayız. Bu görüntüye dayanan yazı yönteminden ötürü izleyici arzuyu, sonra o arzunun hedefini ve en sonunda da arzunun gerçekleşmesini izler.

Görüntüye dayanan bu yazı yöntemini görüntüye dayanmayan yazı yöntemi ile karşılaştırmak ilginç olacak. Eğer bir roman yazarı

da aynı durumu okuyucularına vermek isterse, aşağıdaki yola başvurmak zorunda kalacaktır:

> Hasan odanın içinde bir şeyler arayarak dolaşmaktaydı. O kadar susamıştı ki... Çevresini şöyle bir araştırdı. Köşede, küçük masanın üstündeki sürahi ve yanındaki boş bardak gözüne çarptı. Hemen oraya koştu ve bardağı doldurup içti.

Bir radyo yazarı da aynı durumu «birinci şahıs tekil»de şöyle anlatır:

> Çok susamıştım. Bir bardak su olsa diye düşünüyordum. Sonra odanın köşesindeki küçük masanın üstünde bir sürahi ve yanındaki bardağı gördüm. Hemen oraya koştum, bardağı doldurdum ve içtim.

Radyo yazarı aynı olayı anlatmak için karşılıklı konuşmadan da yararlanabilir. Fakat bunun için iki kişinin sesi gereklidir. Şöyle ki

> ADAM O kadar susadım ki..
> KADIN: Köşedeki sürahiden alsana.
> ADAM: Aman ne iyi. Bardak var mı?
> KADIN: Görmüyor musun? Sürahinin arkasında.

Yukardaki örnekte yazar «görmeyen» izleyici için yazmaktadır.

Şimdi aşağıda bir başka şarad örneği yer almaktadır. Bu örnek senaryo içindeki biçimiyle verilmiştir:

> DAKTİLO BAŞINDAKİ BİR ADAMIN ÇEKİMİ. BİRDEN DAKTİLO YAZMAYI KESER VE SAYFAYI GÖZDEN GEÇİRİR. ÜZGÜN ÜZGÜN BAŞINI SALLAR. ELİYLE ÇENESİNİ TUTAR VE SAYFAYA BAKARAK DÜŞÜNÜR. SONRA YERİNDEN KALKIP BEŞ AŞAĞI BEŞ YUKARI GEZİNMEYE BAŞLAR. BİRDEN ELİYLE HAFİFÇE BAŞINA VURUR VE GELİP DAKTİLOSUNUN BAŞINA OTURUR VE HIZLA YAZMAYA BAŞLAR. BİTİNCE SEVİNÇLE KÂĞIDI DAKTİLODAN ÇIKARIR.

Bütün bunlar izleyiciye şunu anlatmaktadır: Daktilo yazmakta olan bir adam birden durur, çünkü ne yazacağını çıkaramamıştır. Sonra kalkıp düşünür. Birden ne yazacağını bulur, daktilosunun başına oturup yazar ve yazdıklarından da sevinç duyar. Şarad'ın dramatik anlamı o şarad'dan önceki olaylara da bağlıdır.

Yukardaki örnekte çekimle ilgili herhangi bir belirtiye yer verilmemiştir. Çünkü burada kamera «görüntüsel yazı» için kullanılmaktadır. Şarad'ın anlamını aktörün oyunu ve dekorun ayrıntıları açıklamaktadır. Yönetmen yukardaki olayı bir, iki çekimle gösterebilir. Önemli olan nokta şudur: Aktörün oyunu ile ilgili tüm ayrıntılar belirtilmiştir. Genel kural şöyledir: Senaryo yazarı kameranın ne göreceğini belirtmelidir, kameranın nasıl göreceğini değil..

Bu kuralara başvurursanız iki nokta ortaya çıkar: 1) Bir sahne-

ye kamera bir «görüntüsel yazı öğesi» olarak katkıda bulunduğunda, kamera ile ilgili uyarı yazmayı yazar alışkanlık haline getirir. 2) Böylece senaryo birtakım gereksiz kamera uyarıları ile dolmamış olur. Yazar yönetmenin karşılaşacağı yapım sorunlarını daha önceden kestiremeyeceği için senaryosuna dolduracağı bir sürü kamera uyarılarının zaten bir anlamı kalmaz.

Bir şarad'ın anlamını sağlamlaştırmak üzere sık sık kişilerden birinin söyleyeceği bir söze başvurulabilir. Şöyle ki:

ODANIN İÇİNDE BİR KIZ, BİR ERKEK KARŞI KARŞIYA KONUŞMAKTADIRLAR.

ERKEK

(ISRARLI) Seni seviyorum... Anlıyor musun?

KIZ ÜZGÜN, YAVAŞÇA DÖNER. AĞIR AĞIR ODANIN ÖBÜR TARAFINA YÜRÜR. OLDUĞU YERDE KALMIŞ OLAN ERKEĞİ GÖRÜRÜZ. ÜZGÜN VE ŞAŞIRMIŞTIR. KIZA DOĞRU YÜRÜDÜĞÜNDE GÖZLERİNDE ACILI BİR ANLAM VARDIR.

Bu örnekte şarad iki satırlık bir karşılıklı konuşmanın yerini almıştır. Erkek «Seni seviyorum.. Anlıyor musun?» demiştir. Kız ise şarad'la yanıt verir: «Buna olanak yok. Çok üzgünüm ama ben seni sevmiyorum.»

Aşağıda şarad'ın ne söylemek istediğini daha belirli olarak anlatan bir örnek var. İzleyici, uçaktan atlamış, sonra deniz kıyısına her nasılsa gelmiş, yarı baygın bir pilotun vücudunu görür:

PİLOT YAVAŞÇA GÖZLERİNİ AÇAR. YUKARI BAKAR VE YATTIĞI YERDEN DOĞRULUR.

BİRDEN ACI BİR SANCI BAŞINI KAPLAR. BAŞINI ELLERİ ARASINA ALIR. BİRAZ SONRA SANCI GEÇER. DUDAKLARI TUZLUDUR. DUDAKLARINI EMER. ELLERİNE BAKAR. ÇİZİKLERLE DOLUDUR AMA, ÇALIŞIR DURUMDADIR. GİYSİLERİNE BAKAR. YARISI YIRTILIP GİTMİŞTİR, AMA BUNLAR KENDİ GİYSİLERİDİR.

AYAĞA KALKAR VE AYAĞA KALKABİLDİĞİNE MEMNUN OLUR.

Bu şarad'da bir öncekinden daha ayrıntılı bilgi verilmiştir. Bu bilgiyi okuduğu zaman aktör ve yönetmen piyesteki kişinin tüm düşüncelerini rahatça anlar.

Şurasını unutmamak gerekir ki, şarad kolay kolay yazılamaz. Çünkü her düşünceyi şarad'la belirtmek olanaksızdır. Hangi düşünceler şarad haline getirebilir? Şu noktayı unutmayın: Karşılıklı konuşma haline çevrilebilecek düşünceler şarad olarak yazılabilir. Eğer yazar olarak bir şarad'ın anlamını bir tümce içinde belirtemiyorsanız, aynı biçimde o şarad'ı izleyici de anlayamayacaktır.

Daha zor şarad'larda anlamın daha iyi bir biçimde belirtilmesi için dekorun ayrıntılarına yer verilir. Diyelim ki, bir sahil köyün-

de yaşayan balıkçıların öyküsünü anlatıyoruz. Öyküde yaşlı bir kaptan ve karısı var. Denize açılmış olan oğulları ve onun yönettiği balıkçı gemisi dönmekte gecikmiş. Şarad'ın amacı bu durumun görüntüsel dramatik anlamını ortaya koymak ve bir de kısa bir «giriş» yapmak.

Şarad'ın yer alacağı sahne bir oturma odasıdır. Kapının yanında palto vs. asmak için kancalar bulunur ve bunlardan birinin üstünde kaptanın yağmurluğu, öbüründe de kadının başlığı asılıdır. Kadının başlığından öykünün geçtiği zaman hakkında da izleyici bir bilgi elde edebilir. Kaptanın koltuğunun yanındaki masanın üstünde bir atlas ve eski bir gözlük vardır. Bir başka masanın üstünde ise şişe içinde bir yelkenli maketini görürüz. Ocağın üzerinde yirmi yaşlarında, yağmurluk giymiş, elinde balık ağlarını tutan bir gencin fotoğrafı asılıdır. Arka duvarın bir köşesinde ise kaptana ait büyük bir denizci sandığı durmaktadır.

Atlas, gözlük, şişe içindeki yelkenli ve fotoğraf izleyici de çağrışıma yol açacak dekor ayrıntılarıdır. Yağmurluk ve kadın başlığı ise öyküdeki insanların yerini alan dekor ayrıntılarıdır. Böylece deniz ve denizin etkilediği insanlar simgeleştirilmiştir. Yine böylece kişileri göstermeden ve bir tek satır karşılıklı konuşmaya başvurmadan izleyici öykü hakkında çok şey öğrenmiş olur.

Şarad ise izleyiciye çocuğun hâlâ denizde olduğunu, gemisinin dönmediğini, karadan bakıldığı zaman da geminin görünmediğini ve kaptanla karısının da ellerinden bir şey gelmediğini belirtecektir. Görüntüye dayanmayan yazı biçimlerinde bu bilgi düz ya da karşılıklı konuşmalarla verilebilir. Ama başlıbaşına seçici bir göz olan kamera bir yazı aracı olarak kullanıldığında ve ayrıca dekorun ayrıntılarına da başvurulduğunda, çok kısa karşılıklı konuşmalarla yukardaki bilgileri yazar yine de seyirciye ulaştırabilir. Şöyle ki:

BELİRTİCİ ÇEKİM: KAPTANIN EVİNİN İÇİ. KAPTAN OTURMUŞ, PİPOSUNU İÇMEKTEDİR. KARISI YÜN ÖRER. KAPTAN YERİNDEN KALKAR VE OCAĞIN ÜSTÜNDEKİ FOTOĞRAFA YAKLAŞIR VE DİKKATLE BAKAR.
FOTOĞRAFIN ÇEKİMİ.
KAPTAN YENİDEN OTURDUĞU YERE DÖNER. DÜŞÜNCELİ DÜŞÜNCELİ PİPOSUNU İÇMEYE BAŞLAR. KARISI DA KAPTANA BAKAR. GÖZ GÖZE GELİRLER. KADIN DA KOCASININ KAYGISINI PAYLAŞMAKTADIR. DAHA SONRA KADIN OCAĞIN ÜSTÜNDEKİ FOTOĞRAFA DÖNÜP BAKAR.
FOTOĞRAFIN ÇEKİMİ.

KADIN

(YAVAŞÇA) Acaba gemisi karadan görünür mü?

KAPTAN BİR SÜRE SESİNİ ÇIKARMAZ. BİRDEN KALKAR, DENİZCİ SANDIĞINA GİDER, AÇAR VE İÇİNDEN UZUN BİR DÜRBÜN ÇIKARIR, SONRA ASILI DURAN YAĞMURLUĞUNU ALIR, GİYER. KARISI ONA BAKMAKTADIR. KAPTAN KAPIYA DOĞRU YÜRÜR, AMA KAPIYI AÇIK BIRAKIR. KADIN ONUN

ÇIKIŞINI İZLEMİŞTİR.
SONRA DÖNÜP DUVARDAKİ FOTOĞRAFA BAKAR.
FOTOĞRAFIN ÇEKİMİ.
KESME İLE KAPIDAN İÇERİ GİREN KAPTANA GEÇERİZ.
BİR ŞEY SÖYLEMEZ. SESSİZCE DENİZCİ SANDIĞINA GİDER, AÇAR VE DÜRBÜNÜ İÇİNE KOYAR. SONRA YAĞMURLUĞUNU ÇIKARIP ASAR. GELİP OTURUR.
ÜMİTSİZLİKLE KIVRANAN YÜZÜNÜN ÇEKİMİ.
YANINDAKİ MASANIN ÜSTÜNDE DURAN ATLASA BAKAR. KİTABI ELİNE ALIR. SAYFALARINI KARIŞTIRMAYA BAŞLAR. KARISI ONU DİKKATLE İNCELER. SONRA YENİDEN YÜN İŞİNE DÖNER.

Bu şarad'da geniş bilgi ve salt bir satırlık konuşma vardır. Dekorla ilgili ayrıntıların ve bu ayrıntılar üzerinde kameranın kullanılışının incelenmesi yararlı olacaktır.

İzleyici açısından ele alırsak, önce düşünceli olan kaptanı görürüz. Kaptan ne düşünmektedir? Bu sorunun yanıtı kaptanın devinimleriyle açıklığa çıkar. Kaptan kalkıp resmin önüne gider ve resme bakar. Ayrıca, salt resmi gösteren bir çekime de yer verilmiştir. Kaptanın sessiz duruşu, resimdeki çocukla ilgili olan bir şeyin kendisini rahatsız ettiğini belirtmektedir. Bu arada kaptanla karısı birbirlerine de bakmışlardır. Yani aralarında sessiz bir anlaşma var. En sonunda kadın konuşur ve üzerinde durulan noktanın ne olduğu ortaya çıkar. Kadının sorusu aynı zamanda kaptanın bundan sonraki davranışı hakkında da açıklayıcı bir anlam taşımaktadır. Çünkü kaptan hiçbir şey söylemeden denizci sandığını açar ve içinden bir dürbün çıkarır. Şarad izleyiciye belki de geminin sahilden görülebileceğini haber vermektedir. Kaptan odadan dışarı çıktığında uzağa gitmediğini belirten bir başka davranışta da bulunur. Kapıyı açık bırakır.

Kaptan niçin dışarı çıkmıştır? Kadın tekrar ocağın üstündeki fotoğrafa bakar. Dolayısıyla fotoğrafın çekimine yeniden yer verilir.

Kaptan geri döndüğünde karısı hiç kımıldamaz. Çünkü kaptan tek sözcük bile söylememiştir. Salt dürbünü yerine koymuş, yağmurluğunu asmış ve yerine oturmuştur. Yani «Görünen bir gemi yok denizde. Bekleyeceğiz.» demek istiyor. Sonra kaptan atlası açar ve haritalarda oğlunun nerelerde olabileceğini araştırır. Artık yapacak başka bir şey yoktur.

Diğer örneklerde değişik ayrıntılar üzerinde durulabilir. Ama konu şudur: Aktörlerin oyunu, dekor ve ayrıntıları ve kameranın kullanılışı ile hiç söze başvurmadan da öyküyü anlatmak mümkündür.

Duyguları belirtmek için kamera:

Yukardaki örnekte kamera bilgi vermek için kullanılmıştır. Yal-

nız şunu unutmamak gerekir: Her bilginin taşıdığı bir duygu vardır. Bir sahnenin bir yerinde görüntünün duygusal yönünü yükseltmek gereklidir. Bu sonuca ulaşmak üzere yazara yardımcı olacak bir yol şudur:

Diyelim ki duygu, tepki taşıyan bir karşılıklı konuşma ya da bu karşılıklı konuşmanın çevrilebileceği bir şarad var. Söz konusu edilen bu tepki iki yönde gelişir. Biri iç tepkidir. Öyküdeki bir kişinin içinde bulunan itici güç o kişiyi bir şey söylemeye ve yapmaya yöneltir. Bu sözde ya da davranışta bulunan ikinci tepki ise dış tepki adını alır. Dış tepki bu sözlerin ya da davranışın bir başka kişi üzerinde yarattığı duygusal etkidir.

Bu iki tepki ender olarak birbirinin aynı olur. Bir sözü söyleyen kişi için iç tepki, o sözlerin etkilediği diğer kişinin duygusal durumundan daha büyük olabilir. Ya da tamamen aksi görülür.

Basit bir örnek alalım. Şöyle bir tümcemiz var diyelim: «Kente gidiyorum.» Bu sözün çeşitli anlamları olabilir. Eğer adamın biri her sabah yaptığı gibi kentteki yazıhanesine giderken bu sözü söylerse, ortada belli bir anlam var demektir. Ama adam yazıhanesinin yanmakta olduğunu öğrendikten sonra bu sözü söylüyorsa, durum tamamen değişmiş ve aynı söz bu kez ayrı bir duygusal anlam taşımaya başlamıştır. Adam ikinci anlamı belirtmek üzere bu söze başvurursa, o zaman belki coşkulu bir biçimde konuşacak, elleriyle ortakım devinimler yapacak ve yakınında bulunanlar adamın coşkusunu belki yüzünden de okuyacaklardır.

Adam yatak odasına koşarak karısına da durumu anlatacak diyelim. Karısına da «Kente gidiyorum» diyebilir. Fakat gerçekte adamın iç tepkisini göz önünde bulundurarak şunu söylemek istediğini rahatlıkla düşünebiliriz: «Acaba zarar var mı? Gidip bakayım.» Hatta şöyle bir şey de olabilir: «Acaba bütün evrakım yandı mı?»

Bu durumda adamın bu sözünün dış tepkisini elbette karşısında göreceğiz. Diyelim ki babasının haberi olmadan bu karı-kocanın tek çocuğu o sabah kentteki yazıhaneye uğrayacak ve çeşitli dosyaları alacaktı. Bunu salt karısı bilmektedir. O halde karısının göstereceği dış tepki kocasının iç tepkisinden çok daha değişik olacaktır. Adam büronun zarar görmesinden, evrakın yanmasından korkmaktadır. Karısı ise tek çocuğunu yitirmekten...

Eğer bu olay bir tiyatro piyesinde ortaya konuyor olsaydı, izleyici oturduğu yerden önce adamın durumu üzerinde dikkatini toplayacaktı. Ama kadının durumu daha ağır bastığı için izleyici en sonunda onunla ilgilenmeye başlayacaktı. Bir başka anlatımla izleyici bu tepkileri sırayla izlemekte, sonra da dikkatini en önemli gördüğü tepki üzerinde toplamaktadır.

İşte burada kameranın kullanılışı konusu üzerinde durmanın tam zamanı. Tiyatrodaki izleyici salt bulunduğu yerden sahneyi izler. Oraya ne yaklaşabilir, ne de uzaklaşabilir. Oysa izleyicinin gözünün yerini alan kamera öyle değildir. Konuya yaklaşır, uzaklaşır. Ko-

nunun salt gösterilmesi gereken yanını ya da dikkatin çekilmesi gereken bölümünü gösterir. Yani kamera duyguyu en yüksek düzeye eriştirecek noktaya rahatlıkla çevrilebilir. Dolayısıyla şu kuralı unutmamak gerekiyor: Bir görüntünün duygusal etkisini yükseltmek için izleyiciye, tepkinin en yüksek noktasının bulunduğu yer gösterilmelidir. İşte bu da ancak kamera ile yapılır. Bu nedenle kimi zaman olayın kendini değil, olayın yarattığı tepkiyi göstermek daha olumlu bir davranış olabilir.

İşte şimdi yeni bir çekim biçimi üzerinde durmuş oluyoruz. Bu çekimin adı «tepki çekimi»dir. Bu çekim biçimine yazacağınız senaryoda rahatlıkla yer verebilirsiniz. Ama senaryo yazarı bir çekimin açısını masa başında yazarken saptayamaz, bilemez. O zaman «tepki çekimi»ni yakın çekim diye rahatlıkla belirtebilirsiniz. Genellikle böyle bir çekim bir, iki satır sürecek olan karşılıklı konuşmanın yerini alır. Çünkü duygu, aktör tarafından bu çekim sırasında simgelenecektir. Böyle bir çekimle ilgili olarak senaryoya bol oyun uyarısı koyduğunuz zaman yönetmen çekimin rolü ve önemi hakkında derhal bilgi sahibi olur ve aynı zamanda da çekimi en uygun biçimde hazırlamak olanağını yakalar.

Aşağıda tepkilerle ilgili olarak kullanılan kameraya değgin bir başka örnek yer almaktadır. Öykü, yara aldığı için su yüzüne çıkamayan bir denizaltı gemisinde geçer. Çekimde içeri alınmış olan periskopa dayanmış kumandanla, onu dinleyen erleri görmekteyiz.

KUMANDAN

Daha fazla oksijene gerek var, Ahmet.

AHMET

Peki efendim.

AHMET BİR TOKMAĞI ÇEVİRİR. AMA OKSİJENİN ÇIKTIĞI ZAMAN DUYULAN SESİ YOKTUR.

AHMET

Kumandanım, oksijen bitmiş.

İşte bu anda kumandan büyük bir tepkiyle karşılaşmaktadır. Olduğu yerde kalmıştır. Geminin ve askerlerinin sorumluluğu omuzları üzerindedir. Oksijenin bitmesinin ne demek olduğunu gayet iyi bilmektedir. Oksijenin bittiğine değgin bilgi verildiğinde, izleyici, kumandanın yüzünü gösteren bir çekimle karşılaşmazsa sahnenin görüntüye dayanan etkisini kaçırmış olur. Bu nedenle kamerayı en büyük tepkinin bulunduğu yere koymamız gerekiyor. Yani senaryoya şöyle devam edeceğiz:

TEPKİYİ GÖRMEK İÇİN KUMANDANIN YÜZÜNÜN ÇEKİMİ.

Bunu şöyle de gösterebiliriz:

ELİNDEKİ KALEMİ KIRARKEN ELİNİN YAKIN ÇEKİMİ.

Her iki çekime de şöyle varılabilir: Kamera Ahmet'ten (Ahmet oksijenin bittiğini haber verirken) kumandana doğru döner. Yani izleyici tepki Ahmet'ten kumandana geçerken, hemen hemen bu geçişi izler. Kameranın bu dönüşü sırasında her ikisinin arasındaki denizcilerin yüzlerini de görürsek (onlar da bilgiyi o anda almaktadırlar), son derece başarılı bir çekim yapmış oluruz. Çünkü en sonunda kamera bize omuzlarında yükün en ağırını taşımakta olan kimsenin tepkisini göstermektedir.

Böyle bir tepki yaratmaya ne radyoda, ne de romanda olanak yoktur.

Tepkiyle karşılaşan senaryodaki kişiler (bu tepkiyi ister kendi içindeki itici bir güçten alsın, ister bir başkasının sözünden ya da davranışından) karşılık olarak da bir tepki göstereceklerdir. İşte bu tepkiyi bir şarad'la ortaya koymaları, sözle ortaya koymalarından çok daha iyidir. Bu tepkiyi şarad'la belirtmek her zaman mümkün olmayabilir. Ama tepkinin mümkün olduğu zamanlarda şarad'la belirtilmesi görüntüye dayanan bir yazı biçiminin uygulanmasını sağlar. Bu yazı biçiminden ötürü görüntüye dayanan yazı biçimindeki karşılıklı konuşma, diğer alanlardaki konuşmalardan çok daha değişik özellikler taşır.

İşte görüntüye dayanan karşılıklı konuşmayı yeniden izlemenin tam zamanı.

Karşılıklı konuşma :

Hangi alanda kullanılırsa kullanılsın, karşılıklı konuşmanın başlıca üç görevi vardır: 1 — Bilgi vermek; 2 — Duygusal bir anlam taşımak; 3 — Öyküyü geliştirmek.

Radyoda, tiyatroda, filmde ve televizyon senaryosunda konuşma ile ilgili her satır bu üç görevi yerine getirir. Örnek olarak şu tümceyi gösterelim: «Dükkâna gidiyorum.»

Bu tümce bir gerçeği bildirdiği için bilgi vermektedir. Tümcedeki duygusal anlam ise daha derinlerdedir. Çünkü duygusal anlamı yukardaki tümcenin sahip olduğu kavramdan çıkarmak gerekir. Bu tümceyi söyleyen adam dükkâna, çocuğuna oyuncak almaya gidiyor olabilir. O zaman bu tümcedeki duygusal anlamın «sevgi» ya da «sevinç» olduğunu söyleyebiliriz. Ama tümceyi söyleyen adam, düşmanlarından korunmak için bir tabanca almak üzere de dükkâna gidiyor olabilir. O zaman bu tümce bambaşka bir duygusal anlama sahiptir.

Aynı tümce öykünün gelişmesini, yani devam etmesini de sağlar. Çünkü böyle bir tümce söylendiğinde, daha önce olmuş kimi olaylar ve daha sonra oluşacak daha başka olaylar var demektir.

Yukarda belirttiğimiz üç görev, aynı zamanda görüntüsel yazı öğeleri ile de yerine getirilebilir. «ŞARAD» hem bilgi verir, hem de duygusal bir anlam taşır. Bu sırada kamera da duygusal bir tepkiyi

izlemek üzere kullanılır. Her iki durumda da öykü gerçek ve duygusal çizgide gelişmektedir. Böylece aynı sonuca iki ayrı yoldan gitmenin mümkün olduğu anlaşılıyor. Hem görüntü, hem de ses yolu. O zaman yazarın önüne daima şöyle bir sorun çıkacaktır: Oyunculara ne söyletmek ve ne göstermek gerekir? Eğer bu işi birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoksa, bu konuda belli bir yol göstermeye de olanak yoktur. Deneyli yazar yolunu «gözü kapalı» bulacaktır. Görüntüsel yönü olmayan alanlardaki yazarlar her iki yolun arasında bulunan bu çizgiyi saptamakta güçlük çekerler. Bu nedenle görüntüye dayanan karşılıklı konuşmayı diğer alanlardaki karşılıklı konuşmalardan ayırmak gerekir.

Aradaki bu ayrılığı görmek için görüntülüğe bakmadan bir televizyon oyununun ya da sinema filminin sesini dinleyin. Böyle bir durumda radyo ve görüntüsel yazarlık arasındaki büyük ayrılık derhal meydana çıkar. Çünkü perdeden gelen ses aşağıdaki gibi bir karşılıklı konuşmayı yansıtıyor olabilir.

BİRİNCİ SES

İşte şimdi seni yakaladım.

İKİNCİ SES

(HAFİFÇE) Öyle görünüyor.

BİRİNCİ SES

Artık tamam mı?

İKİNCİ SES

Elimden ne gelir? Tuzağa düşürdün beni.

Yukardaki karşılıklı konuşma, perdedeki «görüntüyü izlemeyen kişilerin aklını karıştırabilir çünkü bu konuşma görüntü olmadan bir anlam taşımamaktadır. Perdedeki görüntüleri görmeden bu karşılıklı konuşmayı izleyen filmde hırsız-polis öyküsünün yer aldığını sanabilirler. Gözlerini perdeye çevirince yanıldıklarını derhal anlayacaklardır. Çünkü perdede satranç oynayan iki kişi vardır.

Gerçekte yukardaki örnekte verilen karşılıklı konuşma yeterli olup, bir anlam taşımaktadır. Ama izleyici görüntüyü izlemeden bir anlam ortaya çıkaramaz. İzleyici bir an görüntüsel yazı biçiminde devinimli rol oynayan yazı öğelerinin gözünün önünde canlandığını görmektedir. Dekor, yani bu durumda satranç tahtası; oyun, yani satranç tahtasının iki tarafında oturan iki kişinin devinimleri ortadadır. Gerçek yazı biçimi görüntüsel bir çizgiyi izler. Görüntüsel yazı biçimini ise satranç oynayan iki kişiden birinin kazandığını belirten karşılıklı konuşma salt desteklemektedr.

Bu noktadan ilerliyerek şu sonuca varabiliriz:

Evlerimizdeki televizyon alıcısı oturma odalarımıza hem görüntüyü, hem de sesi getiriyor diye televizyon yazarlığında (sinema fil-

minin senaryo yazarlığında da) hem sözcükleri, hem de görüntüyü kullanmak zorunluğu yoktur. Gerçek TV ve sinema yazarlığında görüntü ve sesi birbirlerini ayrı yollardan desteklemektedir. Televizyon ve sinema yazarlığı «görüntülü radyo yazarlığı» demek değildir.

Televizyonda ve sinemada radyonun aksine, kısa süreli bir karşılıklı konuşma kapsamındaki anlam birbirinden değişik sonuçlara ve davranışlara yöneltilebilir. Örneğin yukarıda belirtilen karşılıklı konuşmayı kullanarak, ama değişik görüntüsel yazı öğelerine başvurarak şu sahneyi elde etmek mümkündür:

BİR ODANIN İÇİ. BİRİNCİ ADAM ELİNDE BİR TABANCA İLE KAPININ ARKASINA SAKLANIR. KAPI AÇILIR VE İÇERİYE İKİNCİ ADAM GİRER.

BİRİNCİ ADAM

(İKİNCİ ADAMIN ARKASINA TABANCASINI DAYAR.) İşte şimdi seni yakaladım.
İKİNCİ ADAM YAVAŞÇA ARKASINA DÖNERKEN ELLERİNİ KALDIRIR VE ÖTEKİNİN YÜZÜNE BAKAR.

İKİNCİ ADAM

Öyle görünüyor.

BİRİNCİ ADAM

(HAFİFÇE GÜLEREK) Artık tamam mı?

İKİNCİ ADAM

Elimden ne gelir? Tuzağa düşürdün beni.

Yukardaki karşılıklı konuşma birinci örnektekinin aynıdır. Ama dekorla ve aktörlerin oyunu ile görüntüsel yazı biçimi tümden ayrı bir sahne yaratılmasını sağlamıştır. Gerçekte bu örnekte kamera öyküyü anlatan öğedir. Tıpkı roman ya da kısa öyküdeki «anlatan» gibi... Aynı karşılıklı konuşmayı romanda ya da kısa öyküde de kullanabiliriz. Ama o zaman şu eklemeleri yapma zorunluğu ortaya çıkar:

Odaya girince arkasına dayanan tabancanın soğuk namlusunu sırtında hissetti. Kulağına çarpan sözcükler ise sanki tabancadan da daha sertti.

«İşte şimdi seni yakaladım.»

Yavaşça döndü, dönerken ellerini de yukarıya kaldırmıştı. «Öyle görünüyor» dedi.

Kendisini yakalayanın yüzündeki yengi sevincini derhal gördü. Eli tabancalı adam sordu: «Artık tamam mı?»
Artık yolun sonuna gelmişti. Bunu anlamamaya olanak yoktu. «Elimden ne gelir? Tuzağa düşürdün beni.»

Burada işl yapan «Arkasına dayanan tabanca», «yavaşça döndü», «Ellerini de yukarıya kaldırmıştı» ve «yengi sevinci» gibi anlatımlardır. Öykü, ya da roman yazarı bu gibi anlatımlarla karşılıklı konuşmaya görüntüsel özelliği vermektedir. Yukarıda belirtilen anlatımların hepsi de bir devinimi, davranışı kapsıyor. Televizyonda ve sinemada bu davranışları belirtmek kameranın görevidir ve kamera izleyiciye bu sayede bilgi verir.

Radyoda ise durum bunun tümden aksidir. Radyoda devinimleri dinleyici görmediği için radyo yazarı bu devinimleri belirten anlatımları karşılıklı konuşma içinde kullanmalıdır. Şimdi yine aynı konuşmanın, daha doğrusu aynı devinimleri kapsayan karşılıklı konuşmanın radyo için nasıl yazıldığını görelim. Aynı devinimler radyo için yazıldığında televizyona ve sinemaya kıyasla daha fazla bilgi taşır.

EFEKT KAPI AÇILIR.
I. ADAM Eller yukarı, Ahmet.
AHMET Ne... Nedir bu?
I. ADAM (SAKİN) Sırtına dayadığım tabancadır, Ahmet. Hiç şakam yok. Kımıldama. Sadece dön ve ellerini yukarıya kaldır. (ÇOK KISA BİR ARADAN SONRA) Tamam oldu. İşte şimdi seni yakaladım
AHMET Öyle görünüyor.
I. ADAM Artık tamam mı?
AHMET Elimden ne gelir? Tuzağa düştüm.

Aynı basit ve temel karşılıklı konuşma televizyonda ve sinemada, birinci örnekten değişik dekor ve devinimlerle, daha başka anlatımlar için de kullanılabilir. İşte bunun örneklerinden biri:

BİR DİVAN ÜSTÜNDE OTURAN BİR GENÇ ERKEKLE BİR GENÇ KIZ.
YAKIN ÇEKİM. GENÇ KIZIN ELİ GENÇ ERKEĞİN AVUCUNUN İÇİNDEDİR. GENÇ KIZ, ERKEĞİN AVUCUNUN İÇİNDEN ELİNİ ÇEKER VE PARMAĞINDAKİ NİŞAN YÜZÜĞÜNÜ GÖSTERİR.

KIZ

İşte şimdi seni yakaladım.

ERKEK

(SÖZDE TESLİM OLMUŞ) Öyle görünüyor.

KIZ

(HAYALE DALMIŞ, BAŞINI ERKEĞİN OMUZUNA KOYAR) Artık tamam mı?

ERKEK

(ELİNİ KIZIN OMUZUNA KOYAR. İÇİNİ ÇEKEREK) Elimden ne gelir? Tuzağa düşürdün beni.

Bu örnekte oyunun ve dekora ek olarak kameranın kullanılı-

şının da görüntüsel yazarlıkta önemli bir rol oynadığına dikkat etmelisiniz. Nişan yüzüğü genç erkekle genç kızın nişanlandığını ya da evlendiğini gösteren bir «aksesuar»dır. Kamera ise bu «aksesuar» üzerinde durarak, sözkonusu edilen gerçeği izleyiciye bir kez daha önemle anımsatmaktadır.

Televizyonda ve sinemada başarılı olabilmek için görüntüyü ya da karşılıklı konuşmayı tek başına kullanmak hatadır. Televizyonda ve sinemada başarıya ulaşmak için aktörlerin oyununu kullanmayı da ihmal etmemek gerekir. Aktörler karşılıklı konuşmanın kapsadığı anlamı oyunları ile belirtmek zorundadır. Karşılıklı konuşmadaki anlam da bu kapsama giren özelliklerle oluşur.

Eğer işin görüntüsel yapısını kullanmazsak, televizyondaki ve sinemadaki karşılıklı konuşmanın başlıca görevi bilgi vermek olur. O zaman televizyondaki ve filmdeki karşılıklı konuşma, senaryonun görüntüsel olmayan yanlarını elde etmeye yarayacaktır. Senaryonun bu yanları, aynı zamanda, şarad tarafından da sağlanamaz. Ve kameranın duyguları saptamasıyla da gösterilemez.

Bilgi vermek için karşılıklı konuşma:

Hangi sanat dalı için başarılı karşılıklı konuşma yazmak istiyorsanız isteğin, karşılaşacağınız güçlüklerin arasında «kulak» sorunu da yer alacaktır. Başarılı bir karşılıklı konuşma yazabilmek için gerekli olan «kulak» konusunun yerini alabilecek bir başka özellik yoktur. Ama karşılıklı konuşma konusunda unutulmaması gereken bir başka nokta var. Bu nokta günlük yaşantımızda kullandığımız karşılıklı konuşmadan son derece değişik bir özellik taşır ve hangi yazı biçiminde (sinema, tiyatro, radyo, roman, kısa öykü ve elbette TV) olursa olsun, öyküyü devam ettirmek için karşılıklı konuşmaya başvurulduğunda kendini gösterir. Bu noktaya karşılıklı konuşma üçgeni diyebiliriz. Karşılıklı konuşma üçgeni birbiriyle konuşan iki kişi ve onların konuşmasını dinleyen izleyici arasında kurulur.

Doğal karşılıklı konuşmalarda üçüncü kişi, yani izleyici elbette yoktur. Doğal konuşmada sözler iki kişi arasında gider gelir. Yani devre kapalıdır. Ama bu iki kişiyi dinleyen biri devreye girerse derhal yukarıda sözkonusu edilen üçgen oluşur. Üçüncü kişi, yani izleyici sessizdir. Söze karışmaz. Salt iki kişi arasındaki karşılıklı konuşmaları dinler. Böylece karşılıklı konuşmakta olan iki kişiden birincisi, ikinciye bir şey söylerken sanki üçüncü kişinin, yani izleyicinin varlığından habersizmiş gibi davranır. Ama birincinin sözleri ikinciye erişmeden önce izleyiciden geçer. Aynı şekilde ikinci kişi birinciyle konuşurken de sözler izleyiciden geçerek birinci kişiye ulaşır.

Bu yöntem yazara büyük bir denetim olanağı sağlar. Yazar bu üçgeni usunda tuttuğu sürece izleyiciyi de işin içine katmaktadır. Ama bu doğrudan doğruya yapılmaz. Televizyon piyeslerinde ve si-

nema filmlerinde kişiler aralarında konuşurken başvurulan bu yol dolaylıdır.

Gerçekte bu yol sayesinde izleyicinin karşılıklı konuşma üzerinde kurduğu büyük bir etki vardır. Konuşanların birbirlerini hedef aldıkları sanılırsa da gerçekte her söz izleyiciyi hedef alır.

Karşılıklı konuşma üçgeni salt televizyon oyunlarında ve sinema filmlerinde değil, tüm televizyon izlence metinlerinde kurulmalıdır. Yalnız, unutulmaması gereken nokta şu: Karşılıklı konuşmayı dinleyenler bu üçgenin varlığını sezmemelidir. Bununla birlikte her tümce, her sözcük izleyiciyi hedef almalıdır.

Eğer izleyici üçgenin varlığını sezerse televizyon ve sinema yapıtının dışına çıkar. Oysa izleyicinin televizyon ve sinema yapıtını beğenebilmesi için üçgeni sezmemesi gerekir.

Bir başka anlatımla bu üçgen gizli kalmalıdır. Üçgeni gizli tutabilmek için başvurulacak yollardan biri «Araç soru»dur.

«Araç soru» basit bir yöntem izler. Önce izleyiciye verilmesi gereken bilgi kararlaştırılmalıdır. Sonra da bu bilgi bir soruya yanıt olarak düşünülmelidir. Diyelim ki bir televizyon oyununda trenin kalkacağı saat öykü bakımından önemlidir. Eğer izleyici bu bilgiye sahip değilse, öykü önemini yitirecektir. «Araç soru»ya başvurarak trenin kalkacağı saati izleyiciye şöyle bildirmek mümkün olur:

KIZ Tren kaçta kalkıyor?
ERKEK : Bu gece saat 23.00'de.

Televizyon oyunundaki ya da filmdeki bir kişiye bu bilgiyi vererek, gerçekte izleyicinin aynı bilgiyi elde etmesi sağlanmaktadır. Oyundaki kişiler izleyicinin varlığından haberdar değildir ve gerçekte izleyici üçgenin üçüncü ve alt köşesini oluşturmaktadır.

Dramatik biçimindeki yazı tekniğinde «araç soru»ya başvurmamaya olanak yoktur. Kimi yazarlar sezmeden «araç soru»yu kullanırlar. Senaryo yazarlığına yeni başlayanlar için bu yol son derece yararlıdır.

Aynı yolu bir başka yöntemle de uygulamak mümkün. Senaryonun kişilerinden birini izleyicinin yerine koyun. Bu kişiye bilgi verdiğinizde, izleyiciye de bilgi vermiş olursunuz. Diyelim ki senaryoda bir adam, nişanlı olduğunu bilmediği bir kıza tutuldu. Genç kız yüzüğünü takmamış. Konuşuyorlar. Kızın nişanlı olduğunu izleyici de bilmiyor. Bilgi vermek için kamerayı kullanmaya, yani kızın elindeki yüzüğü göstermeye olanak yok. O zaman izleyiciye bilgi vermek üzere başvurulacak en kısa ve en güvenilecek yol yine «araç soru»dur.

ERKEK : Yaşamınızda başka biri yok değil mi?
KADIN Sizin için üzgünüm, ama var. Nişanlıyım.

Bu yolla erkek durumu öğrenmiş oluyor. Elbette izleyici de... Ama eğer soruyu soran erkek, kadının nişanlı olduğunu daha önce-

den bilirse, bu yol geçerli olmaz. Ve izleyici durumu kabul etmez.

Bu yolun daima geçerli olabilmesi için oyundaki kişiler arasında «araç soru»nun yerini değiştirmek, yani her iki kişinin de birbirlerine bilgi vermelerini sağlamak yeterlidir. Şöyle ki :

ERKEK : Yaşamınızda başka biri yok değil mi?
KADIN Sizin için üzgünüm, ama var. Nişanlıyım. (KISA BİR ARADAN SONRA) Kendinizi çok mu yalnız hissediyorsunuz?
ERKEK Evet..

Böylece her iki kişi birbirine bilgi verdikçe, izleyici de onlar hakkında daha fazla şey öğrenecektir. Burada unutulmaması gereken şudur: Her «araç soru» ondan önceki karşılıklı konuşmadan akla yakın bir şekilde çıkmalıdır.

«Araç soru»nun kesinlikle bir karşılıklı konuşma ile sonuçlanması gerekmez. Şarad'ın karşılıklı konuşmanın yerini aldığını unutmayalım. Şarad bir sorunun yanıtı olarak kullanılabilir. Şöyle ki :

Gemi kaptanının karısı «araç soru» olarak şöyle der: Gemi göründü mü?

Kaptan sözlü olarak yanıt vermez. Ortada yanıt olarak şarad vardır. Kaptan dürbününü alır, ufku tarar, sonra dürbünü aldığı yere koyarak, haritaların üstüne eğilir ve uzaklıkları ölçmeye başlar.

Yanıt açıkça «Hayır»dır.

Şarad ancak basit bir soruyu yanıtlar. Dolayısıyla şarad'ın kendisi de kolayca anlaşılacak bir yöntemde hazırlanmalıdır.

Bu arada bir kişinin uzun uzun konuşması da önlenmelidir. Uzun konuşmalar iki kişi arasında bölünebilir. Ve her ikisi de birbirine sorular sorarak izleyiciye bilgi verebilirler. Bu gibi karşılıklı konuşmalarda izleyici rahatlıkla bilgi alır ve sanki iki kişinin aralarındaki konuşmaya kulak veriyormuş duygusuna kapılır. İzleyici yalnız bir kişinin uzun konuşmasına karşılık olduğunu anlarsa canı sıkılır.

Unutmayınız ki, izleyiciye bilgi vermek için kişilerin aralarında sordukları sorular yeterli bir nedene dayanmalı ve salt izleyiciye bilgi vermek için soruluyormuş duygusunu uyandırmamalıdır. Sözgelişi öyküde işe alınacak biriyle konuşma yapılıyorsa, işte bu, o kişi hakkında izleyiciye bilgi vermek için seçilmiş en iyi yollardan biridir.

Belirtici sözcükler :

Bir senaryodaki kişiler gerçek insanların konuştukları biçimde konuşmalıdır. Ama bu kişiler hiçbir zaman gerçeğe uygun karşılıklı konuşma yapmazlar çünkü senaryodaki konuşmalar çeşitli kişiler, durumlar ve olaylar hakkında bilgi vermeli ya da çeşitli kişilerle ilgili durumları ve olayları belirtici sözcükleri kapsamalıdır. Bu belirtici sözcükleri izleyici rahatlıkla kabul eder çünkü öykü ile ilgili

bu gibi sözcükler izleyicinin dünyasındaki eksiklikleri tamamlar ve ona bilgi verir. Belirtici sözcükler ne denli çok olursa öykü o denli gerçeğe yaklaşır ve izleyici filmde konuşanları o denli gerçeğe yakın bulur. Oysa, en başarılı bir senaryodaki konuşmalar gerçek yaşamdaki konuşmalarla karşılaştırıldığında görülecektir ki görüntüye dayanan karşılıklı konuşmalar gerçek yaşamdan son derece uzaktır. Ama bu karşılıklı konuşmanın gerçeğe yakın olduğu izlenimini izleyicide işte bu belirtici sözcükler doğurur.

Şimdi diyelim ki bir senaryoda aşağıdaki gibi bir karşılıklı konuşma var:

I. ADAM

Buluşmamız mümkün mü?

II. ADAM

Evet... sanırım ki, mümkün.

I. ADAM

Ne zaman işin biter?

II. ADAM

Saat beşe doğru.

I. ADAM

O halde her zamanki yerde buluşabiliriz.

II. ADAM

Olur.

Yukardaki karşılıklı konuşmadan pek fazla bir şey anlamaya olanak yoktur. Daha önce sözünü ettiğimiz üçgen bu karşılıklı konuşmada kurulmamış. Belirtici sözcüklere de başvurulmamış. Elindeki zaman kısa olduğu için senaryo yazarının böyle boş bir karşılıklı konuşmayla uğraşması gereksizdir.

Şimdi aşağıda aynı karşılıklı konuşmayı belirtici sözcüklerle birlikte yeniden gözden geçirelim.

BİRİNCİ ADAM

Buluşmamız mümkün mü?

İKİNCİ ADAM

Sanırım mümkün. Bugün öğleden sonra yalnız bir ameliyatım var.

BİRİNCİ ADAM

Eskisi kadar çok çalışmadığına memnun oldum. Ne zaman işin biter?

İKİNCİ ADAM

Her şey yolunda giderse, beşe doğru.

BİRİNCİ ADAM

Güzel. Ben de Ayşe'yi evden alır hastahanenin önüne gelirim. Orada buluşalım.

İKİNCİ ADAM

Tamam. Böylece hafta sonunu kent dışında geçirmiş olurum.

Şimdi izleyici oldukça bilgi edinmiştir. Konuşanlardan biri dok-

tor olup, öğleden sonra ameliyat yapacaktır. Doktor şimdiye dek çok çalışmıştır ve öbür adam bunu bilmektedir. Birinci adam herhalde evlidir. Çünkü evden Ayşe adlı bir kadını alıp gelecektir. Hep beraber kent dışında hafta sonunu geçirecekler.

Belirtici sözcükler de şunlar: Ameliyat, çok çalışmak, her şey yolunda giderse, Ayşe, hastahane ve hafta sonunda kent dışında.

Bu belirtici sözcükleri değiştirerek aynı basit karşılıklı konuşmaya bambaşka anlam da verilebilir.

BİRİNCİ ADAM

Buluşmamız mümkün mü?

İKİNCİ ADAM

Mümkün. Eğer nöbetçi ile başım derde girmezse...

BİRİNCİ ADAM

Orası tamam. Nöbetçinin kesesi doldurulmuştur. Evrakı ne zaman elde edersin?

İKİNCİ ADAM

Her şey yolunda giderse beşe doğru.

BİRİNCİ ADAM

Oldu. O halde hava alanında görüşürüz.

Şimdi bu karşılıklı konuşmada «nöbetçi, kesenin doldurulması, evrak ve hava alanı» gibi belirtici sözcüklerin eklenmesiyle yepyeni bir anlam ve öykü çıkmaktadır.

İmge dünyası:

Ses etkisini görüntüsel bir dünyada değil, imge dünyasında yaratır. İmge dünyası salt sesin değil, aynı zamanda romanın, müziğin, şiirin ve radyonun da eriştiği bir dünyadır. Bu dünya bir «iç» dünyadır. Ancak görüntüsel olan dünya «dış» dünya olabilir. «İç» dünyada tüm olaylar ve olayların ayrıntıları imgeye ve duygusal bir temele dayanır. Duyulan ve yazılı sözün kapsamına giren çağrışım, imge dünyasında üç buutlu bir öykünün, olayların, devinimlerin ve dekorun yaratılmasını sağlar.

İmge dünyasının nasıl çalıştığını anlamak için «çağrışım» konusunun üstünde durmak gerekir. Bir yazar (ister roman, ister radyo yazarı olsun) yapıtında okuyucunun ya da dinleyicinin yüksekliği, soğuğu, boşluk duygusunu ve buz üzerinde yürümenin güçlüğünü anlamasını, «hattâ «görmesini» sağlayabilir. Okuyucu tüm bunları gerçekte görmez. Ama yazarın kendisine verdiği çeşitli «belirtici» öğelerle kendi imge dünyasında hepsini yaşatır. Sözgelişi yukarda «yükseklik, soğuk, boşluk ve buz üzerinde yürümenin güçlüğü» dedik. Bunlarla bir dağa tırmanan adamın öyküsünü anlatıyoruz diyelim. Okuyucuya, ya da dinleyiciye bu olayı imge dünyasında yaşatmasını sağlamamız gerek. Çünkü okuyucunun da, dinleyicinin de olayı, perdede olduğu gibi, gözleriyle görmesi olanaksız.

Dolayısıyla çeşitli «belirtici sözcükler»e başvurmamız gerekiyor. Balta, ip, kanca, sırt çantası, rüzgâr, buz, buzul vb. gibi... Okuyucu

ya da dinleyici bu sözcüklerin tanımladığı nesneleri görerek değil, onlarla ilgili çağırışımlara başvurarak olayın «resmi»ni imge dünyasında yaşatır. Sözcükler gerçekte simgelerdir. Ama bu sözcükler okuyucunun ya da dinleyicinin imge dünyasında bu nesnelerin resimlerini çizerler. Daha doğrusu, nesneler ve olaylar bu gibi sözcüklerin yerini alırlar.

Shakespeare de «çağırışım» yoluna başvurmuştur. Hattâ piyeslerinden birinde bu yöntemini hemen hemen açıklamaktadır ve bu imge dünyasında sahneyi canlandırması için izleyiciyi yardıma da çağırmaktadır.

Piyes «Henri V»dir. Konuşan ise piyesin kişilerinden biri değil, koro ya da bir «iç spiker»dir.

Bu koro Shakespeare'in oyunlarının oynadığı «Globe» tiyatrosunun sahnesinin çok küçük olduğundan yakınarak, izleyicilere öyküyü imge dünyalarında yaşatmaları için çağrıda bulunmaktadır. (Bakınız: *Henry V*, William Shakespeare, Piyesin başlangıcı).

Shakespeare'in amacı ortadadır. Küçük sahnenin ne denli sınırlı olduğunu gayet iyi bilir. «Henry V» adlı oyunda, Agincourt'ta geçen savaşa katılan askerlerin miğferlerinin bile bu küçük sahneye sığmayacağını iyi anlamıştır. Onun için imge dünyasına başvurur. Çünkü imge dünyası o sahneyi ayrıntıları ve en önemlisi gerçeği katacaktır. Bu nedenle Shakespeare en önemli «belirtici sözcükler»i oyunda kullanır. Ama artık ondan sonra izleyici imge dünyasını çalıştırarak Agincourt savaşını «görecektir».

İşte bu nokta televizyon yazarı için son derece önemlidir. Çünkü olanakları ve «derinliği» son derece sınırlı olan televizyon stüdyosuna yazar «genişlik» isteyen her dekoru getiremeyeceğini sanır. Buradaki «genişlik» sözcüğünde salt yer genişliği üzerinde değil, «anlam» genişliği üzerinde de durulmaktadır. TV yazarı öyküsünü istediği yere, sahneye ve dekora götürebilmelidir. Kimi yollara başvurarak götürebilir de... Televizyon yazarı bunu yaparken tiyatronun çeşitli kısıtlı kurallarından kurtulmak ve aynı zamanda da film tekniğinin kolaylıklarından yararlanmak isteyecektir. Elbette televizyon, filmlerdeki gibi bir öyküyü kolayca bir sahneden diğerine geçirebilmek özgürlüğüne sahip olmayabilir. Her şeyden önce TV stüdyo yapımlarında, filmlerdeki gibi doğal dekordan yararlanılamaz. Ayrıca filmlerin aksine televizyon stüdyosundaki dekorların sayısı dördü, beşi geçemez.

İşte bu nedenle de TV yazarı «ses»e başvuracaktır. Televizyonda her yönden «geniş» bir sahneyi görüntü ile belirtmek mümkün olmaz, ama bu büyük bir yer kaplayan sahneyi «ses»le canlandırmak TV yazarının elindedir.

Mikrofonla doğrudan doğruya izleyicinin imge dünyasına en inandırıcı bir şekilde erişilebilir. İmge dünyası üzerinde sesin etkisini kullanarak ve bu etkiyi çeşitli görüntü öğesiyle birleştirerek, TV sahnesini son derece genişletmek mümkün olur.

Bu yola başvurulduğunda, hem «çağrışım», hem de «belirtici ses»

tekniği birleştirilmelidir. Burada şunu açıklayalım: «Belirtici ses» dediğimizde, olayla ve dekorla ilgili sesleri düşünmeliyiz. Sözgelişi «belirtici ses» lokomotif sesi ise buhar sesi, düdük sesi ve diğer ilgili seslerle imge dünyasında salt bir tren «resmi» değil, aynı zamanda istasyon, hamal, bavul ve çağrışımla anımsanacak daha bir sürü nesnenin «resmi» yaratılmış olur. Salt bir ses, o sesin kaynağına değgin nesne ile ilgili daha birçok nesnenin imge dünyasında yaşatılmasını, «görülmesini» sağlar.

Bu gibi sesler «yazılı sözler»den çok daha geniş bir etki yaratır. Bilindiği gibi bir TV yazarı yarım saat içinde öyküsünü, bir roman yazarının 100 sözcükle anlatabileceği değin belirli bir şekilde anlatamaz. Ama televizyon oyunu da imge dünyasında romandan çok daha etkileyici olur. Sözcükler ve tümceler «söylendikleri»nde, okuyucular tarafından okunduklarından çok daha etkileyici bir biçimde hedefe ulaşırlar. Çünkü sesle gerçek hedefe varılır. Çünkü sesle gerçek gösterilmez ve anlatılmaz, ama temsil edilir. Sesle duygu belirtilir. Eğer aynı duyguyu yazı ile belirtmek zorunluğu varsa, bir sürü sözcüğe de başvurmak gerekecektir. Elbette sesin televizyonda bu görevini yerine getirmesi için ek olarak biraz görüntüye, biraz karşılıklı konuşmaya, biraz da müziğe gerek vardır.

Bir başka anlatımla bu konuda radyo, televizyona yardımcı olmaktadır çünkü işin içine mikrofon ve mikrofonun duyduğu ses giriyor. Dolayısıyla şimdi de «Ses ve Sesteki Derinlik» konusunu inceleyelim.

Ama önce şu noktayı belirtmekte yarar var: İncelemekte olduğumuz konunun özellikle TV stüdyo yapımı senaryosuyla ilgili olduğunu belirttik. Oysa aynı «imge dünyası» kurallarını TV filmlerinde ve dar bütçeli sinema filmlerinde de uygulamak mümkündür.

Ses ve seste derinlik:

Bir insan bir ses duyduğunda, birden fazla tepki gösterir. Sesin bir anlamı vardır. Sesin bir yönü vardır. Ve ses kulaktan belli bir uzaklıktaki kaynaktan gelir. İşte bir ses duyan insanın, duyduğu bu sesin yönünü ve uzaklığını sezmesi, o sesin derinliğini meydana getirir. Sesteki derinlik görüntü ile o denli ilişkilidir ki derinlik için hemen hemen görüntünün bir parçasıdır diyebiliriz.

Bir örnek: Köşeyi dönen bir otomobilin sesini duyunca, hemen geri çekilirsiniz. Eğer bu tepkiyi otomobili görmeden yapmışsanız, demek ki sizi geri çekilmeye yönelten öğe «sesteki derinlik»tir. Önce motörün ya da lâstiklerin yaklaşan seslerini duyarsınız. Bu seslerden, seslerin çıktığı kaynağın nerede olduğunu, yani yönü sezersiniz. Bir anlatımla, otomobilin nereden geldiğini anlarsınız ve ona göre de davranışınızı düzenlersiniz.

Görüntülükte gerçeğe en yakın görüntüyü yaratmak için senaryo yazarı sesteki derinliğin tüm yönlerini ele almak zorundadır. Çünkü izleyici gözlerine ve kulaklarına en uygun olan koşullarla karşılaşmak ister. İzleyici gördüğü şeylerin seslerini de görüntüye uy-

gun olarak görmek zorundadır. Eğer izleyici gördüklerinin sesine değgin kaynakları göremezse, o zaman kendisine «sesteki derinlik» yol gösterecektir. Uzaktan gelen bir ses, uzaktan geliyormuş gibi duyulmalıdır. Aksi halde, görüntü «sahte» olur. Sesin yüksekliğini ve alçaklığını ayarlayarak görüntüyü «sesteki derinlik»le desteklemek mümkün olur.

Ses uzaktan geldiği zaman sesin kaynağının da elbette kameraya uzak olması şarttır. Ayrıca, diyelim ki görüntüde olmayan bir insanın sesinin duyulması gerekiyor. O zaman bu, senaryo üzerinde de belirtilmelidir. Bunu yerine getirmek için senaryonun uygun yerine (SES ÇERÇEVE DIŞINDAN DUYULUR), ya da kısaca (ÇERÇEVE DIŞINDAN) diye yazılır.

Örnek: Görüntüde bir oda ve odanın içinde iki kişi vardır. Bunlar aralarında konuşurlarken üst kattan gelen boğuk sesleri duyarlar.

Gerçekten görüntüde olan kişiler doğal derecede açılmış olan mikrofonlar önünde konuşmaktadırlar. Üst kattan gelen konuşmaların sahipleri ise aynı stüdyonun görüntü dışında kalan bir yerindeki mikrofonların önünde durmaktadırlar. Fakat bu mikrofonların sesi kısılmıştır ve hoparlörden «kısık» çıkmaktadır. Teknik yönden sağlanan bu işlemin yapılması için yazarın durumu senaryo üzerinde şöyle belirtmesi gerekir: (SESLER UZAKTAN VE KISIK DUYULUR). İşte böylece sese derinlik verilerek görüntünün gerçeğe en yakın bir düzeye getirilmesi sağlanır.

Bu senaryoyu okuyan yönetmen de izleyiciye ses bakımından doğal ya da doğala en yakın koşullarla erişilmesini sağlayacaktır.

Yalnız, «ses derinliği» ile ilgili konuda yazarın görevi burada bitmiyor. Yazarın seslerin ortada olmayan bir yerden, sözgelişi yukardaki örnekte olduğu gibi üst kattan geldiğini de izleyiciye anlatması gerekir. Çünkü izleyici her şeyi anlamak zorundadır. İzleyici duyduğu seslerin ne olduğunu ve nereden geldiğini bilmelidir.

Yazar seyirciye bu bilgiyi

(1) Karşılıklı konuşma
(2) Şarad
(3) Şarad ve karşılıklı konuşma karışımı ile verir.

Yani yazar yukardaki üç yola başvurarak seslerin ne olduğunu izleyiciye anlatmalıdır. Çünkü seslerde derinlik bulunmasına karşın ses kaynağının nerede olduğunu belirten öğe, yani «sesin yönü» yoktur. Bu nedenle seslerin (UZAKTAN VE KISIK) duyulduğunu yazar senaryoda belirtmekle beraber, perdede görünen kişilerden birinin «yukarı kattalar» demesini de sağlamalıdır. Sesleri uzaktan ve boğuk gelen kimselerin bulundukları «yön» de bu şekilde ortaya çıkmış olur.

«Yön»ü ortaya çıkarmak böylece «kapalı» bir şekilde sağlandığı gibi açıkça da belirtilebilir. Bu gibi yollara sesler duyulmadan önce

ve sonra da başvurulur. İzleyici durumu hemen kavrayamazsa bile, derhal kafasını çalıştıracak ve sonra konuyu anlayacaktır.

Şarad'da bu durum şöyle kullanılır:

Görüntülükte görünen iki kişi konuşurken (UZAKTAN VE BOĞUK SESLER) işitilince, bir tanesi elini dudağına götürür ve yukarısını gösterir. Böylece «susalım ve dinleyelim» demektedir. Yani, kaynağı izleyici tarafından görülmeyen bir sese, görünen kişilerden biri ya da hepsi davranışlarıyla tepki göstermektedir.

Sesin kaynağı hakkında izleyiciye bilgi verdikten sonra sesler senaryoda yine ortaya çıkarsa, onları bir kez daha tanıtmaya gerek yoktur. Çünkü izleyici öyküde görmediği bir üst kat olduğuna inandı mı, artık o sesleri belli bir süre sonra yeniden işitince derhal durumu anlayacaktır.

Kaynağı görülmeyen sesi izleyiciye tanıtmak için başvurulan dördüncü, ama daha sınırlı bir yol vardır: Dekordan yararlanmak.

Seslerin geldiği yer üst kattır demiştik ve üst kat görünmemektedir. Dekorda üst kata çıkan bir merdivenin salt iki, üç basamağı görünür. İki, üç basamak görüntüye girdiğinde de uzaktan konuşmalar duyulur. Daha sonra da karşılıklı konuşmada başvurulan açıklayıcı sözler ve «belirtici sözcükler» durumu izleyiciye derhal anlatacaktır. Elbette dekordan bu amaçla yararlanmak güç ve masraflı, dolayısıyla da sınırlıdır.

Görüntüye bir odayı soktuktan sonra yukardaki yollara başvurarak öykünün büyük bir evde geçmesi sağlanabilir. Ortada olmayan, ama izleyicinin imgesinde yaşatılan odalara, görüntüde bulunan kapılar açılabilir. Ama bu odaların izleyicinin imgesinde yaşatılması için sesle ve şarad'la onu inandırmak gerekir. Böylece yazar, oyundaki kişileri görüntüye sokmak ya da görüntüden çıkarmak olanağını bulur. Yine böylece yazar görüntü dışında da öykünün devam etmesini sağlar. Bu gibi yollar özellikle dar bütçeli yapımlarda işe yaramaktadır.

Aynı sonuca erişmek, sesle yapılan efekt'lerle de mümkündür. Sesle yapılan efekt'ler, salt kapanan kapıların ya da patlayan silahların sesi değildir. Sesle yapılan efekt'ler aynı zamanda görüntüsel (radyoda da) yazı tekniğinin gerçek bir bölümüdür. Ses efekt'leri senaryoda kullanılan bir sözcük ya da tümce kadar önemlidir.

Bilindiği gibi ses efekt'lerinin kimileri plaklara ve bantlara kaydedilmiştir. Kimileri elle, diğerleri çeşitli aygıtlarla yapılır.

Gerçek sesler kullanabilmek ve diğerlerini canlandırmak televizyon yazarına büyük olanaklar vermektedir. İzleyici efekt'lere kendini alıştırabildiği ve onları tanıdığında görüntüde olmayan nesneleri ve insanları varmış gibi kabul ettiği için öyküyü onlarla da geliştirmek mümkündür.

Sesi arka planda tutarak bir öyküyü anlatırken gözetilmesi gereken en önemli nokta salt «en önemli sesi seçmek»tir. Her çevrede duyulan daima en önemli sesler vardır.

Sözgelişi bir kır sahnesinin ya da kent dışındaki bir yerde ge-

çen sahnenin en önemli sesi ağustos böceğidir. Öykümüz kent dışındaki bir evde geçiyor diyelim. Görüntüde salt evin bir odasını görürüz. Ayrıca öykü evin dışına da taşmakta ve balkonda ya da evin hemen önündeki avluda geçmektedir. O zaman bu dış sahnenin havasını yaratmak için «imge dünyası»na ve «ses ve sesteki derinlik» tekniğinin kurallarına başvurulmalıdır. Eğer ağustos böceği sesi bu tekniğin salt bir parçası ise durum senaryoda şöyle belirtilir:

EFEKT: AĞUSTOS BÖCEĞİ... UZAKTAN DUYULUR. TÜM SAHNE BOYUNCA SÜRER.

Elbette bu efekt'in karşılıklı konuşmadaki «belirtici sözcükler» ve dekordaki ayrıntılar (sözgelişi yazlık giysiler) vs. ile de desteklenmesi gerekir. Bunlardan sonra artık izleyicinin evin kent dışında olduğunu ve öykünün de mevsimlerden yazda geçtiğini anlamamasına olanak yoktur.

İşte bu yollarla televizyon yazarı, filmlerdeki sınırsız olanaklara karşı çıkabilmektedir. Filmde bir olaydaki tüm ayrıntılar izleyiciye gösterilir. TV stüdyo yapımında ise aynı olay gösterilmeden «dolaylı anlatım yolu» ile de anlatılabilir. Dolayısıyla televizyonda yazar sesten, sesteki derinlikten, imge dünyasından yararlanarak ve tüm bunların yarattığı «çağrışımlar»a da başvurarak her şeyi anlatmak olanağına daima sahiptir.

Eğer bir yazar öykünün tepe üstündeki bir evde geçmesini isterse, bunu gayet rahatlıkla sağlayabilir. Tepe üstündeki evi göstermesine gerek de yoktur. Belki bir fotoğraf bu işi görür. Ama fotoğrafa gerek kalmadan karşılıklı konuşma ve şarad'la isteğini yerine getirebilir. Sözgelişi, kişilerden biri nefes nefese eve girer ve «Herhalde ihtiyarlıyorum ben. Bu tepeyi tırmandığım zaman eskiden bu denli çok yorulmazdım» der.

Karşılıklı konuşmada «araç soru» tekniğini, şarad'daki görüntü yollarını, dekor ve devinimi, ses efekt'lerini ve sesteki derinlik tekniğini kulanarak ve izleyiciye salt bir odayı göstererek tüm bir evin, tepenin, tepenin çevresindeki ayrıntıların anlatılması mümkündür.

Yine «en önemli sesten yararlanarak» istenilen yere gitmek mümkündür. İşlek bir yol kenarındaki bir gazinoda geçiyor öykümüz diyelim. O zaman yolu göstermeden trafik sesinden yararlanılır. Yalnız trafik seslerinin derinliğine dikkat edilmelidir. Eğer bu bir karayolu ise kamyon sesinin de kullanılması gereklidir.

Tüm bunlarla aynı dekorda geçen bir öyküyü daha sonra istediğimiz yere (ve ikinci kitaptaki TV oyunu örneğinde de görüleceği gibi evrenin istediğimiz bir katına bile) götürmemiz mümkündür. Bunu çeşitli yollarla gerçekleştirebileceğimiz gibi, bu bölümde incelediğimiz üzere, sesle de aynı amaca ulaşabiliriz. Bu sesler gerçek olacağı için görüntüye bir de sesle gerçek özellikler eklenmektedir Seslerin birbirinden değişik nitelikleri vardır. Bu niteliklerin belirtilmesinde sesin derinliği son derece önemli bir rol oynar. Bir tre-

nin dışardan duyulan sesi, trenin içinden duyulan sesinden çok değişiktir. Bu nedenle anlamı belirsiz gibi görünen bir sesin niteliği, gerekirse özelliği senaryoda kesinlikle belirtilmelidir. Bu arada çeşitli teknik işlemlere başvurarak sözgelişi telefondan duyulan sesi sanki gerçekte aygıttan geliyormuş gibi duyurmak mümkündür. Böyle durumlarda kullanılan aygıta «filtre-süzgeç» denir. Aynı aygıt telefon ve radyodan gelen sesi belirtmek için kullanıldığı gibi sözgelişi bir kişinin düşüncelerini «sesli» olarak yansıtmak istendiği zaman da işe yarar.

Telefon konuşmasına örnek:

AHMET

(TELEFONA) Ne zaman buluşacağız?

LEYLA

(SESİ AHİZEDEN) (YANİ FİLTRE) Ne zaman istersen.

EKO ise bir konuşmanın ya da müziğin yankılı bir yöntemde duyulmasında kullanılır. «Öbür dünya» havasını eko ile yaratmak mümkündür. Eko'nun sağlanması teknik işleme bağlıdır. Dolayısıyla eko'nun derecesi bu teknik işlemle elde edilir. Yazar, senaryoda eko'yu çok mu, yoksa az mı istediğini kesinlikle belirtmeli. Eğer öykü bir maden ocağında ya da bir mağarada geçiyorsa seslerin niteliği hiçbir zaman odadaki sesler gibi olamaz. Kullanılan eko, izleyicinin önüne serilen görüntüyü destekleyecek ve bu görüntünün gerçek olmasını sağlayacaktır. Şöyle ki:

MAĞARA. BÜTÜN KONUŞMALAR HAFİF EKO'LUDUR.

HASAN

(ARKASINA DÖNER) Işığı buraya getirin.

Böylece ses ve derinlik sayesinde stüdyodaki bir televizyon oyununda istediğimiz her sahneyi izleyicinin önüne getirmeyi nasıl başaracağımızı görmüş olduk. Burada unutmamamız gereken iki nokta var:

(1) Televizyonda ve sinemada yalnız sesle öyküyü anlatmak mümkün olamaz. Perdede ya da görüntülükte kesinlikle bir görüntü bulunmalıdır. Televizyonda görüntü birinci planda, ses ikinci plandadır. Bu bölümde bizim anlatmaya çalıştığımız nokta şudur: Görüntülükte bir yeri gösterirken, çeşitli nedenlerden ötürü gösteremediğimiz bir başka yeri (bu başka yer, görüntülükte görülen yerle ilgilidir) ses ve sestoki derinlikle «dolaylı anlatım» sonucunda belirtmek mümkündür.

(2) Bu yola başvurarak sınırlı bütçelerle son derece başarılı televizyon ve sinema yapıtları gerçekleştirilebilir.

İmge dünyası sahnesi:

Senaryo yazarı, özellikle televizyonda görüntülükte gösterile-

meyecek dekorda geçen olaylara senaryosunda sık sık yer vermek zorunluğunu duyacaktır.

Çeşitli olayların geçtiği dekorlar niçin televizyonda gösterilemez? Genellikle iki neden vardır:

(1) Dekor o denli büyük ve ayrıntılıdır ki stüdyoya sığmaz.

(2) Kimi sahneleri canlandırmaya yapımın bütçesi el vermez.

Örnekler arasında hava alanları, tren istasyonları, genellikle dışarda yer alan çeşitli sahneler vardır.

Bu gibi sahneleri yine de görüntülükte canlandırmak için başvurulacak bir yol yok mudur?

Yanıt «İmge Dünyası Sahnesi»dir. «İmge Dünyası Sahnesi»ni canlandırmak üzere beş yola başvurulur:

(1) Dekorun yalnız bir bölümünü gösteriniz. Yani stüdyo içine dekorun tümünü değil, yalnız bir bölümünü yaptırınız.

Genellikle, dekorun tümü içinde bulunan bir ayrıntı seçilir ve bu ayrıntı görüntülükte gösterilerek dekorun bütünü «dolaylı olarak» belirtilir. Örnek olarak tren istasyonunu ele alalım. Trenin geldiğini de göstermek istiyorsunuz diyelim. Bu geniş dekorun içinden salt bir ayrıntıyı göstermek koskoca bir tren istasyonunda bulunduğumuzu anlatmaya yeter. Bu da trenden inenlerin geçtikleri kapının hemen önüdür. Elbette salt bu dekor ayrıntısı ile olayı anlatamayız ve istasyonda olduğumuzu belirtemeyiz. Bu nedenle şimdi ikinci noktayı ele alalım.

(2) Yakın çekim. Tüm dekoru göstermediğimize ve ancak bir ayrıntıyı görüntülüğe çıkardığımıza göre elbette yakın çekime önem vermek zorunluğu vardır.

Yalnız burada bir başka noktaya da dikkatleri çekelim. Dekorun bir parçasını gösterdiğimiz ve yakın çekime de yer verdiğimizde amacımız izleyicide dekorun tümünü izlettiriyoruz havasını yaratmaktır.

İşte bu amaca erişmek için bir önceki bölümde ele aldığımız «ses ve sesteki derinlik» kuralına başvurmanız gerekir. Çeşitli sahnelerin, dekorların ya da olayların geçtiği yerlerin bir bölümünü değil de, tümünü simgeleyen salt bir ses bulmak genellikle mümkündür. Ayrıca izleyicinin imge dünyası bir yeri simgeleyen bir sesi kolaylıkla kabul eder. O halde şimdi üçüncü kurala geçelim.

(3) Olayın geçtiği yeri simgeleyen ses. Eğer yer bir tren istasyonu ise yazarın, istasyona girerken trenin çıkardığı sese senaryosunda yer vereceği düşünülebilir. Düdük sesi, lokomotifin çıkardığı ses, frenlerden çıkan buharın sesi vb.. Elbette burada «sesin derinliği»ne de önem vermek gerekir. Trenin çıkardığı ses yavaş yavaş uzaktan yaklaşacaktır.

Şimdi burada hemen dördüncü kurala geçelim.

(4) Sesin izleyiciye tanıtılması. Eğer yukardaki örnekte bulunan sesi ele alırsak, belki bu sesi tanıtmaya gerek yoktur. Çünkü tren sesi kolayca tanınır. Ama sözgelişi yağmur sesi, çağlayan sesi ya da alkışla karıştırılabilir. Bu nedenle karşılıklı konuşmada, du-

yulan sesi tanıtmak gereklidir.

(5) Sese tepki gösterilmesi ya da sesle ilgili bir davranışta bulunulması. «İmge Dünyası Sahnesi»ni yaratırken başvurulan tekniği tamamlamak üzere şöyle bir yol da gereklidir. İzleyicinin çerçeve içinde gördükleri ile çerçeve dışında duydukları arasında görüntüsel bir bağlantı kurulmalıdır. Böylece hem sesin tanıtılmasına devam edilmiş olur, hem de ses görüntüsel bir özellik kazanır. Bu da piyeste oynayanlardan birinin ya da daha fazlasının çerçeve dışından gelen sese tepki göstermesiyle sağlanır. Sözgelişi tren istasyona girdiğinde, treni istasyonda beklemekte olan ve görüntülükte de görünen kız çerçevenin dışına, sözde trenin geldiği yöne doğru bakar, treni gözleriyle izler ve belki elini de sallar. Böylece görüntülükte görünen kişiler sesle ilgili bir davranışta bulunarak, duyulan sesin sanki görünen yanını canlandırırlar.

Aşağıdaki örnekte bu beş noktanın bir «imge dünyası sahnesi»nde nasıl uygulandığını göreceksiniz:

TRENDEN İNİLDİĞİNDE, YOLCULARIN GEÇTİKLERİ KAPININ İSTASYON TARAFI. GENÇ BİR ÇİFTİN YAKIN ÇEKİMİ.

ERKEK

(SAATİNE BAKARAK) Neredeyse gelir.

KIZ

Dur bakayım. Galiba sesini duyuyorum.
EFEKT: TRENİN SESİ ÇOK UZAKTAN DUYULUR.

ERKEK

(GÜLÜMSEYEREK) Herhalde köyden kurtulduğuna memnun olmuştur.
KIZ BAŞINI SALLAYARAK EVET DER VE ÇERÇEVENİN DIŞINA, TRENİN GELDİĞİ YÖNE BAKAR.
SES: TRENİN SESİ YAVAŞ YAVAŞ YAKLAŞMAKTADIR. SONRA ÖNLERİNDEN GEÇTİĞİ İÇİN EN YÜKSEK PERDEDEN DUYULUR.

ERKEK

(GÖZLERİYLE VAGONLARI İZLER) İşte, tamam. Burada duralım. İnince, görürüz onu.
EFEKT: VAGONLARIN FRENLERİNDEN ÇIKAN BUHAR SESLERİ. SONUNDA TREN DURUR.

KIZ

(AYAKLARININ UCUNA BASARAK) Görüyor musun onu?

ERKEK

Hayır. Dur bakayım. Tamam, işte orada. (ELİYLE GÖSTERİR).

KIZ

(SESİNİ YÜKSELTEREK) Ayşe! Ayşe!

ERKEK

Gidip valizlerini alayım.
ÇERÇEVENİN DIŞINA ÇIKAR. KIZ ONU GÖZLERİ İLE İZLER. KISA BİR SÜRE SONRA ELİNDE KÜÇÜK BİR VALİZLE DÖNER. ARKASINDA DA AYŞE VARDIR.

KIZ

(AYŞE'YE SARILARAK) Ayşeciğim, hoş geldin. Yolculuğun nasıl geçti?

AYŞE

(İÇİNİ ÇEKEREK) Bırak Allah aşkına! Sıkıntıdan patladım.

Tüm bu sahne boyunca kamera istasyon kapısından ayrılmaz. Görüntülükte görünen kişilerin çerçeve dışından gelen sesle ilgili davranışlarda bulunduklarını görürüz. Ayrıca sese ek olarak bir gerçekçi özellik de verilmiştir. Yani erkek çerçeve dışına çıkar ve kısa bir süre sonra trenle gelen yolcu ve onun valizi ile döner. Bunun sonucunda da tren sesi işitilme bakımından bir etki yarattığı gibi sanki görülüyormuş etkisini de verir.

Yukardaki örnekte çerçeve dışındaki dünyanın etkisini daha da yükseltmek üzere, tren gelip durduktan sonra inen yolcuların, hamalların ve istasyon hoparlörünün seslerini vermek mümkündür.

Diyelim ki bu yola başka örnekle de başvuracağız. Öyküde bir maden ocağındaki patlamanın son derece büyük önemi var diye kabul ediyoruz. Bu olayı öyküdeki kişilerden biri gelip anlatabilir. Tiyatroda olduğu gibi... TV yazarı, yapımı stüdyo içinde yer alan bir oyunda madendeki patlamayı görüntülüğe çıkaramaz. Çıkaramaz ama bir maden patlamasındaki sesleri izleyicinin kulağına ulaştırabilir. Buna ek olarak «imge dünyası sahnesi»nin geriye kalan kuralına başvurularak olay görüntülükten yansıtılır.

Şöyle ki:

Bir kulübenin önünde iki kişi durmaktadır. Çerçeve dışındaki alevlerin kulübenin üstüne yansıdığını görürüz. Ayrıca yanan maddelerin sesi de çerçeve dışında duyulur. İzleyici patlama sesi duyulduğunda, görüntülükte görünen kişilerin bu ses karşısında gösterdikleri tepkiyi izleyecektir. Ayrıca sedye taşıyanların kamera önünden geçirilişi de görüntüdeki havayı daha inandırıcı yapabilir.

Bu «imge dünyasındaki sahne» şöyle yazılabilir:

BİR MADEN KULÜBESİNİN ÖNÜNDE AHMET İLE HASAN DURMAKTADIRLAR.
ÇERÇEVE DIŞINDA YANMAKTA OLAN MADENİN BULUNDU-

ÖTE TARAFA BAKARLAR.
ALEVLERİN KULÜBENİN METAL BÖLÜMLERİ ÜZERİNE YANSIDIĞINI GÖRÜRÜZ.
EFEKT: YANMAKTA OLAN NESNELERİN SESİ. ARADA SIRADA HAFİF PATLAMALAR.

HASAN

(HEYECANLA) İkinci kattaki işçilere ulaşabildiler mi acaba?

AHMET

(BAŞINI SALLAYARAK) Hayır. Madenin içi çok sıcak. Kimse giremiyor.

HASAN

(İÇ GEÇİREREK) Aman Tanrım! Ne korkunç!
EFEKT: BÜYÜK BİR PATLAMA SESİ.

HASAN

Neydi bu?

AHMET

(HASAN'I KOLUNDAN ÇEKEREK) Gel buradan uzaklaşalım. Burası tehlikeli olmaya başlıyor.
KOLUNUN ALTINDA BOŞ BİR SEDYE TAŞIYAN BİRİ ÇERÇEVEYE GİRER.

AHMET

Yeni bir haber var mı?

SEDYECİ

Aşağıya yanmakta olan bir mum sarkıttık - (ALNINDAKİ TERİ SİLER) Mumu tekrar yukarı çektiğimiz zaman sönmüştü.

HASAN

(YÜZÜNDE KORKUNÇ BİR İFADE İLE) Öyle ise aşağıda hava kalmamış demek ki.
SES: UZAKTAN HAFİF PATLAMALAR. SONRA BÜYÜK BİR PATLAMA.

AHMET

(KISIK BİR SESLE) Bütün maden patlıyor.

Yukardaki örnek, bir öncekini biçim bakımından andırmaktadır. Ama ayrıntılar değişiktir. Yakın çekim dekorun bir parçasını kapsamaktadır. Çekim dışı kaynaklardan gelen seslerde derinliğe dikkat edilmiştir. Karşılıklı konuşmada seslerin tanımlaması yapılmıştır. Karşılıklı konuşmada ayrıca «belirtici sözcükler»e de yer verilmiştir. Kişiler çerçeve dışında oluşan olaylara ve bu olayların seslerine tepki göstermektedirler. Tüm bunlarla izleyicinin imgesinde gerçekte ancak kimi ayrıntıların gösterildiği bir dünya yaratılıyor.

Ahmet'in ya da Hasan'ın yüzlerinin yakın çekimine ya da sed-

yecinin (mum alevini anlatırken) yüzünün yakın çekimine kesme ile geçerek bu imge dünyası sahnesinde birden fazla kamera açısına da başvurulmuştur.

«İmge Dünyası Sahnesi»ne verilecek en olumlu örnekler arasında bir uçağı ilk kez deneme uçuşuna çıkaran bir pilotun öyküsünden bir bölüm de bulunabilir. Yakın çekimle hava alanlarındaki kontrol kulesini içerden gösterirsiniz. Görevli kişi camdan dışarıya bakmaktadır. Ama izleyici camın dışını görmemektedir. Yani, görevliyi «profil»den gösteririz. Pilotun sesi kulenin içindeki hoparlörden duyulur. Bunun için «filtre» kulanılacaktır. İzleyici olayı sanki kulenin içinden izlediği için kulenin üstünde dolaşan uçağın sesi çerçeve dışından ve elbette belli bir derinlikle duyulacaktır. Bu ses uçak yaklaştıkça artacak, uzaklaştıkça da azalacaktır. Kulenin içindeki görevli de bu sese, çerçeve dışındaki uçağı gözleriyle izleyerek, tepki gösterecektir.

Eğer uçaktaki pilotu göstermek isterseniz, bunu sağlamak için de küçük bir dekora ve yakın çekime başvurmanız gerekir. Pilotu gösterdiğinizde, kuleden gelen seslerin hoparlörden, yani filtre'den duyulması şarttır. Ayrıca, izleyici pilotu gördüğünde uçağın sesini dıştan değil, içten duymalıdır.

Böylece kısa sürecek bir sahnede, izlevicinin imge dünyasını da çalıştırarak, gösterilmesi en zor bir sahneyi bile görüntülüğe çıkarmanız mümkün olacaktır.

Televizyon yazarlığında müzik:

Müzik akıllıca kullanıldığı zaman senaryo yazarlığının bir parçası haline gelir ve dramatik yapının gelişmesinde önemli bir rol oynar. Müziğin senaryo yazarlığında çeşitli görevleri vardır. Geçişleri tamamlar, zamanın geçtiğini belirtir, «çatışma»nın yakınlaştığını anımsatır ve duygusal havayı güçlendirir. Müzik sayesinde yazar çeşitli özellikleri noktalar, yani çeşitli noktalara izleyicinin dikkatini çeker. Müzik bir «şarad»a ek bir anlam verir.

Radyo yazarlığını bilenler yapımcılıkta kullanılan aşağıdaki terimleri tanıyacaklardır. Senaryo yazarı bu terimleri iyi bilmeli ve senaryoda aynı şekilde belirtmelidir. Gerçekte bu terimlerin müzik bilgisi ile ilgileri yoktur. Bu terimlere müziğin ancak yapım sırasındaki kullanılışı sırasında başvurulur. Daha doğrusu bu terimler müziğin söz ve görüntü ile nasıl kullanılacağını belirtirler. Müziğin duyulmaya başlamasını istediğimizde, kısaca (MÜZİK GİRER) deriz. Eğer oyunculardan birinin konuşmasını müzikle desteklemek istiyorsak yine (MÜZİK GİRER), ama sonra (KONUŞMA BAŞLAYINCA ARKAYA GEÇER VE DEVAM EDER) diye belirtmemiz gerekir. Çünkü müzik, oyuncunun konuşmaya başlamasından sonra geriden duyulacaktır Konuşma sona erince ya (MÜZİK BİTER) ya da (MÜZİK YÜKSELİR VE BİTER). Kimi durumlarda da (MÜZİK FEDİNG'LENİR). Yani yavaş yavaş alçalarak sona erer.

(MÜZİK GİRER VE DEVAM EDER) dediğimizde duyulan, salt

doğal düzeyde devam eden müziktir. Müzik elbette salt bir konuşma sırasında değil, bir olay sırasında da arkada devam edebilir.

Genellikle her radyo ve TV izlencesinin bir tema müziği vardır. Bu müzik genellikle başlangıçta, geçişlerde ve sonda kullanılır. Ama geçişlerde ayrı bir müzik kullanmak gerekebilir. Çünkü geçişlerde müzik sona eren sahnenin ya da bir sonraki sahnenin havasına uygun olarak da seçilebilir.

İzlenceyi tanıtan müzik tema müziğidir. İzleyici bu müziği duyunca radyonun ve televizyonun başına gelecek ve yine aynı müzikle izlenceden ayrılacaktır.

Bir senaryoda sahnelerin havasına uymak için genellikle geçişlerde bir müzik parçası ile diğeri birleştirilebilir. Bu durum şöyle belirtilir:

(ARKADAKİ AĞIR MÜZİK NEŞELİ BİR PARÇAYA BAĞLANIR).

Her iki parça teknik yönden öyle bir şekilde birbirine bağlanır ki, dinleyici ya da izleyici bir müzikten diğerine ne zaman geçildiğini sezinleyemez.

Kimi zaman yazar senaryodaki bir konuşmaya, söze, ya da olaya dikkati çekmek ister. O zaman (MÜZİK VURUR). Yani o söz söylendiği ya da o olay meydana geldiğinde müzik aletlerinden birinden ya da birden fazlasından yükselen ses ya da gökgürültüsünü andıran müzikal bir başka ses kullanır ve o konuşmayı ve olayı noktalarız. Aynı şekilde de o konuşmaya ve olaya izleyicinin dikkatini çekmiş oluruz.

Ayrıca yazar ne çeşit müzik istediğini daima belirtmelidir. Romantik mi? Ciddi mi? Neşeli mi? Gürültülü mü? Sakin mi?

Şimdi müzikle ilgili terimleri sıralayalım:

MÜZİK GİRER	Müziğin nerede başlamasını istiyorsak.
MÜZİK ARKADA	Müziğin bir konuşma ya da olay sırasında geriden duyulmasını istediğimizde. Bu gibi durumlarda müziğin ses düzeyi alçaltılmıştır. Çünkü doğal düzeyde karşılıklı konuşmalar duyulmaktadır.
MÜZİK DOĞAL	Müzik doğal düzeyde duyulur. Ama görüntülükte görülen her olayı desteklemek üzere kullanılmıştır ve karşılıklı konuşma ya da düz konuşma yoktur. Yani müziği alçaltmak için bir neden yoktur.
MÜZİK DEVAM EDER	Müzik ya doğal düzeyde, ya da alçaltılmış olarak arkada sürüp gider.
MÜZİK FEDİNG	Müzik yavaş yavaş kısılarak alçalır ve arzuya göre ya arkada kalıp devam eder ya da alçala alçala yitip gider.

MÜZİK YÜKSELIR VE BİTER	Müzik, belirtilen yerde «finişe kalkar» ve sonra biter. Genellikle yapımların sonunda bu terime başvurulur.
MÜZİK BAĞLANTISI	İki ayrı müzik parçasını bir sahne ya da geçiş sırasında kullanmak istediğimizde.
MÜZİK YÜKSELİR	(Bu terimin anlamı ortadadır).
MÜZİK ALÇALIR	(Bu terimin anlamı ortadadır).
MÜZİK GERİDE :	Müzik arkada, yani düz ya da karşılıklı konuşmanın gerisinde kullanıldığı zaman. (MÜZİK ARKADA) teriminin aynı.

İkinci Bölüm

TV STÜDYO YAPIMI SENARYO YAZARLIĞI

Bir TV oyununu yazarken göz önünde bulundurulması gerekli 3 öğe vardır:

1) TV yazarının yeteneği:

Gerçek bir TV yazarı olabilmek için içinizde yazarlıkla ilgili doğal özelliklere sahip olmanız gerekir. Bu kitap size bu özellikleri veremez. Çünkü bu özellikleri ve dolayısıyla da yazarlık yeteneğini herkes kişisel deneylerle ve sahip olduğu dünya görüşü ile kazanır. Eğer bir insanın içinde yaratıcılık varsa ve bu yaratıcılığı «yazarlık» kanalına aktarabiliyorsa, işte o zaman o insana «yazarlık eğitimi» uygulanabilir.Bu kitabın amacı da budur. Yani yazarlık eğitimini vermek. Yoksa bu kitabın da diğerleri gibi sizi hemen yaratıcı durumuna getirmesi beklenemez. Bu kitap eğer içinizde doğal «yazarlık» özellikleri varsa, sizi yazarlığa hazırlayabilir. Eğer içinizde yazarlık özellikleri yoksa, bu kitap size çeşitli yapımcılık kurallarını öğretebilir ve yapımcı olarak sizi yazarlardan yeterli TV oyunları istemeye yöneltebilir.

2) İkinci öğe öykü'dür:

Öykü, birbiriyle dramatik yönden ilgili çeşitli sahnelerin ve bu sahnelerin içindeki bölümlerin belli bir sırayı izlemesiyle ortaya çıkar.

3) Üçüncü öğe de eldeki teknik olanaklardır:

Bir senaryoyu görüntülüğe çıkarmak için o televizyon yönetiminin sahip olduğu teknik olanakları bilmek gerekir.

Bu olanaklar temelde dörde ayrılır ve işte bir TV stüdyo yapımı olarak gerçekleştirilecek oyunun yapımcılığında bu dört nokta son derece önemlidir. Bir başka anlatımla, aşağıdaki dört nokta TV stüdyo oyununun yapımcılığının yapısını oluşturur.

Bu dört nokta TV oyununun bütçesine ve yapım koşullarına göre değişebilir. Ama bir TV stüdyo oyununu hazırlamaya başlamadan önce kesinlikle bu dört nokta dikkate alınmalıdır.

Bilindiği gibi, stüdyo yapımlarında «elektronik kameralar» kullanılmaktadır.

a) Sınırlı zaman :

Her TV yönetimi diğer izlencelere olduğu gibi TV oyunlarına da belli bir süre ayırmalıdır. Örneğin, bir TV oyunu genellikle 30 dakika ya da 60 dakika sürer.

TV yazarı tiyatro ya da film senaryosu yazarı gibi aşağı yukarı belirsiz bir süreye değil, belli bir süreye öyküsünü sıkıştırmak zorundadır.

b) Dekorun sayısı :

Her TV oyununda öykü yine ancak belli sayıdaki dekorla anlatılır. Örneğin tiyatroda oyun bir tek dekorla anlatılabilir. Ama televizyona gelince, iş değişir. Bir TV oyununda elbette birden fazla dekor kullanılacaktır. Kaç dekor kullanılacağı ise oyunun bütçesine, stüdyonun büyüklüğüne ve kamera trafiğine göre kararlaştırılır.

c) Oyuncuların sayısı :

Dekorun sayısı sınırlandırıldığı gibi bir oyunda rol alan sanatçıların sayısı da sınırlandırılmalıdır. Bunun nedenleri arasında yapım bütçesi de vardır. Ayrıca TV oyunundaki oyuncuların sayısı öykünün yapısındaki dramatik yapıya göre de belirlenir.

d) Sürekli yapım :

Televizyondaki sahneler filmlerdeki gibi değişebilirler. Fakat filmlerdekinin aksine, televizyon yapımında oyuncuların bir sahneden diğerine geçmesi için yapım durdurulmamaktadır. Gerçi görüntü bantının kullanılmaya başlanmasından sonra yapım elbette durdurulabilir. Ama TV stüdyosunda gerçekleştirilecek bir TV oyununda «sürekli yapımcılık kuralı»nı incelemekte yarar vardır.

Bir aktörün bir sahneden diğerine geçmesi için ne gibi olanaklara başvurulabilir? Bu devamlılık sorununu anlamak için «sürekli yapımcılık kuralı»nın incelenmesi gerekir.

Bu fiziksel temele dayanan kural, TV oyununun dramatik yapısını ve TV yazarlığına uygulanan işlemleri etkiler.

Herhangi bir öyküyü anlatmak için bir yazar olayların nerede, yani hangi dekorlarda geçtiğini belirtmelidir. Aynı yazar bir de bu olaylarda kimlerin bulunduğunu da, yani oyuncuların sayısını da belirtmelidir. Sonuncu olarak da yazar öyküsünü belli bir zaman kalıbı içinde ve devamlı olarak anlatmak zorundadır.

Bir TV senaryosunun yapısı daima dekor, oyuncular ve süre ile biçimlenir.

Öykünün kaynağı ne olursa olsun gerçekte TV senaryosunun yazılış tekniği aynıdır. Eğer bir başka kaynaktan televizyona getiriliyorsa öykü, TV senaryosu kalıbına aktarılmalıdır. Öte yanda bu öykü tümden televizyon için düşünülmüş ise, o zaman yazar elbette daha rahat çalışacaktır.

Aristo'nun yaklaşık olarak iki bin yıl önce düşündüğü öykü an-

latım yöntemi bugün TV yazarı için de geçerlidir. Bir öykü başlıbaşına bir bütün olmalıdır. Olayların kapladığı yerler belirtilmelidir. En önemlisi öykünün bir başlangıcı, ortası ve sonu bulunmalıdır Bu görüşü televizyona uygulanacak herhangi bir öykü için de kabul etmek zorundayız.

Öyküde elbette bir başlangıç, bir orta ve bir son olacaktır. Öykü belli bir sıraya göre anlatılmalıdır. Her öykü kendine ayrılan belli bir sürenin içinde sona ermelidir. Dizi senaryoları elbette ayrı bir uygulamadan geçerler.

Öyküdeki olayların kapladığı bir yer bulunmalıdır dedik. Zaman, oyuncu ve dekor durumlarının olanak verdiği oranda, bir TV oyunu her yerde geçebilir. Duruma ve koşullara göre yazar bu «yeri» seçecektir.

Her iyi öyküde olduğu gibi TV senaryosunda da bulunması gereken en önemli noktalardan biri elbette «çatışma»dır. «Çatışma»dan anladığımız şudur: Genellikle her öyküde kişilerin karşı karşıya geldiği bir sorun olur. İşte «çatışma» bu sorunlardan çıkar ve öykü bu «çatışma» üzerine kurulur. Bir öyküdeki «çatışma» ne olabilir? Örneğin bir kızın sevdiği adamla evlenmesine babası evet demezse ya da kendini bilime adamış bir doktorun bilimsel deneyler yapmasına hastahane kurulu izin vermezse, ortada bir çatışma var demektir.

Sözgelişi, bir insanla doğa arasındaki çatışma (diyelim ki çatışma bir yüzücünün fırtına ile mücadelesinden çıkmaktadır) televizyondan izlendiğinde, izleyiciye ilginç gelebilir. Ama televizyonun özelliklerine ve koşullarına iki insan arasındaki çatışmadan ya da bir insanın içindeki çatışmadan çıkan öykü daha yatkındır diyebiliriz. Bir insanın içindeki çatışma nasıl olur? Diyelim ki bir erkek iki kadını birden seviyor. En sonunda hangisiyle yaşantısını birleştirecek ya da bu iki sevgiden ötürü başına neler gelecek? İşte yazar erkeğin içinde duyduğu bu çatışmadan başarılı bir televizyon oyunu çıkarabilir. Çünkü TV kamerasının izleyiciye ne denli «yakın» olduğunu TV yazarı bilmelidir. Böylece iki kadını birden seven erkeğin duyguları, iç dünyası ve aşkı televizyonda izleyiciye «yakın» bir anlayışla belirtilebilir.

Demek ki şu sonuca da erişebiliriz: Televizyonda sunulan izlencelerin ve oyunların hammaddesi insandır. Olaylar ve diğer konular ikinci planda kalabilir.

TV oyununun en önemli noktalarından biri başlangıçtır. TV oyununun başlangıcı belki de, radyo oyununun dışında, diğer tüm görüntülü alanların başlangıcından önemlidir.

Çünkü:

a) Daha sonra gelişecek olan oyunun dramatik yapısı, başlangıçla doğrudan doğruya ilgilidir.

b) Başlangıçta öykünün daha sonraki bölümlerini etkileyecek noktalara hemen yer verilir. Yukarda da belirtildiği gibi TV oyunu

zamanla kısıtlıdır. Dolayısıyla TV yazarı başlangıçta derhal önemli noktaları ele almalıdır. Bu noktalar piyesin sonucunu da etkileyen noktalar haline gelirler.

c) TV piyesinin başında derhal ilgi çekmeye gayret edilir. Çünkü Türkiye'nin dışında yaklaşık olarak tüm ülkelerde en az iki TV kanalından yayın yapılır. Dolayısıyla aynı anda yayınlanan iki izlenceden birini seçmek zorunda kalan izleyici hangisini izleyecektir? Elbette en başından itibaren ilgisini çeken ızlenceyi. O zaman TV oyunlarında ilginç başlangıçlara gereksinim vardır. Çünkü oyunu izlemeye başlayan izleyici eğer başlangıcı beğenmezse, derhal öbür kanala geçebilir.

İlginç başlangıcı görüntülükte tanınmış bir sanatçının görünmesi, ünlü bir öykünün oynanacağının belirtilmesi, ilginç görüntülü sahneler ve ilginç dramatik olaylar sağlayabilir.

İlk iki noktanın yazarlıkla bir ilgisi yoktur. İlginç görüntülü sahnelerin sağlanması ise daha çok filmlere yatkın bir yoldur. Bu nedenle TV yazarı daha oyunun başında izleyicinin ilgisini çekmek için en çok ilginç dramatik olaylardan yararlanma yolunu seçer.

Bunu sağlayabilmek için;

1. «Başlangıç noktası»nı iyi seçmek gerekir.

«Başlangıç noktası» öykünün değil, oyunun başladığı noktadır. Öykü geçen yıl başlamış olabilir.

Ama, yazar öykü içinde bu yıl meydana gelen ilginç bir olayı oyunun başlangıcına koymak üzere seçer ve oyuna o olayla başlar. İlerde nasıl olsa «geriye dönüş»lerle, ya da karşılıklı konuşma ile geçen yılki olaylar da ele alınacaktır.

Başlangıç sahnesinin özellikleri nelerdir?

Televizyonda gerek süre dar olduğu, gerek başlangıçlarda ilgi çekmek zorunluğu bulunduğu için «başlangıç sahnesi»nin bir «bunalım»la başlaması yerinde olur. Böylece ilk sahnede oyun kahramanı üzerindeki baskının nasıl geliştiğini değil, baskının kendini görürüz.

İşte böyle bir «başlangıç noktası»ndan sonra artık yazar istediğinde, geriye, istediğinde de ileriye rahatlıkla gidebilir. Geriye döndüğünde, bu baskıya yol açan nedenleri, ileriye gittiğinde de bu baskının gelişerek ne gibi tepkiler yarattığını gösterir.

İşte bu nedenle «geriye dönüş» ve «geçiş» yolları ve tekniği televizyonda son derece önemlidir. Ama film senaryosu da bu gibi yolları önemsemektedir.

2. «Ağır bir hızla gelişen başlangıç noktası»na da başvurulabilir. Bu gibi başlangıçlarla başlayan TV oyunlarındaki öyküde olaylar salt oyunun çerçevesi içinde meydana gelir. Yani «başlangıç noktası»ndan önce gelen bir olay yoktur. Dolayısıyla bu gibi durumlarda «geriye dönüş» kullanılmaz. Öykü «başlangıç noktası» ile başlar ve «sonuç»la da biter. Yalnız bu gibi durumlarda «başlangıç noktası» ağır bir hızla gelişir. «Ağır bir hızla gelişen başlangıç noktası» ile

başlayan oyunlar genellikle 60 dakikadır. Yarım saatlik oyunlar bu gibi başlangıçlar için uygun değildir.

3. «Geriye dönüşle başlangıç noktası»nın kullanıldığı oyunlar bir «bunalım»la başlar, sonra hemen «geriye dönülerek» bunalımın nedenleri açıklanır. Bu, televizyonun yapısına uygun bir yoldur. Ayrıca bu yol izleyicinin ilgisini de çeker. «Başlangıç noktası»nda yer verilen bunalımdan ötürü oyunun başında izleyici yüksek gerilimin bulunduğu sahnelere rastlamaktadır.

İzleyici bu gibi başlangıçla oyunun sonunda bir çözüm yoluna ulaşılacağını da sezer ve bu çözüm yolunu merak etmeye de başlar. Böylece bu merak öğesi de izleyicinin ilgisini ayakta tutan bir başka nokta olacaktır.

Şimdi bir başka nokta üzerinde daha duralım:

«Ağır bir hızla gelişen başlangıç noktası»nın kullanıldığı TV oyunları genellikle pahalıya çıkar. Çünkü bu «nokta» ile başlayan oyunlarda dekorun sayısı bir hayli yüksek olacaktır.

Bu da gösterir ki TV oyunlarının dramatik yapısı, yapım bütçesiyle doğrudan doğruya ilgilidir.

«Bunalım»la başlayan TV oyunlarının bütçesi ise kabarık olmaz.

TV oyunlarının başlangıcı bu denli önemli olduğu için şimdi ilk sahneyi inceleyelim.

Yalnız bir noktayı belirtmekte yarar var:

Biz bu bölümde stüdyoda gerçekleştirilecek TV oyunlarının senaryolarını ve yapımını incelemekteyiz. Çeşitli değişikliklerle, burada üzerinde durduğumuz örnekleri TV filmlerinde ve sinema filmlerinde de uygulamamız mümkündür.

Başlangıç sahnesi:

Televizyon oyunu başladığında, izleyici kendisine görüntülükte sunulan yeni dünya hakkında hemen ön ve temel bilgiye sahip olmak ister. Bu tanıtmanın, oyunun gelişmesinden önce yapılması gerekir. Tanıtmayı yapabilmek için «giriş»e yer verilmelidir. Tüm dramatik yapıtlarda «giriş» vardır. Ama her dalın girişi, o dalın özelliklerine uygun bir yöntemde yapılır.

«Giriş»te dört adım yer alır.

Seyirciye,

1. TV oyunundaki kişilerin kimlikleri bildirilmelidir.
2. Bu kişilerin nerede oldukları açıklanmalıdır.
3. Öykünün geçtiği zaman belirtilmelidir.
4. Öykünün başladığı an ya da daha önce oluşan davranışlar ve olaylar anlatılmalıdır.

İlk üç nokta ön bilgiyi sağlamaktadır. Dördüncü nokta ise TV oyunu başladığı zaman belirtilen özelliklerin temelini oluşturan bilgiyi kapsamaktadır. Eğer geçmişle ilgili davranışları ve olayları izleyici öğrenemezse, TV oyunu başladıktan sonra gelişecek olan diğer olayların, davranışların ve çatışmaların nedenlerini anlaması zorlaşır.

«Giriş»teki dördüncü nokta TV oyununun başında gelişmeye başlamaktadır. Bu gelişme ağır da olabilir. Ama geçmişteki davranışlar ve olaylar, TV oyunu başladıktan sonraki durumun nedenlerini izleyiciye açıklayıcı bir özellik taşımalıdır. Bu açıklayıcı bilgi sayesinde izleyici TV oyunundaki çatışmayı sezinleyebilmeli, ama sonucu daha önceden bilmelidir.

Elbette senaryo yazarı yukarda belirtilen dört noktadan kimilerine oyunun başlangıcında, daha sonra çeşitli dramatik etkiler yaratmak için, yer vermeyebilir. Biz burada kalıplaşmış biçimleri incelemekteyiz.

Başlangıçlar:

Stüdyoda elektronik kameralarla gerçekleştirilen TV oyunlarının başlangıçlarında kısa film kullanılmazsa, şöyle bir stüdyo sahnesine yer verilebilir.

(Örnek 1)

AYDINLATARAK BİR ODA KAPISI ÜZERİNDEKİ LEVHAYI GÖRÜRÜZ. LEVHADA «HASAN KALMAZ. AVUKAT» DİYE YAZMAKTADIR.
KAPIDAN, ÜZERİNDE ÇEŞİTLİ EVRAKIN BULUNDUĞU BİR MASAYA GEÇİŞ.
KAMERA MASADAN KİTAPLARIN BULUNDUĞU YERE DÖNER VE BAŞLIĞI «CEZA YASASI» OLAN BİR KİTABI GÖSTERİR.
KAMERA GERİYE ÇEKİLİR: HASAN KALMAZ'IN BU KİTABI OKUDUĞUNU GÖRÜRÜZ.

Bu yöntemdeki başlangıçta oyundaki bir kişinin adını ve ünvanını belirten yazılara başvurulmuştur. Bu başlıklar da «dekorun» birer parçasıdır. Başlıkları görünce izleyici bir avukatın yazıhanesinde ve avukatın adının da Hasan Kalmaz olduğunu derhal anlayacaktır. İzleyici ayrıca kitabın adından avukatın ceza yasasını okumasının bir nedeni olduğunu da sezinleyecektir. İşte böylece salt görüntüye dayanarak temel «giriş» başlatılmış olur.

Aynı alanda bir başka yol kulanılarak, bir kişinin kamera tarafından izlenmesine de başvurulabilir. Şöyle ki:

(Örnek 2)

AYDINLATARAK BİR ODA KAPISI ÜZERİNDEKİ LEVHAYI GÖRÜRÜZ. LEVHADA «HASAN KALMAZ. AVUKAT» DİYE YAZMAKTADIR.
BİR KADIN ÇERÇEVEYE GİRER, KAPIYI VURUR, AÇAR VE İÇERİ GİRER VE MASAYA DOĞRU YÜRÜR. KAMERA KENDİSİNİ İZLER.
MASADA ELİNDEKİ KİTABI OKUDUĞU İÇİN YÜZÜNÜ GÖRMEDİĞİMİZ BİRİ VARDIR. KİTABIN İSMİ «CEZA YASASI»DIR.

KADIN

Bir merhaba demiyecek misin?
ADAM YAVAŞÇA KİTABINI İNDİRİR VE HASAN KALMAZ'IN YÜZÜNÜ GÖRÜRÜZ.

Dışardaki bir çekimi içerden bir çekimle izlemek de yararlı olabilir. Çünkü bu yol sahnenin genel görünüşü ve havası hakkında, daha öykü başlamadan, izleyiciye bilgi vermektedir. Örneğin:

(Örnek 3)

BİR MEYHANENİN DIŞTAN GÖRÜNÜŞÜNE AYDINLATARAK GİRERİZ.
GECE. PENCERE CAMI DAHA ÖNCE YAĞAN YAĞMURDAN ISLANMIŞTIR. SOKAK FENERİ ISLAK CAM ÜZERİNDE YANSIR. KAMERA MEYHANENİN KAPISINA YAKLAŞIR.
ARKADA KALABALIK SESİ. MEYHANENİN İÇİNİN GENİŞ ÇEKİMİNE GEÇİŞ. KALABALIK SESİ ARTAR.

Bu çekimlerin yarattığı hava şudur: İzleyici önce meyhanenin önünde durduğunu, sonra da sanki yürüyormuş gibi meyhaneye girdiğini sezinler. Kalabalık sesinin burada kullanılışına dikkat edilmelidir. Kamera meyhanenin kapısına yaklaştığında, bu ses arkada duyulmaya başlanır. İkinci çekime, yani meyhanenin içine girince ses yükselir. Burada bu ses «efekt»ine derinlik verilmiştir.

Çeşitli TV oyunları ya da izlenceleri önce sahneyi dışardan belirtici bir çekimle başlar ve sonra genellikle kameranın kapıdan içeri girmesiyle bir geniş çekime yer verir.

Aşağıda bu konuda bir örnek verilmiştir. Bu örnekte bir kişi önce belirtici çekime girer, sonra kamera onu izler ve böylece içeriyi gösteren çekime geçilir.

(Örnek 4)

AYDINLATARAK BİR DÜKKÂNIN ÖNÜNÜ GÖRÜRÜZ. DÜKKÂNIN ÜSTÜNDE «ANTİKACI HASAN» DİYE YAZMAKTADIR. MEHMET TÜRKÖZ ÇERÇEVEYE GİRER. DÜKKÂNIN ÖNÜNDE BİR AN DURUR, DÜŞÜNÜR VE KAPIYI AÇIP İÇERİYE GİRER. İÇERİSİNİN MEHMET'İN ARKASINDAN GÖRÜNÜŞÜ. SAĞDA MÜŞTERİDEN PARA ALINAN YER. ÖBÜR TARAFTA HASAN BİR MÜŞTERİYE ELİNDEKİ ANTİKAYI GÖSTERMEKTEDİR. MEHMET ORAYA DOĞRU YÜRÜRKEN KAMERA DA ONU ARKASINDAN İZLER.
EFEKT: MEHMET GİRDİKTEN SONRA KAPANAN KAPI SESİ.

Aynı örneği şöyle de değiştirebiliriz:

(Örnek 5)

AYDINLATARAK BİR DÜKKÂNIN ÖNÜNÜ GÖRÜRÜZ. DÜKKÂNIN ÜSTÜNDE «ANTİKACI HASAN» DİYE YAZMAKTADIR. MEHMET TÜRKÖZ ÇERÇEVEYE GİRER. DÜKKÂNIN ÖNÜNDE BİR AN DÜŞÜNÜR VE SONRA KAPIYI VURMAK ÜZERE ELİNİ KALDIRIR. KAMERA ELİN YAKIN ÇEKİMİNE DEK GİRER.

ANTİKA BİR KAMAYI TUTMAKTA OLAN BİR BAŞKA ELİN YAKIN ÇEKİMİNE HAFİF ZİNCİRLEME İLE GEÇERİZ. EL KAMAYI KININDAN ÇIKARIR VE SOKAR.

EFEKT: VURULAN KAPININ SESİ ÇERÇEVE DIŞINDAN DUYULUR.

KAMERA GERİ ÇEKİLİR VE ANTİKACI HASAN'I ELİNDEKİ BİR KAMAYI MÜŞTERİSİNE GÖSTERİRKEN GÖRÜRÜZ.

HASAN

Giriniz.

MEHMET TÜRKÖZ'Ü İÇERİ GİRERKEN GÖSTEREN ÇEKİM.

Yukarıdaki örnekte durum değişiktir. İzleyici, Mehmet'in kapıyı vuran elinin yakın çekimini görür. Bu çekimden, hafif zincirleme ile dükkân içinde bulunan Hasan'ın elinin yakın çekimine geçeriz. Bundan sonra kapının vuruluşunun sesi çerçevenin dışından duyulur. Çünkü artık dükkânın içine girmiş bulunmaktayız. Hattâ Mehmet'in içeri girişini de dükkânın içinden yapılan çekimle görürüz. Bu arada öyküye «giriş» aynıdır. Dükkânın üstündeki yazı, ya da levha seyirciye bir antikacı ile karşı karşıya olduğunu belirtir. Ayrıca Hasan'ın elindeki kama da «antikacı» düşüncesini desteklemektedir.

«Hafif zincirleme» ile geçişin TV senaryolarında çok yararlı bir rol oynadığını ve son derece yeterli bir devamlılık havası yarattığını yazar, TV yayınlarını izlediğinde daha iyi anlar.

Bu gibi, stüdyo yapımı başlangıçlarda yazarlar doğrudan doğruya ilk sahneye geçerek kısa bir «giriş» sağlamak amacı ile bir ya da iki satırlık bir karşılıklı konuşmaya yer verirler.

(Örnek 6)

LÂLE DEVRİNE AİT BİR SARAY ODASI. DÖNEMİN BÜYÜK ADAMLARINDAN BİRİ GENİŞ BİR SEDİRDE OTURMAKTADIR. AYAKTA BİR BAŞKASI DURMAKTADIR. BİRDEN AYAKTAKİ ADAM OTURANA DÖNER.

AYAKTAKİ ADAM

Paşa! Paşa; Kaptanı Deryasınız ama, böyle konaklarda oturup, denizlere çıkmadığınız için bizim dertlerimizle artık ilgilenmiyorsunuz. Beni dinleyin ve dediklerimi yapın. Bana inanın.

KAPTANI DERYA

Koskoca Kaptanı Derya ne zamandan beri bir gemicinin söylediklerini yapmaktadır. Derhal çık git buradan. Yoksa senin için iyi olmaz.

İzleyici derhal nerede olduğunu öğrenmiş oluyor: Eski dönemlere ait bir konaktadır. Gördüğü kişilerin kimlikleri de ortaya hemen çıkıyor: Oturan devrin kaptan paşası, öbürü de basit bir gemicidir. İzleyici ayrıca her ikisi arasında bir çatışma olduğunu da hemen sezinlemektedir.

Yazar açılış sahnesinin genel havasını ve yerini belirtmek için dekor ve kostümden ve «Şarad»dan da yararlanabilir:

(Örnek 7)

AYDINLATARAK KÜÇÜK VE ESKİ BİÇİMDE BİR LABORATUVARI GÖRÜRÜZ. YAŞLI BİR DOKTOR ÇEŞİTLİ KİMYASAL AYGITLARLA ÇALIŞMAKTADIR. ÜZERİNDE ESKİ BİÇİMDE DİKİLMİŞ BİR GİYSİ VARDIR. DOKTOR ELİNDEKİ İÇİ SIVI İLE DOLU BİR TÜPÜ YUKARIYA DOĞRU KALDIRIR. HAFİFÇE SALLAR VE BEKLER. İSTEDİĞİ SONUCA ERİŞEMEDİĞİ İÇİN «OLMADI» DERCESİNE BAŞINI SALLAR VE İÇİNİ ÇEKER.

O SIRADA KAPI AÇILIR VE İÇERİYE GENÇ BİR ADAM GİRER. ÜSTÜNDE BEYAZ ASİSTAN GÖMLEĞİ VARDIR.

ASİSTAN

Dr. Pastör, sizi rahatsız etmiyorsam, bir haber vermek istiyorum.

Yukardaki örnekte belirtilen dekor ve «şarad»dan bir doktorun bir deney üzerinde çalıştığını derhal anlarız. Doktor ve doktorun giysisi oyunun içinde bulunduğumuz zamanlarda geçmediğini göstermektedir. TV oyununun eski bir tarihte geçen olayı anlattığı ortadadır. Sahne başladıktan kısa bir süre sonra doktorun deneyinin başarısızlıkla sonuçlandığını da görürüz. O sırada gelen asistan ise sadece «Araç kişi» olarak kullanılmıştır. Çünkü asistana, doktorun kimliğini ortaya çıkarması için bu sahnede yer verilmiştir.

Görüntü araçlarına yer veren başlangıçlar:

Görüntü araçları başlangıç sahnesindeki yeri belirtmek için kullanılabilir. İşte harita ve «maket» kullanarak yazılan bir başlangıç sahnesi.

(Örnek 8)

AYDINLATMA İLE BİR TÜRKİYE HARİTASINI GÖRÜRÜZ. KAMERA ANKARA'YA YAKLAŞIR. HARİTADAKİ «KIZILAY» KELİMESİNİ RAHATLIKLA OKURUZ. ZİNCİRLEME İLE BİR EVİN MAKETİ GÖRÜNÜR.

HAFİF ZİNCİRLEME İLE EVİN BİR ODASINA GEÇERİZ. BİR ADAM MASA BAŞINDA ÇALIŞMAKTADIR.

Gerek bu adamın kim olduğunu belirtmek, gerek öykünün devam etmesini sağlamak için bir, iki satırlık karşılıklı konuşmaya yer verilebilir.

Şimdi yukarıda kaldığımız yerden devam edelim.

(Örnek 8 devam ediyor)

BİR ADAM MASA BAŞINDA ÇALIŞMAKTADIR.

SES

(ÇERÇEVE DIŞINDAN) Doktor bey, sizi biri görmek istiyor. İzmirli Mehmet Hayran.

DOKTOR

Evde de rahat yok. Kendisine hastahaneye gelmesini söylemiştim.

Yukardaki örnekte de dışardan içeriye geçilmektedir. Görüntülükte önce Türkiye haritası görünmektedir. Sonra «Ankara» çerçeveyi doldurur, en sonra da «Kızılay». Bunu sonra evin dıştan görünüşü, onu da evin içine geçiş izler. Karşılıklı konuşma ise görünen adamın kimliğini belirtmeye yaramaktadır.

Eğer TV stüdyosu «maket» kullanacak durumda değilse, o zaman yazar bir başka yola başvuracaktır. Maket yerine her çeşit resim ya da fotoğraf kullanılabilir.

(Örnek 9)

AYDINLATARAK BİR ÇİFTLİK EVİNİN FOTOĞRAFINI GÖRÜRÜZ.
HAFİF BİNDİRME İLE EVİN İÇİNE GEÇERİZ.

Fotoğrafta devinim olmayacağı için kamera ancak bir, iki saniye resim üzerinde durur. Eğer resim büyük ise kamera daha uzun süre onun üzerinde dolaşabilir.

Şimdi harita ve resimlerle ilgili bir başka örnek:

(Örnek 10)

MARMARA DENİZİNİ GÖSTEREN BİR HARİTA.
HAFİF ZİNCİRLEME İLE BİR SAVAŞ GEMİSİNİN FOTOĞRAFI
HAFİF ZİNCİRLEME İLE GEMİNİN İÇİ.

Bu örnekteki yol şudur: Genel görünüş, belli bir yerin görünüşü ve sahnenin görünüşü.

Başlangıçlarda film nasıl kullanılır?:

Çeşitli sahneleri filme alıp, TV stüdyosunda yapılan TV izlencelerinin ya da TV oyunlarının içinde göstermek gereklidir. Çünkü her yeri TV stüdyosunun içinde canlandırmaya olanak yoktur. Aşağıdaki örnekte TV oyununda başlangıçta film ile stüdyo yapımının nasıl birleştirildiği belirtilmiştir.

(Örnek 11)

FİLM GİRER: FİLMDE GÜNDÜZ İSTANBUL GÖRÜNMEKTEDİR. TOPKAPI MÜZESİ ÖN PLANDADIR. FİLMDE İKİNCİ SAHNE TOPKAPI SARAYI'NIN GİRİŞİ. HAFİF ZİNCİRLEME İLE STÜDYO İÇİNDEKİ MÜZEYE GİRİŞ YERİNİN DEKORU.

Ayrıntılar değişebilir, ama genellikle sıra bu şekildedir. Örneğin dalgalı denizde sallanarak yol almakta olan bir geminin filminden, stüdyo içindeki bir kamara dekoruna; havada uçmakta olan bir uçak filminden, stüdyo içindeki pilot yeri dekoruna geçilebilir.

Burada yazarın unutmaması gereken bir nokta var: Düzenli çalışan ve genel olanaklarını tamamlamış olan bir televizyondaki film arşivinde TV yapımlarının içine girecek filmler vardır. Yazar bu kısa filmlerin hangi sahneleri (uçak kalkışı, gemi, fırtına, sokak görünümü vb.) kapsadığını, senaryosunu yazmadan öğrenmeli ve TV yönetimini ayrıca film çekerek masraf yapmaya zorlamaktan kaçınmalıdır. Bununla birlikte, çeşitli TV senaryolarında stüdyoda yapılmayacak dekorlar için elbette film çekmek gerekebilir. Sözgelişi oyunun kahramanını sokakta yürürken göstermek gerekebilir. TV stüdyosunda sokak dekoru kurulamayacağına göre, bu sahne dışarda çekilecektir.

Bir televizyon oyununun nerede geçtiğini belirtmek için kesinlikle filme gerek olduğu da ileri sürülemez. Aynı amaca erişmek için film yerine karşılıklı konuşmadan da yararlanılır. Sözgelişi bir TV oyununun «giriş»indeki olayın Topkapı Müzesi'nde geçtiği, film ve fotoğraf ve üstü yazılı levhalardan yararlanılmadan da belirtilebilir. Şöyle ki:

(Örnek 12)

AYDINLATARAK BİR ADAMIN BİR BÜYÜK PENCERE ÖNÜNDE AYAKTA DURDUĞUNU VE DIŞARIYA DÜŞÜNCELİ DÜŞÜNCELİ BAKTIĞINI GÖRÜRÜZ. BİZ PENCERENİN DIŞINDA NE OLDUĞUNU GÖREMEYİZ.

ADAM

(ÇERÇEVE DIŞINDAKİ BİRİNE) İnsan kendini burada tarihe gömülmüş sanıyor, değil mi? Kimbilir kaç padişah bu pencereden İstanbul'u seyretti? Ve acaba neler düşündü? Sen şimdi neler düşünüyorsun bakalım?

KADIN

(ÇERÇEVEYE GİREREK) Doğrusunu istersen ben tarihi düşünmüyorum. Topkapı Sarayı'na girdiğimizden beri çevremiz hep tarih dolu ama sarayın ön penceresinden İstanbul'a baktığımız zaman ben sadece kentin güzelliğine kendimi kaptırdım.

Bu karşılıklı konuşmada yer verilen «Topkapı Sarayı» sözcük-

leri hiçbir fotoğraf, resim, yazı ve film olmadan da izleyiciye, sahnenin neresi olduğunu anlatmakta, hattâ «tarih» ve «kentin güzelliği» sözcüklerinden ötürü de izleyicinin imge dünyasını kullanmasına yol açmaktadır.

Başlangıç sahnesinde «İç Spiker»in kullanılışı:

Yazar karşılıklı konuşma üçgeninde de belirtildiği gibi izleyiciye doğrudan doğruya seslenmemektedir. Ama arada sırada izleyiciye doğrudan doğruya seslenmekte yarar olabilir. TV oyununda aşağıda belirtilen biçimlerde «iç spiker» ile izleyiciye seslenmek mümkün olabilir.

1. «İç spiker» gerçekte TV oyununda yer alan kişilerden biridir.
2. «İç spiker» oyundaki kişilerden tamamen ayrı bir kişidir.

Bir de şu nokta var: İç spiker konuştuğunda görüntülükte ya görünür ya da görünmez ve salt sesi duyulur.

Kendi görünmeden sesi duyulan «iç spiker» öykü ile ilgili olarak çeşitli yorumları rahatça yapabilir çünkü kendisi olayın dışında kalmaktadır.

Eğer «iç spiker» oyuncular arasından biri ise durum şöyledir: Senaryoyu içinde insanlar olan bir resim olarak düşünürsek, kişilerden biri olan «iç spiker» ayrılarak dışarıya çıkar ve resim hakkında yorum yapar, sonra yine gerisin geriye resme girer ve oyuna devam eder. Şimdi bir örnek verelim:

(Örnek 13)

AYDINLATARAK BİR LOKANTAYI GÖRÜRÜZ. MASALARDA ERKEKLİ KADINLI TOPLULUKLAR YEMEK YEMEKTEDİR. MÜZİK: GİRER. MUSTAFA KONUŞMAYA BAŞLAYINCA ARKAYA GEÇER.

MUSTAFA'NIN SESİ

Öykümüz o gün köşe başındaki lokantada başladı. Yıllardanberi oraya uğramamıştım. Lokantaya girip tanıdık biri var mı diye şöyle bir çevreme baktığımı anımsıyorum.

LOKANTANIN KAPISINDAN İÇERİ GİRİP, DURDUĞU YERDEN ÇEVRESİNE BAKAN MUSTAFA'NIN ÇEKİMİ.

MUSTAFA'NIN SESİ
(DEVAM EDER)

Önce tanıdık birini göremedim. Fakat sonra birdenbire masalardan birinde yemek yemekte olan adamın biri elindeki gazeteyi bırakıp, bana baktı.

YEMEK YEMEKTE OLAN YAŞLI ADAMIN GAZETESİNİ İNDİRİRKEN GÖSTEREN ÇEKİM.

MUSTAFA'NIN SESİ
(DEVAM EDER)

Onu nerede olsa tanıyabilirdim. Bu, Hasan'dı.
MUSTAFA ÇERÇEVEYE GİRER VE HEYECANLA HASAN'A DOĞRU İLERLER.
HASAN DA HEYECANLA AYAĞA KALKAR.

HASAN

Aman Allahım! İnanamıyorum. Mustafa, değil mi?

MUSTAFA

(GÜLEREK) Ta kendisi.

HASAN

Otur şöyle, nerelerdesin? En son haber aldığım zaman Amerika'daydın. (GARSONA SESLENİR) Bize iki bira lütfen!

Yukarıdaki uygulamada Mustafa'nın sesi daha önceden ses bantına alınmıştır. Mustafa önce izleyicinin de gördüğü lokanta sahnesinde «giriş» kuralını yerine getirir. Sonra Hasan'ı görür ve «iç spikerliği» sona erer, çerçeveye girer ve rolünü oynamaya başlar. Öykünün daha ilerdeki bir bölümünde yine «iç spikerlik» yapabilir. Örneğin Mustafa ve Hasan biralarını içerken ve Mustafa çekimde görünürken bu karşılaşma hakkındaki düşüncelerini «iç spiker» olarak anlatabilir. Ama Mustafa'nın sesini duyduğumuzda onun dudakları kıpırdamaz. İzleyici onun düşüncelerini kendi sesinden duymaktadır. Şöyle ki:

MUSTAFA VE HASAN'I BİRA İÇERKEN GÖSTEREN ÇEKİM.

MUSTAFA'NIN SESİ

Hasan'ı belli etmeden inceledim. Değişmişti kuşkusuz.

Radyo yazarlığı yapanlar için bu yol yabancı sayılmaz. Ne var ki, TV oyununda «iç spikerlik» yapan bir kişiyle, radyoda iç spikerlik yapan kişinin özellikleri arasında ayrılıklar vardır. Radyo oyunundaki kişi «iç spikerlik»ten oyundaki rolüne kolaylıkla geçer. Genellikle de radyoda «iç spikerlik» ve rol aynı mikrofon önünde ve aynı oyuncu tarafından aralıksız sürdürülebilir.

Radyoda bir aktörün «iç spikerlik»ten rolüne ve rolünden yine «iç spikerliğe» nasıl aralıksız ve kolaylıkla geçebildiğini aşağıdaki örnek göstermektedir:

ERKEK : (İÇ SPİKER) Saçları çok güzel görünüyordu. Alevlerin rengi saçlarının üzerinde dolaşıyor ve titreyen kızıllıklar sarı saç tellerinin üzerine düştükçe, ortaya sanki ünlü bir ressamın tablosu çıkıyordu. Yanına doğru gittim ve ateşle arasına girmemeye çalışarak oturdum. (ROL) Ne düşünüyorsunuz?
KIZ Hiç.
ERKEK : (İÇ SPİKER) Bana doğru döndü ve gülümsedi ve dedi ki...

KIZ Ankara'ya dönüyor musunuz?
ERKEK : Bilmem.
KIZ Ne zaman haber gelecek?
ERKEK : Galiba yarın. (İÇ SPİKER) Yanıtım onu memnun etmemişti herhalde. Gözlerini alevlere çevirdi ve daldı.

Yukardaki örnekte rolden iç spikerliğe ya da iç spikerlikten role ne denli kolay geçildiğine dikkat ediniz. Bu kolaylık televizyonda yoktur. Çünkü rol yapan sanatçılardan biri hem de iç spiker olarak kullanılacaksa, kendisinin iç spiker olarak söyledikleri genellikle daha önceden ses bantına alınacaktır. Eğer televizyondaki spikerin sözleri yukarda belirtilen radyo örneğinde görüldüğü gibi çok kısa ise, stüdyo yapımında bu kısa sözleri araya sıkıştırmak kimi zaman olanaksızdır. Bu nedenle televizyonda aynı kişi hem rol yapacak, hem de iç spikerlik görevini yüklenecekse, her ikisini birbirine yakın bir şekilde yazmamalı, uzun aralıklar bırakmalıdır.

Radyo ve televizyondaki «iç spikerlik» arasında bir başka ayrılık daha var: Radyo dinleyicisi «görmez». Dolayısıyla bir iç spiker bu göremeyen dinleyiciye görülmeyen olayları anlatacaktır. Oysa TV izleyicisi görür ve ne denli çok görürse, o denli mutlu olur. Dolayısıyla televizyonda iç spiker mümkün olduğunca az konuşmalı ve izleyicinin gördüğünü de yinelememelidir.

Duygusal bir etki yaratmak için oyuncu-iç spiker kullanılmalı ve en kısa zamanda bilgi vermek için de olayları dışardan anlatan, yani oyuna katılmayan «iç spiker»e başvurulmalıdır.

Oyuna katılan «iç spiker» ile kimi görüntü yollarına başvurularak da ilginç etkiler yaratmak mümkün olabilir.

(Örnek 14)

AYDINLATARAK BİR FOTOĞRAF ALBÜMÜNÜ GÖRÜRÜZ
BİR EL, ALBÜMÜ AÇAR VE İLK SAYFAYI ÇEVİRİR.
YİRMİ YAŞLARINDA BİR GENCİN RESMİ. BİR EVİN ÖNÜNDE DURMAKTADIR.
BİR KADIN KONUŞMAYA BAŞLAYINCA KAMERA RESME YAKLAŞIR.
MÜZİK: GİRER VE ARKAYA GEÇER.
KADININ SESİ (GENCİN RESMİNİN ÜZERİNE) Onunla ilk karşılaşmam bir bayram gününe rastlar. Yatılı okulundan eve geldiği zamandı.
Evin önünde duruyordu. Ben de kaldırımdan yürüyordum. Daha sonra aynı yerde bir resmini çekmeme izin verdi.
MÜZİK: ARKADA YİTİP GİDER.
Onu ilk gördüğüm gün, daha tanışmamış olduğumuz halde, bana elini sallayıp «MERHABA» dediğini anımsıyorum.
EVİN ÖNÜNDEKİ ERKEK ÇOCUĞA HAFİF ZİNCİRLEME İLE GEÇİŞ.

ÇOCUK

(YÜKSEK SESLE VE ELİNİ SALLAYARAK)
Merhaba.

Yukardaki örnekte de izleyici önce çocuğun fotoğrafını görür, sonra da fotoğraftan sahneye, yani sete geçilir. Görüntülükte görünen fotoğrafın bir albümde olduğu da saklanmamıştır. Hatta bu gerçek özellikle de belirtilmektedir. Daha sonra da oyuncu-iç spiker, sözünü ettiği sahneye girecektir.

Bu yola tüm oyun boyunca başvurulabilir. İlk bölüm, ya da sahne sona erince, yine albüme dönülür ve iç spiker bir sonraki sahneye izleyiciyi hazırlar ve sonra da bir sonraki sahneye geçilir. Ve spikerin görevi, devamlılığı ve «giriş»i hazırlamaktır. Bunu yaparken izleyiciye kendi görüşünü ve düşüncesini sahneler arasında sunar.

Oyuna katılmadan, öyküyü dışardan anlatan iç spiker elbette çok daha az kişiseldir. Kendi görüşünü ve düşüncesini anlatmaktan daha çok izleyiciyi sahnelere hazırlar, geçişi ve devamlılığı sağlar ve sonra öyküyü anlatmayı ve geliştirmeyi oyunculara bırakır.

Şimdi (Örnek 8)'de başvurulan yolun, olayların dışındaki iç spikerle nasıl uygulandığını görelim:

(Örnek 15)

MÜZİK: GİRER VE İÇ SPİKER BAŞLAYINCA ARKAYA GEÇER. AYDINLATARAK BİR TÜRKİYE HARİTASINI GÖRÜRÜZ.

İÇ SPİKER
(ÇERÇEVE DIŞINDA)

Pek çok kimse bilmez ama Ankara'da oturan bir yazar günümüzde son derece önemli bir yapıt hazırlamaktaydı. KAMERA HARİTA ÜZERİNDE ANKARA KENTİNE YAKLAŞIR VE «KIZILAY» YAZISINI OKURUZ.

İÇ SPİKER
(GÖRÜNMEDEN)

Bu yazar Kızılay'da, Sakarya caddesinde oturuyordu.
BİNDİRME İLE BİR EV MAKETİNE GEÇERİZ.

İÇ SPİKER
(GÖRÜNMEDEN DEVAMLA)

Yazarın adı Hasan Tırpan'dı.
HAFİF BİNDİRME İLE EVİN BİR ODASINA GEÇERİZ.
HASAN MASASINDA YAZMAKTADIR.
MÜZİK: YAVAŞÇA YİTİP GİDER.

Bu örnekte müzik oyunun başında öyküye uygun bir atmosfer yaratırken, iç spiker izleyiciye olayın nerede geçtiğini, ne zaman oluştuğunu ve görünen kişinin kimliğini anlatmaktadır.

Elbette her başlangıç sahnesinde çeşitli yollar birleştirilerek kullanılabilir. Örneğin bir oyuna, film ve iç spiker birleşimi ile başla-

nabilir. İç spiker oyunculardan biri olarak ya da dışardan katılır. Bu yol oyunun havasına uygun değilse, görüntü yollarının hiçbirine başvurulmadan «stüdyo yapımı başlangıcı»na yer verilir, ama bir de oyunun dışından bir iç spiker kullanılır.

Oyunun geçtiği yer belli olduktan sonra artık sıra «dramatik giriş»tedir. Bunu elde etmek için de çeşitli yollar vardır. Aşağıdaki örnekte önce oyunun geçtiği yerin belirtildiğini, sonra da sıranın «dramatik giriş»e geldiğini görüyoruz.

(Örnek 16)

ANCAK BİR OTOMOBİL ALAN KÜÇÜK BİR GARAJ. KAMERA DUVARI TARAR. SIRASIYLA BİR ESKİ LÂSTİK, BİR, İKİ KRİKO VS. GÖRÜRÜZ. ÜZERİNDE «1971 TAKVİMİ - İSTANBUL» DİYE YAZAN BİR TAKVİME GELİNCE KAMERA BİR AN DURUR, SONRA GARAJIN ARKASINA DOĞRU DÖNER. ORADA MEHMET ÇIPLAK BİR LÂMBANIN ALTINDA BİR MOTOSİKLET ÜZERİNDE ÇALIŞMAKTADIR. 17 YAŞLARINDADIR.
ÜZERİNDE YAĞLANMIŞ BİR GÖMLEK VARDIR.
YÜZÜ DE YAĞLANMIŞTIR. ELİNİN TERSİ İLE YÜZÜNÜ SİLER. YÜZÜ DAHA DA YAĞLANIR.
BÜYÜK BİR HEYECANLA ÇALIŞMAKTADIR.
EFEKT: DIŞARDA AYAK SESLERİ.
MEHMET'İN YÜZÜNÜN YAKIN ÇEKİMİ. KORKMUŞTUR.
AYAKLARININ UCUNA BASA BASA GARAJIN KAPISINA DOĞRU GİDER VE DIŞARISINI DİNLER.

HASAN

(ÇERÇEVE DIŞINDA) (FISILDAR) Mehmet... Mehmet... İçerde misin?
MEHMET SESİ TANIYINCA RAHATLAR. GARAJIN KAPISINI BİRAZ ARALAR. İÇERİYE GÜN IŞIĞI GİRER. KAPIYI BİRAZ DAHA ARALAR VE HASAN'IN GEÇMESİNİ SAĞLAR VE SONRA KAPIYI HEMEN KAPAR.
(İÇİ RAHATLAMIŞ) Seni babam sandım.
MOTOSİKLET'İN YANINA GİDERLER.

HASAN

(TAŞITA HAYRANLIKLA BAKAR) Nasıl gidiyor?

MEHMET

Mükemmel. Her geçen gün hızı artıyor.

HASAN

Yarışa dek hazır olacak mı?

MEHMET

(BAŞINI EVET DİYE SALLAR) Eğer babam duyup engel olmazsa.

Bu sahne bir TV oyununun açılışındaki «giriş»i kapsamaktadır. TV yazarlığının temel öğelerine yukardaki örnekte başvurulmuş ve bunlardan «kamera kullanılışı» ve «dekor» derhal uygulanmıştır.

Örneğin kamera garajın duvarını tarayarak çeşitli nesneleri ve bu arada da üzerinde «1971 Takvimi İstanbul» yazan bir belgeyi göstermiştir.

Kameranın bu şekilde kullanılışı ve dekor üstündeki bir nesneyi göstermesiyle izleyici öykünün garajda geçtiğini, zamanın 1971 yılı ve yerin de İstanbul olduğunu derhal anlar.

Kamera anlatımına devam eder ve bize motosiklet üzerinde çalışan Mehmet'i gösterir. Mehmet uzun bir süreden beri ve ısrarla uğraşmaktadır. Yüzündeki ve gömleğindeki yağ lekeleri bu noktayı belirtmeye yaramaktadır. Bundan sonra kısa bir «şarad» vardır. Mehmet yağlı eliyle yüzünü siler ve böylece iş üzerindeki ısrarını bir kez daha belirtir.

İşte bu sırada «ses ve sesteki derinlik» gibi özelliklere başvurulmaktadır. Garajın dışından yaklaşan ayak seslerini duymaktayız. Dolayısıyla görmekte olduğumuz resmin çerçevesi dışında bulunan bir dünyayı da bu sayede sezinleriz. Ama bundan sonra hemen bir «şarad» gelir. Mehmet ayak seslerine korkudan ötürü tepki gösterir. Bu, öykü bakımından önem taşımaktadır. İzleyici, Mehmet'in bu tepkisini sezinleyecektir. Çünkü Mehmet'in yüzü çok yakın gösterilmektedir. Mehmet durur, ayak seslerinin geldiği tarafa bakar, kapıya doğru parmaklarının ucuna basa basa gider ve dışarısını dinler. Bu şarad göstermektedir ki Mehmet'in garaja gelmesini istemediği biri vardır.

Böylece izleyici bir tek satırlık konuşma olmadan ama dekor, kamera kullanılışı ve şarad'larla durum hakkında geniş bilgi sahibi olmaktadır. Bu sırada Mehmet, fısıldayarak konuşan Hasan'ın sesini duyar. Böylece izleyici her ikisi arasındaki ilişki hakkında da bilgi edinir. Demek ki Hasan, Mehmet'in ne yaptığını bilmektedir. Mehmet gizini ona daha önce açıklamış bulunuyor. Bu düşünceyi bir başka şarad destekler. Mehmet, Hasan'ın sesini duyunca rahatlar ve kapıyı biraz aralar, açmaz. Sadece emin olmak için biraz aralar. Eğer şarad'ı karşılıklı konuşmaya çevirirsek Mehmet şunu söyleyecektir: «Dışarda Hasan'ın bulunduğundan emin olmak isterim».

Hasan garaja girince Mehmet ilk sözünü söyler: «Seni babam sandım». Az önce tanıklık ettiğimiz şarad daha da önem kazanır. Şimdi izleyici, Mehmet'in gizli bir iş üzerinde çalıştığından daha yeterli biçimde kuşkulanacaktır. Ayrıca Mehmet'in bu gizli işi babasından sakladığı da ortadadır.

Daha sonra Hasan iki tane «araç soru» sorar: «Nasıl gidiyor?» Mehmet yanıtında motosikletin giderek hız kazandığını söylemektedir. Böylece Mehmet'in ne için çalıştığını öğrenmiş oluruz. Bunu Hasan'ın ikinci «araç soru»su izler: «Yarışa kadar hazır olacak mı?» Bu sorudan sonra da izleyici, Mehmet'in çalışmasının amacını sezinlemeye başlar. Mehmet de bunu, verdiği şu yanıtla destekler: «Eğer babam duyup, engel olmazsa».

Böylece «dramatik giriş»in geçmişteki olayları ortaya çıkarmasının başlıca amaç olduğu derhal anlaşılmaktadır.

Genel kural şudur: Geçmişin şimdi olanları nasıl etkilediğini olaylarla belirtmek, kişilerin geçmiş hakkında konuşmalarından daha iyidir.

Bu amaca erişmek üzere geçmişe dikkatleri çekmek için şimdiki zamanda bir olay yaratılmalıdır. Şöyle ki:

(Örnek 17)

BİR GİYSİ MAĞAZASININ ÖNÜ. KAPI AÇILIR VE AYŞE ÇIKAR. AYŞE 25 YAŞLARINDA GÜZEL BİR KIZDIR. AYNI YAŞLARDA BULUNAN DOĞAN ÇERÇEVEYE GİDER VE NERDEYSE ÇARPIŞIRLAR.

DOĞAN

(MUTLU) Merhaba Ayşe!

AYŞE

Merhaba Doğan!

DOĞAN

Benimle evlenir misin?

BİR AN AYŞE ONA BAKAR VE İÇİNİ ÇEKER VE GÜLÜMSER.

AYŞE

Bana bak, Doğan! İki ay içinde bana tam 15 kez aynı öneride bulundun.

DOĞAN

(KURNAZ) Biliyorum ama... (AKLINA BİR ŞEY GELMİŞ) Bugün özel bir nedeni var bunun.

AYŞE

(İLGİLENMEMİŞ) Öyle mi? (BAŞINI KALDIRIR VE GÜLÜMSER. KARŞISINDAKİ ADAMLA NASIL BAŞA ÇIKILIR Kİ?)

DOĞAN

Evet, özel bir nedeni var. Gel sana bir armağan alayım, o zaman söylerim.

AYŞE

Ama neden? Olmaz ki...

DOĞAN

(KIZIN KOLUNDAN ÇEKEREK)

Bugün doğum gününün olduğunu unutmadım. Hadi gel.

BERABERCE MAĞAZAYA GİRERLER.

Herhalde sokak ortasında adamın birinin «Merhaba» dediği bir kıza hemen evlenme önerisinde bulunduğuna pek sık rastlanmaz. Bunun kesinlikle daha önce bir başlangıcı olmalıdır. Nitekim AYŞE'nin «Bana bak, Doğan! İki ay içinde bana tam 15 kez aynı öneride bulundun.» demesi öyküsünün görüntülükte gördüğümüz olaydan çok önce başladığını belirtmektedir.

Eğer bu sahnedeki oyun ağır olmaz ve hafif güldürü havası içinde oynanırsa, izleyici her iki kişinin iç dünyalarına derhal girecektir.

Ayşe'nin yukarda da belirtilen sözü geçmişe ışık tutmakta ve Doğan'ın kendisine sürekli olarak evlenme önerisinde bulunduğunu göstermektedir. Bugün üstelik ortaya yeni bir neden de çıkmıştır. O halde Doğan bir kez daha evlenme önerisinde bulunabilir.

Yukardaki örnekte geçmişteki durumu karşılıklı konuşmadan öğrenmekteyiz. Şarad'ın karşılıklı konuşmanın yerini aldığını unutmayalım. Dolayısıyla bir başka sahnede şarad, şimdi oluşan bir olayın geçmişte hangi nedene dayandığını belirtebilir.

Her senaryonun birbirinden değişik ayrıntısı olabileceğine göre başvurulacak yollar da birbirinden değişik biçimlerde seçilebilir. Ama dramatik «giriş», senaryonun ilk sayfalarında tamamlanmaz. Öykünün geçtiği yer, kişiler ve zaman senaryonun başında belirtilse bile, «giriş» uzun bir süre devam edebilir. Hattâ hiç bitmeyebilir. Kişiler oyundaki olaylar, şarad'lar, karşılıklı konuşmalar ve kameranın seçtiği duygusal davranışlar sayesinde kişiliklerini belirtmek zorundadır.

Üçüncü Bölüm

SES DÜZENLEMESİ, SES EFEKT'LERİ VE MÜZİK KULLANIMI

A. SES DÜZENLEMESİ

Film ve TV yönetmeni «görüntü düzenlemesi» ile nasıl ilgilenmek zorundaysa, «ses düzenlemesi» ile de aynı anlayışla ilgilenmek zorundadır. Ne var ki, bir film ve TV yapımının «ses düzenlemesi» sorumluluğu senaryo yazarı ile başlar. Öte yanda «görüntü düzenlemesi»ne senaryo yazarı karışmaz. «Görüntü düzenlemesi» ile ilgili sorumluluk yönetmenin ve hemen arkasından da kameramanın omuzları üzerindedir.

Ses efekt'lerini ve müziği yalnız tanımak yetmez. Onların kullanılışını da incelemek gerekir. Müziği ve ses efektlerini nerede, nasıl ve ne zaman kullanarak bir «ses düzenlemesi» yapacağız? Bu soruya hemen bir yanıt vermek mümkün değildir.

Önce şunu unutmayalım: Görüntü düzenlemesi göz için ne denli önemliyse, ses düzenlemesi de kulak için aynı derecede önemlidir. Bu nedenle ses düzenlemesinde de bir denge kurmak gerekir. Sonra da bir filmdeki ses ve görüntü ilişkisini iyi bilmek zorundayız. Bu ilişkiyi iyi bildiğimiz zaman, görüntü düzenlemesinde de denge sağlayabiliriz.

1. Şu kuralı daima anımsayalım:

Aynı anda ilgimizi görüntü ve ses üzerinde toparlayamayız. İlgimizi her ikisi arasında eşit oranda da paylaştıramayız. Biri daima ötekine kıyasla ağır basar. Film yapanların bu gerçeği unutmamaları gerekiyor.

Kimi zaman biri öbürüne daha çok ilgi duymamızı sağlayabilir. Bu da önemli bir nokta. Örneğin bir konu hakkında ileriye sürülen bir sözden önce yapılan devinim, o sözün anlamını güçlendirir. Öte yanda, bir devinimden önce söylenen söz de, o devinime güçlü bir anlam verebilir. Elbette söz, yani karşılıklı konuşma yerine belli bir ses efekt'i de koyabiliriz.

Bunu da göz önünde tutunca, şöyle bir durumla karşılaşıyoruz: İzleyicinin ilgisini aynı anda ses ve görüntü üzerinde tutmamız ola-

naksızdır ama, bu ilgiyi görüntüden sese, sesten de görüntüye kaydırarak «ses düzenlemesi»nde belli bir denge kurmak mümkündür.

2. *Önce seyircinin ilgisini ses kaynağına çeken özellikleri görelim:*

Yüksek sesler.

Tiz sesler (yaklaşık olarak 1000-4000 devir arası).

Esas sesle beraber duyulan, fakat esas sesten daha tiz olan sesler. Bunlar keskin ve metalik seslerdir. Bu gibi sesler, genellikle çok kısa sürelidir.

Giderek hızı ya da ritmi artan sesler.

Karışık ritmlere sahip sesler.

Birdenbire vuruşu anımsatan sesler. Kısa kısa yinelenen sesler.

Kısa süreli sesler. Stakato.

Birden yükselen sesler.

Birden ara verilen sesler.

Esas sesle, arkada duyulan sesler arasındaki karşıtlık (kontras).

Sesle görüntü arasındaki uyumsuzluk.

Aynı anda duyulan iki ses arasındaki hemen hemen yankıyı andıran uyum.

Sesle görüntü arasındaki uyum.

3. *Bir ses kaynağından diğer bir konuya ilgiyi nasıl kaydırabiliriz?:*

İlk ses kaynağının ritmini ve devinimini bir başka yeni kaynağa vererek.

İlk konunun çekiciliğini azaltıp, yeni ses kaynağını güçlendirerek.

İki ayrı devinim arasında sesle ilişki kurarak.

Sesle sağlanan devinimi yeni bir görüntüye kaydırarak.

Kesme ile yeni ses kaynağının bulunduğu çekime geçerek.

Görüntüde bulunan ve yukarıya doğru çıkan çizgilerle birlikte giderek yükselen ses efekt'i ya da müzik kullanarak. Aynı şekilde de görüntüde bulunan ve aşağı inen çizgilerle giderek alçalan ses efekt'i ve müzik kullanarak.

4. *Sesin seçilerek kullanımı:*

Göz gibi kulak da seçme yapar.

Gözün ve kulağın seçtiği görüntüler ve sesler bir insanın herhangi bir sahne üzerindeki izlenimini oluşturur. Bu nedenle bir film ya da TV yapımında tüm sesleri değil, ancak en gerekli sesleri seçerek kullanmak gerekir. Çevredeki tüm sesler kullanılmayabilir. İzleyiciyi bir sürü sesle şaşırtmamak için... Öykünün geçtiği yeri adamakıllı canlandırmak için çevre seslerinin dışındaki bazı seslerin kullanılması yoluna gidilebilir.

Bir sahneyi canlandırırken başvurduğumuz yorum, hangi sesleri seçmemiz ve onları nasıl kullanmamız gerektiği konusunda ki-

mi yöntemleri oluşturur. Şöyle ki: Bir vapur düdüğünü ve vapura binmek üzere yürüyenlerin ayak seslerini düşününüz.

Bu sesleri ya olduğu gibi kullanırız ve ortaya düz bir yorum çıkar. Ya da çeşitli yöntemlere başvurarak o sahnenin çeşitli biçimlerde yorumlanmasına yol açarız. Örneğin kısa kısa vapur düdüğü ve koşuşan ayak sesleri aceleyi simgeler. Ya da düdük doğal aralıklarla çalar ve yavaş yürüyen ayak sesleri duyarız. Herşey rahatlığı tanımlar. Vapur düdüğü uzaktan ve koşuşan ayak sesleri yakın duyulur. Vapurun kalkmasına daha vardır, ama vapura binecek olanlar uzakta olduğu için koşuşmaktadırlar.

Böyle çeşitli kullanımlarla salt sesler sayesinde bir dekoru tanımlamamız; umut, ağırbaşlılık, egemenlik ve rahatlık gibi durumları belirtmemiz mümkündür. Bunu yaparken ses ve bu seslerin kullanım yöntemleri seçimini yerinde yapmamız gerekir.

5. Görüntü ve ses arasındaki ilişkiler:

Kurgu konusunu incelerken, birbirini izleyen çekimler arasında çeşitli ilişkiler olduğu görülecektir. Aynı şekilde sesle görüntü arasında da çeşitli ilişkiler bulunduğunu düşünmeliyiz. Şöyle ki: Bir sahnede bir adam trafiğin yoğun olduğu bir dönemde sokakta karşıdan karşıya geçiyor. Arkada ise neşeli bir müzik vardır. Bu sahneden şu anlamı çıkarırız: Adam mutludur. Şimdi aynı sahneyi şöyle yineleyelim: Adam aynı trafiğin yoğun olduğu sokakta karşıdan karşıya geçmektedir. Fakat arkada müzik yoktur. Ses olarak salt çeşitli taşıtların sesini yoğun olarak duyarız. Bundan çıkardığımız anlam: Adam trafiğin yarattığı sıkışık bir durumda karşıdan karşıya geçiyor.

Sesin yarattığı tepki görüntü dolayısıyla oluşuyor olabilir. Şöyle ki: Genel çekimde gösterdiğimiz bir otomobil taşlı bir yolda zorlukla ilerlemekte ve tekerleklerin taşlara çarptığı zaman çıkardığı ses duyulmaktadır. Bu ses arkadan duyulan doğal bir dip sesi efekt'idir. Fakat bir de şunu düşünelim: Yine aynı sesi duyuyoruz. Ama bu kez otomobilin bir tekerleğini çok yakın çekimle görüyoruz. O zaman her taşa çarpış sesi, tekerleğin yakında kırılacağını sanısını güçlendirebilir.

Ses efekt'i ve görüntü birbirini tamamlayabilir. Şöyle ki: Büyük bir dalga kayalara çarpar ve patlar. Aynı anda da kayalarda kırılan dalganın sesini yüksek olarak duymamız gerekir.

Ses ve görüntü birleşerek bir başka düşünceyi oluşturur: Rüzgârın hafifçe salladığı çiçekler görürüz. Aynı anda da görüntüde olmayan kuzular melemekte ve kuşlar ötmektedir. Demek ki ilkbahar gelmiştir.

Şimdi ses efekt'lerini incelemeye başlayalım.

B. SES EFEKT'LERİNİN KULLANIMI

Ses efekt'leri film ve TV senaryolarına (ister bir öyküyü, is-

ter belgesel bir konuyu işlesin) derinlik, canlılık ve gerçekçilik verir. Ne var ki, senaryo yazarı ses efekt'lerinin sadece senaryodaki yerini iyi ve yeterli bir anlayışla belirlemek durumundadır. Çekim sırasında bu efekt'leri, efekt kaynaklarını kullanan seçiller ayarlarlar.

Kısacası, bu işin sorumluluğu en çok ses teknisyenlerini ilgilendirir. Fakat hangi ses efekt'lerinin nerede, ne zaman ve nasıl kullanılacağını senaryoda belirtilen elbette yazardır.

Ses efekt'lerini tanımak gerekir:

Senaryo yazarı her şeyden önce hangi film ya da TV yönetimi ya da şirketi için bir yapımın senaryosunu yazacaksa, o yönetimin elindeki ses efekt'i olanaklarını önceden öğrenmeli ve bir yanardağ patlamasından, et kızartırken duyulan seslere dek hepsini kullanıp kullanamayacağını bilmelidir.

Ama burada çok önemli bir nokta var: Bir film ya da TV yapımında tüm ses efekt'lerinin kullanılabileceği bir gerçek olmakla birlikte, yazar bunlardan en gerekli ve en önemlilerinin seçilmesi gerektiğini de öğrenmelidir. Ses efekt'lerine de senaryoda diğer öğelere verilen yer oranında yer verilmelidir. Kulağın günlük doğal sesleri diğer seslerden ayırdığı ve onları seçtiği unutulmamalıdır. İnsan kulağı anlaşılması olanaksız sesleri bilinçaltına iter ve ancak anlaşılabilen sesleri kabul eder.

Seslerin böyle bir anlayışla seçimi, aynı zamanda, sesle görüntüyü birbirinden ayırmaya da yarar. Çünkü bir konuya görüntü bakımından ilgi gösterirken, görüntü alanının dışında kalan bir başka kaynaktan gelen sese de aynı şekilde ilgi göstermek mümkündür. İşte senaryo yazarı bu gibi noktaları da sık sık dikkate almak zorunda kalabilir.

Film ve TV yapımlarında ses efekt'leri bakımından karşılaşılan bir üstünlük şudur: Bir sahneye ses efekt'i koymak için çekimi uzatmaya gerek yoktur. Ses efekt'leri, zaten çekilmiş olan sahnelerin ses kuşağını istenildiği gibi doldurabilir. Böylece de o sahneye kolaylıkla belli bir derinlik eklenmiş olur.

Sesin kaynağını belirtmek gerekir:

Diyelim ki izleyicide, kuşku, coşku ve yaklaşmakta olan tehlikeyi haber veren bir etki yaratmak için ayak sesi kullanmak istiyoruz. Böyle bir ses efekt'i yalnız kulağa uygun bir şekilde verilmemeli, aynı zamanda da sesin kaynağı olan yürüyen bir çift ayağın görüntüsü de çok yakın çekimle gözler önüne serilmelidir. Artık bundan sonra perdede ya da görüntülükte (TV ekranı) başka görüntüler yer alırken, ayak sesleri de duyulabilir. Çünkü izleyici bir kez ayak sesinin kaynağını görerek durumu öğrenmiş, ama yürümekte olan ayakların sahibini göremediği için de hem kuşkuya düşmüş, hem de meraklanmıştır. Artık aynı sahne içinde başka gö-

rüntüler görürken, bir de ayak seslerini duyuyor olsa bile izleyici şaşırmadan öyküyü izleyebilecektir.

Ama eğer yazarın kullanmak istediği ses efekt'i köpek havlaması ise, o zaman durum değişebilir. Çünkü köpek havlaması izleyici tarafından, kaynak gösterilmediği zaman da, kolayca anlaşılabilecek bir ses efekt'idir.

O halde burada kısaca şunu belirtebiliriz: Yazar kullanacak olduğu ses efekt'lerinin türlerini tanımak zorundadır. Bunlar aşağıda kısaca belirtilmiştir. Ses efekt'lerini tanıyan yazar, ses efekt'i ile görüntü arasındaki ilişkileri ona göre ayarlayacak ve yerine göre her ikisini aynı anda, yerine göre de önce birini ve sonra da ötekini verecektir.

Şurasını da belirtebiliriz ki senaryo yazarı izleyiciyi bir başka şekilde kuşkuya düşürmek için izleyici tarafından kolayca tanınmayacak olan bir sesi önce verebilir ve bu ses efekt'inin kaynağını uzun bir süre görüntüde kullanmayabilir.

Ses efekt'lerini kaça ayırıyoruz?:

a) Kendi kendilerini tanımlayan ses efekt'leri.

Bunlar öyle seslerdir ki, izleyici bu seslerin kaynaklarını görüntülükte ya da beyazperdede görmese bile onları tanır. Örneğin nal sesleri, kapının açılışı ve kapanışı, sis düdüğü, öfkeli kalabalık, telefon numaralarının çevrilişi, birbirine çarpan bardak çanak sesi, tren düdüğü, rüzgâr vb...

Bu sesler kaynakları gösterilmeden de rahatlıkla kullanılabilir. Elbette yukardaki kısa dizelgeyi (listeyi) uzatmak mümkündür.

b) Tanımlanması gereken ses efekt'leri.

Eğer kaynağı gösterilmeden aşağıdaki sesler kullanılırsa, izleyici neyin sesini duyduğunu anlayamaz:

Yağmur sesi, alkış sesi, kıyıya vuran dalga sesi, gök gürültüsü, yangındaki ateş sesi, ocaktaki ateş sesi, çağlayan sesi, akan nehir sesi, çeşitli taşıtların sesi vb... Elbette bu dizelgeyi de uzatmak mümkündür.

Tanımlanması gereken ses efekt'lerinin yapılışı kimi zaman aynı olabilir. Şöyle ki: Avcumuzda sıktığımız selofan (saydam kâğıt) sesi ile hem bir yangın sesi, hem de yağmur sesi yaratabilirsiniz. Ama izleyici bu sesin yangın mı, yoksa yağmur mu olduğunu nasıl anlayacaktır?

Sinemada ve televizyonda görerek. Yani sesin kaynağını görecek ve sesin ne olduğunu derhal anlayacaktır. Ama bir sesin kaynağını her zaman göstermek mümkün olmayabilir. O zaman, yani bir ses efekt'ini sesin kaynağını göstermeden tanımlamak gerektiği zaman şu yollara başvurulabilir:

1 — Karşılıklı konuşmada ya da düz anlatımda, tanımlanması gereken ses belirtilir.

Ne zaman belirtilir? Eğer kaynağı gösterilmeyen sesle, senaryo yazarı, izleyicinin şaşırmasını, meraka kapılmasını, hattâ kuşku duy-

masını istemiyorsa, sesin kaynağı karşılıklı konuşmada ya da düz anlatımda ses efekt'i duyulmadan hemen önce belirtilir.

Eğer yazar izleyicinin bir süre merak etmesini, ilgi duymasını ve kuşkuya kapılmasını istiyorsa, senaryoda önce ses efekt'inin başlaması gerektiğini ve ancak bir süre sonra sesin tanımlanması gerektiğini belirtir.

Burada şu nokta üzerinde de duralım: Eğer ses efekt'ini yazar sesin kaynağını göstererek tanımlamak istiyorsa, bir kamera devinimine ya da kesme ile geçişe de başvurabilir. Şöyle ki: Ses efekt'ini izleyici duyduğunda, görüntüde insanlar vardır diyelim. Onlar da merakla sesin çerçeve dışında kalan kaynağına dönüp bakarlar. İşte o an kamera çevrinino ile döner ve izleyiciye bu ses kaynağını gösterir. Ya da görüntüdeki insanlar sesin çerçeve dışındaki kaynağına dönüp baktıkları an, kesme ile bir başka çekime geçilerek bu ses kaynağı izleyiciye gösterilir.

2 — Sesin kaynağı gösterilmeden bir sesi tanımlamak istediğinde, senaryo yazarı bir başka ses efekt'i ve görüntü de kullanabilir.

Diyelim ki, öykünün kahramanları sokakta yürüyorlarken bir trafik kazasına tanıklık edecekler. Ama böyle bir sahnede iki otomobilin birbirlerine çarpışını gösterecek olanaklar yapımcıların elinde yok. O halde ne yapacağız? İki kahramanımız kaldırımda yürüyorlar. Doğal trafik sesleri duyulmaktadır. Fakat birden bir otomobilin motor sesini ve klaksonunu diğerlerine kıyasla çok daha yüksek duyarız. Bu sırada da iki kahramanımız bu birden duyulan sese tepki gösterirler. Önce korku ile çerçeve dışına dönüp bakarlar, sonra acı bir fren sesi duyunca da coşkuyla «Eyvah!» diye elleriyle başlarını tutarlar ve çerçeve dışında duyulan fren sesinin sonunda da yine çerçeve dışından çarpışma sesi duyulur.

Şimdi böyle bir sahnedeki en önemli ses, çarpışma sesidir. Ama bu sesin kaynağını, yani çarpışma olayını hiç göstermediğimiz için izleyiciyi bu çarpışma sesini ve olayına diğer seslerle şöyle hazırladık: Önce genel trafik seslerini ve sokak seslerini verdik. Arkasından yaklaşan bir otomobil sesi ve klakson ön plana çıktı. Daha sonra da fren sesi duyuldu. Arkasından da çarpışma sesi geldi. Gerçi kaldırımda yürüyen iki kahramanımızın bu seslere tepkilerini de göstererek kullandık ama, izleyici gözlerini kapayarak bu sesleri izlese bile, çarpışma sesini daha önce duyduğu seslerle derhal tanımlayabilir.

Böyle bir sahneyi yazdığında, yazar bir taşla ikinci bir kuş daha vurmuş oluyor. Gerçekleştirilmesi son derece zor olan çarpışma olayını göstermeden de izleyiciyi etkileyerek bir kazayı anlatıyor ve böyle bir sahneyi göstermediği için de filmin daha az masraflı yapımını sağlıyor. Çünkü böyle bir kazayı tüm ayrıntıları ile görüntüde canlandırmak için oldukça yüksek masraf gerekmektedir.

Bu örnek, görüntünün son derece önemli olduğu film ve TV yapımlarında öykünün sesle de anlatılabileceğini ortaya koyuyor. Buna «dolaylı anlatım» da diyoruz.

«Dolaylı anlatım»a geçmeden önce yağmur, çağlayan, ırmak, gök gürültüsü, fabrika, otomobil, uçak vs. gibi seslerin kesinlikle tanıtılması gerektiğini belirtmekte yarar var.

Sesle anlatım ya da dolaylı kullanım:

Bu kitapta üzerinde durduğumuz gibi özellikle filmlerde, ama TV yapımlarında da öyküyü görüntüsel anlatım yollarına başvurarak anlatmak son derece önemlidir. Ama kimi zaman sesle anlatıma da başvurmak ve özelliklo ses efekt'i de kullanmak gerekebilir.

Kısacası, ses efekt'leri bir sahneye salt derinlik kazandırmaya yaramaz. Öykünün anlatımında da ses kullanılabilir. Yalnız, bu sesin genellikle kaynak gösterilmeden izleyici tarafından kolayca anlaşılabilecek nitelikte bir ses efekt'i olması da yerindedir. Şöyle ki:

Filmini yaptığımız ya da TV stüdyosunda canlandırdığımız öykü İstanbul'da ve tramvaylı dönemde geçiyor diyelim. Sahnede tramvay kullanmamız gerekiyor. Ama bugün yolda, raylar üzerinde giden bir tramvay bulmamız olanaksız. O halde tramvayın yalnız küçük bir bölümünü belirten bir dekor parçası yaptırmamız, genellikle yakın çekimler kullanmamız, karşılıklı konuşmalarda öykünün tramvayda geçtiğini belirtmemiz, gitmekte olan tramvaydan görünen sokağı göstermek için arka görüntü perdesi yöntemine başvurmamız ve tramvayın gitmekte olduğunu belirtmek için küçük dekoru sarsmamız ve görüntüdeki kişilerin yüzlerine (eğer öykü gece yer alıyorsa) sokaktaki ışıkların arada sırada yansıdığını belirten aydınlatma hilelerini uygulamamız gerekir. Ama eğer tüm bunlara sesi eklemezsek, öyküyü anlatmamız ve onun gerçeğe en yakın bir düzeye erişmesini sağlamamız olanaksızlaşır.

Çünkü tüm bu görüntüsel yolların yanı sıra, gerçekte TV stüdyosunda ya da film setinde bulunmayan, ama «dolaylı anlatım» yolları ile bulunduğunu belirtmeye çalıştığımız tramvayın varlığını bir de sesle gerçekleştirebilirlz. Böyle bir sahnede bol bol tramvayın çan sesini, raylar üzerinde dönen tekerleklerin sesini ve vatmanın tramvayı kullanırken çıkan makine sesini kullanmamız başlıca koşuldur

Gerçekte böyle bir sahne genellikle salt tramvay sesleriyle anlatılıyor demektir. Çünkü bu sahnede yakın çekimler kullanılacağını belirtmiştik. Bu gibi çok yakın ya da en yakın çekimlerde küçük tramvay dekoru ve tramvaydan görünen sokak görüntülerinden çok daha fazla öyküdeki kahramanların yüzleri yer alacaktır. İşte bu yüzler perdeyi ya da görüntülüğü doldururken sık sık duyacağımız tramvay ses efekt'leri, kaynak göstermemize karşın, izleyiciye öykünün tramvayda geçtiğini anımsatacaktır.

Sesin bu biçimde kullanılışına, «dolaylı kullanım» diyoruz.

Ses efekt'lerinin dolaylı kullanımına bir başka örnek daha verelim:

Alfred Hitchcock'un «The Rope-İP» adlı filminde şöyle bir sahne var:

Son bölümde James Stewart açık bir pencereden dışarıya ateş eder. Bundan sonra perdede çeşitli görüntüler yer alırken, kaynağı gösterilmeyen çeşitli sesleri önce uzaktan duyarız. Kulağımıza ilk gelen ses önce silâh sesini duyan bir kişinindir. Sonra ikinci kişinin sesi ona katılır ve sonra da öteki kişiler seslerini duyururlar. En sonunda da polis olduğunu anladığımız bir başkasının sesi herkesin sesinin üstünde duyulur. Daha sonra da bir polis arabasının giderek yaklaşan sesi gelir. Ama biz perdede bu seslerin kaynaklarını değil, öykü ile ilgili diğer görüntüleri izliyoruzdur. Böylece polisin olaya karıştığını, görmeden, ama ses sayesinde anlamış oluruz.

Bunun dışında da bir bataklık sahnesinde ses efekt'lerinin şöyle kullanıldığını düşünebiliriz:

Diyelim ki bir sahne, bataklıkta kahramanımızın büyük bir korkuyla yarı beline dek suya gömülmüş olarak kaçışını gösteriyor. Bir, iki genel çekimde kahramanımızı suyun içinde büyük bir gayretle ilerlerken gördük. Sonra yakın çekimlere geçtik. Salt belden yukarısını gösteriyoruz. Kahramanımızı canlandıran oyuncunun bu yakın çekimlerde gerçekten suyun içine girmesine gerek yok çünkü, nasıl olsa bu durum yakın çekimlerde görünmeyecek. Ama sesle hem onun yarı beline dek su içinde büyük bir çaba harcayarak ilerlediğini belirtebiliriz, hem de aynı çekimlerde bataklık dekorunun havasını da izleyiciye yine «dolaylı anlatımla» verebiliriz. Önce bir insanın yarı boline dek su içinde ilerlemeye çalışırken çıkardığı sesini kullanmalıyız. Bataklıkta sazlar olsa gerekir. Kahramanımız ilerlerken onları da elleriyle ikiye ayırarak koşmaktadır. Onların sesi de verilmelidir. Bataklık dekorunu gerçekçi bir şekilde yansıtabilmek için bir de kuş ve diğer hayvanların sesine başvurulmalıdır.

Tüm bu sesler sözkonusu sahnede gereken coşkuyu da artıracaktır.

Aynı anlayışla bir trenin tümünü göstermeden öykünün trende geçtiğini de anlatabiliriz. Biraz düşününce, özellikle bütçesi geniş olmayan film ve TV yapımlarının senaryo yazarları sesin dolaylı kullanımına başvurarak öykünün fazla ve gereksiz masrafa yol açmadan anlatımını sağlayabilirler.

Ses efekt'lerinin bir başka ayrımı:

Şunu hemen belirtmekte yarar var. «Ses efekt'i» dediğimizde, salt uzun metrajlı bir sinema filminde ya da bir TV oyunundaki ses efekt'lerini göz önünde bulundurmuyoruz. «Ses efekt'i» deyiminin çok daha geniş bir anlamı vardır.

Diyelim ki bir futbol maçının statyumdan naklen yayınındayız. Halkın takımları desteklerken bağırması ya da futbolcuların topa vuruşlarından çıkan sesleri de birer «ses efekt'i» olarak kabul etmek gerekir. Ya da diyelim ki bir fabrikada işçilerle karşılıklı konuşmaları filme alıyoruz. Fabrikada işlemekte olan aygıtların seslerinden de «ses efekt'i» olarak yararlanmamız gerekir. Öte yanda,

bir salonda senfoni orkestrasının dinletisini naklen yayımlayacağız diyelim. Alkış sesi de bir «efekt»tir ve naklen yayın ekibi tarafından ona göre işlem görmelidir.

Demek ki ses efekt'lerini burada bir başka anlayışa uygun olarak yine ikiye ayırabiliriz.

a) Doğal durumlardaki ses efekt'leri.

Örnek: Spor karşılaşmalarının, dinletilerin vs. naklen yayınlarındaki ve yerinde yapılan film (resim kayıt da olabilir) söyleşileri vb. durumlardaki sesler.

b) Özel olarak TV ve film yapımları için oluşturulan ses efekt'leri.

Örnek: Bir film öyküsünde ya da bir TV oyununda ya da herhangi bir TV izlencesinde konuya uygun olarak stüdyo içinde ve dışında oluşturulan sesler.

Birinci bölümdeki sesleri yapımcılar, yayını ya da yapımı oluşturdukları yerlerde doğal kaynaklardan buluyorlar. İkincide ise sesleri kendileri oluşturuyorlar. Her iki bölümdeki seslerin izleyici üzerinde yarattıkları etki aynı olduğu için, iki bölümdeki sesleri aynı işlemlerle uygulamak gerekir. Örneğin eğer bir statyumdan naklen yayın yaparken yağmur başlar ve yağmurun sesi mikrofona da gelirse, bu sesi tıpkı bir filmdeki ya da TV oyunundaki yapma yağmur sesi gibi izleyiciye tanıtmak gerekir.

Şimdi bu anlayış içinde ses efekt'lerinin kullanım yerlerini ve işlevlerini görelim:

1. *Ses efekt'leri konuşmayı ya da görüntüyü destekler.*

Bir futbol karşılaşmasının naklen yayınını düşünün. Futbolcuların topa vurduğunu ve izleyicilerin coşkuyla ayağa kalkıp takımlarını desteklediklerini görüyorsunuz ve tüm bunların seslerini işitmiyorsunuz diyelim.

Aynı biçimde de bir filmde ya da bir TV yapımında insanlar yürüyor, otomobiller gidip geliyor, kapılar açılıyor ve kapanıyor diyelim. Eğer bu gibi devinimlerin sesini duymuyorsak, tüm gördüklerimizin bir anlamı kalmaz.

2. *Ses efekt'leri ile bir sahne ya da yer tanımlanabilir.*

Çeşitli sahnelerde kullanıldığı zaman, derhal öykünün ya da olayın geçtiği yer hakkında izleyiciye bilgi veren ya da ondaki bilgiyi destekleyen seslerden kimilerini şöyle sıralayabiliriz:

a. Ağustos böceği ve kurbağa sesleri.

Genellikle gece, açık havada ve yaz mevsiminde geçen öykülerde kullanılır.

b. Spor karşılaşmasını izleyenlerin genel gürültüsü.

Statyumdaki gürültüleri kapsayan bu ses efekt'i, gol atılınca ya da karşılaşma sırasında coşkulu bir anda izleyicilerin çıkardığı sesleri kapsamaz. Ama binlerce kişinin düz bir şekilde duyulan uğultusu ile statyum sahnesi salt bu ses efekt'i ile canlandırılabilir.

c. Kıyıya düzenli bir şekilde vuran dalga sesleri.
Kıyıda geçen bir aşk sahnesi için uygun olabilir.
Şimdi şu nokta üzerinde de duralım:

Diyelim ki senaryoya uygun olarak bir şölende konuşma yapacak olan bir adamı filme alacağız. Bu sahneyi görüntü bakımından ayarladık. Aynı sahnenin ses bakımından da ayarlanması gerekir. Eğer sesli çekim yapılıyorsa hemen orada ya da söz konusu sahne sonradan seslendirilecekse daha sonra ayarlanır bu iş. Ama her iki durumda da aşağıdaki noktaların kabataslak da olsa gözetilmesi gerekir:

Konuşmacının sesi, ses efekt'i değildir. Adamakıllı duyulmalıdır. Ama onun sesi ile birlikte, efekt olarak hangi sesler duyulacaktır? Yemek masasında oturanların fısıltıları, konuşma sırasında toplanan çatal bıçak tıngırtıları ve yemek salonunun büyüklüğüne ya da derinliğine göre belli bir uğultu en önemli ses efekt'leridir. Bunlardan hangilerini seçip böyle bir sahnede kullanmamız gerekiyor? Hiçbirine yer vermeden salt konuşmacının sesini kullanırsak, izleyici ortada doğal olmayan bir durumun bulunduğunu sezecektir. Öykünün bir yemek salonunda geçtiğini görmesine karşın, doğal seslerden kimilerini duymaması onun gördüğü yeri kabul etmemesine yol açabilir. Bu nedenle görüntüdeki yeri bile izleyiciye kabul ettirebilmek için o yerin ses efekt'lerinden kimilerini seçip kullanmamız gerekiyor. Eğer ses efekt'lerinin hepsini kullanırsak, bu kez de sahnemizdeki en önemli ses olan adamın konuşmasının açık olarak duyulmasını önleriz. O halde salon sahnesindeki ses efekt'lerinden kimilerini seçerek kullanmak en yerinde bir yoldur.

Burada bir başka konu çıkıyor karşımıza:

Ses efekt'i seçimi ve sesin yükseklik ayarı:

Daha önce «Ses düzenlemesi» bölümünde ses efekt'lerinin seçilerek kullanılması konusunda kısaca durmuştuk. Şimdi sırası geldiği için konuyu yine ele almakta yarar var.

Bir sahnedeki gerçek seslerin durumu ile bu seslerin filmde ya da TV yapımında kullanımı arasındaki ayrılığı bilmek gerekir. Eğer bir sahnedeki tüm gerçek sesleri o sahneyi çektiğimiz filmde olduğu gibi kullanırsak, izleyici filmi izlediğinde hem şaşırabilir ve hem de hiçbir şey anlamayabilir. Bunun iki nedeni var. «Sesler olduğu gibi kullanılırsa...» dedik. Yani hep birden ve aynı yükseklikte.

Yine bir yemek salonunda, uzunca bir masa başında oturan pek çok kişinin ortasında birisi konuşma yapıyor diyelim. Eğer hem onun sesini, hem de salonun uğultusunu, fısıltıları ve çatal bıçak seslerini aynı yükseklikte verirsek ortaya birinci sakıncalı durum çıkar. Çünkü bir sahnedeki tüm sesler aynı yükseklikte tutulursa, o sahnedeki en önemli ses duyulmaz. Yukardaki örnekte yer alan en önemli ses, konuşmayı yapan adamın sesidir. Eğer bu sahnedeki tüm sesler aynı düzeyde tutulur ve böylece adamın sesi öbür ses efekt'-

leri arasında boğulursa, sahne amacına ulaşamaz.

İşte bu nedenle seslerin önce seçimini yapıp en önemlilerini kullanmak ve sonra da kullanılacak seslerin de yükseklik ayarını saptamak gerekiyor. Yukardaki örnekte en önemli ses, adamın konuşmasıdır. O halde bu ses doğal yükseklikte tutulacak ve arkasında da, alçaltılmış olarak ses efekt'leri bulunacaktır. Bu ses efekt'lerinin de hepsinin değil, en gerekli görülenlerin ve yemek salonunu ya da kalabalık dinleyici topluluğunu tanımlayan efekt'leri kullanmak yerinde olacaktır. Örneğin salt salon uğultusunu ve fısıltıları...

Ses efekt'lerinin ve konuşma gibi en önemli seslerin aynı yükseklikte kullanılmamasını gerektiren bir başka neden daha var. Eğer sesin kaynağı kameraya yakınsa, bu sesi doğal yükseklikte duymamız yerindedir. Fakat eğer sesin kaynağı kameradan uzaklaşır ve görüntüde giderek küçülür ve sesi hâlâ aynı yükseklikte duymaya devam edersek, ortada son derece yanlış bir uygulama var demektir.

Böyle yanlış bir uygulamadan kaçınılması, başta senaryo yazarına bağlıdır. Çünkü yazar senaryoda hangi seslerin ne zaman arkadan ya da geriden duyulacağını, bu seslerin ne zaman giderek uzaklaşacağını ya da yükseleceğini senaryoda belirtmelidir. Eğer sesler doğal yükseklikte duyulacaksa, yazarın senaryoda bunu herhangi bir şekilde belirtmesi gerekmez. Ama çeşitli sesleri özellikle de doğal düzeyin üzerine yükseltmek gerekebilir. Bunları da belirtmek yine senaryo yazarının görevidir.

Özelikle doğal olanın üzerindeki bir düzeye yükseltilebilecek ses efekt'leri hangileridir? Bir kol ya da duvar saatinin tik takı, ayak sesleri, gıcırdayan merdiven, bir insanın kalp atışı vs...

Arkadaki ya da gerideki sesler:

Bunlara dip sesler de denilir.

Bir efekt'i dip ses olarak kullanmanın nedeni nedir?

Örnek: Bir adam lokantanın birine karısı ile buluşmak üzere girer. Lokanta son derece kalabalıktır. Müşterilerden alınan paranın kaydedildiği ve koyulduğu yazar kasa sürekli olarak çalışmaktadır. Çatallar ve bıçaklar sürekli olarak kullanılmaktadır. Garsonlar boş tabakları taşımaktadırlar. Kısacası, bol gürültülü büyük bir dovinim vardır. Adam karısını görür, daha önce onun ayırttığı masaya gider oturur ve konuşmaya başlarlar. Acaba lokantaya girdiği an adamın kulaklarını dolduran gürültü, karısı ile konuşmaya başladığı zaman da aynı yükseklikte devam etmekte midir? Elbette. Ama konuşmaya başladığında, adam dikkatini karısına verdiği için öbür sesleri eskisi gibi yüksek duymaz.

Şimdi böyle bir sahneyi senaryoda nasıl uygulayacağız? Önce yorumumuz nedir? Onu bilmeliyiz. Adamla karısı lokantanın gürültüsünden rahatsız olup çıkıp gidecekler mi? Yoksa oturup konuş-

maya devam mı edecekler? İkincisi olacak diyelim. O zaman adam lokantaya girdiğinde, izleyici lokanta gürültülerini doğal yükseklikte duyacaktır. Fakat adam karısının yanına gelip oturunca, bu gürültüler arkaya geçecek, yani alçaltılacak, yani dip sesler durumuna getirilecek ve ön planda adamla karısının konuşması duyulacaktır.

Eğer adamla karısı bu sahnede lokanta gürültülerinden rahatsız olacaklarsa, o zaman dip ses kullanılmayacak ve hem lokanta gürültüleri, hem de adamla karısının konuşması aynı yükseklikte duyulacak ve elbette bundan izleyici de rahatsız olacak ve eğer adamla karısı lokantadan çıkarlarsa, izleyici de rahatlayacaktır.

Elbette böyle bir sahnenin yorumu ne olursa olsun, lokanta sesleri arasından kimilerini seçip salt onları kullanmamız gerekir. Ama eğer adamla kadının gürültüden rahatsız olmaları sözkonusu ise lokanta seslerinden ne denli çok seçersek o denli iyi olur.

3. Ses efekt'leri ile bir hava ya da atmosfer yaratılır.

Ses efekt'leri bu gibi amaçlar için genellikle arkada kullanılır. Yani dip sesler olarak...

Daha önce ağustos böceği sesinin öyküsünün geçtiği yeri tanımlamak için kullanıldığını belirtmiştik. Aynı ses efekt'i, yani ağustos böceği sesi, bir aşk sahnesinde de hemen romantik bir hava yaratabilir. Ya da gece, gizemli ve korku dolu bir hava yaratmak için görüntüde bir adam olmamasına karşın duyulan ayak sesleri de aynı amaca yönelik bir etki yaratır. Bir başka sahnede ise adamın biri hastahanedeki karısının durumu ile ilgili haberi telefondan alacak diyelim. Birden telefonun çalmaya başlaması, izleyicinin coşkulanmasına yol açar.

Bu konuyu salt bu gibi öykülerin içindeki sahneler açısından ele almayalım. Belgesel filmcilikte ve TV naklen yayınlarında havayı belirleyen gerçek ses efekt'leri de son derece önemlidir. Seçim sonuçlarının televizyondan açıklanmasını düşünelim. Sonuçları bir spikerin eline tutuşturup onun kamera ve mikrofon karşısında bunları kuru bir şekilde okuması mı daha iyidir? Yoksa bir stüdyodaki seçim merkezinden yapılan yayınla sonuçları açıklamak mı? Eğer bir seçim merkezi kullanılacaksa, ses bakımından durum şöyle olacaktır: Arkada telekslerin, telefonların, hatta haberleri getirip götürenlerin konuşmaları duyulur. Bu dip sesler coşkulu bir hava ve sonuçları bekleyenleri çeşitli umutlara yönelten bir atmosfer yaratır İşte ses efekt'leri sayesinde yaratılan bu hava içinde izleyicinin sonuçları öğrenmesi duruma ayrı bir özellik kazandırır.

4. Ses efekt'leri ile zaman belirtilir.

Saatin çalışması, horozların ötüşü, ağustos böceğinin sesi, kuş sesleri, fabrika düdükleri, çan sesleri ile aşağı yukarı günün hangi saatinde olduğumuz belirtilir. Eğer işin içinde görüntü yok da, salt

ses kullanılıyorsa (yani radyo yapımında), ses efekt'lerinin bu gibi amaçlarla kullanımı daha da belirli ve işlevsel bir önem kazanır.

Ama ortada görüntü de olsa, yine salt seslo zamanı açık bir biçimde belirtmek mümkün olur. Bir fabrika düdüğünün görünmesi ve ötmesi işin bittiğini ve paydos zamanını hemen belirler.

Ayrıca güçlü bir rüzgâr sesi, gök gürültüsü, kuzuların melemesi, ocakta yanan odunların sesi vs., görüntü olsun olmasın, mevsimler hakkında izleyiciye bilgi verebilir

5. *Özellikle radyo yapımlarında, ama görüntüsel anlatımlı yapımlarda da ses efekt'i bir kişinin olayın geçtiği yere girdiğini ya da geldiğini ya da gittiğini belirtir.*

Bunun en belirgin örneği ayak sesleridir. Yaklaşan ayak sesleri radyo yapımında bir insanın olayın geçtiği yere yaklaştığını ve uzaklaşan ayak sesleri de bir insanın olay yerinden ayrıldığını belirtir.

Burada radyo yapımından örnek verdik. Ama film ve TV izlencesi yapanların ses efekt'lerini kullanırken radyoyu göz önünde bulundurmalarının önemli bir nedeni var. Ses efekt'lerine ağırlık vererek de bir film sahnesinde ya da TV yapımında pek çok şeyi anlatmak mümkündür.

Yukardaki durumu göz önünde bulundurarak bir örnek verelim: Hırsız bir odada yerlere dek uzanan perdelerin arkasına gizlenmiştir. Odaya ev sahibi girer. Görüntüde biz salt perde arkasındaki hırsızı görürüz. Ayak sesleri ise perdeye doğru yaklaşır ya da uzaklaşır. Böylece izleyici ses efekt'i sayesinde ev sahibinin nerede olduğunu anlar, hem de yaklaşan ayak seslerine hırsızın gösterdiği tepki ile coşkulanır.

Ayrıca gözleri görmeyen adamın taşlara vurduğu baston sesi izleyiciye hem onun yaklaşıp yaklaşmadığını, hem de adamın kör olduğunu belirtir.

6. *Ses efekt'leri öykünün sürekliliğini sağlar.*

EFEKT OTOMOBİL SESİ.

KADIN Ahmet, dikkatli kullan. Önümüzde keskin bir viraj var galiba.

ERKEK : Saçmalama. Ben bu yolu çok iyi bilirim. Sen keyfine bak.

KADIN Dikkat et! Aman Tanrım! Virajdan bir kamyon çıktı. Tam üzerimize geliyor. Aaah!

EFEKT FREN YAPINCA ÇIKAN TEKERLEK SESİ GİDEREK YAKLAŞIR VE MÜTHİŞ BİR ÇARPIŞMA.

Son çarpışma efekt'i ile bu radyo oyununda öykü sürüp gitmektedir. Dikkat edilirse, konuşmada çarpışmanın oluşumu anlatılmıyor. Anlatılan, çarpışmadan hemen önceki durumdur. Ama ses efekt'i ile çarpışma belirtilmektedir. Bu ses efekt'inden sonra oyundaki kahramanların ölüp ölmediklerini anlayacağız.

Aynı anlayışla ses efekt'ini kullanarak TV ya da film yapımında öykünün sürekliliğini sağlayabilir miyiz? Elbette. Daha önce de verdiğimiz bir örneği ele alalım: Görüntüde iki kişi var. Sokakta yürüyorlar. Birden çerçeve dışında yukardaki radyo oyununda duyduğumuz ses efekt'ini, yani çarpışma sesini kullanırız. Böylece çerçeve dışında olmasına karşın, bir kazanın oluştuğu anlaşılır ve elbette öykü bu sayede devam eder. Ama görüntüdeki iki kişinin, izleyiciye göstermediğimiz bu kazaya kayıtsız kalması da düşünülemez. Onların çerçeve dışında kalan bu olaya tepki göstermeleri gerekir.

Şimdi ses efekt'lerinin çeşitli kullanım biçimlerini inceleyelim.

İzlencelerin başlangıcında ses efekt'i:

Bu arada şu noktayı da belirtmekte yarar var. Radyo ya da TV yapımlarına her zaman müzikle başlamaya gerek yoktur. Kimi zaman yapıma ses efekt'i ile de girilebilir. Saatin vuruşu, horoz sesi, tren sesi vs. radyo ve TV yapımlarının açılışında «başlangıç müziği» yerine, «başlangıç ses efekt'i» olarak kullanılabilir. Bu arada başlangıçta gong kullanmak da akla gelebilir. Fakat gong yıllardan beri Türkiye Radyoları'nın izlencelerinde yer alarak, önemini çoktan yitirmiştir.

Güldürülerde ses efekt'i:

Gerek radyo, gerek TV ve film güldürülerinde abartmalı ses efekt'lerine de başvurularak izleyenlerin gülmesi sağlanır. Örneğin birinin elinden kayan sabunun çıkardığı fışkırma sesi abartmalı bir şekilde yansıtılır. Ya da muz kabuğuna basarak düşen bir adam gerekenden çok fazla gürültü ile yuvarlanır. Ya da bir tokat sesine çok yüksek bir düzeyde yer verilir.

Ya da radyodaki güldürü izlencesinde hızla devinime geçen bir adam düşününüz. Adı çağrıldığı zaman hemen içerdeki odadan kopup geliyor. Bu hızlı gelişi ses efekt'i ile belirtmek ve bu efekt sayesinde de izleyiciyi güldürmek mümkündür. Şöyle ki: Adamın adı çağrılır ve birden bir kapının açılış ve kapanış sesleri peşpeşe duyulur ve arkasından da adam «Buyrun efendim.» der. Her şeyin bu denli çabuk oluşu ve bunun, yani adamın dışardan içeriye bir anda gelip «Buyrun efendim.» demesi izleyiciyi ses efekt'i sayesinde de güldürecektir.

Bu gibi ses efekt'lerine radyoda olduğu gibi, TV film yapımlarında da başvurulabilir.

Olağanüstü durumlarda ses efekt'i:

Radyo, TV ve filmlerde öyle durumlarla karşılaşılır ki gerçek dışı ses efekt'leri kullanmak gerekir. Sözgelişi bir öyküde dinasorun bağırışını yapmak ya da tarih öncesi bir canavarın bir gemiye hücum ederken çıkardığı sesi yaratmak gerekebilir. Ya da bir başka öyküde adamın biri kendini yüksek bir binadan atıyor diyelim. Bu adam yere çarptığında nasıl ses çıkaracaktır?

Tüm bu sesler daha önceden plağa alınmış olmaz. Ama yazar senaryoda dinasor'un sesi, canavarın sesi ya da adam yere çarptığında çıkan ses diye rahatlıkla yazabilir. Öte yanda bu sesin ne olduğuna ve nasıl oluşturulması gerektiğine ses efekt'çileri karar verecekler, deneyler yapacaklar ve sonunda da elde ettikleri sesi yönetmenin onayına sunacaklardır.

Yazarların bu konuda bilmeleri gereken birinci nokta şudur: Senaryolarına olağanüstü ses efekt'leri koyabilirler. Ama aynı yazarlar daha önce senaryoyu gerçekleştirecek olanların bu gibi ses efekt'lerini oluşturabilecek ses efekt'i olanaklarına ve uzmanlarına sahip olup olmadıklarını öğrenmelidirler.

«Olağanüstü durumlardaki ses efekt'leri»ni, gerçekte olmayan bir hava yaratmak için de ustalıkla kullanabiliriz. Kimi zaman salt küçük ya da kısa ses efekt'i ile izleyicinin imge dünyası çalıştırılabilir ve gerçekte olmayan ya da gerçekte oluşmasına olanak bulunmayan bir olayı tanımlayabiliriz. Örneğin bir radyo piyesinde denizin dibindeki bir mağaraya canavarın biri tarafından çekilen bir denizaltının çıkardığı sesi ya da bir çocuk masalını anlatan oyunda bir balinanın karnına giren sandaldaki çocukların ateş yakmak için balinanın karnına sürterek çaktıkları kibritin sesini düşünün. Ya da daha önce belirttiğimiz gibi, diyelim ki tarihten önceki dönemlerde yaşamış dinasor'un sesini bir radyo oyununda canlandırmak istiyorsunuz. Bu üç sesi ayrı ayrı meydana getirmek için yapacağımız ses efekt'leri elbette gerçek seslerden oluşmayacaktır. Ama bu ses efekt'lerini öyle bir şekilde yapmak gerekir ki inandırıcı olunabilsin. Eğer efekt uzmanlarının ustalığına güvenebiliyorsa, radyo yazarı, izlencelerin metinlerine çekinmeden bu gibi ses efekt'lerini koyabilir. Aynı ses efekt'leri, TV ve film yapımlarında da kullanılabilir.

Ses efekt'lerinin tanımlayıcı kullanımı:

Kimi zaman bir ses efekt'i ile izleyici bir olayın anlatılmasına değil, ama bir düşüncenin tanımlanmasına tanıklık edebilir. Gergin ve gerilimli bir sahnede duyulan bir saat «tik tak»ı ya da metronom sesi son derece değerli olan sürenin akıp gittiğini tanımlar.

Diyelim ki bir filmdeki sahnede bir köprüyü havaya uçurmak için askerler köprünün ayağına saatli bomba yerleştiriyorlar ve saati kuruyorlar. Saatin sesini hemen duymaya başlıyoruz. Bundan sonraki sahnede askerlerin hemen oradan uzaklaştıklarını görüyoruz. O denli uzağa gidiyorlar ki bombanın saatinden çıkan sesi duymaya olanak yoktur. Fakat buna karşın aynı sesi arkada vermeye devam ederiz. Çünkü böylece ses efekt'i ile zamanın geçtiğini, bombanın en kısa zamanda patlayacağını izleyiciye anımsatarak onun coşkulanmasına yol açarız. Saatin «tik tak»ları arkada duyulurken başvurulacak konuşmalarda «zaman», «saniye», «dakika» ve «elini çabuk tut» gibi izleyicinin dikkatini zamana çeken sözcükler kullanarak ses efekt'i desteklenmeli ve zamanın geçtiği belirtilerek izleyicinin coşkusu arttırılmalıdır.

Aynı şekilde de ses efekt'lerinin, perdede ya da görüntülükte tümü görünmeyen nesnelerin varlığını bir bütünmüş gibi izleyiciye kabul ettirdiğini unutmayalım. Özellikle TV yapımlarında stüdyoya sığmayan tren vagonu, gemi güvertesi vb. dekoru yakın çekimlerle göstermek, ama trenin ve geminin de bütününün çerçevenin dışında uzandığını izleyiciye «dolaylı anlatım» yolu ile belirtmek için, ses efekt'inden yararlanıldığını daha önce söylemiştik.

Ses efekt'i ile eşleştirme:

Bu eşleştirmenin sözgelişi dudak eşleştirmesi gibi eşleştirme ile ilgisi yoktur. Ama yine de sözkonusu olan bir uyumdur. Şöyle: Diyelim ki bir filmde ya da TV oyununda kişilerden biri aptalca konuşmakta ve gülünç yorumlar yapmaktadır. Bu noktaya, yani aptalca konuşmaya ya da gülünç yoruma dikkati çekmek için ses efekt'inden yararlanılabilir. Sözkonusu kişi aptalca konuşmasını ya da yorumunu yaptıktan sonra birden yakın çekimle duvardaki bir guguklu saate geçeriz. Bu çekimde saatin içindeki kuş çıkar ve «guguk guguk» diye öter. Böylece konuşma ile bu saatin sesi arasında ilişki kuran izleyici gülümsemekten kendini alamaz.

Yalnız, bu gibi durumlara izleyiciyi alıştırmak için, daha önce genel çekimde guguklu saatin kendine ve sesine yer vermekte yarar vardır. İzleyici saati genel çekimde uzaktan görür ve sesini işitir. Yani varlığını kabul eder. Daha sonra gülünç konuşmanın ardından birden yakın çekimle ortaya çıkan guguklu saati gören izleyici, bu görüntüyü ve sesi yadırgamaz.

Ses efekt'inde derinlik:

Görüntüde uzakta olan bir insanın ya da tren, gemi vs. gibi nesnelerin sesleri elbette uzaktan duyulacak, bu insanlar ve nesneler yaklaştığı sırada sesler de yaklaşacak ve artacak, uzaklaştığı zaman da elbette azalacaktır. Bu durumda sese derinlik (perspektif) verme diyoruz.

Fakat bir de ses efekt'leri ile ilgili bir başka derinlik var. Eğer bir sokak sahnesinde izleyici salt konuşan iki kişinin sesini duyarsa, o sahnede ses derinliği yok demektir. İzleyici aynı zamanda sokaktaki doğal gürültüleri de (yani ses efekt'lerini de) derinden duymalıdır.

Bir başka nokta daha var ki bu da seslendirmeyi ilgilendiriyor. Filmlerin seslendirilmesi sırasında sokak sahnelerinde konuşanların sesleri elbette kapalı stüdyolarda kayıt ediliyor. Oysa bir insanın sesi açık havada konuştuğu zaman başka, kapalı stüdyoda konuştuğu zaman başkadır. Sıradan bir izleyici örneğin çölde geçen bir sahnede insanların kapalı stüdyoda kayıt edilmiş seslerle konuştuklarını sezerso, ortada bir tuhaflık olduğunu anlar ve bu konuda profesyonel olmadığı için nedeni düşünemez. Açıkta geçen bir sahnedeki insanların çekiminden sonra kapalı stüdyolarda kayıt edilen seslerle konuşmaları sonucunda oluşan tuhaflığı kısmen kapatabil-

mek için, dipte mümkünse ses efekt'lerine (ya da müziğe) yer verilmelidir. Dipteki ses efekt'leri konuşanların seslerinin kapalı yerlerd kayıt edilişinden oluşan ayrılığı kısmen maskeler. Eğer dipte ses efekt'leri kullanılmazsa, kapalı yerlerde kaydedilen konuşmalar tek başına duyulduğunda abartılmış gibi olur.

Bu gibi durumlarda kullanılacak ses efekt'lerinin senaryodaki öykü ile doğrudan doğruya bir ilişkisi olmayabilir. Ama kapalı yerde kaydedilmiş abartmalı konuşmaların kulağa batmasını bu gibi ses efekt'leri ile önlemek her zaman mümkün olur.

Sesin önemi:

Ses efekt'lerinin değişik kullanımı ile izleyiciyi çeşitli şekillerde etkilemek mümkündür. Şöyle bir savaş sahnesi düşününüz: Aklımıza gelebilecek tüm silâhlar patlıyor ve ortalığı inim inim inletiyor. Birden kesme ile bir kadını en yakın çekimle haykırırken görürüz. Sonra birden yine kesme ile bir savaş alanına geçeriz. Ortalık sessizdir. Çevrede cesetler, yarım kalmış top arabaları, kırık tekerlekler ve rüzgârda hafifçe dalgalanan yırtık bayraklar vardır. Böyle bir sahnenin etkisini ses efekt'leri ile izleyicinin unutması olanaksızdır.

Ses efekt'inin aynı şekilde etkileyici bir şekilde kullanımına da «Beethoven'in Yaşamı» adlı oldukça eski bir filmde rastlamıştık. Bestecinin evinin dışında müthiş bir gök gürültüsü duyulur. Birden kesme ile evin içindeki bestecinin çok yakın çekimine geçeriz. Derin bir sessizlik vardır. Böylece Beethoven'in acı sağırlığını simgelemiş oluruz.

Ses efekt'i arşivi:

Film ve TV yapımları için büyük bir ses efekt'i arşivi olması gerekir. Bilinen ve sık sık kullanılan ses efekt'leri böyle bir arşivde elbette baş köşede saklanır. Ama bir film ve TV yapımı için yepyeni bir ses efekt'i de kayıt etmek gerekebilir. Böylece bu ses de arşive koyularak arşivin genişlemesi sağlanır.

Yerine göre pek çok film sessiz çekilir ve sonradan görüntüye uygun ses efekt'leri arşivden alınarak ilgili sahnelere koyulur.

Bu gibi arşivlerde ses efekt'leri genellikle plak ve bant üzerinde bulunur. Her sesle ilgili ayrıntılı bilgi veren kartlar ve kategorilere göre yerleştirme yöntemleri kullanılmalıdır. Her sese değgin kart üzerinde ses efekt'lerinin nitelikleri, süresi, uzaktan ya da yakından duyulup duyulmadığı ayrıntılı olarak belirtilmelidir.

Diğer ses efekt'leri ise çekim sırasında da yapılabilir.

Müzik de ses efekt'i olarak kullanılabilir:

Müzik, ses efekt'i olarak kullanıldığında müzik gibi değil, ses efekt'i olarak ele alınmalıdır.

Müzik, ses efekt'i olarak nasıl kullanılır?

Yapımdan önce bestelenmiş ve çalınmış olan bir parçayı bir

tren sahnesinde arkada kullanabiliriz. Çünkü bu parça tren sesini andırabilir. Ya da böyle bir parça tren sahnesi için özel olarak bestelenebilir.

Ya da işçilerin çalışmalarını belirten arka arkaya dizilmiş kısa çekimleri düşününüz. Bu çekimlerde büyük bir devinim ve hız vardır. Bu devinimi belirlemek için coşku dolu bir parçayı arkada kullanırsak, bu müzik parçası da efekt yerine geçer.

Şöyle bir sahne de düşünebiliriz:

Bir uçak alçalır alçalır ve bombayı attıktan sonra yükselir. Bomba düşünce patlar ve büyük bir duman bulutu yükselir. Sonra da bu patlama sonucunda yıkılan binaları, ölen insanları, kaçanları vs. görürüz.

Böyle bir sahnenin başlangıcında uçak sesini ve bombanın patlayışını müzik kullanarak değil, ses efekt'i ile veririz. Ama sıra yıkılan binalara, ölen insanları gösteren çekimlere geldiğinde arkada müzik de kullanılabilir. Bu müzik görüntüdeki devinimlere uygun olacağı için ses efekt'inin yerine geçer. Böylece hem ses efekt'ini, hem de müziği ses efekt'i olarak kullanınca, izleyiciyi bambaşka bir yöntemle etkilemek ve duygulandırmak mümkün olur.

Bitirirken...

Buraya dek ses efekt'lerini salt yazarlık açısından tanıtmaya çalıştık. Ses efekt'leri film ve TV yapımları için nasıl oluşturulur ve bir yapım içine nasıl yerleştirilir? Bu konuya hiç değinmedik. Çünkü bu işlemleri uygulamalı çalışma sırasında stüdyoda görmek gerekir. Buraya dek salt bir konuya değinmedik: Ses efekt'leri ile geçiş. Onu da kitabımızın dördüncü cildinde ele alacağız. Son olarak ses efekt'lerinin oluşturulmasında şu iki nokta üzerinde duralım.

1. Ses efekt'lerinin oluşturulmasında genel olarak iki yöntem kullanılır.

a. Çekim sırasında oyuncuların oluşturdukları ses efekt'leri.

Bir tabancanın ateşlenmesi, kapının açılması vb...

Eğer oyun sırasında bunları oyuncular yapacaksa, sorun yok. Ama diyelim ki çekimde oyuncunun biri eski bir binaya giriyor. Kapı uzun gıcırdamalarla açılıyor. Merdivenler çıkılırken gıcırdıyor.

b. Bu sesler ya TV yapımında anında, ya da film yapımında seslendirme sırasında ses efekt'çileri tarafından oluşturulur.

Elbette tüm bir sahne ya da çekim boyunca arkada duyulması gereken ses efekt'leri de efekt'çiler tarafından oluşturulur.

Hangi sesin oyuncu, hangi sesin efekt'çiler tarafından oluşturulması gerektiğini yönetmen ve ses efekt'çileri beraberce kararlaştırırlar.

c. Diğer ses efekt'leri ise ses efekt'i arşivlerinden alınır.

C. *MÜZİK KULLANIMI*

Müzik artık filmlerin kaçınılmaz öğelerinden biri olmuştur. Bu nedenle senaryo yazarının ve yönetmenin müziğin bir filmde ya da TV yapımında nasıl kullanılacağını iyi bilmesi gerekir. Ama bu demek değildir ki müzik her filmde kesinlikle kullanılmalıdır.

Eğer müziğin bir filmdeki yerini yazar ve yönetmen iyi bilirse, duruma göre müziğe gerek olup olmadığına da yeterli bir anlayışla karar verebilir. Çünkü müziğin yerinde bir anlayışla kullanımı, kötü bir senaryoya olumlu katkıda bulunur. Öte yanda iyi senaryoların da müziğin kötü kullanımından zarar gördüğü bir başka gerçektir.

Unutmayalım ki müziğin çeşitli nedenlerle kullanımı önce filmlerde başlamıştır. Fakat aynı nedenlerle müzik kullanımının radyo piyesleri tarafından geliştirildiğini görüyoruz. Bugün ise radyo, dinleti amaçlarının dışında ve izlencelerin içinde müziği artık daha az kullanıyor. Oysa filmlerde ve TV yapımlarında müzik kullanımının büyük ve önemli bir yeri var.

Şimdi müziğin bir senaryoda hangi amaçlar için kullanılabileceğini görelim :

a) Dinleti için müzik :

Bir filmde bir müzik yapıtı ya da parçası salt dinleti amacıyla kullanılır. Yani yapıt baştan aşağı çalınır ve film yapımı bu yapıta göre ayarlanır. Radyodaki ve televizyondaki müzik izlenceleri de dinleti amacıyla böyle oluşturulur.

Film yapımlarında da bir orkestra önemli bir yapıtı baştan sona dek çalarken, çeşitli çekimler kullanılır ve mümkünse, çalınan parça ile ilgili çeşitli görüntülere de başvurulur. Bu gibi filmler konumuzun dışında kalıyor. Biz burada uzun metrajlı sinema filmlerinde ve TV oyunlarında ve izlencelerinde müziğin nasıl kullanıldığını incelemekteyiz.

b) Başlangıç müziği :

Filmin başlangıcında, «tanıtma yazıları» verilirken kullanılan müziğe «başlangıç müziği» denir. Aşağıda göreceğimiz gibi bu müzik başka adlarla da tanımlanabilir.

Başlangıç müziğinin «melodik» yani belirli olmalıdır. Başlangıç müziği genellikle sade, yumuşak ve kolayca anımsanabilecek niteliklerle de donatılmalıdır.

Ayrıca bu müzik filmin öyküsüne de uygun olmalıdır. Eğer öykünün güldürü yanı ağır basıyorsa, başlangıç müziği canlı, devinimli ve akıcıdır. Eğer film bir aşk öyküsünü kapsıyorsa, bu müzik romantik ve tatlıdır. Eğer filmde savaş ön plandaysa, müzik coşkulu ve ağırdır. Bu nedenle başlangıç müziğine «tema müziği» de denebilir. Ya «siyasal sinema» türündeki bir filmin başlangıç müziğini nasıl tanımlayabiliriz? «Ciddi müzik» demek yeter. Tanıtma ya-

zıları sırasında verilen müziği dinlediğimizde, genellikle filmin havası hakkında bir bilgi ya da fikir edinebilirsiniz. Çünkü aynı müzik filmin diğer bölümlerinde de, ama değişik amaçlarla kullanılabilir. Bu müzik yerine göre «dip müziği», yerine göre «geçiş müziği» de olabilir.

Başlangıç müziği genellikle bir orkestra tarafından oluşturulur. Ama aynı müzik başka amaçlarla aynı filmde başka sahnelerde kullanıldığında bir, iki müzik aleti ile de çalınabilir.

Başlangıç müziği, «tema müziği» olarak belirlendiğinde filmin kahramanının söylediği anlamlı bir şarkı ya da filmin kahramanlarının bir yerde orkestradan dinledikleri bir parça ya da bir gece kulübünde dans ederken çalınan bir melodi de olabilir. Filmin öyküsü içinde yer alan sirk, karnaval ve geçit töreni gibi olayların doğal müziği de «başlangıç» ya da «tema müziği» olarak kullanılabilir.

Senaryo yazarları genellikle başlangıç müziğinin belirlenmesi ve senaryoda tanımlanması ile ilgilenmezler.

Pek çok başlangıç ya da tema müziğinin filmden ayrı olarak sevilen bir şarkı olarak da piyasaya sürüldüğü çok görülmüştür. Müziğin bu gibi ticimsel maçlara yönelmesi filmdeki müziğin niteliklerini genellikle ikinci plana itmektedir.

c) Dip müziği:

Senaryo yazarını en çok ilgilendiren müzik budur. Bu müzik çeşitli sahnelerin «arkasında» ya da «geride» çalınır.

Eğer senaryo yazarı senaryodaki her sahnenin gerçekten yerine oturmasını ve bunda dip müziğin de bir rol oynamasını istiyorsa, kullanılacak müziğin nasıl olması gerektiğini, nerede bitmesi vs. gerektiğini besteci ve yönetmenle uzun uzun konuşmalıdır.

Ayrıca aynı amaçla senaryo yazarı sahnelerin müzik açısından da uzunluklarını göz önünde bulundurmak zorundadır. Kimi sahneler saniyelerle ya da bir, iki dakikayla ölçülebilir. Besteci müziğini bu saniyelere göre ayarlayacaktır. Acaba bu denli kısa sahneler için bestelenecek müzik o sahnelerdeki görüntülere, davranışlara ve karşılıklı konuşmalara uygun olabilecek midir? Bu noktayı yazarın çok iyi düşünmesi ve besteci ve yönetmenle ona göre konuşması gerekir.

Önemli bir nokta:

İster film olsun, ister TV yapımı, dip müziği olarak kullanılan müziğin bilinen ve tanınan bir parça olmaması gerekir. Çünkü tanınmış bir melodi izleyicide hemen başka çağrışımlar yapar ve böylece o sahneye müzikle yapılmak istenen katkı elde edilemez. Çok yeterli bir neden yoksa, dip müziğinin özgün olarak bestelenmesi ya da genellikle tanınmamış müzik parçalarının kullanılması yerinde olur.

Ayrıca dip müziği olarak tanınmış bir parça kullanıldığında, izleyici bu müzikle görüntüyü birbirinden ayırmakta ve müziği din-

lemeye koyulmaktadır. Oysa dip müziği görüntüdekileri ve - varsa - karşılıklı konuşmayı tamamlamalı ve desteklemeli ve sanki onlardan ayrı bir öğe gibi bir etki uyandırmalıdır. Ama tanınmış bir parçayı yerinde bir amaçla kullanmak da mümkün olabilir.

Dip müziğinin görevleri:

Müzik bu anlayışla kullanıldığında, ek bilgi verebilir, bir sahnenin duygusal yapısını güçlendirir, bir başka sahnenin dramatik etkisini yükseltir, çeşitli düşünceleri tek tek vurgulayabilir, coşkuyu arttırabilir, birbirinden ayrı olayları ve sahneleri birleştirerek sürekliliği sağlar, insanların kişiliklerini ve yeri ve zamanı belirtir, kişilerin ruhbilimsel yapısını ortaya koyar, ilginç olmayan görüntüleri birbirine bağlar ve önemli noktalara dikkati çeker.

Tüm bu noktaların senaryoda yerine göre sağlanması için senaryo yazarının metin üzerinde müziğin özelliklerini belirtmesi yetmez. Senaryo yazarı, yönetmen, besteci ve müzik yapımcıları arasında sıkı bir işbirliği de gerekmektedir.

Şimdi dip müziğinin görevlerini kısaca tanımlayalım.

Müzik bilgi sağlar:

Bu görevi yerine getirmesi için yazar müziğin çeşitli davranışları ya da devinimleri öykünmesini isteyebilir. Diyelim ki bir sahnede hırsız yakalanıyor. Hırsızın elinde bir kutu var. İçi ufak para dolu. Ama hırsız kutunun içinde para yok diyor. Hırsızı yakalayan adamlardan biri kutunun altındaki küçük deliği açar ve ufaklıklar birer birer yere dökülmeye başlar. İşte bu sırada paraların yere düşerken çıkardığı madensel sesi müzikle öykünmek mümkün olabilir.

Bir başka sahnede ise öykünün kahramanı gizli kalması gereken kâğıttan bir belgeyi yuttu diyelim. Eğer film güldürü türünde ise adam kalın kâğıdı yutarken müzik onun her yutkunmasını abartmalı bir şekilde belirtir ve nasıl zorlandığını ortaya koyar.

Bir başka filmde ise sağır bir adam sokakta keman çalmakta olan bir dilenciye doğru yaklaşmaktadır diyelim. Sağır adam uzaktayken dilencinin çaldığı kemanı doğal düzeyde duyarız. Fakat sağır adam dilenciye yaklaştıkça kemanın sesi azalır ve ikisi yanyana gelince kemanın sesi hiç duyulmaz. Sağır adam uzaklaştıkça kemanın sesi doğal düzeye gelinceye dek yavaş yavaş yükselir. Böylece sağır adamın kemandan çıkan sesi duymadığını belirtmiş oluruz.

Belirtici müzik:

Diyelim ki bir ordu diğer bir ordunun üzerine yürümektedir. Fakat birinci ordu savaşın sonunda yenilecektir. Bu birinci orduyu gördüğümüz sahnelerde müzik özellikle zayıftır. Böylece son yenilgi sahnesinden önce müzik sayesinde ordunun yenileceği belirtilmiş olur.

Yükseltici müzik:

Bir sahnenin duygusal yapısını yükseltmek belki de dip müziğinin en önemli işlevidir. Diyelim ki Zonguldak'taki kömür işçileriyle ilgili bir film yaptık. Tanıtma yazılarının bulunduğu bölümden başlayarak, işçilerin yaşam kavgasındaki ısrarlı tutumunu belirten sahnelerde nasıl bir müzik kullanacağız? Olanağımız varsa, nasıl özgün bir müzik besteletecoğiz? Daha önce de söylediğimiz gibi, böyle bir filmde ciddi müzik kullanmak gerekir. Bu müzik çağdaş batı müziği ya da çoksesli Türk Müziği türünde olmalıdır. Bir, iki aletle çalınmamalıdır. İlgili sahnelerde müzik tüm sinema salonunu doldurmalıdır.

Dip müziği olarak görüntüde bulunan doğal kaynaklardan yararlanmak ve hatta yerine göre filmdeki duruma karşıt olan bir müzik de kullanmak mümkündür. Diyelim ki katiller bir adamı öldürmek üzere onun odasına girdiler ve onunla alay etmek için «Radyoyu açalım, senin ölümün için biraz yas müziği dinleyelim.» dediler. Ama radyodan son derece canlı ve neşeli bir müzik yükselirse, adamın ölmek üzere olmasına karşın izleyici acı acı gülümsemekten kendini alamaz. Ya da katiller öldürmek istedikleri adamı bir odada kıstırırlar. Adam odada oradan oraya koşarken kendi kendine çalışan piyanoya çarpar. Adam canını kurtarmak isterken piyanodan son derece neşeli ve canlı bir müzik yükselir.

Kişilik belirten müzik:

Filmde belli bir kişi göründüğünde, belli bir müzik duyabiliriz. Eğer bu bir güldürücü kişi ise müzik neşelidir. Ama eğer bu güldürücü kişinin başına acı olaylar gelirse, müzikte aynı motifler kullanılarak üzüntülü bir hava da yaratılabilir. Ya da filmde görünen bir kişi ile ilgili bir müzik aleti de kullanılabilir. İzleyici o kişi göründüğünde, sözkonusu müzik aletinin sesini duymaya alışırsa, o kişiyi görmediğimiz ve sözkonusu müzik aletinin sesini duyduğumuzda da o kişiyi anımsarız.

Aynı şekilde belli bir müzik belli bir düşünceyi de tanımlayabilir. Diyelim ki sapık bir adam küçük çocukları öldürüyor. Ama bu cinayetlerin dışında doğal bir şekilde yaşıyor. Arada sırada nöbet gelince, küçük çocukları öldürmeyi düşünüyor. İşte adam bu düşüncenin etkisi altına girince, izleyici dip müziği olarak belli bir müziği dinlemeye başlar ve sonra bu müziği her duyduğunda adamın ne düşündüğünü anlar.

Ruhbilimsel müzik:

Bu dip müziği de yukardaki örnekte kullanılan müziği andırır. Filmdeki kişilerin olaylar karşısında sahip oldukları ruhbilimsel yapıyı belli müzikle tanımlamak mümkündür. Örneğin kendinden emin ve sağlam yapılı bir insanla ilgili müzik ciddi ve serttir. Zayıf kişilikli insan için ise yumuşak ve ancak bir, iki aletle oluşturulan mü-

zik kullanılır. Diyelim ki bir adam doğduğu eve gidiyor ve çocukluğunu düşünüyor. Burada da yumuşak ve tatlı bir dip müziği duyarız. Kötü bir insan diğerlerini öldürmeyi tasarlıyor. O zaman dip müziği korku ve şiddet doludur.

Dramatik müzik :

Bir sahnenin dramatik havası, dip müziği ile desteklenir ve güçlendirilir. Ölüm sahnesi, aşk sahnesi vs. uygun dip müzikleriyle daha etkileyici bir duruma getirilebilir. Yazar, daha sonra da yönetmen bu gibi sahnelerde müzik kullanılıp kullanılmamasını kararlaştırır.

Vurgulayıcı ya da noktalayıcı müzik :

Bir olayda ya da bir sözlü anlatımda önemli bir nokta var ve bu önemli nokta da olayın ya da anlatımın sonunda geliyor diyelim. Eğer sözkonusu olan bir olaysa, bir kaza sahnesini görüyoruz ve bu sahnenin sonunda da kazaya uğrayan biri var diye kabul edelim. Kaza sahnesi boyunca dipte bir müzik vardır. Ama sahnenin sonunda izleyicinin bilmediği önemli bir nokta ortaya çıkacak. Örneyani müzik bu dramatik anı vurgular ya da noktalar.

Ya da birisi önemli bir konuyu anlatıyor diyelim. Anlatımın sonunda izleyicinin bilmediği önemli bir nokta ortaya çıkacak. Örneğin kazayı kimin yaptığı açıklanacak. Konuyu anlatan, kazayı kimin yaptığını açıkladığında da müzik bu önemli açıklamayı vurgulayabilir ya da noktalayabilir.

Bu gibi durumlarda önemli olan nokta, vurgulayıcı müziğin tam yerine oturması, yani tam zamanında duyulmasıdır.

İzleyici müzik :

Pek çok filmde bir insan bir başka insanı, atlılar diğer atlıları, otomobiller öbür otomobilleri izlerler ve kovalarlar. Bu gibi izleme sahneleri özellikle filmler için önemli bir yeri kaplarlar ve izleyicinin ilgisini de her zaman çekerler.

İzleme sahnelerinin büyük bir çoğunlukla müzikle desteklenmesi düşünülebilir. Bu müzik coşku dolu, sürükleyici ve görüntüdeki olaya uygun olarak akıcı özellikler taşımalıdır.

Zaman ve yerle ilgili müzik :

Geçmiş günlere ya da dönemlere değgin olayların bulunduğu sahnelerde günümüzün müziği kullanılamaz elbette. Her zamanın, her dönemin kendine özgü bir müziği olmalıdır. Sözgelişi 19. yüzyıl İstanbul'unu canlandıran sahneler için o döneme değgin tek sesli müzik kullanılabileceği gibi, o dönemi tanımlayan çok sesli müzik de bestelenebilir. Bu müziğin türünü yazar, yönetmen ve besteci kararlaştırabilir, ama yazar öykünün geçtiği dönemi tanımlayan dip müziği isteyebilir.

Dip müziği ile yer de tanımlanabilmektedir. Eski anlamdaki «minuet» ile 17. ya da 18. yüzyıl tanımlanır. Tam tam'lar Afrika zencileri ya da Amerikan kızılderilileri için kullanılır. Kemençe Karadeniz kıyılarımızı, zeybek müziği Ege'yi anlatır. Öte yanda elbette sirk'le ilgili sahneler gösterilirken «dinleti» müziği kullanılamaz.

Böyle sahneler için daha önce kayıt edilmiş müzik plaklardan seçilebilir. Fakat burada üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir nokta var: Parçaların adlarına bakarak müzik seçmeye kalkmamak gerekiyor. Çoğu kez, parçaların adları ile müziğin havası birbirine uymaz. Bu nedenle müzik seçimi, parçaları adamakıllı dinlemekle yapılmalıdır.

d) Geçiş için müzik:

Dip müziğinin en işlevsel yönlerinden biri de budur. Geçişi sağlamak... Radyo ve TV izlencelerinde ve filmlerde müziği geçişte etkileyici bir yöntemle kullanmak her zaman mümkündür. Ama bir sahneden diğerine geçerken müziğe gerek olup olmadığına da yerinde karar vermek gerekiyor. Bu nokta özellikle filmler için önemli. Hangi geçişlerde müzik kullanılmalıdır? Bu sorunun belli bir yanıtı yok. Geçiş müziği için kesin kurallar koymak olanaksız. Buna senaryo yazarı ve yönetmen karar vermeli.

Kesme ile yapılan öyle geçişler var ki müzik kullanmak için zaman olvermeyebilir. Bu nedenle de geçiş müziği düşünülmez. Öte yanda tüm sahne süresince kullanılan dip müziği o sahnenin sonunda vurgulayıcı işlevini yerine getirir ve sonra öbür sahnedeki havaya izleyiciyi alıştırmak için geçiş sırasında değişir ve öbür sahne başlayınca da oradaki işlevini yerine getirmek üzere devam edip gider.

Ayrıca bir ses efekt'inden hemen sonra geçiş müziğine yer vererek izleyicide çeşitli çağrışımlar yaratılır, öykudeki birbirine karşıt noktalar ortaya konabilir ve ayrılıklar belirtilebilir. Sözgelişi birinci sahnenin sonunda kadının biri avazı çıktığı değin bağırır ve hemen kesme ile geçtiğimiz ikinci sahnenin başında aynı düzeyde haykırışı andıran bir dip müziği kullanılır.

Etkileyici bir geçiş müziği ile seyirci birinci sahnedeki acı bir olaydan, ikinci sahnedeki güldürücü havaya rahatlıkla geçebilir. Böyle geçiş müzikleri iyi yazılmamış senaryolardaki ilintisiz sahneler arasında özellikle işe yarayabilir. Çünkü ses (bu durumda müzik) her zaman iyi bir bağlayıcı öğedir.

Geçiş müziğini arada sırada kullanarak senaryo yazarı filmdeki geçişleri tekdüzelikten kurtarabilir.

Yerine göre geçiş müziği ile ses efekt'leri de aynı geçişlerde kullanılır. Sözgelişi müzik ile tren efekt'i, müzik ile kanat sesi, müzik ile çağlayan sesi, müzik ile ayak sesi birbirine karıştırılarak geçişlerde yer alır.

e) Doldurucu müzik:

Bazı karşılıklı konuşmalar ilginç olmayabilir. Özellikle öykü ile ilgili bilginin verildiği sahnelerde bu gibi durumlarla karşılaşılmaktadır. İşte böyle sahnelerde kullanılacak dip müziği bu açığı kapatır ve olayın akışını sağlar.

Hatta kimi zaman karşılıklı konuşmalar arasındaki boşluklarda dip müziği kullanılır. Böylece boşluklar doldurulmakta ve izleyicinin ilgisini çekmeye çalışılmaktadır.

f) Karşılıklı konuşmanın yerini alan müzik:

Senaryoda öyle bölümler bulunabilir ki ortada salt bir görüntü vardır. Yerine göre bu görüntüde hiç bir devinim olmaz. Karşılıklı konuşma ya da bir başka ses kaynağı da bulunmaz. O zaman salt müzik kullanarak yine de çok şey anlatmak mümkündür.

Charlie Chaplin'in «Mösyö Verdoux» adlı filminden bir örnek verelim. Bu filmde Chaplin evlendiği karılarını bir bir öldürmektedir. Üzerinde durduğumuz sahnede de Chaplin evlendiği kadınlardan biri ile yatağa girer. Ama kamera yatak odasının kapısının dışına dek gelmiş, içeri girmemiş ve orada durmuştur. Görüntüde salt kapı vardır. Başka hiç bir ses duyulmaz. Ama işte böyle bir sahnede salt müzikle çok şey anlatılmaktadır. Daha açıkçası müzik odanın içinde olanları izleyiciye bir bir nakleder. Önce mutluluk tanımlayan bir parça duyarız, ama kısa bir süre sonra bu müzik coşku dolu bir havaya dönüşür, sonra korkunçlaşır ve birden şiddetlenerek öldürülüşü noktalar. En sonunda da yine rahatlaştırıcı bir havaya büründüğünde, kapı açılır ve içerde kadını öldürmüş ve dolayısıyla da rahatlamış olan Chaplin taptaze bir havayla dışarı çıkar.

g) Ses efekt'i yerine müzik:

Daha önce de belirtildiği gibi dip müziği ses efekt'leri yerine de kullanılabilir. Bina tepesinden kendini aşağı atan adamın düşüşünü müzikle verirken, adamın yere çarpışını da yine müzikle belirtebiliriz. Filmlerdeki yumruk yumruğa dövüşlerin, ölümlerin vs. müzikle de desteklendiğini unutmayalım.

h) Kurgu ile eleştirilen müzik:

Filmlerde yalnız bir düşünceyi ya da olayı anlatmak için peşpeşe dizilmiş, kısa ve devinimli çekimlerden oluşan sahneler vardır. Bu gibi sahneler öyküyü doğalın üzerinde bir hızla geliştirir ya da salt bir olayın değişik açılardan izleyiciye yansıtılmasını sağlar.

İşte bu gibi sahnelerde tek bir olay çeşitli kısa çekimlerle değişik açılardan anlatılırken müzik birleştirici bir işlevi yerine getirir.

Örnek: Senaryodaki öykünün kahramanı iş aramaktadır. Onun çeşitli kısa çekimlerde çeşitli işyerlerine gidip ilgililerle konuştuğunu görürüz. Bu çekimlerde hiç karşılıklı konuşmaya yer verilmez. Ama kahramanımızın işverenlere soru sorduğunu anlarız. Onlar da

başlarını «hayır» anlamına gelen bir şekilde sallar. Bunlar hep çok kısa çekimlerle birbiri arkasına sıralanmıştır. Yalnız arkada aynı dip müziği vardır. Bu müzik devinim doludur. Ama son çekimde kahramanımızın yolun kenarına yorgun bir şekilde oturduğunu gördüğümüzde, müzik de yavaşlar ve sakinleşir, böylece o da yorgunluğu tanımlar.

D. ÖZET

Buraya dek bir film senaryosunu yazarken (bu bir TV yapımının senaryosu da olabilir) ne gibi çeşitli temel yöntemlere (ses ve görüntü olarak) başvurmamız gerektiğini belirttik.

Bir film ya da TV yapımı ile izleyiciye bir düşünceyi, bilgiyi ya da gerçeği iletmek istediğimizde, bunu ya hiç renklendirmeden belgesel bir yöntemle yaparız. Ya da öyle bir anlatım dili ve davranışı kullanırız ki belgesel yönteme başvursak bile, işin içine duyguları etkileyen bir yol da katabiliriz. Bu durum kimi zaman belgesel bir filmi, uzun metrajlı sinema filminden ya da bir TV haber bültenini bir oyun biçimindeki TV yapımından ayırır. Örneğin bir haber bülteni gerçek olayları olduğu gibi yansıttığından ötürü izleyicilerin duygularını devinime getirmek üzere bir amaç gütmez. Ama uzun metrajlı bir sinema filmi ya da bir TV oyunu olayları gerçeğe en yakın bir şekilde yansıttığı gibi, izleyicileri duygusal bakımdan da etkilemeyi amaçlar.

İşte şimdi burada gerek yukarda belirttiğimiz, gerek belirtmekte olduğumuz ve daha aşağıda da belirteceğimiz anlatım yolları ile izleyici üzerinde etkili olabilmek için neler yapılabileceğini göstermeye çalışacağız. Bu konuda söylenmesi gereken çok daha fazla söz vardır. Biz burada ancak temel noktalar üzerinde duracağız. Yalnız bu işi yaparken, geriye dönüp önce görüntüsel anlatıma ve senaryo içindeki konuşmalara ve burada ele aldığımız temel yapım yöntemlerine yeniden bir göz atacak, sonra da sesi (ses efekt'lerini ve müziği) bir kez daha ele alarak yolumuzda ilerleyeceğiz.

Görüntüsel anlatım:

Öyle görüntülere başvurulabilir ki konu bildiğimiz düz, yalın ve duygulardan arınmış bir biçimde izleyicinin önüne çıkarılır. TV haberlerinde olduğu gibi... Ama çeşitli filmlerde de konuların yine bu anlayışla salt gerçeğe sadık kalınarak yapıldığını, doğal dekordaki olaylardan yararlanıldığını, bu arada da ayrıntıların özellikle seçilmesine özen gösterildiğini görüyoruz. Başka yapımlarda ise özellikle belli bir görüntüsel ortamın yaratıldığını ve gerçeğe yakın olsa bile izleyicinin imgesel dünyasını etkilemek için gerçekten ayrı bir havanın oluşturulduğunu da görüyoruz. Ve bu gibi yollara başvurularak izleyicide çağrışımların yaratılması sağlanıyor.

Böylece görüntüsel yollar izleyicinin düşünmesine, yeni ufuklara yönelmesine ve yeni duygularla dolmasına neden oluyor. Bunu yapabilmek için izleyicinin önünde yepyeni bir ortamın oluşturulu-

ğunu unutmayalım. Gerçek yaşamda görülmeyen en özgün çizgiler, biçimler, dokular, devinimler, ton vs. ile oluyor bu. Tüm bunlar gerçek yaşamda da varolabilirler. Ama hepsi yapılmakta olan sözkonusu film ya da TV izlencesi için özel olarak yaratılmışlardır.

O halde şimdi şu soruyu soralım:

Daha önce «görüntüsel anlatım»da belirttiğimiz öğeler birleşerek filmdeki ya da televizyondaki resmi oluşturuyorlar. Bu resimin işlevleri nelerdir?

1. Gerçeksel.

Konuyu doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmak.

2. Çevresel.

Öykünün geçtiği yeri bir ayrıntı ile tanıtmak. (Örneğin Ankara Kalesi'ni gösterip öykünün Ankara'da geçtiğini belirtmek gibi...)

3. Yorumlayıcı.

Düşünceler, duygular vs. bakımlardan. Bir ayrıntı gösterip çağrışımlara yol açarak. Örneğin yerdeki bir su birikintisi ile yaklaşmakta olan sel felâketini anımsatmak.

4. Simgesel.

Yerleri, atmosferi, olayları ayrıntılarla simgelemek. Örneğin umut düşüncesini, yeni doğan güneşle vermek.

5. Öykündürücü.

Sarhoşun yürüyüşünü öykünmek için kamerayı hafifçe sarsmak.

6. Özdeşleştirici.

Belli olaylardaki ya da kişilerdeki tanınmış ayrıntıları öykünün kahramanları ile ilgili olarak kullanmak. Örneğin kadınlara fazla düşkün öykü kahramanında sakal bulunması. Mavi sakal gibi... Ya da Fransız Devrimi'nde giyotin gibi bir aygıtı öyküdeki kahramanın kötü adamları ortadan kaldırmak için kullanması.

7. Özetleyici.

Daha önceki olayları topluca anımsamak.

8. Birleştirici.

Olaylar ve düşünceler arasında ilişkiler kurmak. Örneğin bir oyuncak gemiden denize, denizden gerçek bir gemiye çevrinme yapmak.

9. Sıralayıcı.

Çeşitli görüntüleri birbiri arkasına sıralamak ve böylece benzerlikleri ya da ayrılıkları kendiliğinden belirtmek.

Sesle anlatım:

Sesin görüntüyü salt desteklemediğini, salt sesi kullanarak da filmde ve TV yapımında belli bir anlatım yoluna gidilebileceğini ortaya koymuştuk.

Ses aynı zamanda da görüntüsel anlatımın tepkisini güçlendirmektedir. Ses, gerektiği gibi kullanıldığı takdirde, hem seyircinin ilgisini çeken tek odak noktası olabilir, hem de görüntüyü bile ikinci plana itebilir.

Genel olarak ele alırsak ve özellikle radyo oyunundaki uygu-

lamayı göz önünde bulundurursak, sesin izleyicideki imge dünyasını görüntüden çok daha yeterli bir şekilde çalıştırdığını söyleyebiliriz. İnsanların çoğunun, duyulan sesi görüntüden çok daha fazla algıladığını ve sesi diğer öğelerden çok daha iyi ayırdığını bile söylemek mümkündür.

Yalnız sesin radyo, film ve TV yapımlarındaki bir kısıtlı yanından da söz etmeden geçmeyelim:

Bir ses efekt'i ayrı ayrı yapımlarda defalarca kullanılabilir. Daha önce de belirtildiği gibi, alkış sesi ve yağmur için aynı ses efekt'ini kullansak da bu sesi dinleyiciye ya da seyirciye kabul ettirebiliriz. Ama göz belleği aynı koşullara sahip değildir. Bir giysi ya da duvardaki bir resim iki ayrı filmde ya da TV yapımında kullanılsa, izleyici durumu derhal sezer ve aynı görüntüsel öğenin değiştirilmediğini hemen anlar.

Bu nedenle seslerin kullanımını aşağıdaki kategorilere ayırmakta yarar vardır:

1. Gerçeksel sesler.

Olayın geçtiği yerdeki gerçek sesler.

Sokak gürültüsü gibi...

2. Atmosferi yansıtan sesler...

Gerçeğe uygun bir atmosfer yaratmak için, yukardaki gibi, gerçek seslerin kullanımı. Sis düdüğü gibi...

Gerçek dışı bir atmosfer yaratmak için kullanılan sesler. Hem kimi müzik parçaları olabilir, hem de havada hızla uçan bir insanı belirtmek için ıslık sesini andıran bir ses olabilir.

Soyut bir atmosfer yaratmak için arkada kullanılan çeşitli müzik parçaları gibi...

Filmlerde ve TV yapımlarında kullanılan sesin işlevlerinin neler olduğunu unutmayalım:

1. Gerçek sesler.

Konuyu doğrudan doğruya, yalın ve düz bir yolla anlatmak. (Örnek: Doğal konuşma.)

2. Çevresel.

Olayın geçtiği yeri belirtmek. (Örneğin: Sokak trafiğinin sesi.)

3. Yorumlayıcı.

Düşünceler, duygular vs. bakımlarından. (Örnek: Birisinin palavra savurarak yaptığı konuşmadan hemen sonra alaylı bir müzik parçasını koyarak.)

4. Simgesel.

Yerleri, atmosferi, olayları simgelemek için kullanılan sesler. (Örnek: Hava hücumunu simgelemek için siren sesinin kullanılması.)

5. Öykündürücü.

Konunun sesini, kişiliğini, devinimlerini vs. öykündüren seslerin kullanımı. (Örnek: Bir hayvanın, örneğin bir horozun sesini öykünen bir müzik parçası.)

6. Özdeşleştirici.

Belli kişileri ya da olayları tanımlayan sesler. (Örnek: Bir oyunda uzaydan gelen adamın her dünyaya inişinde duyulan ses efekt'i ya da izlencelerin başlangıç ve bitiş müzikleri.)

7. Özetleyici.

Daha önce duyduğumuz sesleri anımsamak.

8. Birleştirici.

Olaylar ve sahneler arasındaki ilişkileri sesle kurmak. (Örnek: Geçiş ses efekt'leri ve geçiş müzikleri.)

9. Sıralayıcı.

Dramatik ve güldürücü etkiler yaratmak için sesleri birbiri arkasına sıralamak. (Örnek: Bir sarhoşun bağırışı, bir papağanın konuşması ve horoz sesini ve öykündürücü bir müziği peşpeşe dizmek.)

Şimdi görüntüsel anlatımın ve sesle anlatımın senaryoda nasıl birleştirildiğini görmeye geldi sıra.

Yapımsal yazı sanatı:

Herhangi bir film ya da TV yapımında kullanılan konuşmalar ve bu konuşmaların, durumların yazı biçimi, gerçek yaşamdaki konuşma ve yazı biçiminden çok değişiktir. Bunu konu ile ilgili olarak daha önceden belirttiğimiz noktalarla açıkça ortaya koymuştuk.

«Yapımsal konuşma ve yazı sanatı» dediğimiz bu biçim her şeyden önce izleyicinin imge dünyasını devinime geçirmelidir. Bu, çeşitli yöntemlerle oluşturulur. Yorumlama, dolaylı anlatım ve konuya doğrudan doğruya *değinmeme* bu yöntemlerden kimileridir.

Her konunun tekniğine değgin yalın kurallar ilginç olmayan durumlar ortaya çıkarabilir. Bu kuralları alıp onları yaşayan örneklerle donattığımızda ortaya yepyeni, yaratıcı ve coşku verici durumlar çıkarmamız mümkün olur.

Bir örnek vermeden önce şu noktayı belirtmekte yarar var. Senaryo yazarlığı yalnız konuşmaların değil, konuşmaları kapsayan ya da kapsamayan durumların oluşturulmasıdır. Yazar bir durumu senaryoda belirtir. Yönetmen bu durumun canlandırılmasını sağlar. Her ikisi de yapımsal yazı sanatını kapsaması gereken senaryodan yararlanırlar. Senaryoda ise bir durumun belirtilmesi için, görüntüsel anlatım yollarından yararlanılır. Şöyle ki: Yaşlı bir aktör, izleyicilerin «yuh»ları ile rolünü bitirir. Rolün sonunda aktör tüm «yuh»lara karşın eğilir ve izleyicileri selâmlar. Yalnız bir kişinin alkış sesini duyarız. Kamera aktörün umutsuz ve üzgün yüzünden çevrinme ile döner, ön sıralarda oturan izleyicilerin alaylı yüzlerini tarayarak geçer ve aktörü tek başına cesaretle alkışlayan karısına gelince durur.

Bu örnekte hiç konuşma yoktur. Ama ilginç bir durum, yapımsal yazı biçimine uygun olarak senaryoda belirtilmektedir. Böyle pek çok örnek verebiliriz. Bu örnekler görüntüsel anlatım yollarının ve yapım kurallarının çoğunu kapsar. Aşağıda belirtildiği gibi...

Yapımsal yazı yönteminde kullanılan yollar aşağıda özetlenmiştir:

I. İki ayrı düşünce, durum vs. doğrudan doğruya birbiriyle karşılaştırılır.

(A) Görüntü yolu ile şu yöntemler kullanılır:

(a) Resmin niteliğinde:

1. Aydınlatma değişikliği yapılarak.

Örnek: Birinci çekimde aydınlık bir görüntü verilerek mutluluk, ikinci çekimde karanlık bir görüntü verilerek üzüntü belirtilir.

2. Seçiklik ayarı değişikliği yapılarak.

Örnek: Birinci çekimde tüm nesneler ve insanlar birbirine karışık olarak görünür ve aşağı yukarı bir düş sahnesi yaratılır. İkinci çekimde ise herkes seçik olarak görünür. İkinci çekimde gerçekle karşı karşıya gelinmiştir.

3. Düzenleme değişikliği yapılarak.

Örnek: Birinci çekimde her şey tam olarak görünür. Her şey anlaşılır. İkinci çekimde ise her şeyin yalnız bir bölümü görünür. Eksiklik vardır.

(b) Kurguda:

1. Çekimler arasında süre değişikliği yapılır.

Örnek: Bir çekim uzun süreli ve dolayısıyla rahat ve coşkusuz bir anlatımla gösterilir. Öbür çekim ise hızla akan çok kısa süre ile son derece coşkulu bir anlatımla verilir.

2. Birbirinden ayrı geçişler kullanılır.

Örnek: Kararma ve açılma gibi yavaş geçişlerden sonra, kesme gibi en hızlı geçişlere başvurulur.

3. Yavaş ve hızlı kurgu yöntemlerine başvurularak öykünün anlatımı hızlandırılır ya da yavaşlatılır.

(c) Kamera kullanımında:

1. Birinci çekimde konuya uzak, ikinci çekimde yakın durulur.

Örnek: Bir nesnenin bir parçası yakından gösterilir. Uzaktan yapılan ikinci çekimde ise izleyici nesnenin tümünü görerek şaşırır.

Örnek: Bir adamı önce yakından, sonra çevresindeki nesneler ve diğer insanlarla uzaktan göstererek, onun küçüklüğünü çevresindeki büyük nesneler ve insanlar arasında ortaya koyarız.

2. Kameranın yeri yükseltilir ya da alçaltılır.

Örnek: Alt açı ile bir konu yüceltilir, üst açı ile küçümsenmesi sağlanır.

3. Kamera çeşitli biçimlerde devinime geçer.

Örnek: Kameranın hızla ileriye kaydırılması ile konu üzerinde dikkatin çekilmesi istenen ayrıntıya yaklaşılır. Ya da böyle bir ayrıntıdan geriye çekilerek genel görünüm içinde o ayrıntının yitirilmesi sağlanır.

4. Derinliğin ve görüntü düzenlemesinin değiştirilmesi.

(Görüntü düzenlemesinin birbirinden ayrı olduğu çekimler yapmak.) (Görüntü düzenlemesini değiştirerek ikinci çekime bir başka anlam vermek.) (İlgi merkezini bir başka noktaya kaydırmak.)

Örnek: Birinci çekimdeki sınırlı olan derinliği ile ikinci çekimdeki geniş alan derinliğini karşılaştırmak.

(d) Konu:

1. Değiştirilir. Böylece ortaya yeni bir durumun çıkması sağlanır.

Örnek: Fırtınada zorlukla ilerleyen bir banka soyguncusu. Birden önünde bir şimşek çakar, ortalık aydınlanır ve banka soyguncusunun saklanabileceği bir bina görünür. Ama bu bina bir cezaevidir.

2. Devinime geçer. Bu devinim bir başka konunun devinimi ile karşılaştırılınca ortaya ilginç durumlar çıkabilir.

3. Bir başka konu ile görünüm, nitelik ve ayrıntılar bakımlarından karşılaştırılır.

(B) Ses yolu ile şu yollara başvurulur:

1. Sesin alçaltılması ve yükseltilmesi.

Örnek: Gündüz yoğun trafik gürültüsünün bulunduğu bir cadde, gece sessizdir.

2. Tiz sesler.

Örnek: Gerçek dışı seslerle gerçek seslerin karşılaştırıldığı sesler.

3. Yankılı ses (ekolu).

(C) Görüntü ile sesin karşılaştırılması ile.

(A) ve (B) bölümlerindeki maddelerin birbirleriyle karşılaştırılmasıyla oluşabilir.

II. Birbirini andıran düşünce, durum vs. doğrudan doğruya birbiri ile karşılaştırılır.

(A) Görüntü yolu ile (Bakınız: Yukardaki I (A), I (B), I (C).

Örnek: Birbirine aşık iki kişi sarılıp öpüşürler. Kamera yükselir ve ağacın üstündeki bir çift muhabbet kuşunu gösterir.

(B) Sesle karşılaştırma.

Örnek: Bir sopranonun sesi bir fabrikanın düdüğüne karışır.

(C) Görüntü ile sesin karşılaştırılması ile.

Örnek: Daireler çizerek dolaşan bir arının sesi duyulurken, bir helikopter yükselir.

III. Birbirinin eşi olan konular gösterilmesine karşın, bu konularla birbirinden ayrı çağrışımlara yol açılabilir.

1. Birbirinin eşi olan ya da birbirini andıran konular birbirinden değişik amaçlara, değerlere ve sonuçlara ulaşmak için kullanılabilir.

Örnek: Birinci çekimde bir çocuk ağlıyor. İkinci çekimde bir masanın üstündeki yemeği görürüz. Demek ki çocuk acıktığı için ağlıyor.

2. Aynı konu iki ayrı amaç için kullanılabilir.

Örnek: Neşeli bir topluluk gürültülü bir plağın eşliğinde dans ediyor. Sonra aynı plağın, birini öldürmek için ateşlenen tabancanın sesini duyurmamak için kullanıldığını görürüz.

IV. Çeşitli konular birbiri arkasına çeşitli çekimlerle sıralanarak ortak bir sonucun ve çağrışımın oluşması sağlanır.

Örnek: Kumdan evlerin, kumda su birikintilerinin, açılır kapanır iskemlelerin, çocuk ve dalga seslerinin vs. birbiri arkasına dizilen çekimlerle belirtilmesi, öykünün yazın deniz kenarında geçtiğini dolaylı olarak anlatır.

V. Birbiriyle ilgili aykırılıkların peşpeşe sıralanması.

Örnek: Koskoca bir tren lokomotifi ve incecik ses çıkaran düdüğü.

VI. «Dolaylı anlatım» yolu ile bir olayı, herhangi bir belirtiyi kullanmadan anlatmak.

Örnek: Kaçak sanık izlendiği konusunda kuşkuya düşer ve yolda koşmaya başlar. Arkasından geleni göstermeyiz, ama kaçağın koştuğu çekimde onun arkasından koşanın ayak sesini duyarız.

VII. Beklenilmeyen bir durumla sonuca erişilmesi.

Örnek: Uzun boylu uğraşılardan sonra bir hırsız çok değerli bir gerdanlığı en sonunda çalmayı başarır. Ama gerdanlığı eline aldığı an, gerdanlığın ipi kopar ve değerli taşlar oraya buraya dağılır.

VIII. Düşüş.

Örnek: Bir adamın yüksek bir görevdeyken gülünç bir olaya yol açması.

Örnek: Büyük bir törenden sonra ateşlenen koskoca bir top salt bol duman ve «pof» diye ince bir ses çıkarır.

IX. Bilerek yanıltma ya da bilerek olayları çarpıtma.

İzleyicinin, bilerek yanıltılması ve gerçekten uzaklaştırılması.

Örnek: Güney Amerika müziği, Meksika şapkası, kum, kaktüs görürüz ve öykünün Güney Amerika ülkelerinden birinde geçtiğini sanırız. Ama bir süre sonra buranın bir bahçe olduğunu ve müziğin de radyodan geldiğini anlarız.

X. Öykündürücü yorum.

1. Konular arasında. Örnek: Birisi sağır bir adamla konuşuyor. Konuşan adamın dudaklarını yakından görürüz, ama sesini duymayız.

2. Konular ve sesler arasında. Örnek: Bir dağa tırmanan adam ve radyoda dağcılık sporunu anlatan bir izlencenin sesi aynı anda duyulur.

XI. İlişkili seçim.

1. Bir konunun bir bölümünü kullanarak, tümünün varlığını «dolaylı olarak anlatmak».

Örnek: Bir geminin salt bir bölümünü göstermek.

2. Bir nesneyi göstererek ortada olmayan bir başka konuyu anımsatmak.

Örnek: Bir otomobilin salt tekerleğini taşıyan bir adamın bir başka yerdeki bozuk otomobili çalıştırmayı düşündüğü anımsatılabilir.

3. Bir simge seçip kullanarak bir konunun temsil edilmesi.

Örnek: Görüntüdeki bir bayrak, özgürlüğü simgeler.

XII. Bilerek abartmak.

Dramatik etkiyi güçlendirmek için bir konuyu, bir çalışmayı vs. büyük olarak göstermek.

XIII. Bilerek küçültmek.

Sonradan görülecek ya da oluşacak olan büyük tepkiyi başlangıçta belirtmemek için bir konuyu ya da çalışmayı işin başında küçültmek.

XIV. Gerçek dışı gibi görünen bir görüntünün sonunda doğal olduğunun anlaşılması.

Örnek: Görüntüde kımıldayan bir fotoğraf tüm perdeyi ya da görüntülüğü doldurur. Birden kocaman bir el çerçeveye girer ve fotoğrafı çevirir. Meğer birisi albümdeki fotoğraflara bakıyormuş.

XV. Doğal bir durumun değişik bir yolla anlatılması.

Örnek: Sokaktaki bir kavgayı, yakındaki bir otomobilin parlak yüzeyine yansıyan görüntülerden izlemek.

XVI. Sesin ya da görüntünün yinelenmesi.

1. Kayıp birini arayan kişinin, kayıp kişinin adını bir, iki kez çağırması.

2. Kızgın bir kalabalık suçlunun çevresini sarar. Kalabalığı ve suçluyu aralarında kesme ile geçilen çeşitli çekimlerle birkaç kez gösteririz.

XVII. Aynı durumların yinelenmesi.

1. Aynı çekimler, çağrışımlar vs. ile başlayan sahneler.

2. Aynı durumların yinelenmesi.

XVIII. Birbirini izleyen karşılaştırmalar.

1. Aynı konuyu değişik durumlarda göstermek.

2. Aynı konuyu değişik düşüncelerle açıklamak.

XIX. Bir davranışın ya da olayın iki ayrı sonuca ulaşabileceğini göstermek.

Örnek: Pencere kenarındaki bir papağan yem istediği için ıslık çalar. Sokaktan geçen kız bir erkek kendisine ıslık çalıyor düşüncesiyle öfkeyle döner.

XX. Anlatılmak istenen konuyu, aksini söyleyerek alaylı bir şekilde belirtmek.

XXI. Belirtilen noktamn başka bir sonuca ulaşması.

Örnek: Görüntüdeki gazete büyük bir yangının haberini vermektedir. Sonra gazetenin tarihinden olayın 10 yıl önce oluştuğunu anlarız.

XXII. Dramatik ironi.

Senaryodaki öyküde bulunan kahramanın olayla ilgili olarak bilmediği bir noktayı, izleyicinin öğrenmesi.

XXIII. Kişilik kazandırmak.

Devinimsiz bir nesneyi sanki yaşayan bir insandaki kişiliklere sahipmiş gibi tanımlamak.

XXIV. Bir konunun özelliklerini diğerine vermek.

Örnek: Bir hayvanı insanmış gibi görmek.

XXV. Geriye-dönüş.

XXVI. Gelecekte yer alacak olan olayları sanki geçmişte ve

şimdiki zamanda yer alıyormuş gibi belirtmek.

Örnek: Görüntüde yapılmakta olan bir geminin planlarını görürüz, ama aynı anda da kulağımıza geminin denize indirme törenlerinden sesler gelir. Sonra da bu töreni görürüz.

XXVII. Aynı zamanda olan olayları üstüste göstermek.

Örnek: Kaybolmuş bir çocuk görüntüsü üzerinde bindirme ile aynı konuyu işleyen gazete başlıklarını ve olayı haber veren bir radyo spikerini göstermek.

XXVIII. Geçmişi şimdiki zaman gibi belirtmek.

Örnek: Boş ve eski bir konser salonunu gösterirken, eski zamanlarda oralarda verilen dinletilerin seslerini yansıtmak.

XXIX. Dışa kesiş.

XXX. En önemli noktada kararlama.

1. İzleyiciyi meraklandırmak için.
2. En önemli noktanın daha sonraki olaylar gösterildiği taktirde anlaşılmasını önlemek için.

XXXI. Birden belirtme.

Örnek: Kamera bir odaya girer ve oturmakta ve kitap okumakta olan bir adamı izleyiciye gösterir. Birden yakın çekimle adamın sırtından bir bıçağın ucunun çıktığını ve adamın ölmüş olduğunu görürüz.

XXXII. Çarpıklıklar.

Öyküdeki bir kişinin :

1. Çarpık bir durumu doğal olarak kabul etmesi.
2. Bir şeyi elde etmek için doğal durumun üzerinde çaba göstermesi.
3. Bir şeyi elde etmek için doğal olmayan kolaylıklardan yararlanması. (Büyü, abartılmış derecede büyük bir hız vs.)
4. Son derece yalınç bir işi yapamaması.
5. Bir başkasını başarısız bir şekilde öykünmesi.
6. Doğru şeyi yanlış yapması.
7. Bir olayı karikatürize etmesi.

Örnek: Bir adam şapkasını çıkarır ve yemeğe başlar.

(Tüm bu durumları buraya dek verdiğimiz örneklerle ilgili olarak inceleyiniz ve kendi örneklerinizi de oluşturmaya bakınız.)

Bu özeti tamamlamadan önce bir, iki noktaya daha bakmakta yarar var.

Eşgüdümleyici (Koordinatör) :

Burada yönetmenin bir görevini de belirtmeden geçmeyelim. Yönetmeni de bir eşgüdümleyici olarak kabul etmeliyiz. Buraya dek tek tek ele aldığımız ve senaryonun, film ve TV yapımının içine yerleştirdiğimiz yöntemleri yönetmen eşgüdümleyerek (koordine ederek) filmin oluşmasını ve öykünün oluşmasını sağlar.

Bu nedenle eğer yazar senaryoda öykünün geçtiği dekorun ya da makyajın üzerinde ya hiç ya da yeterince durmamışsa, bu açığı kapatmak üzere yönetmen gerekeni yapar. Genellikle de senaryo ya-

zarları dekoru önemsemezler, fakat yazar bir senaryoda karşılıklı konuşmayı da önemsememiş olabilir ve karşılıklı konuşmayı yeterince yazmamış olabilir. Bu konuda da yönetmen işe karışmalı ya karşılıklı konuşmayı kendisi geliştirmeli ya da yazarla birlikte çalışmalı ya da salt yazarın bu konuya eğilmesini sağlamalıdır.

Bu nedenle bir senaryonun oluşturulmasına yönetmenin de katkıda bulunması mümkündür. Fakat bu katkının derecesini ve nerede bitip, nerede başladığını kesin olarak ileriye sürmek güçtür. Kimi zaman yazar senaryoda öyle bir durum oluşturabilir ki yönetmen bundan esinlenerek filmde büyük bir «yönetmenlik» örneğini ortaya koyar. Kimi zaman da yönetmen senaryoda öyle bir değişiklik yapılmasını sağlar ki ortaya son derece olgun bir senaryo çıkar ve bunun başarısı da yazarınmış gibi görünebilir.

Kısacası, senaryo yazarı ile yönetmenin son değişiklikleri yapmak üzere birlikte çalışmalarında yarar vardır.

Birlik:

Yazarın yukardaki öğeleri kullanırken dikkat etmesi gereken noktalardan biri de birlik ve beraberliktir.

Dekor, aksesuar, oyuncuların yüzündeki tanımlama, ışıklandırma vs. arasında öyküye uygun olarak bir birlik ve beraberlik olmalıdır. Şöyle ki: Eğer öykü yoksul bir aileyi anlatıyorsa, oyuncunun yüzünde yorgunluğu ya da yıpranmayı tanımlayan bir anlam olmalı ve aynı zamanda da dekor bu yoksulluğu belirtmelidir. Pek çok yerli filmde her iki ya da daha çok öğe arasında bu uyum sağlanmadığında, izleyici rahatsız olmakta ve öyküyü inandırıcı bulmamaktadır.

Bu nedenle hem görüntü, hem de oyuncuların davranışları için önce senaryoda, sonra da yönetmenin çalışmalarında kimi noktaları gözden kaçırmamak gerekir. Şöyle ki: Bir aktör içinde bulunduğu dekora uygun bir anlayışla oynamalıdır. Örneğin, eğer adamın biri diğerlerine içki sunuyorsa, içinde bulundukları odanın sahibi o demektir. Ya da ev sahipliğine öyküdeki yeterli bir nedenden ötürü o özeniyor anlamı da çıkıyor olabilir.

Aynı şekilde de, az kazanan bir adamın evi, o bütçeye uygun bir görünümde olmalıdır. Dağınık bir insanın oturduğu ev de dağınık görünmelidir. Elbette ayrallığa (istisna) sahip durumlarda karşıtlığı (tezat) belirtmek için bu uyuma ve birlik ve beraberliğe yer yoktur. Fakat ortada ayrallık yoksa, tüm öğeler birbirlerine ve öyküye uymalıdırlar.

Ama öykü geliştikçe bu uyumda da, izleyiciye daha önce bilgi vermeden, değişiklik yapılabilir. Diyelim ki kahramanımız yoksul bir insan ve aynı şekilde de yoksul bir evde oturuyor. Fakat öykü ilerledikçe evde oldukça büyük değişikliklerle karşılaşıyoruz. Yeni eşyalar göze çarpıyor. Belki izleyici olarak bu durumu yadırgarız bile. Ama öykünün sonuna doğru adamın hırsız olduğunu anlarsak, artık durumu yadırgamayız.

Böylece değişiklikle de izleyiciye bilgi vermek mümkündür. Bunu bir çekimle, dekora bir, iki ekle ya da bir küçük olayla da yapmak mümkün olur. Şöyle ki: Boş bir arsa gösteririz. İkinci çekimde arsanın ortasında bir ev görürüz. Demek ki önce boş olan bu arsa artık insanların oturduğu bir bölge olmaktadır. Üçüncü çekimde bir çift eşyaları ile bu eve girerler. Demek ki burada iki kişi oturacaktır. Dördüncü çekimde yatak odasında iki kişilik bir yatak görürüz. Beşinci çekimde aynı odaya bir küçük yatak daha konmuştur. Demek ki genç çiftin bir çocukları olmuş. Altıncı çekimde yine arsayı görürüz. Dört beş ev daha vardır ilk gördüğümüz evin yanında. Demek ki evler çoğalıyor, insanların sayısı artıyor.

Bu gibi çekimleri diğer örneklerle de sıralayarak, belli bir uyum içinde, izleyiciye pek çok bilgiyi çok kısa bir sürede ve az çekimle iletmek mümkündür. Bir örnek daha. Adamın biri evinin önündeki otomobile biner. Kesme ile yapılan öbür çekimde ise aynı otomobilden iner. Fakat bu kez otomobilin bir bankanın önünde durduğunu görürüz. Adam bankaya gidiyormuş demek ki. İki çekim arasında otomobilin yola çıkışını, yollarda gidişini ve bankanın önüne gelince duruşunu göstermeye gerek kalmamıştır.

Yinelemek :

Yukardaki öğeleri bir düşünceyi, bir olayı, bir anlamı vs. anlatmak için tekrar tekrar kullanabiliriz senaryoda. Yalnız, genellikle düzyazıda yinelemekten kaçınılması gerektiği üzerinde durulur. Ama özellikle görüntüsel anlatımın kullanıldığı filmlerde anlatılmak istenen nokta bir de anlaşılması zor olan bir özelliğe sahipse, o zaman yukardaki öğeleri yinelemekten kaçınmamak gerekir.

Ne var ki, filmlerde bu yola başvurulduğunda, göz önünde bulundurulması gereken nokta şudur: Filmlerdeki yinelemeler romanlardaki, tiyatro oyunlarındaki yinelemelerden çok değişiktir. Her şeyden önce şunu belirtelim: Filmde bir nokta her zaman yinelenebilir. Fakat her yinelemede kesinlikle bir başka yol, yöntem ya da başka öğeler kullanılmamalıdır. Nasıl mı?

Önce şunu söyleyelim: Filmlerde ve TV yapımlarında yinelemekten korkmayınız. Film, kitap gibi değildir. Geriye dönüp, anlamadığınız bölümü yeniden gözden geçirmeye olanak yoktur filmde. İzleyici filmin başında gördüğü noktayı unutabilir, adamakıllı anlayamamış olabilir. Bu da öyle bir nokta olabilir ki, öykünün çözümü ile ilgilidir diyelim. Eğer bu noktayı daha önce kullandığımız yollara ve yöntemlere başvurarak anlatmaya kalkarsak, izleyicinin canı sıkılabilir. O halde yeni yollar ve yöntemler kullanmalıyız.

Ama daha önce şu kuralı anımsamak gerekiyor: Yinelenecek olan nokta senaryo içinde herhangi bir yerde yinelenmemeli, bu iş senaryoda tam yeri ve zamanı gelince yapılmalıdır. Şöyle ki: Öyküde bir adam var. Çok sert ve hiddetli. Bunu daha önce belirttik diyelim. Yine belirtmeye gerekseme duymaktayız. Eğer adamın sertli-

ğini ve öfkesini ikinci kez ortaya koymak için onu sokakta yürürken sağa sola bağırıp çağırırken gösterirsek, olmaz. Adamın bu yönünü belirtmek için yeterli bir neden yaratmalıyız. Şöyle: Adamın evli olduğunu kabul edelim. Sabah kahvaltı ederken karısı ondan eve yiyecek almak için para ister. Adam birden köpürür, bağırıp çağırmaya ve hatta kadının üzerine yürümeye kalkar. İşte karısının para istemesine karşı adamın tepki göstermesi son derece yeterli bir nedendir.

Adamın kişiliğini böylece ortaya koyduktan sonra, bunu ilerdeki sahnelerde bir kez daha yinelemek istiyoruz diyelim. Bu kez adamın öfkesini bir başka yolla gösterme kuralına uymalıyız. Adam sokakta yürüyor. Ama durup dururken bağırıp çağırmıyor. Ancak başka biri bu yürüyüş sırasında ona hafifçe çarpıyor ve kibarca özür diliyor diyelim. Çarpan adamın kibarlığına ve istemeyerek çarptığını görmemize karşın, kahramanımızın öfkelendiğini ve bu ikinci adamı dövmeye kalktığını görünce, izleyici olarak, daha önceki sahneyi de anımsayarak bu adamın kişiliğini adamakıllı anlarız.

Ama kimi olaydan sonra başvurulan bir başka olay ya da bir olaydan sonra kullanılan karşılıklı konuşma gülünç durumların da ortaya çıkmasına yol açabilir. Diyelim ki adamın biri elinde şemsiye olmasına karşın sırılsıklam bir durumda evden içeriye giriyor. Onu karşılayan karısı «Dışarda yağmur yağıyor mu?» diye sorarsa, senaryo çok aptalca gelişiyor demektir. Ya da adamın biri duvardan düştükten sonra üstü başı kan içindedir. Yanına ona yardım etmek için koşan biri «Bir yerine bir şey oldu mu?» diye sorarsa, yine çok gülünç bir durum ortaya çıkar.

Dördüncü Bölüm

GEÇİŞLER

Senaryo yazarının ve özellikle film ve TV yönetmeninin üzerinde durması gereken konulardan biri de geçişlerdir. Çünkü geçişler bir filmin akışını etkiler ve yerinde kullanıldıkları zamanlar da bir filmin başarısında büyük rol oynarlar. Elbette aynı görüşleri TV yapımları için de ileriye sürebiliriz.

Konunun hemen başında şu noktayı belirtmekte yarar var: Geçişler salt bir sahneden diğerine geçerken, arada kullanılmaz. Elbette bir sahne bittiğinde, diğerine geçerken arada kullanılan geçiş yolları da vardır. Ama bir sahne içinde de çeşitli geçiş yollarına başvurulur. İşte bu nedenle de geçişler bir TV izlencesinin ve oyununun ya da filmin akışında son derece önemli birer rol oynarlar.

Konuya daha fazla devam etmeden önce, «sahne» sözcüğü üzerinde duralım. Biz burada «sahne» sözcüğünü, «sekans» anlamında kullanıyoruz. «Sekans»ın karşılığını sayın Nijat Özön «Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü»nde «ayrım» olarak vermiş bulunuyor. Kısacası, «sekans» bir filmin bir bölümüdür. Ama bu gibi her bölüm kendi içinde aşağı yukarı bir bütündür. Diyelim ki bir filmde olay önce bir gemide başlıyor. Bir geminin yola çıkmadan önce yolcularını alışını, bu yolcuların arasında kuşku yaratan bir insan bulunduğunu, sonra da geminin rıhtımdan ayrılışını görüyoruz. Tüm bunlar bir «sekans»ı oluşturur. Ve bu sekans içinde çeşitli çekimler vardır. Sonra, gemi içinde çeşitli olaylar görülür. Her olayı oluşturan çekimleri ayrı bir sekans'ta toplamak mümkündür.

Her sekans'ın içinde çeşitli çekimlerin bulunduğunu söyledik. İşte bu çekimler birbirine çeşitli geçiş yolları ile bağlanmıştır. Aynı şekilde de, her sekans birbirine yine aynı geçiş yolları ile bağlanır. Çok eskiden filmlerde geçiş yolları salt sekans aralarında kullanılırdı. Sekans'lar içinde geçiş yolları kullanılmaz ve bu nedenle de olay, tiyatro sahnesindeki gibi, hep aynı yerde geçerdi. Dolayısıyla eski filmlerin akışı son derece durgundu. Üstelik kamera da yerinden kımıldamaz ve tüm olayı bir çekimde ve ancak kameranın önünde oluşabildiği oranda görürdük.

Zamanla sekans'lara canlılık geldi. Hem bir sekans içindeki çekimlerin sayısı arttırıldı ve bu çekimleri birbirine bağlamak için il-

ginç yollara basvuruldu, hem de kameraların devinimi sağlandı. Ama sekans'lar içindeki geçiş yollarının kullanılışı sayesinde bir olayı çeşitli açılardan, uzaktan ya da yakından ve değişik yerlerde ortaya koyma olanağı da gelişti.

İşte biz burada bu geçiş yollarını incelerken, «sekans» sözcüğü yerine «sahne» sözcüğünü kullanacağız. «Sahne» sözcüğünü, aynı sözcüğün diğer anlamları ile karıştırmamak gerekir.

Şimdi konumuza devam edelim.

Bir sahne içinde çeşitli geçiş yollarına başvurarak asıl olayla ilgili diğer olayları da göstermek ve zaman bakımından ileri ya da geri giderek, yine aynı konuyu etkileyen ya da etkileyecek olan diğer durumları da belirtmek gerçekleştirildi.

Şimdi gerek bir sahne içinde, gerekse iki sahne arasında kullanılan geçiş yollarını ve yöntemlerini teker teker inceleyelim.

1. Geçiş yolları:

Bir filmde ve TV yapımında öykünün ileriye (kimi zaman da geriye) doğru akışını hızlandırmak için çeşitli geçiş yollarına başvurulur. Ama özellikle bu yolların en gereklilerini ve özgün olanlarını bulmak ve bunları yerinde kullanmak zordur. Bu nedenle pek çok senaryo yazarı ve yönetmeni diğer yazarların ve yönetmenlerin başvurduğu yolları yinelerler.

Mevsimler:

Bu yollardan en eskileri arasında mevsimler ve saat vardır. Öyküde zaman bakımından büyük bir geçiş (ileriye doğru) olduğunu belirtmek için, diyelim ki aynı ağacın dallarını gösteren çekimler zincirleme ile birbiri arkasına dizilir. Birinci çekimde ağacın dalları yapraklıdır. İkinci çekimde yapraklar sararmıştır. (Filmi renkli olarak düşünelim). Üçüncü çekimde aynı ağacın yaprakları tamamen dökülmüştür ve salt kuru dallar görünür. Dördüncü çekimde kuru yaprakların üzerinde kar vardır. Beşinci çekimde ise aynı ağaçta bahar çiçekleri açmıştır. Böylece her biri bir ya da iki saniyeden uzun olmayan çekimlerde aynı ağacı, aynı açılarla ve zincirleme ile geçerek gösterip öyküde dört mevsimin yer aldığını ve zamanın geçtiğini belirtebiliriz. Ama bu yol sinemada çok kullanılmıştır.

Saat:

Saat ise doğrudan doğruya zamanla ilgilidir. Saatle mevsimlerin ve günlerin değil, ancak saniyelerin, dakikaların ve saatlerin geçtiğini belirtebiliriz. Birinci çekimde saati görüyoruz. Diyelim ki saat 10:00. Öyküde iki saatin geçmesi gerekiyor. «Kararma-açılma» ya da «zincirleme» ile ikinci çekime geçeriz. İkinci çekimde de aynı saati ya da bir başka saati göreceğiz ve saatin 12:00'ye gelmiş olması gerekiyor. Eğer ikinci çekimde de aynı saati göreceksek, birinci çe-

kimden ayrı bir kamera açısı kullanmakta yarar vardır. Böylece ortada iki ayrı çekim olduğunu ve her iki çekim arasında da zamanın geçtiğini izleyici daha iyi anlar.

Bu arada her iki çekimde saati göstermek için çevrinmeye ya da ileriye kaydırmaya da başvurulabilir. Diyelim ki birinci çekimde bir duvar saatini göstereceğiz. Kamera önce bir oda içinde çevrinme yapar ve duvar saatinin yakın çekimine gelince durur. Saat 10:00'u göstermektedir. «Kararma-açılma» ya da «zincirleme» ile ikinci çekime geçeriz. Ama bu sokak saatinin uzak çekimidir. Kamera «zoom-ileri» ya da «ileri kaydırma» ile bu sokak saatine yaklaşır ve bu kez de saatin 12:00 olduğunu görürüz.

Kimi zaman bir saati tek çekimle de göstererek zamanın ilerlediğini belirtmek mümkündür. Tek çekim içinde görünen saatin kolları döndürülür ve örneğin bu kollar 10:00'dan, 12:00'ye gelince durur. Böylece öykü iki saat ileriye kaymış demektir. Ama bu tek çekimle yapılan geçişin izleyici üzerinde inandırıcı bir etki yarattığını söylemek oldukça zordur.

Takvim:

Eğer öyküde günlerin ve ayların geçtiğini belirtmek gerekirse, takvim kullanılır. Özel görüntü hileleri ile bir takvimin yaprakları çabuk ya da ağır ağır düşer ve istenilen tarihe gelince, durur.

Tüm bu yollara başkalarını da ekleyebiliriz. Örneğin mevsimlerle zamanın geçişini belirtmek için, yukarda belirtildiği gibi, yalnız bir ağaç değil, geniş bir doğa görüntüsü de kullanılabilir. Ya da kimi «aksesuar»lar kullanılır. Bir sokak kapısına bir süt şişesi bırakılmıştır. İkinci çekime geçeriz. Beş, altı süt şişesinin biriktiğini görürüz. Böylece hem zamanın geçtiği, hem de süt şişeleri alınmadığına göre, evde kimse olmadığı anlamı ortaya çıkar.

Bir başka çekimde sofranın üstü yemeklerle doludur. «Zincirleme» ile aynı sahnenin bir başka açıdan yapılmış ikinci çekimine geçince, sofranın üzerindeki tüm tabakların boş olduğunu görürüz. Yine hem zaman geçmiş, hem de birileri yemekleri silip süpürmüştür.

TV yapımlarında ise çeşitli ışık oyunlarına başvurulur ve örneğin pencereden önce bir gündüz dekoru, ikinci çekimde de gece dekoru gösterilebilir. Kum saati de zamanın geçişini, hatta aktığını açıkça belirten bir başka «aksesuar»dır. Ya da önce yepyeni bir çift ayakkabı gösterilir ve zincirleme ile aynı çift ayakkabıya geçilir Ama ikinci çekimde bu ayakkabılar çok eskimiştir.

Tüm bu geçiş yolları eskiden beri filmlerde kullanılmıştır. Bu nedenle, eğer senaryo yazarları ve yönetmenler bunları kullanacaklarsa, çok dikkatli olmaları gerekir. Ama ayrıca, bu yollar eskiden kullanıldı diye bir kenara da atılmamalıdır. Çünkü bunları göz önünde bulundurarak, daha yeni yolları düşünmek ve bulmak mümkün olur.

Simgeler:

Film dilinde çeşitli «aksesuar» ve diğer nesneleri kullanarak simgeler yaratmanın önemi büyüktür. Aynı şekilde geçişler için kullanılan yollarda öyküdeki kişiler, olay ve olayın geçtiği yer arasında bir uyum yaratmanın da önemi büyüktür. Bu uyum sağlanmadan da geçiş yapılabilir. Ne var ki, geçiş böylece sağlansa bile izleyici başka nedenlerle oluşan uyumsuzlukları yadırgayabilir. Eğer bir sahneden diğerine olumlu bir yolla geçilir, ama sonra izleyici tüm olayda aykırı ya da yabancı bir öğe ile karşılaşırsa, hiç de istenilmeyen bir sonuç ortaya çıkar. Böyle bir durum için en kolay örneği verelim: Eğer öykü yoksul bir evde geçiyorsa, duvarda çok süslü bir saat bulunmamalıdır. Ama eğer o saatin orada bulunmasını gerektiren haklı bir neden çok önceki sahnelerde izleyiciye sunulmuşsa, o başka.

Çeşitli geçiş yolarına başvurarak gereksiz sahnelerin ve çekimlerin aradan çıkarıldığı da unutulmamalıdır. Diyelim ki bir koca kütüğün yontularak sandal haline getirilmesini çeşitli çekimlerle göstermek istiyoruz. Önce kütüğü gösteririz. Diğer kısa çekimlerde kütüğün istenilen boyda kesilip biçildiğini gösteririz. Sonra sıra kütüğün yontulmasına gelir. Ama yontulma işlemi günlerce süreceğine göre bunu baştan sona dek göstermek olanaksızdır. O halde bir çekimde yontma işleminin başladığını gösteririz, sonra «zincirleme» ile son çekime geçeriz. Bu çekimde iş bitmiş ve sandal ortaya çıkmıştır.

Film senaryosunu yazanlar ve filmi yönetenler öykünün içindeki gereksiz sahneleri de gösterip izleyicinin canını sıkmamayı öğrenmelidirler.

Dışa kesiş de geçişte işe yarar:

Kimi durumlarda, yukardaki gibi, bir olayı baştan sona göstermeye gerek olmayabilir. Ama, yukardakinin aksine, sözkonusu olay meydana gelirken de zamanın geçtiğini belirtmek gerekebilir. Diyelim ki biri uzun bir mektubu okuyor. Ya da biri giysilerini çıkaracak ve diğerini giyecek. Ya da olayın kahramanı dar bir nehiri yüzerek geçecek. Tüm bu olayları ya da devinimleri baştan sona gösterirsek izleyicinin canı sıkılır. Öte yanda bu olaylar ya da devinimler ne denli uzun sürüyorsa, o denli uzun sürede perdede ya da görüntülükte yer almalıdır. O halde ne yapalım? En iyi yanıt dışa kesişe başvurmaktır. Şöyle ki: Biri uzun bir mektubu mu okuyor? Bu sahneyi önce kısaca gösteririz. Sonra bir dışa kesişle mektubu okuyan kişiyi izleyen bir başka kişinin «tepki çekimi»ne geçeriz. Bir süre sonra onu gösterdikten sonra, yine kesme ile mektubu okuyana geçeriz. Mektubun son bölümüne gelmiştir ve biraz sonra okumasını bitirir. Ya da giysilerini çıkaran kişiyi görürüz. Diyelim ki biri onu gizlice gözlemektedir. Bu çekime dışa kesiş yaparız.

Sonra kesme ile ilk kişiye geçeriz. Giysilerini çıkarmıştır. Üstüne giyecek olduğu diğer giysiyi eline alır. Yine dışa kesişle gözleyen kişiye geçeriz. En sonunda da kesme ile ilk kişiye döneriz. İkinci giysiyi üstüne geçirmiştir. Üçüncü örnekte de dar bir nehiri yüzen kişi var. İlk çekimde bu kişi yüzmeye başladıktan bir süre sonra onu kıyıda merakla izleyen bir başka kişinin çekimine geçebiliriz. Sonra yine yüzen kişiye, daha sonra da yine onu izleyene döneriz. Olaya göre, durum bir, iki kez yinelenebilir. Ama son çekimde yüzen kişinin karşı kıyıya vardığı gösterilmelidir. Bu gibi durumlarda dışa kesiş ile yalnız «tepki çekimi»ne değil, bir başka olaya geçilebilir. Elbette ikinci olayın birincisi ile ilişkisi olmalıdır.

Başarılı biçimde yapılmış olan geçişler, başarılı biçimde yazılmış ve yönetilmiş olan bir senaryonun belirtisidir. Geçişler gereken biçimlerde işlenmemişse, senaryo izleyiciye bir sahneden diğerine nedensiz sıçramalarla dolu gibi görünür. Geçişler televizyon yapımı sırasında yönetmenin sağladığı birer işlem ise de, bunların senaryoda yazılı olması zorunludur. Sinema filmi senaryosunda da aynı uygulamaya başvurulmalıdır.

Televizyonda sahne yalnız belli bir yere ve zamana sıkıştırılmaz. Televizyon sahnesi öykünün akışı içinde birbiriyle ilgili ve bağlı hareketlerden oluşur.

Sinema için de aynı uygulama geçerlidir.

İleri-geri kesme ile geçiş:

Küçük bir örnek: Bir kadını mutfakta yemek yaparken görürüz. Kapı çalınır. Görüntü değişir ve bu kez aynı kadını sokak kapısını açarken görürüz. Kadın yemeğini unutmuş ve gelen arkadaşı ile konuşmaktadır. Kamera kesme ile yine mutfağı gösterir; ateş üstündeki yemek yanmaktadır. Yine kesme ile geçiş. Kadın, kapıda konuşmaya devam etmektedir. İşte bu örnekte aynı sahnenin parçaları olan iki ayrı bölüm arasında «ileri-geri kesme ile geçiş» yoluna başvurulmuştur.

Bir başka örnek: Bir bölümde hasta yatan bir adamın doktora telefon edişini görürüz. İkinci bölümde muayenehanesinde telefona yanıt veren doktor vardır. Üçüncü bölümde hastasına giden doktor görünür. Tüm bunlar aynı sahnenin çeşitli bölümleridir. Ama görüldüğü gibi bir sahnede üç ayrı dekora gereksinim vardır. Böylece ortaya şöyle bir sonuç çıkar. Televizyonda geçişler salt bir sahneden diğerine geçerken değil, aynı zamanda bir sahnenin içinde yer alan çeşitli bölümler arasında da kullanılır. Sinema filminde de aynı uygulama var.

Böylece bir televizyon ya da sinema sahnesi içinde yer alan «bölüm» adlı birimin anlatımını da şöyle yapabiliriz. Bir bölüm belli bir yerde ve belli bir zamanda geçen bir olaydır. Demek ki; (1) Yer, yani dekor, (2) Zaman değiştirmek istediğinizde, kesinlikle «geçiş» denilen uygulamanın çeşitli yöntemlerine başvurmak gerekir.

Yer ve Zaman:

Şunu da unutmayalım:

Bir sahne içindeki bölümlerin birbirleriyle yer ve zaman bakımlarından ilişkileri vardır.

Yer ve zaman öğelerini gözönünde bulundurarak geçişlerde aşağıdaki durumların kendilerini gösterdiklerini görüyoruz.

1. Birinci bölümle ikinci bölüm ayrı ayrı yerlerde ve ikinci bölüm birinci bölümden *sonra* geçiyor olabilir.
2. Birinci bölümle ikinci bölüm ayrı ayrı yerlerde, ama aynı anda geçiyor olabilir.
3. Birinci bölümle ikinci bölüm ayrı ayrı yerlerde ve ikinci bölüm birinci bölümden *önce* geçiyor olabilir.

Her bölümde yer aynı olabilir. O zaman iki ayrı durum daha vardır.

4. Birinci bölümle ikinci bölüm aynı yerde ve ikinci bölüm birinci bölümden *sonra* geçiyor olabilir.
5. Birinci bölümle ikinci bölüm aynı yerde ve ikinci bölüm birinci bölümden *önce* geçiyor olabilir.

Şimdi de bu durumlara uygun örnekleri kısaca görelim:

1. *Durum:* Bir genç kız ve erkek sinemaya gitmek üzere anlaşırlar. İkinci bölümde her ikisini sinemada görürüz.
2. *Durum:* Bir asker nişanlısına yazmaktadır. Kamera kesme ile geçerek askerin nişanlısını gösterir. Kız da aynı anda nişanlısını düşünmektedir. Her iki bölümde olay birbirinden kilometrelerce uzaklıktaki iki ayrı yerde, ama aynı anda geçmektedir.

Bir başka örnek: Eğer birinci bölümde asker yaralanırsa, aynı anda geçen ikinci bölümde de kızın boynundaki askerin armağanı olan gerdanlık yere düşer. İşte yine iki bölüm arasında yer ayrılığı var. Ama her ikisi de aynı zamanda geçmektedir.

3. *Durum:* Birbirine aşık olan bir genç kız ve erkek ilk tanıştıkları zamanı düşünüyorlar. İkinci bölümde ilk tanıştıkları sahneyi olduğu gibi görürüz. Yani burada «geriye-dönüş» vardır. «Geriye-dönüş» ilerde ayrı bir bölüm olarak ele alınacaktır.
4. *Durum:* Bu «geçiş»te zamanın değiştiğini belirtmek gerekiyor. Çünkü her iki bölümde de yer aynı olmakla beraber iki bölüm arasında zaman ilerlemiştir. Örnek: Bir uçağın pilot bölümünü gösteririz. Sonra iki saat geçer ve yine aynı pilot bölümünü görürüz. Ama elbette arada zaman aşımını belirtecek bir «geçiş» yoluna başvurmamız gereklidir.
5. *Durum:* Burada da zaman öğesi var. Ama geriye gittiğimizde yine aynı dekoru eski koşullarda görmeliyiz. Örnek: Bir evin odasını görürüz. Kendi başına terkedilmiş, her şey eskimiş ve yıkık dökük tür. Sonra «geçiş» yollarından birine başvurarak aynı odayı yıllarca önce yeni durumda iken gösteririz. Bu «geçiş»te özel sorunlar olduğu için durum daha sonra ele alınacaktır.

Her geçişte izleyici kesinlikle birinci bölümü izleyen bölümdeki

yere ve zamana alıştırılmalı ve bu yer ve zaman hakkında bilgi sahibi olması sağlanmalıdır.

Dolayısıyla:

Birinci Adım: Yeni bölüme izleyici hazırlanmalıdır. Genellikle bu hazırlık öykünün akışında bulunur.

İkinci Adım: Bir sonraki bölümde görülecek kişilere, yerlerini almaları için zaman verilmelidir. (Bu kural özellikle TV stüdyo yapımları için geçerlidir.)

Burada unutulmaması gereken nokta şudur: Geçişte çeşitli yollara başvurulur. Hangi yöntemin kullanılacağı her iki bölüm arasındaki dramatik ilişkiye bağlıdır.

Üçüncü Adım: «Geçiş», her iki bölüm arasında bir dramatik ilişki kurmalı, ya da böyle bir ilişkiyi geliştirmelidir.

Aynı dekorun bölümleri arasında geçen oyun:

En basit geçiş budur. Yani oyundaki kişiler bir dekorun bir bölümünden öbürüne geçerler. Bu gibi geçişlerde devamlılık görüntü ile sağlanır. (Bu kural da özellikle TV stüdyo yapımları için geçerlidir.)

(Örnek 1)

Oyun bir evde geçer. Olayın birinci bölümü mutfakta oluşmaktadır. Daha sonra öykü oturma odasında devam eder. Mutfaktaki oyundan oturma odasındaki oyuna geçiş kameralarla sağlanır. Çünkü oyuncuların mutfaktan oturma odasına geçtiğini kameralar gösterir.

Bu geçiş iki biçimde sağlanabilir:

a) Bir kamera oyuncuların yer değiştirmelerini, onları arkalarından izleyerek gösterir.

b) Bir kameradan diğerine «doğrudan doğruya geçerek» oyuncuların mutfaktan oturma odasına geçtikleri gösterilir. Böyle bir geçiş yapıldığı zaman arka planda oyuncuların ayrıldıkları yer kesinlikle görüntüdedir.

İkinci geçiş biçimi en uygun olanıdır. Yalnız, unutmamak gerekir ki bu geçiş biçimi, bir büyük dekor ancak iki ayrı yeri kapsayabildiği zaman gerçekleştirilebilir.

Birbirinden ayrı dekorlar arasında geçiş:

Aralarında uzaklık bulunan iki ayrı dekor arasındaki geçişte devamlılık bir kamera ile gösterilemeyeceğine göre, her iki yerdeki oyunu birbirine bağlamak için başvurulacak en uygun yol «zincirleme»dir. Zincirleme başlıbaşına kullanıldığı zaman dramatik bir anlam taşımaz. Zincirleme sadece bir bölümden diğerine hafif bir geçiş sağlar. Ama aralarında geçiş yapılan her iki bölüm birbirine dramatik yönden bağlantılı olmalıdır.

«Zincirleme» yazı ile şöyle anlatılır:

Birinci bölüm hafifçe kararark kaybolur. Görüntülük çok kısa bir süre bile karanlık olarak boş kalmaz.

Birinci bölüm kararark yitip gittikten hemen sonra ikinci bölüm görüntülüğü aydınlatarak başlar.

Aşağıdaki örnekte salt birinci bölümün sonu ve ikinci bölümün başı belirtilmiştir.

(Örnek 2)

AŞAĞI YUKARI 12 YAŞINDA OLAN AHMET MAYOSUNU GİYMİŞ OLARAK PİYANOSU BAŞINDA ÇALIŞMAKTADIR. HEMEN YANINDA BOKS ELDİVENLERİ DURMAKTADIR. GÖRÜNÜMÜNDEN AHMET'İN BÜYÜDÜĞÜ ZAMAN MÜZİKÇİ OLAMAYACAĞI ANLAŞILIR.

AHMET

(ZORLUKLA TUŞLARA BASARAK) Bugünlük bu kadar yetmez mi?

ANNESİ

(ONA BAKAR VE İÇİNİ ÇEKER) Ahmet, hâlâ anlamıyor musun? Her piyano dersi bana 2000 liraya patlıyor. (AHMET'E YAKLAŞIR - OĞLUNUN SAÇLARINI OKŞAR) Biraz daha gayret oğlum, biraz daha gayret.

AHMET İSTEMEYE İSTEMEYE YENİDEN BAŞLAR. ZİNCİRLEME İLE OKULUN SPOR SALONUNA GEÇİŞ. AHMET'LE BOKS MAÇINA ÇIKACAK OLAN HASAN VE ONUN ÇEVRESİNDEKİ DİĞER ÇOCUKLAR SABIRSIZCA BEKLEMEKTEDİRLER.

HASAN

Nerede kaldı bu Ahmet?

3. ÇOCUK

(ALAYLI) Nerede olacak? Annesinden izin alıp piyanosunun başından kalkamamıştır.

HASAN

Eğer beş dakikaya kadar gelmezse, hükmen galip sayılırım. Anlaşıldı mı?

Birbirine zincirleme ile bağlanan her iki sahne, her iki bölüm arasında bir ilişki vardır. Ahmet'in okulun spor salonunda olması gerekiyor, ama elinde olmayan nedenlerden ötürü oraya gidemiyor. İzleyiciyi her iki bölümdeki duruma alıştırmak için çeşitli yollara başvurulmuştur. Ahmet gerçekte piyano çalmak değil, boks maçına çıkmak istemektedir. Mayosunu giymiş olması ve boks eldivenlerinin yanında durması bunu gösterir. Ayrıca ikinci bölümün başında da Ahmet'e ve Ahmet'in sorununa da doğrudan doğruya değinilmektedir.

Stüdyo yapımı senaryosu için şunu söylemeliyiz:

Ahmet ikinci bölümde görünmediği için her iki bölümde «sürekli yapım» gerekmez. Zaten bu durum niçin «sahne» değil de, «bölüm» sözcüğünü kullandığımızı gösterir. Çünkü her iki «bölüm»

gerçekte aynı «sahne»nin birer parçasıdır.

Birinci bölümden diğerine «zincirleme» ile geçmemize karşın aynı olayın iki ayrı bölümünü göstermekteyiz. Eğer iki bölüm arasındaki geçişte coşku ya da gerilim yaratmak istiyorsak, o zaman «zincirleme»ye değil, doğrudan doğruya «kesme» yoluna başvurmamız ve bunu da sık sık yinelememiz gerekir.

Gerçekte her iki bölüm arasındaki geçiş daha etkileyici bir 'duruma da sokulabilir. Boks eldivenleri, burada yeterli bir simgedir. Çünkü her iki bölümü birbirine bağlar. Dolayısıyla Ahmet'in yanındaki boks eldiveninin yakın çekiminden okulun spor salonundaki çocuklardan birinin boks eldivenine zincirleme ile geçiş yapılabilir.

Aşağıdaki bu örneğin TV senaryosunda nasıl gösterileceği belirtilmiştir:

(Örnek 3)

AHMET'İN ANNESİ

(ONA BAKAR VE İÇİNİ ÇEKER) Ahmet! Hâlâ anlamıyor musun? Her piyano dersi bana 2000 liraya patlıyor.

AHMET İSTEMEYE İSTEMEYE YENİDEN BAŞLAR. KAMERA YAKLAŞIR VE AHMET'İN YANINDAKİ BOKS ELDİVENİNİ YAKIN PLANDAN GÖSTERİR. ZİNCİRLEME İLE BİR BAŞKA BOKS ELDVENİNE GEÇİŞ. KAMERA GERİ ÇEKİLİR VE OKULUN SPOR SALONUNDA BULUNAN HASAN'IN ELİNDEKİ BOKS ELDİVENİNİ VE ONUN ÇEVRESİNDEKİ DİĞER ÇOCUKLARI GÖRÜRÜZ.

HASAN

Nerede kaldı bu Ahmet?

İzleyici burada bir boks eldiveninden diğerine geçişi izlemektedir. Ama ikinci boks eldivenine geçtikten sonra, kamera geri çekilinceye dek izleyici nerede olduğunu anlayamaz. Bu geçişin etkileyici olması izleyicinin geçişten hemen sonra nerede olduğunu anlayamamasından ötürü birşeyler beklemesindedir. Geçişi sağlamak için her iki bölümde de birer eş ayrıntı bulmak zorunluğu vardır. Sonra birinci ayrıntının yakın çekiminden ikinci eş ayrıntının yakın çekimine geçilir ve en sonunda kamera geri çekilerek tüm sahneyi gösterir.

Böylece dekorun ayrıntılarıyla senaryo yazılmaktadır. Eğer eş ayrıntıların taşıdığı bir anlam varsa, öykü ayrı bir değer de kazanmış olur.

TV stüdyo yapımı için yukarda verdiğimiz örneklerde «sürekli yapım» koşulu yoktur. Çünkü her iki bölümde de aynı kişiler bulunmamaktadır. Fakat Ahmet birinci bölümde görüldüğü gibi ikinci bölümde de görülecekse, o zaman Ahmet'in birinci bölümden ikinci bölüme geçmesi ve ikinci bölümdeki yerini alması için zamana gereksinim vardır. Bu zaman, stüdyo planının durumuna göre değişe-

bilir. Bu arada eğer Ahmet giyislerini de değiştirecekse, geçişe ayrılacak zaman daha da uzun olabilir.

Bu durumda TV stüdyo yapımında genellikle üç yöntem uygulanır.

1. Birinci bölüm sona ermeden önce Ahmet'in çerçevenin dışına çıkması gerekir. Böylece Ahmet ikinci bölümdeki yerini almak üzere gerekeni yapacaktır.

Bu işlem şöyle yapılır:

a) Ahmet'in ortadan çekilmesi için bir özür bulunur. Örneğin, o sırada dışardan biri kendisini çağırır, dışarıya bir şey almaya çıkar ya da kapı çalınır, kapıyı açmak üzere dışarı çıkar.

b) Ahmet'in görünmediği yeni bir kamera açısına geçilir ya da kamera devinimine başvurulur. Örneğin, Ahmet'in bulunduğu üçlü çekimden salt Ahmet'in yanındaki kişileri gösteren ikili çekime geçilir. Ya da kamera yavaş yavaş yaklaşarak yakın çekim yapar ve Ahmet çerçevenin dışında kalır.

2. İkinci bölüme zaman alan bir devinimle başlanır ve böylece Ahmet'e ikinci dekora girecek değin zaman verilir.

3. Geçişte başvurulan yol ne ise, bunu uzun tutarak Ahmet'in ikinci bölüme geçişi sağlanır.

Şimdi ilk yola uyan bir örnek verelim:

(Örnek 4)

AYDINLATARAK BİR AMERİKAN BAR GÖRÜRÜZ. MEHMET VE FERİT BARIN ÖNÜNDE OTURMUŞLAR İÇKİLERİNİ YUDUMLUYORLAR.

MEHMET

Görüştüğümüze çok memnun oldum, ama kalkmalıyım.

FERİT

Bu kadar erken mi?

MEHMET

Ne yazık ki evet.

EL SIKIŞIRLAR VE MEHMET ÇERÇEVENİN DIŞINA ÇIKAR.

FERİT

(BARMEN'E) Şimdi nerede çalışıyor?

BARMEN

Bilmem. Arada sırada buraya gelir, kafayı çeker. Hiç de konuşmaz.

FERİT

(BARDAĞINI BARMEN'E DOĞRU SÜRER.) Bir tane daha. BARMEN BARDAĞA DOĞRU UZANIRKEN KARARMA. MEHMET EVİNİN KAPISINDAN İÇERİ GİRERKEN AÇILMA. AYŞE ÇERÇEVEYE GİRER.

AYŞE

Alabildin mi bari?

MEHMET CEBİNDEN MENDİLİNE SARILI BİRŞEY ÇIKARIR VE AÇAR. BU BİR SİGARA TABAKASIDIR.

MEHMET

Eğer bunun üzerinde parmak izleri yoksa, ben de artık bir daha ağzıma sigara koymam.

Bu örnekte Ferit'le barmen arasındaki konuşmalar, ikinci bölümde Mehmet'in evine girerken yapılan çekimde yerini almasını sağlayan zamanı oluşturur.

Şimdi bir başka örnek: Sözkonusu kişinin bulunmadığı yeni bir kamera açısına kesme ya da kamera devinimi ile geçiş:

(Örnek 5)

MEHMET VE FERİT'İ AMERİKAN BARDA OTURURKEN GÖRÜRÜZ. FERİT CEPLERİNDE BİR ŞEYLER ARAMAKTADIR.

MEHMET

Sigara mı arıyorsun?

FERİT

Ben mi?... Şey.....

MEHMET ELİNİ İÇ CEBİNE ATAR, BÜYÜK VE GÜMÜŞ BİR SİGARALIK ÇIKARIR VE FERİT'E UZATIR.

MEHMET

Bundan içer misin?

KAMERA, FERİT SİGARALIĞI ALIRKEN YAKLAŞIR. MEHMEH ÇERÇEVE DIŞINDA KALIR. FERİT SİGARALIĞI AÇAR, İÇİNDEN BİR SİGARA ALIR VE YAKAR. SİGARALIĞI KAPATIR VE ŞÖYLE BİR BAKAR. KARARMA. AYDINLATARAK MEHMET'İN EVİNİ GÖRÜRÜZ. SOKAK KAPISI AÇILIR VE MEHMET GİRER.

İkinci yolda ise ikinci bölüm zaman alan bir yöntemle başlar. Böylece birinci bölümdeki kişinin ikinci bölüme geçişine olanak tanınır.

(Örnek 6)

MEHMET VE FERİT AMERİKAN BARDA OTURMAKTADIRLAR.

MEHMET

Görüştüğümüze çok memnun oldum, ama kalkmalıyım.

FERİT

Bu kadar erken mi?

MEHMET

Ne yazık ki evet.

FERİT

Ben de kalksam iyi olur. Vakit oldukça ilerledi.

HEP BERABER KALKIP ÇIKARLARKEN KARARMA. AYDINLATARAK MEHMET'İN EVİNDE OTURMA ODASINI GÖRÜRÜZ. AYŞE YÜN ÖRMEYE ÇALIŞMAKTADIR, AMA AKLI BAŞKA YERDEDİR. KOCASINI MERAK ETMİŞTİR. SAATE BA-

KAR. SAATİN YAKIN ÇEKİMİ. EN SONUNDA AYŞE SABIRSIZLIKLA YÜNÜNÜ BIRAKIR. TAM O SIRADA KAPI AÇILIR VE MEHMET İÇERİ GİRER.

Yukarıdaki örnekte Mehmet'in bir dekordan diğerine geçebilmesi için *şarad*'a başvurulmuştur.

Şimdi de üçüncü yol: Uzun süren bir geçiş tekniği.

(Örnek 7)

MEHMET AYAĞA KALKAR.

FERİT

Bu kadar erken mi gidiyorsun?

MEHMET

Ne yazık ki evet.

EL SIKIŞIRLAR VE MEHMET ÇIKAR.

ZİNCİRLEME İLE KENT DIŞINDAKİ YOLDA İLERLEYEN BİR OTOMOBİL FİLMİNE GEÇİŞ.

ZİNCİRLEME İLE MEHMET'İN EVİNİN İÇİNE GEÇİŞ.

BİR OTOMOBİLİN GELİP DURDUĞUNU DUYARIZ. KISA BİR SÜRE SONRA MEHMET SOKAK KAPISINDAN GİRER.

«Bindirmeli zincirleme» ile yapılan geçişler:

«Bindirmeli zincirleme»de iki görüntü bir an üstüste görünür. Dramatik yönden bindirmeli zincirleme her iki bölüm arasında son derece sıkı bir ilişkinin bulunduğunu belirtir.

(Örnek 8)

BİR LOKANTADA İKİ DEDİKODUCU KADIN KONUŞMAKTADIR.

BİRİNCİ KADIN

Biliyor musun, tam iki tane vizon mantosu var.

İKİNCİ KADIN

Benim duyduğuma göre de dolabı giysi doluymuş.

BİRİNCİ KADIN

Takıları! Ya takıları!

İKİNCİ KADIN

Bana kalırsa o kadının bu kentte yeri yok.

KAMERA İKİNCİ KADININ ÜSTÜNDE İKEN BİNDİRMELİ ZİNCİRLEME İLE TUVALET MASASININ ÖNÜNDEKİ AYNA KARŞISINDA OTURAN BİR BAŞKA KADINA GEÇERİZ.

KADIN

Şekerim, gerdanlığımı takar mısın?

KOCASI KADININ ARKASINA GEÇER VE GERDANLIĞA ELİNİ UZATIR.

ERKEK

Elbette, yavrum.

GERDANLIK TAKILMIŞTIR.

ERKEK

Nasıl?

KADIN

Teşekkürler.

ADAMI KARISINA HAYRAN HAYRAN BAKARKEN GÖSTEREN BİR ÇEKİM.

ERKEK

Ne güzelsin! Çok güzelsin!

Her iki bölüm arasındaki ilişki o denli güçlüdür ki «bindirmeli' zincirleme» ile geçiş, ikinci bölüm hakkında izleyiciye hemen bilgi verir.

Dedikoducu kadınlar giysilere ve takılara fazla düşkün olan bir kadın hakkında konuşmaktadırlar. Görüntülükte dedikoducu kadınlardan biri görünürken «bindirmeli zincirleme» ile bir başka kadının bulunduğu ikinci bölüme geçeriz. İkinci bölümdeki kadının boynuna bir gerdanlık takılmaktadır. Bu kadın, dedikoducuların sözünü ettiği kadından başkası olamaz.

«Bindirmeli zincirleme»de müzik de kullanılabilir.

«Bindirmeli zincirleme» sanki izleyiciyi boşlukta götürmektedir. Bu nedenle «bindirmeli zincirleme» bir başka geçişte de senaryo yazarının işine yarayabilir. Diyelim ki bir genç kız askerlik yapan nişanlısını düşünüyor. «Bindirmeli zincirleme» kızın düşüncelerini askerdeki nişanlısına ulaştıracaktır.

(Örnek 9)

OTURMA ODASINDA OTURAN BİR KIZ.

(KENDİ KENDİNE) Acaba şimdi nerede? Ne yapıyor?

KAMERA KIZIN YÜZÜNÜ YAKIN ÇEKİMLE GÖSTERİNCEYE DEK YAKLAŞIR. YAVAŞÇA BİR ADAMIN YAKIN ÇEKİMDEKİ YÜZÜNE BİNDİRMELİ ZİNCİRLEME İLE GEÇİŞ. KAMERA GERİ ÇEKİLİR VE GENÇ ADAMIN, ÜNİFORMASI ÜSTÜNDE, KOĞUŞUNDAKİ YATAĞINDA OTURDUĞUNU GÖRÜRÜZ.

Böylece izleyici, kızın düşüncelerinin kilometrelerce uzaktaki hedefine ulaştığını görmektedir. Kızın düşünceleri geçişin yapılmasını sağlamıştır. Böylece de her iki bölüm arasındaki yakın ilişki de ortaya çıkar. «Bindirmeli zincirleme» en başarılı yöntemde bir konunun yakın çekiminden, diğer konunun yakından yapılan çekimine geçilerek sağlanır.

Bu şekildeki geçiş boşlukta gidiliyormuş duygusunu verdiği gibi, zaman içinde de gidiliyormuş duygusunu verebilir. Salt zaman içinde gidiliyormuş duygusunu vermek için bir başka noktayı daha eklememiz gerekir. Bunu ileride göreceğiz.

Kesme ile geçiş:

Bir sahnede birden fazla bölüm olduğu zaman genellikle kesme ile geçişe başvurulur. «Kesme» sözcüğünün anlamına karşın bu biçimde yapılan geçişlerin bağlayıcı niteliği vardır. Bir görüntüden, o görüntü ile ilgili bir başka görüntüye en kısa geçişi «kesme» sağlar.

Bu yolda kullanıldığında da kesintici değil, birleştirici bir rol oynar. «Kesme ile geçiş» elbette birbiriyle ilişkisi olmayan bölümler arasında da kullanılabilir. Ama biz şimdi aralarında ilişki olan sahneler ve bölümler arasında «kesme ile geçiş»in nasıl uygulandığını görelim. Kesme ile geçiş türü ilerde daha geniş biçimde ele alınacaktır.

Diyelim ki genç bir çocuk, genç bir kızı sinemaya götürmek üzere öneride bulunacak. Kızın ev kapısının önünde de, yani dışarda, çocuğun iki arkadaşı sonucu beklemektedir.

«Kesme ile geçiş» bu durumda izleyicinin iki bölümü, bir sahnenin iki ayrı parçası olarak görmesini sağlayacaktır.

(Örnek 10)

AYDINLATARAK OTURMA ODASINI GÖRÜRÜZ. KIZ OTURMAKTADIR. ÇOCUK AYAKTA VE COŞKULUDUR.

ALİ

Ayşe..... Ben..... Ben.....

AYŞE

Ali, süt içmek ister misin? İstersen soğuk verirm.

ALİ

(NEFES NEFESE) Ben buraya süt içmeye gelmedim. Hem ben artık süt içmiyorum. Ama yine de teşekkür ederim. Ayşe, sana bir şey söyleyeceğim.

AYŞE

Söyle.

ALİ

Bak aklıma bir şey geldi. Ama bilmem ki...

EVİN DIŞINA KESME İLE GEÇİŞ. HASAN VE MEHMET (İKİSİ DE ALİ'NİN YAŞINDA) EVİN PENCERELERİNE BAKARAK KONUŞMAKTADIRLAR.

MEHMET

Belki sinemaya götürmek istediğini söyleyemez.

HASAN

Mehmet.

MEHMET

Ne var?

HASAN

Bir kızı sinemaya nasıl davet edersin?

MEHMET

(ÇARESİZ) Ne bileyim ben. Ali gelince ona sorarız.

PENCEREYE BAKAR, BİRDEN COŞKULANIR.

MEHMET

Vay canına! Ayşe ayağa kalktı. Perdelerin arasından görüyorum.

KESME İLE EVİN İÇİNE GEÇERİZ. AYŞE AYAKTADIR.

AYŞE

(ALİ'YE YARDIM ETMEK İSTEMEKTEDİR) Ali, yoksa beni bir yere mi davet etmek istiyorsun?

ALİ

Evet. Evet.

AYŞE

Nereye?

ALİ

(NEFES NEFESE) Benimle yarın sinemaya gelir misin?

AYŞE

Olur.

ALİ

Yaşasın!

PENCEREYE KOŞAR VE MASA LAMBASINI ELİNE ALIP DIŞARIYA SİNYAL VERİR. KESME İLE DIŞARIYA GEÇİŞ.

MEHMET

Hasan, bak!

HASAN

Başardı.

MEHMET

(HAYRANLIKLA) Ne yaman adam şu Ali!

MÜZİK : GÖRÜNTÜLÜK KARARIRKEN MUTLULUK DOLU BİR PARÇA YÜKSELİR.

Yukardaki örnekte görünen kişiler gerçekte aynı sahnede bulunmaktadırlar. İzleyici bunu karşılıklı konuşmadan ve Mehmet ile Hasan'ın evin içinde olanlara gösterdikleri tepkiden anlar. Bundan önceki sahnede de herhalde üç çocuğun Ayşe'nin evine geldikleri ve konu üzerinde konuştukları gösterilmişti. Elbette bir önceki sahne devamlılığı da sağlamaktadır.

Mehmet'in evin dışından içerisini gördüğünü söylemesi de bir «hazırlıktır». Ali lambayı salladığı zaman, izleyici bunun dışardaki iki çocuk tarafından görüleceğini böylece kabul eder.

Sahnelerin bölümleri arasında «ileri-geri kesme» ile yapılan geçişler üç noktaya ulaşılmasını sağlar :

1) Öykü hızla gelişir.
2) Her bölüm derinlik kazanır.
3) Hep aynı görüntüde kalınmayarak devinimsiz bir akışın önüne geçilir.

TV stüdyo yapımında (çekim durdurulmazsa...) bir sahnenin her iki bölümünde de aynı kişi görünüyorsa, elbette «ileri-geri kesme ile geçiş» yapılamaz. Çünkü bu oyuncunun bir bölümden diğerine geçmesine zaman yönünden olanak yoktur.

«İleri-geri kesme ile geçiş» genellikle kuşku ve korku yaratılmasını sağlar. Örneğin, adamın biri odada bir mektup aramaktadır. Dışarda da iki kişi onu öldürmek için beklemektedirler. İzleyici salt iki kişiyi görürse ya da salt mektup arayan adamı izlerse kolay kolay coşkulanamaz. Ama her iki tarafı da «ileri-geri kesme» ile gösterirsek coşku artacaktır. Gerçekte «ileri-geri kesme» birbirine karşıt toplulukların bulunduğu bölümler arasında yer almaktadır. Bu karşıt toplulukların buluşacağı çekim yaklaştıkça, «ileri-geri kesme» de

hızlanır. Ve sonuca, yani coşkunun en yüksek noktasına bu son çekimde erişilir.

(Örnek 11)

DARMADAĞIN BİR ODA. GECE. TAVANDA ÇIPLAK BİR AMPUL. DOĞAN DELİ GİBİ BİR ÇEKMECEYİ KARIŞTIRMAKTA VE BİR ŞEY ARAMAKTADIR. ARADIĞI OLMAYAN ŞEYLERİ ÇEKMECEDEN ÇIKARDIKÇA YERE ATAR. ARADIĞI MEKTUBA BİR TÜRLÜ RASTLAYAMAMAKTADIR. BİR AN DURUR VE ODANIN ÖBÜR TARAFINA BAKAR. KAMERA YANA DOĞRU DÖNEREK ONUN BAKIŞINI İZLER. ÖBÜR TARAFTA BİR KİTAPLIK VARDIR. ORAYA KOŞAR VE KİTAPLARI YERE ATMAYA BAŞLAYARAK ARKALARINDA MEKTUBU ARAR. KESME İLE EVİN DIŞINA GEÇERİZ. İKİ ADAM YAKALARINI KALDIRMIŞ EVE BAKMAKTADIRLAR.

BİRİNCİSİ

Amma da yavaştan alıyor. Ne zaman işi bitecek bunun?

İKİNCİSİ

Bırak yavaştan alsın. Nasıl olsa fazla vakti kalmadı.

BİRİNCİSİ

Öyle. Yazık olacak delikanlıya.

İKİNCİSİ

Kes sesini, biri geliyor galiba.

BİRİNCİSİ

(HEMEN ELİNİ SİLAHINA ATAR. DİNLER. SONRA GEVŞER) Fare olmalı.

İKİNCİSİ

(SIRITIR) Asıl fare kapanda.

KESME İLE TEKRAR ODAYA GEÇERİZ. DOĞAN HÂLÂ ARAMAKTADIR. BİRDEN GÖZÜNE BİR ŞEY ÇARPAR. ÇEKER ALIR. BİRBİRİNE BAĞLI MEKTUPLARDIR BUNLAR. BAĞLARI KOPARIR VE ZARFLARI TEK TEK İNCELER. SONUNDA ARADIĞINI BULUR. BULDUĞU ZARFI IŞIĞA DOĞRU KALDIRIR, BAKAR, SONRA CEBİNE KOYAR. KESME İLE DIŞARIYA GEÇERİZ.

BİRİNCİSİ

Hâlâ çıkmadı bu. Artık sabrım tükeniyor.

İKİNCİSİ

İstersen çıkıp yukarda haklayalım şunu.

EFEKT: YAKLAŞAN AYAK SESLERİ.

KESME İLE YÜRÜMEKTE OLAN DOĞAN.

KESME İLE SİLAHLARINI ÇEKEN İKİ KİŞİ.

«İleri-geri kesme ile geçiş»in hızı dramatik gerilim arttıkça yükselir. Bu arada da «ileri-geri kesme» de dramatik gerilimi büyütür.

Ses efekt'i ile geçiş :

Radyonun aksine televizyonda salt sesle geçiş olamaz. Televizyonda geçiş işleminde görüntüsel öğe bulunmalıdır. Ses televizyondaki geçişlere salt bir şeyler ekler. Diyelim ki Sakarya Nehri kena-

rındaki bir köy evindeyiz. Dışarda fırtına vardır. Sular yükselmektedir. Sahnenin bundan sonraki bölümü nehir yakınındaki bir tren istasyonunda geçer. İstasyona bir tren yaklaşmaktadır. Burada yapılacak geçişte ses şöyle bir rol oynar ve geçişe şu şekilde bir anlam ve hava verir:

(Örnek 12)

RÜZGÂR VE YAĞMUR SESİ (EFEKT'İ). EV DEKORU KARARIR. FIRTINA SESİ DEVAM EDER. AYDINLATMA İLE TREN İSTASYONUNUN İÇİNİ GÖRÜRÜZ. DIŞARDAN YAKLAŞAN TRENİN SESİ DUYULMAKTADIR.

İkinci bölüme geçildiğinde bile olayın o çevrede devam ettiği fırtına sesinin hâlâ duyulmasından anlaşılır. Yeni bir dekora geldiğimizde salt en önemli öğe olan görüntü ile değil, yeni duyulmaya başlayan tren sesi ile anlaşılır.

Şimdi bir başka örnek daha verelim. Burada bir ses sona ermekte, çevre ile ilgili bir yeni ses onun yerini almaktadır.

(Örnek 13)

BİR NALBANT DÜKKÂNINDA AT NALI ÜZERİNDE ÇALIŞMAKTADIR. ÇEKİCİN VURDUĞU YERE KAMERA YAKLAŞIR VE YAKINDAN GÖSTERİR. BİNDİRMELİ ZİNCİRLEME İLE AYNI TEMPODA KAPIYA VURAN BİR ELİN YAKIN ÇEKİMİNE GEÇİŞ.

Buradaki sesle geçiş, çekicin vuruşu ile çıkan sesten elin vuruşundan çıkan sese yapılan bağlantıdır. Her ikisinde de temponun aynı oluşu bu geçişe ayrı bir renk katar.

Bu geçişte izleyiciyi yeni sese ya da görüntüye hazırlamak diye bir şey yoktur, ama izleyici daha önceki sahnelerden gördüğü yerleri ve insanları tanıyor olabilir.

Görüntüsel yanı ağır basan film ve TV yapımlarında sesle de geçişleri sağlamak ya da görüntüsel geçişleri sesle desteklemek mümkündür. Diyelim ki, bir sahnede hızla ilerleyen bir tren var. Arada bir trenin içindeki olayı, arada bir de hızla giden treni dışardan gösteriyoruz. Her iki sahnede de trenin tekerleklerinin sesi ve belli aralıklarla duyulan düdük sesi kullanılmalıdır. Trenin içi gösterildiğinde bu sesler daha geriden, dışı gösterildiğinde de, daha yüksekten duyulur. Görüntüsel geçişleri destekleyen ses efekt'lerini yukardaki şekilde kullanmak kolaydır. Ya birbiriyle hiç ilişkisi olmayan çekimler sesle nasıl birleştirilir?

Diyelim ki, bir kütüphanenin içindeki sahne ile hemen onun arkasından gelen bir köy görüntüsü var. Bu iki çekim sesle nasıl birleştirilebilir? Akla hemen gelebilecek olan yol, burada bir ses efekt'ine değil, geçiş müziğine başvurmaktır. Bu, hem kolay, hem de rahat

bir yol. Ama daha başka bir yola da başvurulur. Kütüphanede iki kişi çok konuşuyorlar ve ilgili görevli kendilerini konuşmamaları ve gürültü etmemeleri için uyarıyor. Ama bu iki kişi gürültü etmeye devam ediyorlar. İlgili görevli artık kendini tutamayıp, «Oooooh» diyor. O anda kesme ile köy sahnesine geçiyoruz. Orada da bir öküz «Böööh» diye böğürmektedir. Birbirini andıran her iki ses sayesinde bu sahne birleşmektedir.

Pek çok filmde ise haykıran bir kadın sesiyle, cırtlak bir tren sesi sayesinde iki ayrı çekim birleştirilmiştir. Aynı şekilde bir bebek ağlamasıyla, kuş sesleri ya da fabrika düdüğü ile, otomobil fren sesi birbirine bağlanmıştır.

Kör bir adamın göründüğü çekimde yere vurulan bastonun sesi ile bu adamın görülmediği, ama bastonun sesinin duyulduğu çekimler birbirine bağlanmaktadır. Ya da bir başka yol: Adamın biri sevgilisine mektup yazmaktadır. Mektubu yazar ve sonra okumaya başlar. Kesme ya da zincirleme ile adamın sevgilisine geçeriz. Mektubu elinde tutmakta ve okumaktadır. Ama adamın sesi hâlâ duyulur. Böylece kızın, mektubunu okurken sevdiği adamın sesi de kulaklarında çınlıyormuş izlenimi yaratılır. Bu örneğe uygun daha başka örnekler düşünülebilir.

Müzik de görüntüsel geçişleri çok etkileyici biçimlerde destekler.

Geçişlerde müzik :

Radyo geçişlerinde müzik önemli bir rol oynar. TV geçişlerinde müziğin oynadığı rol radyodaki değin önemli değildir. Sahneleri birbirine bağlamak için radyo yazarı uzun ve müzikli geçişlerden yararlanabilir. Ama TV geçişlerinde görüntü en önemli rolü oynadığı için müzik ikinci planda kalır ve salt destekleyici bir rol oynar. Televizyonda müziğin rolü ikinci plandadır, ama bu müziğin televizyonda önemsiz olduğu anlamına gelmez. Müzik, görüntüye dayanan geçişin salt «dolaylı anlatım yolunun» anlamına duygusal bir hava ekler.

TV yazarının dikkat etmesi gereken özellikler şudur: Yazar, ne havada bir müzik parçasının televizyon senaryosunda kullanılması gerektiğini ve müziğin nasıl devam edeceğini belirtmelidir. Örneğin, müzik piyesin ya da bir sahnenin ve bölümün sonunda kullanılacaksa «müzik yükselir ve biter» diye senaryoya yazmalıdır. Eğer yeni bir sahneye geçiliyorsa ve bu sahne bir öncekinden tamamen ayrı ve örneğin, hafif bir hava taşıyorsa «neşeli müzik» diye belirtilir. Bir başka sahne ya da bölüm «hiddet» havası ile biter, öbürü de «sevgi» havası ile başlar. Eğer müzik sahnelerin ya da bölümlerin «hava»larına uymazsa, geçişler hedefine oturmazlar.

Müzik ayrıca izleyiciye bir bölümün sonunda bir sonraki bölümün havası hakkında bilgi verir ve sezdirmeden onu öbür bölüme hazırlar. Örnek aşağıdadır :

(Örnek 14)

AYDINLATARAK BİR EVİN OTURMA ODASI.

BABA

(KIZMIŞ) Nerede bu çocuk? Saat gece yarısını geçti. Hâlâ ortada yok.

ANNE

(GÜLÜMSEYEREK) Sen de onun yaşında olduğun zamanları unuttun galiba. İlk tanıştığımız zamanları anımsıyor musun? Beni gece yarısından sonra eve getirirdin.

KARARMA YAVAŞÇA BAŞLAR.

Şimdi oğlumuz da aynı yaşta. Kanı kaynıyor.

MÜZİK: ROMANTİK. KADININ SON SÖZLERİ SIRASINDA DA HAFİFÇE ARKA PLANA GEÇER VE GEÇİŞTE DE DUYULUR VE ÖBÜR BÖLÜMDE DE ARKA PLANDA DEVAM EDER. ZİNZİRLEME İLE BİR DİVANDA OTURMAKTA OLAN GENÇ BİR KIZIN VE ERKEK ÇOCUĞUN BULUNDUĞU BALKONA GEÇERİZ.

EFEKT: AĞUSTOS BÖCEKLERİ.

ÇOCUK

Çok geç oldu, ama yıldızlara bak. Yıldızlar da geç çıkıyor.

KIZ

(YUMUŞAK) Ah.

ÇOCUK

(GÖSTEREREK) Bak! Kutup Yıldızı. Şimdi bırakıp gidersek, Kutup Yıldızı yapyalnız kalacak.

KOLUNU KIZIN OMZUNA DOLAR. KIZ DA ONA YAKLAŞIR.

Hemen gidemeyiz.

Birinci bölümde çocuğun annesi bir sonraki sahnenin havasını çocuğun «kanı kaynıyor» diyerek belirtmektedir. Daha izleyici öbür bölümü düşünmez. Tam bu sırada müzik de öbür bölümdeki romantik bölümün havasına uygun bir havada başlar. Böylece izleyici gerek annenin sözü, gerek müzikle öbür bölüme sezmeden hazırlanmış olur. Öbür bölüme geçer geçmez daha önce annenin sözüyle ve müzikle girdiği havanın ikinci bölümdeki görüntüye ve sözlere uyduğunu görerek, ayırdında olmadan durumu kabul eder.

Zamanla ilgili geçişler:

Yukarda örneklerle verdiğimiz tüm geçişlerde ortak bir taraf vardır. Bu geçişlerde hep yer değişmektedir. Yani bir yerden, örneğin bir odadan bir başka odaya geçilmektedir. İki bölüm arasındaki geçiş sağlandığında, zaman bir rol oynamamakta, zaman önemli bir öğe olmamaktadır. Elbette tüm geçişler salt yukardakiler gibi olamaz. Her iki bölüm arasında belli bir zamanın geçtiğini de göstermek, belirtmek gerekebilir. Bu durumda, geçişlerde bu kitapta şimdiye dek görmediğimiz yeni kuralların uygulanması gerekir. Çünkü bölümler arasında yer ilişkisi ne denli önemliyse, zaman ilişkisi de o denli önemlidir. Her iki bölüm arasında bir saat, bir gün, bir yıl, on yıl ya da daha uzun bir süre geçebilir. Televizyonda belli bir

zaman geçtiğini belirtirken karşılaşılan güçlükler aynı durumda tiyatroda, filmcilikte ve radyoda karşılaşılanlardan daha başkadır.

Tiyatroda izleyicinin elinde notları vardır. Ayrıca bir tiyatro yapıtı perdelere ayrılmıştır. Perde kapanınca izleyici öbür perdedeki olayların ne zaman geçtiğini elindeki notlardan anlayabilir. Ayrıca iki perde arkasında dekoru, oyuncuların giysilerini ve diğer ayrıntıları rahatça değiştirmek mümkün olur.

Film çekiminde ise durum daha kolaydır. Bir odayı on yıl sonra mı göstermek gerekiyor? Önce bugünkü durumu ile sahneler filme alınır. Sonra kamera durdurulur. Ertesi gün film çekmeye gelindiğinde aynı odadaki dekor tamamen değiştirilmiştir. Oyuncular yeni giysilerini giymiş olarak gelirler. On yılda ihtiyarladıkları için yeniden makyaj da yapmışlardır. Radyoda ise bir «iç spiker» rahatça «aradan on yıl geçti» diyerek izleyiciye durumu anlatır.

Televizyonda işe durum tamamen değişiktir. Çünkü televizyon stüdyo yapımında iki bölüm arasında 100 yıl geçse, her iki bölüm TV yapımında peşpeşe gelecek ve peşpeşe gerçekleştirilecektir. O halde iki TV sahnesi ya da bölümü arasında zamanın geçtiği nasıl belirtilir?

Televizyonda zaman farkını belirten geçişler ikiye ayrılır:

1) Birinci bölüm ile ikinci bölüm arasında «zaman» geçmekte, fakat iki bölümde de «yer» değişmemektedir.

2) Her iki bölüm arasında «zaman» geçtiği gibi «yer» de değişmektedir.

Her iki durumdaki geçişlerde birbirinden ayrı yollara başvurulur.

«Yer»in değişmediği durumlar:

Bu durumda başvurulan temel yollardan biri simgesel bir ayrıntıyı değiştirmektir. Bu yol aynı «yer»de, aynı dekorda geçen, ama zamanın değiştiğini belirten geçişlerde kullanılır. Örneğin bir saatin kollarının yerini değiştirmek bu yolun en iyi bir yöntemde uygulandığını gösterir. Ama daha başka yollar da vardır. Bu yolları bulabilmek için yazarın TV yönetmenine yardımcı olması gerekir. Yönetmenin ikinci bölümde değiştirebileceği simgesel ayrıntıların dekorda bulundurulması sağlanmalıdır. Örneğin yukarda verdiğimiz saat ayrıntısı gibi...

Bundan sonra atılması gereken bir başka adım daha var: Yazar, izleyiciye gördüğü şeyi kolayca yorumlamak olanağını vermelidir. İzleyici böylece zamanın ne olduğunu anlar.

Diyelim ki olay bir evin mutfağında geçiyor. Sahnenin birinci bölümünde sabahtır. İkinci bölümde ise yine mutfaktayız. Ama artık akşam olmuştur.

Bu örnekte en önemli simgesel ayrıntı aydınlatmadır. Birinci bölümün sonunda görüntü kararır ve sonra yine aydınlanır. Ama ikinci bölümde aydınlatma o şekilde yapılmıştır ki olayın gece geçtiğini anlarız. Bu yolla izleyiciye görüntüdeki değişiklik sayesinde

zamanın ilerlediğini anlatmış oluruz, ama izleyici zamanın ne olduğunu tam anlamı le öğrenemez. Zamanı izleyiciye tüm ayrıntıları ile bildirmek üzere karşılıklı konuşmaya başvurulur.

Aşağıdaki örnekte bu yollar belirtilmiştir:

(Örnek 15)

AYDINLATARAK BİR SAYFİYE EVİNİN MUTFAĞINI GÖRÜRÜZ. SAAT 8:30. AYŞE BULAŞIĞI YIKAMAK, AHMET YAĞMURLUĞU SIRTINDA İŞE GİTMEK ÜZEREDİR.

AHMET

Hadi, hoşça kal yavrum.

AYŞE

Gülle gülle şekerim. İyi günler. Akşam kaçta gelirsin acaba?

AHMET

Bu akşam işim geç biter. Ancak 21:30' civarında dönerim.

AYŞE

Ben yemeğini hazır tutarım, merak etme.

AHMET

Sağol. Hadi hoşça kal.

AHMET ÇIKAR.

GÖRÜNTÜ KARARIR.

AYDINLATARAK AYNI DEKORU GÖRÜRÜZ. VAKİT AKŞAMDIR. PENCERELER KARANLIKTIR. IŞIKLAR YANMIŞTIR. EFEKT: ARKA PLANDA AĞUSTOS BÖCEKLERİ.

AHMET

MUTFAĞA GİRER. ÇEVRESİNE BAKAR.

AHMET

(YÜKSEK) Ayşe... Neredesin? Mutfaktasın sandım.

AYŞE

(ÇERÇEVE DIŞINDAN) Geldin mi şekerim? Şimdi geliyorum. Ufak tefek birşeyler istiyorsan buzdolabına bak. Hemen yemeğini ısıtırım.

AHMET

(BUZDOLABINI AÇAR VE İÇİNE BAKAR)
(KENDİ KENDİNE) Ne yesem acaba?
ARAŞTIRMAYA BAŞLAR. O SIRADA AYŞE ÇERÇEVEYE GİRER.

Bu örnekte değiştirilen simgesel ayrıntılar ışık ve efekt'tir. Tüm dekoru değiştirmektense bu ayrıntılar üzerinde durmak daha kolaydır. Ahmet, «21:30 civarında dönerim» diyerek öbür bölümün zamanını izleyiciye açıklamıştır. Ahmet bunu durup dururken değil, Ayşe'nin «Akşam kaçta gelirsin acaba?» diye sorduğu «araç soru» üzerine söylemiştir. Yani yukardaki geçişte her satırın, her sözün bir görevi vardır.

Dikkat ettinizse ikinci bölümde, yani geçişten sonra Ayşe hemen görüntüye ve çerçeveye girmez. Çünkü ancak bu şekilde üstündeki giysiyi değiştirmek olanağına sahip olacaktır. Yani yönetmen, Ay-

şe'nin sabah giydiği giysi ile akşam bölümünde görünmesini istemeyebilir. Yazarın bunu düşünmesi gerekmektedir.

Diyelim ki bir adamın iki saat masası başında çalıştığını belirten bir geçiş yapmak istiyoruz. Geçişten sonra adamın ceketini çıkarması, boyunbağını gevşetmesi, gömleğinin kollarını sıvaması düşünülebilir. Değiştirilen simgesel ayrıntılar bunlar. Örnek aşağıdadır:

(Örnek 16)

BİR ADAM MASASI BAŞINDA ÇALIŞMAKTADIR. CEKETİ ÜSTÜNDEDİR. SAÇLARI DÜZGÜNDÜR.
KARARMA.
AYNI SAHNEYE AYDINLATARAK, AMA BİR BAŞKA AÇIDAN GİRERİZ.
ADAM CEKETİNİ ÇIKARMIŞ, KOLLARINI SIVAMIŞ VE BOYUNBAĞINI GEVŞETMİŞTİR. ÖNCEKİ BÖLÜMDE ÜSTÜ DÜZGÜN OLAN MASA ŞİMDİ KARMAKARIŞIKTIR.

Geçen zamanı daha iyi belirtmek için karşılıklı konuşmada «belirtici sözcüklere» başvurulabilir. Örneğin, görünen adam masanın üstündeki parmak izleri fotoğraflarından suçlunun parmak izini arayan bir polis hafiyesi ise ikinci bölümün başında bir yardımcısına, «iki saat oldu daha bir şey elde edemedik» der ve böylece de izleyici durum hakkında bilgi sahibi olabilir.

«Belirtici sözcükler» birinci bölüm sona ererken de kullanılabilir. Unutmayalım ki izleyici ileriye olduğu gibi geriye doğru da anımsayarak öykünün boşluklarını doldurabilir.

Zamanın değiştiğini, ilerlediğini anlatmak için kesinlikle uygulanması ve unutulmaması gereken bir başka nokta da şudur: *Birinci bölüm bittikten sonra ikinci bölümde aynı yere, aynı dekora geçildiği zaman bir başka kamera açısı kullanılmalıdır.*

Eğer görüntünün kararDığı süre içinde aktörün ceketini çıkarmasına, kollarını sıvamasına ve kravatını çözmesine olanak yoksa, ikinci bölümün başında kamera dekorun değişmeyen parçalarını gösterir ve aktör hazır olunca onun üstüne çevrilir.

Zamanla ilgili geçişler televizyonda bir başka alanda da kullanılır. Bu geçiş sayesinde istenmeyen ya da gereksiz olaylar atlanır. Diyelim ki bir çocuk hasta yatağındadır. Öyküde önemli olan da doktorun tanısı ve çocuğun kurtulmasıdır. Önemli olmayan da doktorun eve gelişi ve çocuğu uzun uzun muayene edişidir. Yani geçiş sırasında doktorun gelişi ve çocuğu muayene edişini atlamak istiyoruz. O zaman bu geçiş aşağıdaki şekilde olur:

(Örnek 17)

ÇOCUK YATMAKTADIR. ANNESİ BAŞUCUNDADIR.

KARARMA.
BİR BAŞKA AÇIDAN GÖSTEREREK AYNI DEKORA AYDINLATARAK GİRERİZ. AMA ŞİMDİ ÇOCUĞUN BAŞUCUNDA DOKTOR OTURMAKTADIR.
DOKTOR STETHOSKOPU KULAKLARINDAN ÇIKARIP AYAĞA KALKAR.

DOKTOR

(ANNEYE) Merak etmeyin, kurtulacak.

Gerçekte annenin çocuğun başucunda oturduğu bölümden sonra, sırada doktorun gelişini ve çocuğu muayene edişini gösteren bölümler yer almaktadır. Ama bu bölümler atlanarak, öykü için gerekli olan bölüme geçilmiştir.

«Yer» değiştiren «zamanla ilgili geçişler»:

Eğer aralarında «geçiş» yapılan bölümler öyküde doğal bir sıra izliyorlarsa, bir yerden diğer yere «zamanla ilgili geçiş» kolaydır. Tüm sorun, ikinci bölümdeki zaman hakkında izleyiciye daha önce ipucu vermeye kalır.

Bu ipucu karşılıklı konuşmalar içinde «belirtici sözcükler»le de verilir. Ya da dramatik gelişme içinde bu ipucu kendiliğinden oluşur. Şimdi ikincisine bir örnek verelim:

(Örnek 18)

BALOYA GİDECEK OLAN KIZINI ANNESİ GİYDİRMEKTEDİR.

KIZ

Anneciğim, nasılım?

ANNE

Mükemmelsin kızım.

KIZ

Sahi mi? Acaba dansa kaldırırlar mı?

ANNE

(GÜLÜMSEYEREK) Elbette, Esinciğim, elbette.
MÜZİK: ROMANTİK DANS MÜZİĞİ ZİNCİRLEME İLE BALONUN YAPILDIĞI SALONA GEÇERKEN BAŞLAR.
İKİ ERKEK ÇOCUĞU AYAKTA YAN YANA DURURKEN GÖRÜRÜZ. BİR YERE BAKMAKTADIRLAR.

BİRİNCİ ÇOCUK

Şuraya bak! Orada duran Esin, değil mi?

İKİNCİ ÇOCUK

(HAYRANLIKLA) Evet. Ne denli güzelleşmiş değil mi?
(YÜZÜNÜ KUŞKUYLA BURUŞTURUR) Bizim sınıftaki Esin olduğuna emin misin?

BİRİNCİ ÇOCUK

(O DA HAYRAN) Elbette. O yüzü nerede olsa tanırım.

İzleyicinin ikinci bölüme hazırlanışı dramatik akış sayesinde oluş-

maktadır. Kızını giydirirken anne balodan söz etmektedir. Bir sonraki bölüm ise baloya aittir. Böylece izleyici, «Bu balo da nereden çıktı?» dememektedir.

Bu arada geçişte kullanılan müziğin durumu da ilginçtir. Müzik hem geçiş müziği olarak, hem de balonun doğal müziği olarak kullanılmıştır.

Çok kullanılan yollardan biri olmakla beraber saat göstererek zamanın ilerlediğini belirtmek son derece kolaydır. Saat kullanıldığında elinizde bir değil, iki saat olmalıdır. Böylece bir tanesinin kollarının yerini değiştirmek için yeterince zaman bulunabilir. Şöyle ki:

(Örnek 19)

KIZ

Babam ne zaman gelecek?

ERKEK KARDEŞİ

Üçe doğru.

KIZIN ERKEK KARDEŞİ DUVAR SAATİNE BAKAR. KESME İLE DUVAR SAATİNE GEÇİŞ.

SAAT 13:00'DÜR. ZİNCİRLEME İLE EVİN İÇİNDEKİ (VE İZLEYİCİNİN DAHA ÖNCE GÖRMÜŞ OLDUĞU) BİR MASA SAATİNE GEÇİŞ. SAAT 14:30'DUR. ZİNCİRLEME İLE BİRİNCİ SAATE GEÇİŞ. SAAT 15:00'DİR.

İkinci saat görüntülükte görünürken, birinci saat 13:00'den 15:00'e alınır. Yine birinci saate geçilince zaman ilerlemiş ve «zamanla ilgili geçiş» sağlanmıştır. Böylece iki ayrı «yer» ya da dekorla değil, iki ayrı saatle «zamanla ilgili geçiş» sağlanmıştır.

Tüm bu geçişler doğal bir sıra izleyen sahneler, ya da onların bölümleri arasında yapılmaktadır. Yani bir bölüm sabah oluşan bir olayı kapsıyorsa, ikinci bölüm de öğleden sonraki bir olayı anlatmaktadır. Oysa yazar bugünkü bir olayı anlattıktan sonra, onunla ilgili geçmişteki bir olaya da «geçiş» yapmak isteyebilir. Bu geçişin adı «geriye-dönüş»tür. «Geriye-dönüş» de «zamanla ilgili geçiş»ten başka bir şey değildir. Ama «geriye-dönüş»ün kendine özgü durumları vardır. Bunu ilerde göreceğiz.

Karşılıklı konuşma ile geçiş:

Geçişlerde kullanılabilecek çeşitli yollara ve yöntemlere değindik şimdiye dek. Takvimler, saatler, çeşitli simgeler vs... Ama bunların hiç kullanılamayacağı geçiş yerleri de olabilir. Bu gibi yerlerde zamanın geçtiğini, bir olayın sonuna gelindiğini ya da başka zamanaşımını tanımlayan durumu belirtebilmek için başvurulacak tek yol, karşılıklı konuşmadır. Ama bu gibi durumlarda da geçişi, çok belirli sözcükler ya da tanımlarla sağlamak gerekir. Örnek: Mutfaktaki kadının kocasına «Bulaşıktan sonra onunla konuşurum» deme-

si, bir sonraki sahne için iyi bir geçiş hazırlığı olur. Kadının kiminle, niçin ve nasıl konuşacağını çok belirli olarak anlatması genellikle gerekmez. Çünkü zincirleme ile ikinci sahneye geçildiğinde, aynı kadının yatak odasında kızı ile konuştuğunu görünce, izleyici her şeyi anlar ve arada geçen belli bir zamanın bulunduğunu ve bu zaman içinde kadının bulaşık yıkadığını kabul eder.

Burada önemli olan nokta şudur: Geçiş için karşılıklı konuşma yoluna başvurulunca, bu konuşma geçiş yolundan (yani yukardaki örnekte olduğu gibi zincirlemeden) ya önce ya da sonra kullanılmalı ve «zaman»la ilgili durum da belirtilmelidir. Yani yine yukardaki örnekte olduğu gibi, «bulaşıktan sonra...» demekle bulaşık yıkanıncaya dek zamanın geçeceği dolaylı olarak anlatılmalıdır.

Bir başka örnek: Adamın biri Ankara'dan yurt dışına gidiyor. Birinci sahnede bunu belirteceğiz ve daha sonraki sahnede de adamı gittiği yabancı ülkede göstereceğiz diyelim. İlk çekimde bu adam arkadaşına, «Gider gitmez sana havaalanından telgraf çekerim.» der. Ama hemen ikinci çekimde, adamı gittiği o yabancı kentte göstermeyiz. Çünkü adamın gideceği kent binlerce kilometre uzaktadır. Adam konuşmasında «havaalanı» demişti. Demek ki uçakla gidecek. Araya havada uçan ve sonra da alçalan ve bir havaalanına inen bir uçağı görürüz. Uçak gelir ve üzerinde bir yabancı havaalanının adını yazan bir binanın önünde durur. Böylece hem Ankara'dan oraya (diyelim ki Londra) dek giderken uzun bir sürenin geçtiğini, hem de adamın gideceği yerin neresi olduğunu izleyiciye anlatmış oluruz. Ancak üçüncü çekimde adamı telgrafı çekerken gösteririz. Ankara'dan oraya gidiş sırasında geçecek olan zamanın, bu şekilde yerinde bir yolla belirtilmesi çok olumludur.

Öte yanda, bir önceki «ileri-geri kesme» yönteminde belirtildiği gibi, eğer aynı olayla ilgili iki ayrı durum hem Ankara'da ve hem de Londra'da oluşuyorsa, araya zamanın geçtiğini belirtmek için herhangi bir çekim koymadan, Ankara'daki çekimden Londra'daki çekime kesme ile geçerek ileri ya da geri gidebiliriz. Ama eğer iki çekim arasında öykü bakımından zamanın geçtiğini belirtmek gerekirse, ara yere uygun bir çekim ya da çekimler koyulmalıdır.

Eğer bir çekimde geçişi sağlamaya yarayacak herhangi bir öğe yoksa (yukarda belirtilen ve aşağıda da belirtilecek olan), diyaloğa başvurulur. Bunun en belirli ve yalınç örneği şöyledir: Son çekimde adamın biri, «Artık odama gitmeliyim» der ve ikinci çekimde kendisini odasında görürüz. Ya da adam «Acaba kardeşim şimdi ne yapıyor?» diye sorar. İkinci çekimde adamın kardeşini bir yatakta uyurken görürüz. Bövlece bir geçiş sağlanmış olur. Ama bu gibi geçiş yolları çok kullanılmıştır.

Geçişlerin önemi:

Geçişler sayesinde öykünün sürekliliği sağlanır. Eğer geçişler yumuşak bir şekilde yapılmazsa, süreklilik olmaz. Eğer geçişlere

başvurulmazsa, öykü ileriye doğru gelişmez. Geçişler olmazsa çekimler, sahneler, sahneler arasındaki ilişkiler ve öyküdeki denge de oluşmaz. Kısacası, geçişler olmazsa film de olmaz.

Çekimler arasındaki devamlılık:

Çekimler arasındaki devamlılık kameranın konuya olan uzaklığı, kamera açısı, aydınlatma, ses, oyuncuların devinimleri ve diyalog ile sağlanabilir. Hatta bir çekimde yaratılan hava ikinci çekimde de sürüyorsa, yine devamlılık sağlanmış demektir. Eğer aydınlatma arka arkaya gelen çekimlerde birbiriyle eşleşiyorsa, devamlılık var demektir. Şöyle ki: Bir odanın penceresinden içeri ışık giriyor ve pancurun gölgesi duvara vuruyor diyelim. Bunu önce genel çekimde görürüz. Bu genel çekimi izleyen yakın çekimde de konunun arkasında yine duvara vuran aynı pancur gölgesinin bir parçası varsa, devamlılığa aydınlatma ile başvurulmuştur. Öte yanda sesle devamlılığın sağlanması da şöyle olur: Bir genel çekimde pek çok kişi ile birlikte daktilo yazan birini de görüyoruz ve daktilo makinesinin sesini de duyuyoruz diyelim. Genel çekimden sonra gelen diğer yakın çekimlerde de aynı yeri görürüz. Ama daktilo yazan kişi çerçeve dışındadır. Makinenin sesi yine de duyulur. Böylece aynı yeri çeşitli çekimlerle gösterdiğimizde duyulan daktilo sesi, bu çekimleri birbirine bağlar ve sürekliliği sağlar.

Karşılıklı konuşma (diyalog) da aynı amacı yerine getirebilir. Diyelim ki kişileri gösteren çeşitli konuşmaları «kesme» ile birbirine bağladık. Eğer bu çekimlerdeki kişiler birbirleriyle konuşuyorlarsa ve karşılıklı konuşmalar birbirini doğal bir düzen içinde izliyorsa, yani bir çekimdeki adam bir soru soruyor, öbür çekimdeki kadın da bu soruyu yanıtlıyorsa, devamlılık yine sağlanmış demektir. Ve eğer kameranın konuya olan uzaklığı ve kamera açıları her çekimde birbirine uygun bir anlayışla gerçekleştirilirse çekimler arasındaki devamlılık yine elde edilebilir.

Levhalı geçiş:

Bir başka geçiş yolu da sinemanın ilk günlerinden beri kullanılmaktadır. Bu geçiş yolu ile hem izleyiciye bilgi verilir, hem de öykünün ileriye doğru akışı sağlanır. Şöyle ki: Hastahanelerin, fabrikaların, otobüs duraklarının, istasyonların, yazıhanelerin, otellerin, dükkân ve mağazaların, sokakların, ev numaralarının vs. levhaları bir zincirlemedeki ikinci çekimde ilk olarak yer aldığında son derece yararlı bir geçiş sağlarlar. Hem izleyiciye ikinci sahne ile nereye geçildiğini belirtirler, hem de geçişten sonra öykünün nerede devam edeceğini söylerler.

Çok eskiden beri kullanılan bir başka yöntem de başka amaçlarla çekilmiş filmlerden görünümleri iki sahne ya da çekim arasında kullanmaktır. Bu çok kısa süreli çekimlerde genellikle bir «manzara» vardır. Diyelim ki Ankara Kalesi, arkada camilerle İstanbul Limanı, Topkapı Sarayı, Galata Kulesi vs... Daha sonra be-

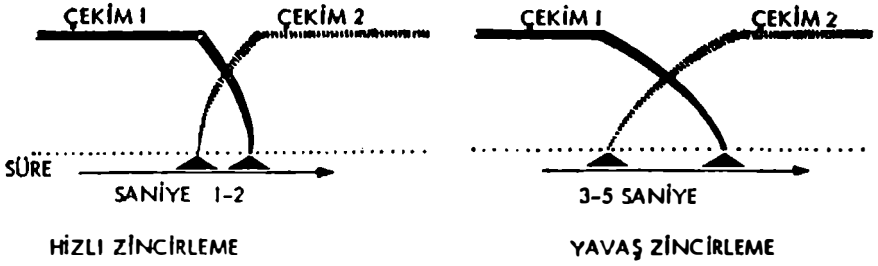
lirtileceği gibi, bu çekimlere «belirtici çekim» de diyoruz. Belirtici çekimleri geçişlerde kullandığımızda, izleyiciye öykünün nereye atladığını çok yalınç bir yöntemle belirtmiş oluruz.

Eğer böyle bir manzarayı kapsayan bir çekime yer verdiğimizde izleyicinin bu çekimdeki yeri tanımasından kuşku duyuyorsak, o yerin adını sözkonusu manzaranın üstüne «bindirme» ile yazabiliriz. Sözkonusu yerin adını bu şekilde «tanıtma kartı» ile belirtmiş oluyoruz.

II. Geçiş yöntemleri ve kuralları:

a) *Zincirleme:* (ÇİZİM NO: 1)

Bu geçiş yolunda perdede önce birinci çekimin görüntüsü vardır. Zamanı gelince, bu görüntü perdeden solarak kaybolur. Solma devinimi başlarken, ikinci çekimin ilk görüntüsü de aynı anda belirir. Böylece çok kısa bir an her iki görüntü perdede üstüste görünür. Yani birinci görüntü, ikincisiyle kaynaşmakta, sonra ortadan kaybolmakta ve en sonunda da ikinci görüntü belirli olarak perdeyi doldurmaktadır.



Çizim 1

Her iki görüntü bir an üstüste görünür dedik. Bu «bir an» ne denli uzundur? Buna yönetmen karar verecektir. Zincirlemede birinci görüntünün solması ve ötekinin adamakıllı belirli bir duruma gelmesi yavaş ya da hızlı olabilir. Her iki görüntü uzun bir süre üstüste durabilir. Ya da bu işlem çok hızlı yapılabilir. Öykünün ya da olayın akışı ya da atmosferi bu işlemin hızlı mı, yoksa yavaş mı yapılması gerektiğini sağlar. Bunun belli bir kuralı yoktur. Duruma göre karar verilir. Böylece zincirlemenin, kesme gibi en hızlı bir geçiş yolu olmadığı anlaşılıyor. Ama zincirlemede her iki görüntünün üstüste görünmesi, ne denli uzun olursa olsun, bu süre yine de iki ya da üç saniye ile ölçülür. Eğer her iki görüntü iki, üç saniye üstüste durursa, buna «bindirmeli zincirleme» denir.

Zincirleme iki çekim arasında yumuşak, sakin bir geçiş yoludur. Ama kesmenin aksine, en yumuşak bir zincirlemede bile görüntüde bir atlama olduğu unutulmamalıdır ve aşağıda belirtildiği gibi bu

atlamanın çeşitli işlevleri vardır. Ayrıca bu atlama yine aşağıda belirtilecek olan geçiş yollarındaki atlamanın en kısasıdır. Şunu da şimdi belirtmeden geçmeyelim: Eğer zincirleme işlemi tam orta yerde durdurulursa ve bu durum perdede bir süre (iki ya da üç saniyeden çok daha uzun olarak) tutulursa, buna «bindirme» deriz. «Bindirme» de aşağıda ayrıca ele alınmıştır.

Şimdi zincirlemeyi incelemeye devam edelim. Zincirlemenin kolayca yarattığı ilginç etkiler, başta TV senaryo yazarlarını ve TV yönetmenlerini bu geçiş yolunu çok sık kullanmaya iter. Böylece her geçiş yerinde, ortada yeterli bir neden olsun olmasın, zincirlemeye yer verilir ve bunun sonucunda da kesmenin önemi kendiliğinden yok olur.

Öte yanda film yapımlarında ise senaryo yazarları ve yönetmenler zincirleme ile geçişe ayrı bir önem verirler ve bu geçiş yolunu ancak çok özel yerlerde kullanmayı yeğ tutarlar.

O halde zincirlemenin amacı, yeri ve zamanı nedir ve nasıl kararlaştırılır? Bu sorunun kesin, katı ve son derece açık bir yanıtı yoktur. Gerek TV, gerek film yapımlarında yazarlar ve yönetmenler bu konuda kendi becerilerine ve görüşlerine göre bir karara varırlar. Bu, kesme için de böyledir, zincirleme için de. Ama aşağıda incelenecek olan diğer geçiş yollarının hepsinin kesin kuralları vardır.

Zincirleme genellikle zamanın geçtiğini ve olayın yerinin değiştiğini belirlemek için kullanılır. Ama «karartma»da olduğunun aksine, zincirlemede zaman ilerlerken, atlamaz. Ya da zaman atlasa bile, «karartma»nın vurguladığı gibi büyük bir zaman atlaması getirmez zincirleme. Bir de zincirleme ile geçiş sağlandığında, bir önceki çekimdeki olay ikinci çekimde de devam eder. Ya da ikinci çekimde, birinci çekimdeki olayla ilgili bir başka olay yer alır. Oysa sözgelişi «karartma» ile bir olayın sonu vurgulanır.

Zincirlemeye bir örnek: Öğleyi gösteren bir saatten zincirleme ile yine aynı saatin bir başka açıdan yapılmış çekimine geçeriz. İkinci çekimde saat 18.00'i göstermektedir. Ya da sokakta giden bir otomobilin çekiminden aynı otomobilin bir banka önüne park etmesine zincirleme ile geçeriz.

Her iki durumda da zamanda bir atlama olmuştur. Ama birinci çekimin sonunda zamanın ya da olayın sonuna gelmedik. Her ikisi de ikinci çekimde, birinci çekimdekine ilişkili olarak, sürüp gitmiştir.

Bu iki örnekte zincirlemenin süresi ne denli uzun olmalıdır? Yani iki görüntü ne denli uzun bir süre üstüste gelmelidir? Yukarda belirtildiği gibi, bu noktayı yönetmen daha önceki becerilerine ve görüşlerine göre kararlaştıracak ve bu kararı verirken ayrıca öykünün havasını ve akışını da göz önünde bulunduracaktır. Eğer öykü coşku doluysa, zincirleme kısa; eğer ağır bir havaya sahipse uzun olacaktır. Bu gibi kararlarla gerçekleştirilen zincirlemeler bir öykünün ya da olayın akışını hızlandırabilir ya da yavaşlatabilir

Ya da yönetmen böyle bir geçişte her iki çekimin bir an üstüste gelmesini istemez. Birinci çekimin görüntüsü solarken, hemen ikinci çekimin belirtisi başlar.

Bu arada şu iki noktayı da anımsamakta yarar var. Eğer aynı anda oluşan iki olay arasında zincirleme yapıyorsak, bu zincirlemenin kısa sürmesi gerekir. Eğer birinci çekimle ikinci çekimdeki yer ayrı ise ve bir de ikinci çekimde olay birincisinden çok daha ayrı bir zamanda geçiyorsa, uzun süreli zincirleme kullanmakta yarar vardır. Yani solma da ikinci çekimin görüntüsünün belirmesi de ağır ağır yapılmalıdır. Bu gibi geçişlerde her iki görüntünün üstüste gelmesi gerekmez.

Bir de şu noktayı unutmayalım: Zincirleme doğru bir yaklaşımla kullanıldığı zaman bile, çok uzun sürerse ve bu geçiş yoluna çok sık yer verilirse, izleyicinin canı sıkılabilir.

TV yapımlarında da şu noktayı unutmamak gerekiyor: Dramatik TV yapımlarındaki zincirleme ile dramatik olmayan TV yapımlarındaki zincirleme arasında ayrılık vardır. Dramatik yapım diye nitelendireceğimiz TV oyunlarında zincirleme, zaman ve yer bakımlarından ayrılıklara sahip çekimler arasında kullanılır.

Zincirleme, kesmeden daha yavaş bir geçiş yoludur. Bu nedenle, zincirleme ile geçilen ikinci çekimde birinci çekime kıyasla değişik olan açı ve görüntü düzenlemesindeki ayrılıklar daha az sezilir. Kesme ile geçildiği zaman, ikinci çekimde açı ve görüntü düzenlemesi ayrılıkları varsa, hemen göze batar. Ama zincirlemede her iki çekimin görüntüsü kimi zaman bir, iki saniye üstüstedir ve bağıntılı eşleme ile yumuşak geçiş sağlanabilir. Aynı özellikler sinema filmlerinde de gözetilir.

Dramatik filmlerde de (yani uzun metrajlı sinema filmlerinde), dramatik TV oyunlarında da zincirleme zamanla ya da hem zamanla, hem de yerle ilgili geçişi belirtmek için kullanılır. Yani birinci çekimden ikincisine geçildiğinde, hem zaman bakımından bir atlama olmuş demektir. Hem de birinci çekimdekinden daha başka bir yere geçildiği anlaşılır. Ama her iki çekim arasında bir ilişki olmalıdır.

Eğer bir sahne içindeki iki çekim arasında zaman atlamıyorsa, yer de değişmiyorsa, ya da ikisinde birden de bir değişiklik yoksa, filmlerde zincirlemenin kullanılması genellikle yanlıştır. Yani bir bahçenin genel çekiminden, aynı bahçedeki bir çiçeğin yakın çekimine zincirleme ile geçilmez.

Dramatik olmayan TV izlencelerinde ise zincirleme zamanın atladığını belirtmek için kullanılamaz. Çünkü bu gibi yapımlarda olay hep şimdiki zamandadır. Eğer bu gibi izlencelerde de zaman atlıyorsa, o zaman zincirleme salt iki çekim arasında yumuşak bir geçiş elde etmek için kullanılır. Zamanın atladığını dramatik olmayan izlencelerde belirtmek önemli değildir.

Dramatik olmayan TV yapımlarında zincirlemenin kullanılışı

ile ilgili bir, iki örnek verelim: Bu gibi yapımların iki ayrı bölümünü kimi zaman bir zincirleme ile birbirine bağlamak düşünülebilir. Bir bale yapımını göz önüne getiriniz. Dans eden iki kişi birinci bölümü bitiriyorlar. İkinci bölümde ayrı bir dans başlıyor ve altı yeni baleci daha, ilk iki kişiye katılıyor diyelim. İkinci dansta elbette müzik de değişmektedir. O halde izleyicinin ikinci bölüme yaklaşımı da değişmelidir.

Bu durumda birinci bölüm bitince, ikinci bölüme zincirleme ile geçerek altı yeni dansçının daha sahneye girdiğini genel çekimle göstererek ikinci bölüme başlarız. Bu geçişte kesmeyi kullansak izleyici «pas de deux»nün bitimine ve kalabalık bir başka dansın başlayacağına kendini alıştıramaz. Çünkü kesme ile olaya ara verilemez, ancak devinimin devam ettiği izlenimi yaratılır.

Böylece aynı sahne içindeki çekimler arasında dramatik olmayan TV yapımlarında zincirleme ile geçiş yapılabilmektedir. Yukarda bu yola dramatik filmlerde ve dramatik TV yapımlarında başvurulamayacağını belirtmiştik.

Dramatik TV yapım türüne girmeyen TV müzik ve eğlence izlencelerinde böylece bir zincirleme yukardaki amaca yönelik olarak aynı sahne içindeki çekimler arasında kullanılır. Dramatik olmayan TV yapımlarında zincirlemeye genellikle süsleyici niteliğinden ötürü yer verilir. Örneğin güzel bir kızın uyumlu yürüyüşünün ve tatlı bir müziğin bulunduğu bir defilede, mankenin dönüşü sırasında genel çekimden, yakın çekime kesme yerine, zincirleme ile geçilebilir. Böyle bir çekimde her iki görüntü çok kısa olarak üstüste görünebilir.

O halde konuya ister dramatik film ve TV yapımları açısından bakalım, ister dramatik olmayan TV izlenceleri açısından, zincirlemeyi yerinde kullanmak zorundayız.

Zincirlemenin iki çekim arasındaki ayrılıklara ya da benzerliklere, iki çekim arasındaki zaman ayrımına (daha çok ikinci çekimde zamanın atladığına) ya da iki çekim arasında yer kıyaslamasına dikkati çektiğini unutmayalım.

Şu son durumda (yani yer kıyaslaması ile) ilgili bir örnek verelim. Birbiri arkasına sıralanan çekimlerle bir insanın dik bir dağa tırmanışını bir filmde en kısa zamanda anlatmak istiyoruz diyelim. Her çekimde aynı insanı dağın zirvesine biraz daha yaklaştığını gösteririz. Bu çekimler kısa zincirlemelerle birbirine bağlandığında, izleyici her çekimde adamın biraz daha yükseldiğini, bir önceki çekimdeki yerini anımsayarak daha iyi kıyaslayacaktır.

Zincirleme de, kesme gibi, bir devinimin tam orta yerinde yapılırsa tam yerini bulmuş olur. Ne var ki, eğer bu devinim çok kısa ise elbette kesme ile geçiş gerekebilir. Eğer zincirleme bir devinimin ortasında yapılacaksa, o devinimin zincirlemeye uygun bir uzunlukta olması gözetilmelidir. Bir dönüş sırasında zincirlemeye başvurmanın tam zamanıdır. Ayrıca bir devinim sırasında yapılan zincirleme, eğer sözkonusu devinim her iki çekimde de *ayrı* yöne doğru

ise, izleyici üzerinde daha olumlu etkiler yaratır. *Ayrı* yönlere yapılan devinimleri kapsayan çekimlerin zincirleme ile bağlanması, izleyici üzerinde genişleme duygusu ve tepki yaratabilir. Ama her zaman değil...

Zincirlemenin filmin ya da TV yapımının havasına ve ondan sonraki olayın süresine uygun olması gerektiğini burada bir kez daha anımsatalım. Bu nedenle, ortasında zincirleme yapacağımız bir devinimi, bu geçiş yoluna uysun diye her zaman uzatamayabiliriz.

Bu arada ne denli uygun ve yerinde bir anlayışla zincirleme yaparsak yapalım, zincirlemenin izleyiciyi önce bir an şaşırttığını unutmayalım. Bu nedenle, zincirlemeden sonra izleyici eğer durumu anlarsa, ortada bir sorun yok demektir. Ama bir an doğal olarak şaşıran izleyici, eğer zincirlemeden sonra da ne olduğunu bir türlü anlamazsa, işte o zaman durum kötüdür.

Gerek filmlerde, gerek TV yapımlarında sık sık zincirleme kullanmaktan kaçınılmalıdır. Eğer kesme ile geçiş gerekiyorsa, zincirlemeyi gereksiz yere kullanmaktan da kaçınmalıdır. Ya da kamera deviniminin daha etkili olabileceği yerlerde de kesme ya da zincirleme kullanmaya gerek yoktur.

Yukardaki noktalar üzerinde genellikle durulmadığı için, filmlerde ve özellikle TV yapımlarında zincirlemeler çok yanlış yerlerde uygulanmaktadır. Zincirleme çoğu zaman yeni bir noktayı izleyiciye sunmak amacıyla yanlış bir uygulama sonucunda oluşturulunca, izleyici farkında olmadan yanılmaktadır. İzleyicideki bu yanılgı filmin ya da TV yapımının anlamını yok eder. Bir konuyu ayrı açıdan, ama aynı büyüklükte gösteren iki çekim arasında kullanılan zincirleme izleyiciyi şaşırtmaktadır.

Öte yandan zincirleme ile birbiriyle ilgisi olan, ama görünüş bakımından birbirinden ayrı olan konulara çok yumuşak bir şekilde geçildiği unutulmamalıdır. Bu gibi durumlarda aynı çekimler arasında zincirleme yapılabilir. Ama birinci çekimdeki konunun ikinci çekimdeki konuya dönüşmesi gerekir. Şöyle ki: Bir çocuğu orta çekimle görürüz. Zincirleme ile bir adamın yine orta çekimine geçeriz. Her iki çekimde açılar da aynı olabilir. Bu örnekte, birinci çekimdeki çocuk, ikinci çekimde büyümüş demektir.

Eğer her iki çekim arasında böyle bir anlam kuramazsak, zincirleme izleyicide karışıklıktan başka bir şey yaratmaz.

Şimdi zincirlemenin çeşitlerini görelim

«Bindirmeli zincirleme» :

Bindirmeli zincirlemenin çeşitli dramatik etkileri vardır. Böyle bir geçişte (TV yapımında) her iki kameranın, (film yapımında) her iki çekimin görüntüleri kısa bir süre üstüste göründüğü için, bu görüntüler arasında sıkı bir ilişki olmalıdır. Bu nedenle de bindirmeli zincirleme, geriye dönüşlerde de kullanılabilir: Perdede raftan kitap alan yaşlı bir kadının elini görürüz. Buruşuk çizgili bu elden, yavaşça «bindirmeli zincirleme» ile yine raftan kitap alan

genç bir kızın eline geçeriz. Bu geçiş işleminde her iki el bir an üstüste perdede görünür. Perdede salt ikinci el, yani genç kızın eli kalınca kamera geri çekilir ve kızı boy çekimi ile görürüz. Karşılıklı konuşma gibi diğer öğelerle de anlarız ki, öyküde geriye dönülmüştür ve yaşlı kadının gençlik yıllarını izlemekteyiz.

Bindirmeli zincirleme aynı zamanda izleyiciyi, TV oyunundaki ya da filmdeki kişilerden birinin yerine geçici olarak da koyabilir. Şöyle ki: Perdede mektup okuyan bir adamı görüyoruz diyelim. İkinci çekimi kullanarak mektubun metnine «bindirmeli zincirleme» ile geçeriz. Yani ikinci çekim, geçişten sonra, doğrudan doğruya mektubu çok yakından gösterir. Bir başka anlatımla, izleyicinin gözü sanki adamın gözünün yerini almıştır ve mektubu sanki doğrudan doğruya izleyici okuyormuş gibi olur. Burada kamerayı öznel olarak kullandığımızı da unutmayalım.

«Uyuşumlu zincirleme»:

Bu zincirlemeli geçişte de çok kısa bir süre devam eden bindirme vardır. Ama birinci çekimin sonunda kamera görüntüdeki bir nesneye «çok yakın çekim» yapıncaya dek yaklaşır. Bu nesne perdede görünürken, «bindirmeli zincirleme» yapılır ve birinci çekimin sonunda görünen nesnenin üzerinde bir başka nesnenin görüntüsü çok kısa bir süre belirir. Sonra birinci çekimin sonunda yakından görünen nesne perdeden silinir ve onun yerini ikinci çekimde yine «çok yakın çekim»le görünen nesne alır. Bundan sonra da kamera geri çekilerek, nesneyi ve onun çevresindekileri daha geniş bir çekimle gösterir.

Bu örnek de yukardakini andırıyor. Ama burada bir geriye dönüş yok. Diyelim ki, bir küçük çocuk piyano dersi alıyor. Ama oturduğu sıranın yanında bir futbol topu var. Arada bir topa bakıyor. Belli ki aklı fikri piyanoda değil, bu topta. Çünkü arkadaşları onu mahallede top oynamak için bekliyorlar. Piyano dersi devam ederken, kamera yaklaşır ve topu çok yakın çekimle gösterir. İşte o an bindirmeli zincirleme ile bir başka topun görüntüsü belirir. Birinci çekimdeki topun görüntüsü yavaşça perdeden silinir ve ikincisi kalır. İşte bu anda da kamera ikinci topun çok yakın çekiminden uzaklaşır ve bu ikinci topun mahalledeki arsada durduğunu, topun çevresinde diğer çocukların bulunduğunu görürüz. Karşılıklı konuşmalardan da bu çocukların, piyano dersi alan çocuğu beklediğini anlarız.

Böylece «uyuşumlu zincirleme»nin eş çekimler arasında, birbirini andıran nesneler (bunlar insanların belli organları da olabilir) üzerinde elde edilen çok kısa bir bindirmeyle yapıldığı ortaya çıkıyor. Ayrıca, bu nesnelerin birinci ve ikinci çekimlerde yakından gösterilmeleri gerekmektedir.

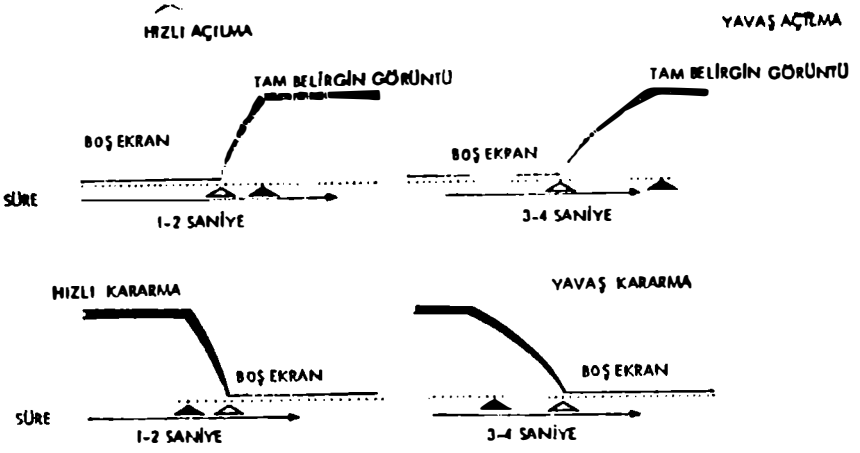
Uyuşumlu zincirlemedeki birinci çekimin sonunda ve ikinci çekimin başında her zaman birbirini andıran birer nesnenin ya da birbirini andıran birer görüntünün olması gerekmez. Birinci çekimin

sonunda ve ikinci çekimin başında birbirini andıran birer devinim bulunması da, böyle bir geçişin yapılmasını sağlar. Çok kullanılmış bir örnek verelim. Böyle bir geçişte dönmekte olan bir araba tekerleğinden, yine dönmekte olan bir tren tekerleğine (elbette yakın çekim kullanılarak) geçilir. Ya da öykünün kahramanı olan kadın bulunduğu yerden aşağı bakar. Kamera da aşağı dikey çevrinme yaparak, bize onun baktığı yeri gösterir. Kadın kıyıya vuran dalgalara bakmaktadır. Görüntü bindirmeli zincirleme ile değişir. Yine dalgalı (ama bir başka) sahili görürüz. Kamera geri çekilir ve bize bu dalgalara bakmakta olan filmin erkek kahramanını gösterir. Böylece kadından, belki çok uzaktaki erkeğe geçeriz. Üstelik kadının bu erkeği düşündüğünü de bu şekilde ortaya koymuş oluruz.

Bu geçişler bir yapımda çok sık kullanılmamalıdır.

Tüm bu zincirleme ile geçiş yollarında birinci çekimdeki görüntünün seçiklik ayarını bozmak ve ikinci çekime de başlangıçta yine seçiklik ayarını bozarak başlamak da mümkündür. Ayrıca, zincirleme ile yapılan geçişlerde özel elektronik ya da optik yöntemlerle görüntüyü dalgalandırmak da düşünülebilir. Zincirlemenin ilkeleri belirli olarak saptandıktan sonra bu geçiş yöntemine çeşitli yenilikler katılabilir.

b) Kararma ve açılma (ÇİZİM NO: 2)



Çizim 2

«Kararma» görüntünün perdede giderek kararıp görünmez duruma gelmesidir. «Kararma» tamamlandıktan sonra perde bir, iki

saniye karanlıkta kalır ve sonra «açılma»ya yer verilir.

«Açılma»da bir çkeim ya da sahne karanlıkta başlar ve giderek aydınlanır ve görüntüler adamakıllı belirlenir.

«Açılma»da bir çekim ya da sahne karanlıkta başlar ve giderek tiyatroda perdenin açılması gibi... Ya da yine tiyatro sahnesinde görüldüğü gibi, bir sahnenin başlangıcında ışıklar yavaş yavaş aydınlanarak öykünün başlangıcını belirtir. İşte «açılma» da film ve TV yapımlarında aynı amaca yönelik bir yoldur.

Öte yanda «kararma» bir olayın, bir sahnenin, bir dramatik oyunun ya da filmin sonunu simgeler.

Eğer «kararma» bir senaryonun en sonunda değil de, arada bir yerde kullanılıyorsa, «geçiş» yapılıyor demektir. Eğer «kararma» böyle kullanılırsa, aradaki bir sahnenin (sekans), olayın ya da zamanın sonuna gelindiği simgelenmektedir. Elbette böyle kullanılan bir «kararma»yı, kesinlikle bir «açılma» izlemelidir. Geçiş böylece «kararma-açılma» ikilisi ile sağlanabilir. Kimi zaman «açılma» yerine «aydınlatarak» sözcüğü de kullanılmaktadır.

«Kararma-açılma» ile geçiş nerelerde, hangi amaçlarla ve nasıl kullanılır?:

Önce şunu belirtmek gerekir. «Kararma» bir filmin ya da TV oyununun içinde bir yerde kullanılırsa, «son»u simgelediği için akışı durdurur. O halde arada «kararma»nın kullanılacağı yeri çok iyi saptamak önemli bir koşuldur. «Kararma» gecenin oluşumunu, uykuyu ve bir düşün yitirilişini anımsatır. Bu nedenle «kararma»nın kullanıldığı yerde bir «son» düşüncesi bulunmalıdır. Ama eğer «kararma-açılma» filmin ya da TV yapımının sonunda değil de, arada bir yerde «geçiş» olarak kullanılıyorsa, «kararma» ile varılacak yine bir «son» vardır elbette. Ama bu öyle bir «son»dur ki, öykünün en sonu değildir. Yukarda belirtildiği gibi salt öykü içindeki bir olayın, sahnenin ya da zamanın sonudur. Bu aradaki «son»dan sonra öykü «açılma» ile başlayacak bir başka olay, sahne ya da zaman ile sürüp gidecektir. O halde öykünün ara yerindeki bir noktada bulunan «son»a gelmeden hemen önce izleyicinin ilgisini, «açılma» ile başlayacak öbür sahneye taşmasını sağlayacak bir düzeye çıkarmak yararlı olacaktır. Kısacası, eğer izleyici aradaki «kararma» ile varılan «son»dan önce, olaylara büyük bir ilgi duyarsa, «kararma»nın akışı durdurmasına karşın, «açılma» ile başlayacak bir sonraki sahneyi merakla bekler.

«Kararma» bir olayın, sahnenin ya da öykünün sonunu simgeler demiştik. Eğer senaryonun arasında bir yerde «kararma» kullanılırsa, elbette öykünün sonuna gelinmemiştir. Ama öykü içinde bir olay ya da sahne bitmiş demektir. Böyle bir «kararma»dan sonra kesinlikle «açılma» gelir, çünkü ara yerde kullanılan bu yol aynı zamanda da bir geçişi simgeler demiştik.

Eğer «kararma-açılma» birbiri arkasına geçiş için kullanılırsa neler simgelenir?:

Bir kez «kararma» öykü içindeki bir olayın ya da bir sahnenin «sonu»nu simgeler. Ama bir, iki saniye sonra «açılma» ile bir başka sahneye ya da olaya gelince, simgelenen daha başka şeyler de vardır. «Kararma-açılma» ile yapılan geçiş, aynı zamanda da öykünün akışında belli bir sürenin de geçtiğini belirtir. Bu süre iki saat de olabilir, iki yıl da.

«Kararma»nın akışı durduğunu dikkate alarak, «kararma-açılma» ile gerçekleştirilen geçişlere, ne denli yerinde ve kurallara uyularak yapılırsa yapılsın, sık sık başvurulmaması gerekir

«Kararma»nın ve «açılma»nın hızı ve her ikisi arasındaki karanlık sürenin uzunluğu nasıl saptanır?:

Bu sorunun yanıtı öyküdeki olayların atmosferine göre değişir.

Bir sahneye hızla «açarak» girersek, hemen hemen «kesme» gibi çarpıcı bir hava yaratabiliriz. Yalnız şunu unutmamak gerekir ki, «açma» ne denli hızlı olursa olsun, hiçbir zaman «kesme»nin canlılığını ve çarpıcılığını sağlayamaz.

Öte yanda bir filmde ya da TV yapımında perdedeki görüntü hızla ya da yavaş yavaş «karartılabilir». «Kararma» hızlı da olsa, yavaş da, her geçiş yolunun büyük bir atlama sağladığı kesindir. Bu geçişle hem bir son simgelenmektedir, hem de öykünün akışında - yukarda da belirtildiği gibi - büyük bir zaman geçmektedir. Yani «kararma»açılma», bir de iki olay arasında uzun bir zamanın geçtiği yerlerde kullanılmalıdır. Eğer kararma ile açılma arasında perde çok kısa bir süre karanlıkta tutulursa, geçen zamanın kısa olduğu simgelenir. Eğer bu arada perdenin karanlıkta kalması uzun sürerse, öykünün akışı içinde uzun bir zamanın geçtiği belirtilmiş olur.

Ama bu konuda TV ile ilgili önemli bir nokta var. TV yapımlarında «kararma» ile «açılma» arasında görüntülüğün çok uzun bir süre karanlıkta kalması doğru olmaz. Eğer görüntülük çok uzun bir süre karanlıkta kalırsa, izleyicinin ilgi derecesi hemen düşer. Ama eğer başka türlü bir yol yoksa ve görüntülük uzun bir süre karanlıkta kalacaksa, izleyicinin ilgisini bir dereceye değin ayakta tutabilmek için genellikle bir müzik parçasına ya da bir başka sese yer verilebilir. TV yapımlarında görüntülüğün 3 saniye karanlıkta kalması bile çok uzun sayılabilir. Bu süreden daha uzun bir süre görüntülüğün karanlıkta kalması salt izleyicinin ilgisini düşürmekle kalmaz, aynı zamanda da TV yapımının akışını zedeler.

TV için yapılan filmlerde de kararmalara ve açılmalara çok sık yer verilmemelidir. Bir kez, film üzerinde saptanan karanlık, TV görüntülüğünde o denli çok karanlık görünmez. İkincisi koyu karanlık, görüntülüğün kenarlarında tehlikeli parlaklıklara yol açabilir. Üçüncüsü de yukarda belirtildiği gibi uzun süreli karanlıkların izleyiciyi sıkabileceğidir.

Filmlerde de, TV yapımlarında da kararma ve açılmanın yerleri, hızı ve ikisi arasındaki karanlık süre çok yeterli bir görüşle saptanmalı, planlanmalı ve özellikle TV yapımlarında prova edilmelidir.

Özellikle kısa piyeslerde çok sık kararmalara ve açılmalara yer vermemeli ve diğer geçiş yolları kullanılmalıdır. Doğal uzunluktaki filmlerde bile kararma-açılma ile geçişler ancak beş ya da altı kez kullanılabilir.

Filmin ya da TV yapımının başlangıcındaki «açılma» doğal hızda olmalıdır. Filmin ya da TV yapımının içinde, ara yerdeki kararmaların ve açılmaların genellikle kısa süreli olmasına dikkat edilebilir. Filmlerde kararma ile açılma arasındaki karanlık süre, TV yapımlarına kıyasla, daha uzun olabilir. TV yapımlarında niçin uzun süreli kararmalara yer olmadığı yukarda anlatılmıştı.

Hızla yapılan bir «kararma»nın izleyicide «karanlığa kesme ile geçiş»ten daha az bir «son» duygusu ve kuşku uyandırdığı kesindir.

Ağır bir kararma yumuşak ve hafif bir sonu simgeler. Böyle bir son elbette TV piyesi ya da film biterken kullanılabilir. Ama çarpıcı ve dramatik bir son yaratmak için TV piyesinin ya da filmin bitiminde hızlı bir kararmaya da yer verilebilir.

Eğer «kararma-açılma» ara yerdeki iki sahneyi (ya da sekansı) birleştirmek için - daha doğrusu geçiş için - kullanılacaksa, her iki sahnenin ağır tempolu olması da yerindedir. «Kararma-açılma» ile geçiş yolu kullanıldığında, birinci sahneden ikinciye geçilince, zamanın da geçmiş olması gerektiğine dikkati çekmiştik. İkinci sahneye geçildiğinde, yer de değişmiş olabilir. Ama ikinci sahnedeki aynı yere bir, iki saat sonra da geçmiş olabiliriz.

Şöyle: Diyelim ki bir tiyatro piyesinde bir ailenin oturma odasındayız. Sabahtır. Aile üyeleri kahvaltı ediyorlar. Sahnedeki ışıklar ağır ağır kararır ve karanlıkta gereken dekor değişikliği yapılır. Işıklar yandığında, aile üyeleri ya değişmiştir ya da aynı kişilerdir. Ama bu kez akşam olmuştur ve akşam yemeği yenmektedir. Sahnenin ışıklandırması da buna göre ayarlanmıştır. Bu örnekte aradaki kararma, tıpkı filmlerdeki ve TV yapımlarındaki «kararma-açılma» ile geçişin aynıdır. Ne var ki tiyatrodaki kararma-açılma ile geçişte kimi zaman tiyatro sahnesindeki dekor değiştirilebileceği için karanlık zaman uzun, yani bir, iki dakika sürebilir. Daha önce belirtildiği gibi filmlerde, özellikle TV yapımlarında bu süre çok kısa olmalıdır.

Ama TV yapımlarında şöyle bir kural da vardır: Görüntülükte istenmemesine ya da beklenilmemesine karşın yanlış bir durumu - örneğin bir oyuncunun ters bir davranışını, bir dekor parçasının kopmasını vb.- göstermek yerine, karartmak ve eksiklik giderilir giderilmez de açılmak mümkün olabilir.

Biz, bu kitapta pek çok konuda olduğu gibi, sözkonusu geçiş yöntemlerinin de teknik bakımdan nasıl gerçekleştirildiğini değil,

nerelerde ve hangi nedenlerle kullanıldığını anlatmaya çalışıyoruz. Diğer geçiş yoları gibi, «kararma ve açılma» da teknik yönden filmlerde optik, TV yapımlarında da elektronik uygulamalarla gerçekleştirilir. Ama «kararma-açılma»nın başka yolları da vardır ki, burada salt onları belirtmekle yetineceğiz.

Şöyle ki: Film ya da TV setindeki konuyu ya da konuları aydınlatan ışık kaynakları yavaş ya da hızla söndürülerek «kararma» ve yavaş ya da hızla açılarak da «açılma» gerçekleştirilir. Ya da ışık aydınlattığı konudan başka bir yere çevrilerek ya da konu ışıklandırılmış bölgeden karanlık bölgeye geçerek de «kararma» yapılır. Ya da aynı amaçla kamera aydınlatılmış bölgeden, karanlık bölgeye çevrinme yaparak döner, «kararma» elde edilir. Ya da bir oyuncu kameraya doğru yürür ve tüm perdeyi ya da görüntülüğü vücudu ile kaplayıncaya dek yaklaşınca da «kararma» gerçekleşmiş olur.

Bu yollardan hangisi «kararma» için kullanılmışsa, ikinci sahnenin başlangıcındaki «açılma» için aynı yola tersine başvurmak gerekir.

Örnek: Kameranın ileriye kayması ve sonra geriye çekilmesiyle «kararma-açılma» ile geçiş nasıl yapılır? Diyelim ki limandaki bir gemiden fıçılar boşaltılıyor. Kamera ileriye kayar ve bir fıçıya yaklaşır. O denli çok yaklaşır ki, fıçı tüm görüntüyü karanlığa boğar. Bir süre karanlıktan başka bir şey görülmez. İkinci sahne ise bir yazıhanede başlar. Burada da kamera bir insanın sırtına o denli yaklaşmıştır ki görüntü tamamen karanlıktır. İkinci sahnenin başlangıcında kamera adamın sırtından geri çekilir ve «açılma» ile tüm yazıhaneyi gösterir.

Kimi zaman oyuncunun kameraya yaklaşması ve bir saniye içinde de uzaklaşması ile hem çok kısa zamanda perde karanlıkta kalmış olur, hem de ikinci sahnede yer ve zaman birden değişmiş olabilir. Şöyle ki: Adamın biri cezaevinden kaçmıştır ve koşmaktadır. Hızla kameraya yaklaşır ve göğsünün perdeyi doldurması ile «kararma» olur. Hiç beklemeden ikinci çekime geçeriz. Adamın sırtı perdeyi doldurmakta ve «kararma» yapmaktadır. Adam koşarak kameradan uzaklaşır ve «açılma» olur. Her iki çekimde de adam koşmaktadır. Birinci çekimde kameraya doğru. İkincisinde kameradan ileriye doğru uzaklaşarak. Yani tamamen aksi yöne. Ama ikinci çekimde yer değişmiştir. Eğer birinci çekimde adam ormanda ise, ikinci çekimde bir ovadadır. Zamanın geçtiğini belirtmek için de birinci çekimde güneşi tepede, ikincisinde de ufuğa yakın olarak gösteririz. Bu örneğin, televizyona kıyasla filmde daha geçerli bir şekilde kullanılabileceğini unutmayalım.

Genellikle her film ve TV dramatik yapımı «açılma» ile başlar ve «kararma» ile biter demiştik.

Daha önce de belirtildiği gibi, açılma ve kararma ve zincirleme zaman aşımını tanımlar. Ama hiçbir zaman birbirini tamamlayan devinimleri kapsayan iki çekim ya da sahne arasında «açılma-

kararma» ile geçiş yapılmaz.

Karanlık bir çekimden aydınlık bir çekime geçerken ya da tersini yaparken, ışık yoğunluğu ayrılıklarından ötürü oluşacak ışık sıçramalarını önlemek için de «açılma-kararma»ya başvurulabilir.

Geriye dönüş ve geçmişteki olayları anımsama sahneleri açılma ile başlayabilir ve kararma ile bitebilir.

Perdeyi dolduran ve çeşitli çekimleri kapsayan yazıları birbirine «açılma-kararma» ile değil, zincirleme ya da kesme ile bağlamak gerekir. Çünkü bir yazının çekimi sonunda kararma kullanılırsa izleyici yazıların sonuna gelindiğini sanır.

Kimi zaman kesme ile kararma-açılma birleştirilebilir:

Bir açılma çok hızlı yapılırsa, kesme ile görüntüye geçilmiş olunur. Bu geçiş yolu TV stüdyolarında çok kullanılır ve ancak en yeterli bir biçimde orada uygulanabilir. Bu durumda görüntülük karanlıktadır. Birden çok hızlı açılma ile ikinci TV kamerasının görüntüsüne geçilir. Kimi zaman da görüntülükte bir görüntü vardır. Bu görüntü kararmanın hızına uygun bir şekilde görüntülükten silinir. Ama ikinci görüntüye açılma ile değil, kesme ile geçeriz. Böylece kararma ile kesme birleştirilmiştir. Birinci yol TV yapımlarında izleyicide coşku yaratmak, ikinci yol da bir devinimsiz yazıdan ya da fotoğraftan diğerine geçerken kullanılır.

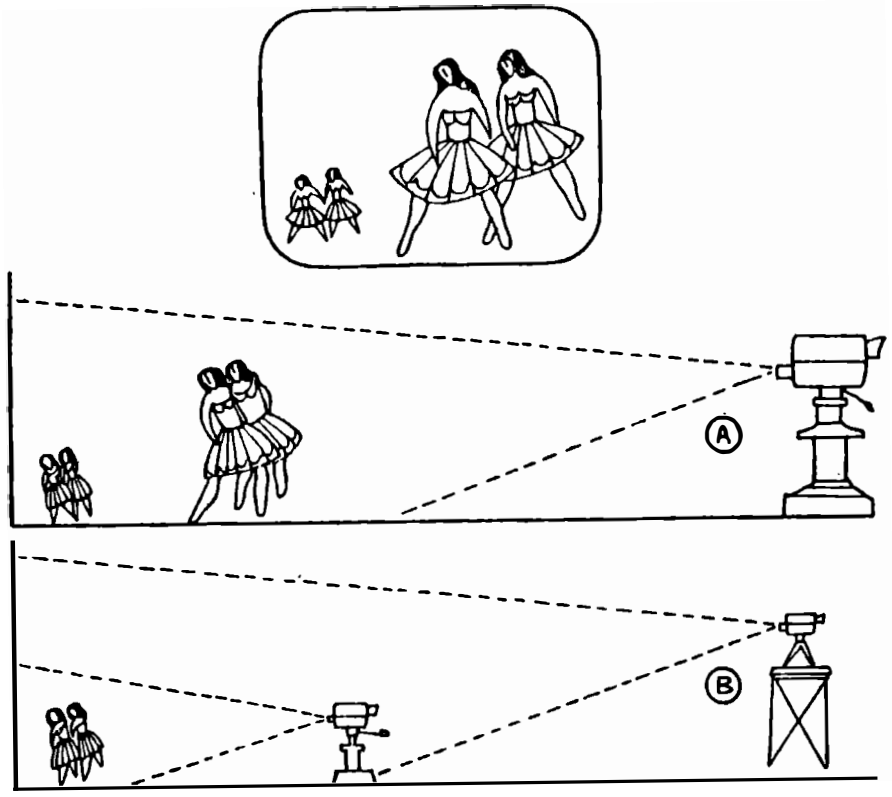
Bindirmenin bir geçiş yolu olup olmadığı tartışılabilir. Ama bindirme ile bir çekimden diğerine geçilebildiği yadsınamaz. Bu nedenle «bindirme»yi burada kısaca ele almakta yarar var.

Bindirme, filmde bindirme yapılacak olan film görüntülerinin kamera içinde ya da laboratuvarda özel olarak üstüste getirilmesi ya da basılmasıyla elde edilir. TV yapımında ise bindirme iki elektronik kameranın görüntüsünün elektronik bir işlemle üstüste gösterilmesiyle sağlanır. Bu nedenle bindirme bir görüntü efekt'i olarak nitelendirilir.

Bindirmo ile ne sağlanır?

1. İki ayrı yerde geçen olayı aynı anda göstermek.
2. İki ayrı konu ile ilgili ayrılıkları ya da benzerlikleri aynı anda belirtmek.
3. Bir işin başlangıç durumunu ve en son durumunu aynı anda ortaya koymak. Perdede yapımına yeni başlanmış bir ev ile aynı model bir evin bitmiş biçimi gösterilir.
4. Birbiriyle ilişkili iki olayın ya da nesnenin arasındaki ilişki gösterilir. Görüntünün bir kenarında tatlı tatlı yanan bir kömür sobası, öbür tarafında büyük zorluklarla kömür madeninde çalışanlar. Ya da görüntünün büyük bir çoğunluğunu hafifçe silik olarak kaplayan bir aygıt ve bu aygıtın içindeki belli bir yerde «bindirme» ile ve seçik olarak görünen küçük bir başka aygıt. Bu küçük aygıt büyük aygıtın en can alıcı bir parçasıdır ve bindirme sayesinde onun diğer aygıtla büyüklük bakımından olan ilişkisi gösterilmektedir.

c) Bindirme (ÇİZİM NO: 3)



Çizim 3 : İki ayrı TV kamerası ile iki baleciyi dört baleci varmış gibi gösterebiliriz.

5. Düşünceler: Bir adamın görüntüsünün üzerine, onun düşünmekte olduğu nesneler bindirme ile konur.

6. Hayaletleri belirtmek için saydam görüntüler sağlanır.

7. Bir görüntü üzerine bindirilen bir başka insan ya da nesne görüntüsünü, gerideki görüntü önünde gerekenden fazla büyük ya da küçük göstermek.

8. Gerideki bir görüntü önünde kişilerin birden belirmesini ya da yok olmasını sağlamak için bindirmeye başvurulabilir.

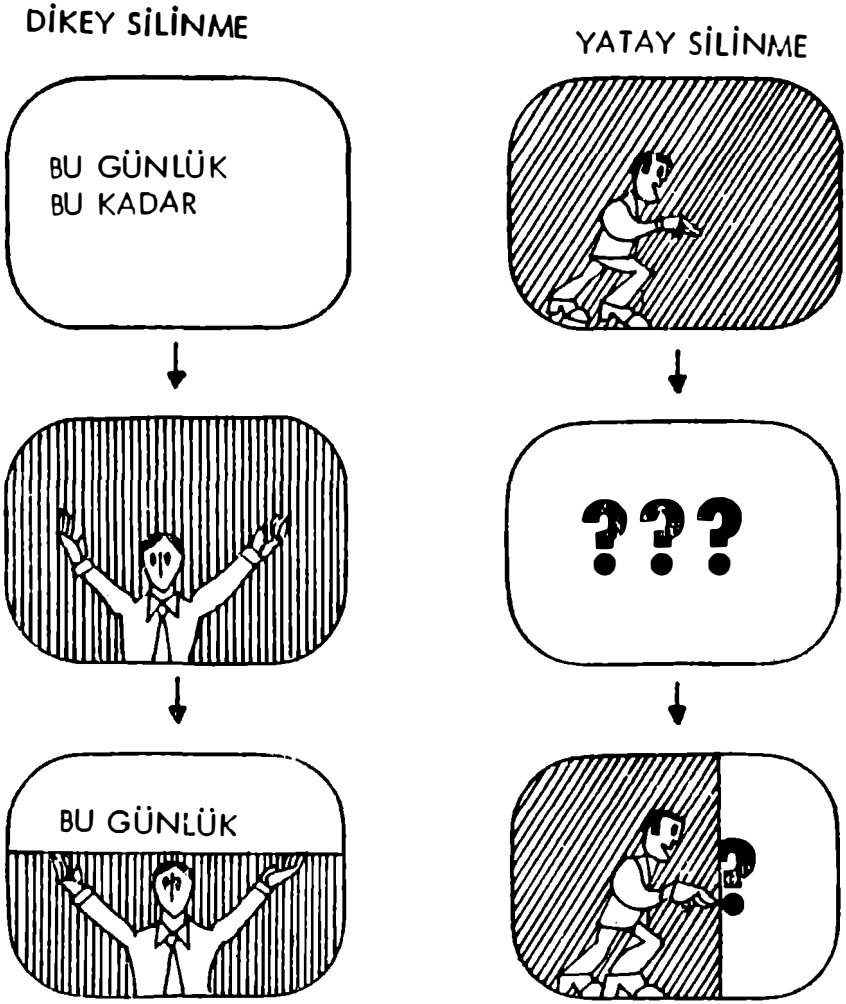
9. Bir görüntünün üstüne yazı ya da bir başka yazılı işaret bindirmek.

10. Bir görüntünün üstüne değişik çizgili bir başka görüntü koymak.

Bindirme ile geçişe bir örnek verelim: Diyelim ki, perdede, yürüyerek dünya turuna çıkmış bir adamı görüyoruz. Adam devamlı olarak yürümektedir. Onu yürürken gördüğümüzde, bindirme ile çeşitli ülkelerin haritalarını ve fotoğraflarını da gösterebiliriz. Böy-

lece izleyici, adamın hangi ülkeleri dolaştığını rahatlıkla anlayabilir.

d) Silinme (ÇİZİM NO: 4)



Çizim 4

Bu geçiş yolunu, görüntünün perdeden solması ile karıştırmamak gerekir. Perdede bulunan görüntüyü yandan yatayına ya da yukardan dikeyine gelen bir başka görüntü iter ve ilk görüntünün yerini alır.

Bu geçiş yolu çok ender kullanılır. Ciddi konulu yapımlarda silinmenin kullanımı, TV eğlence izlencelerindeki ve filmlerindeki kullanımlardan daha azdır. Ama silinme eğlence filmlerinde ve TV yapımlarında da çok az kullanılır. Silinmenin az kullanılmasının

başlıca nedenlerinden biri, izleyicinin dikkatini bu geçiş yolunun teknik yapılışına çok rahatlıkla çekmesidir. Ayrıca silinme ile bir geçiş yapıldığında, bu geçiş yolu görüntünün düzlüğüne de dikkatleri çeker ve derinliği tüm olarak ortadan kaldırır. Ayrıca silinme, biçimine ve yapılış hızına göre de izleyiciyi etkiler.

Yukarda da belirtildiği gibi silinme genellikle yatay ya da dikey olarak yapılır. Eğer dikey olarak yapılıyorsa, yukardan gelen yeni görüntü, çerçevedeki görüntüyü bir perde yukardan aşagıya doğru kapanıyormuş gibi iter. Ama eldeki teknik olanaklara göre, silinme perdenin herhangi bir yanından başlayabilir. Eğer silinmenin yönü ilk görüntüdeki konunun gittiği yöne doğru ise izleyiciyi daha az rahatsız eder. Ama bir silinme ile geçiş, konunun gittiği yönden, yani karşıdan da yapılarak, izleyicinin belli bir noktaya özellikle dikkati de çekilebilir.

İzleyiciyi rahatsız etmeyecek ve izleyicinin dikkatini yapılış tekniğine çekmeyecek bir örnek verelim. Diyelim ki, bir adam bir evin önüne geldi. Adamın kapıdan girişini, merdivenden çıkışını, odaları dolaşmasını ve en sonunda da yatacağı odaya girişini uzun boylu göstermeye gerek yok. Eğer adam evin kapısına soldan sağa doğru yürüyerek yaklaşıyorsa, aynı yöne yapılan bir silinme geçişi ile onu yatak odasında gösterebiliriz.

e) Seçiklik ayarını bozarak yapılan geçiş:

Bu oldukça eski bir geçiş yoludur. Ama bugün bile kullanılır. Bir sahnenin çekiminin sonunda görüntü özellikle bulanıklaştırılır. Bu arada ikinci çekime geçilir. Ama ikinci çekimin başlarında da görüntü özellikle bulanıklaştırılmıştır. İkinci çekim seçiklik kazandığında, izleyici sahnenin değiştiğini anlar.

Bu geçişte de her iki çekim arasında sıkı bir ilişki bulunmalıdır. Bir de şu var: İkinci görüntü, birinci görüntüdeki konuyu kapsayabilir. Böylece aradan zaman geçtiği belirtilmiş olur. Bu geçiş yolu düş sahnelerinde ve geriye-dönşlerde işe yarayabilir.

f) Geriye-dönüş:

Türk sinemasında film yapımcıları ve yönetmenler «izleyici anlamaz» gerekçesiyle senaryoda geriye-dönüş sahnelerine yer verilmesine pek yanaşmazlar. Oysa geriye-dönüş görüntüsel anlatımın son derece önemli yollarından biridir.

Geçişler bir TV ya da film senaryosunda nasıl ileriye doğru bir hareket sağlarsa, «geriye-dönüş»ler de öykünün geriye dönmesine yol açar. Elbette geçişlerle geriye-dönüşler arasında ayrılık vardır. Bu ayrılık gerçek geçiş kurallarından daha çok izleyicinin duruma alışmasında kendini gösterir.

Geriye-dönüş kullanıldığında, doğal akış sırası bozulur. Bunun bir sakıncası yoktur. Ama izleyicinin daha önceden, geriye dönüşten sonraki zamana alıştırılması gerekir. İzleyici daima olayların ileriye doğru geliştiğini ve gelişeceğini düşünür. Eğer izleyiciye geçmişteki bir olay gösterilecekse, durum açıkça belirtilmelidir.

Bir geriye-dönüşün yazarın görüş açısından olduğu değin izleyicinin görüş açısından da yeterli bir nedeni olmalıdır. Yazar öykünün geriye dönüşünü çok yeterli nedenlerden ötürü düşünebilir. Ama izleyici de bu nedenleri paylaşmalıdır. İzleyici bu nedenleri anladığı ve kabul ettiği takdirde geriye-dönüşteki zamanın geriye kayışını da rahatlıkla benimseyecektir.

Son olarak da şunu söyleyebiliriz:

TV stüdyo yayınındaki sürekli yapımcılık kuralı geriye-dönüşlerde, geçişlerden daha büyük güçlüklere yol açar. Bunun başlıca nedenlerinden biri şudur: Şimdiki zamanda geçen bir olayda bulunan kişiler geriye-dönüşten sonra geçmişte oluşan olaylarda da rol alabilirler. Böylece onların görünmeleri gereken geçmişteki sahnelerde ya da bölümlerde giysilerin ve dekorların değişik olması gerekir.

Tüm geriye-dönüşler üç bölümden oluşurlar: Şimdiki sahne ya da «temel sahne», geriye-dönüş ve yine şimdiki zamana geliş.

Temel sahne ile geriye-dönüş arasında yakın bir işbirliği bulunması gerektiğinden, her iki resim arasındaki görüntüsel ilişkiye de önem verilmelidir. Çünkü geriye-dönüşlerde kullanılan kamera tekniği geçişlerdekilerle aynı olmakla beraber, bunlar geriye-dönüşlerde kullanıldıklarında izleyicide bambaşka etkiler yaratırlar.

Kesme ve zincirleme ile geçiş, geriye-dönüşlerde kullanılan iyi birer yol değildir. Çünkü bu yollarla geçiş kısa ve çabuktur. Ayrıca sıkı bir ilişki kurulan olaya izleyiciyi zamanın içinden geçerek götürülüyormuş havası verilemez. Ama artık kesme bile özellikle sinema filmlerindeki geriye-dönüşlerde sık sık başvurulan bir yol olmuştur.

Bindirmeli zincirleme daha olumlu olanaklara sahiptir. Çünkü geçiş sırasında görüntülükte ya da beyazperdede iki resim üstüste bir süre göründüğü için izleyicide güçlü bir görüntüsel devamlılık duygusunu uyandırabilir.

Başlıbaşına bindirme de geriye-dönüşlerde yararlıdır. Bindirmede birbirinin içine geçen iki resimin görünmesi beyazperdede değişik bir havanın yayılmasına yol açar. İki resim beyazperdede üstüste geldiğinde bir süre bu şekilde tutulurlar. Sonra birinci resim hafifçe ve yavaşça kaybolur ve ikinci resim perdede kalır. İşte perdede kalan geriye-dönüşten sonraki, yani geçmişteki sahne ya da bölümdür.

Resimlerin «seçiklik ayarının bozulması» ile izleyici perdedeki görüntünün bir başka görüntüye «kaynayarak» karıştığını ve bundan yeni bir görüntünün çıktığını sanır. Bu da geriye-dönüşlerde kullanılacak olumlu yollardan biridir.

Aşağıda geriye-dönüşlerle ilgili çeşitli örnekler ve bu örneklerdeki önemli noktalara değgin açıklamalar bulacaksınız.

Genellikle «Bana bir öykü anlat» biçimi, çocuk izlencelerinde ve filmlerinde en çok başvurulan yollardan biridir. Örneğin, ilk sahnede bir kaptan elinde piposu ve dizlerinin dibinde küçük yeğeni

olduğu halde oturmaktadır. Cama vuran yağmurun ve ocakta çıtır çıtır yanan odunların sesini duyarız. Öykü anlatmak için bundan daha iyi bir akşam olamaz.

(Örnek 1)

AYDINLATARAK KAPTAN'I VE KÜÇÜK ALİ'Yİ GÖRÜRÜZ

ALİ

Bana bir öykü anlatsana, Kaptan Amca.

KAPTAN

Öykü mü? Ben öykü bilmem ki Alicığım, sana anlatayım.

ALİ

Sen mi öykü bilmezsin, Kaptan Amcacığım? Acaba senin kadar çok öykü bilen var mı bu dünyada?

KAPTAN

Peki, öyle olsun Ali. Bir düşüneyim. (BİRDEN AKLINA GELMİŞ GİBİ) Ha, Karadeniz'de gemilerimizin battığı zaman başımıza gelenleri hiç anlatmış mıydım?

ALİ

(SEVİNÇLE) Hayır anlatmadın, Kaptan Amca. Sahi, Karadeniz'de gemileriniz mi battı?

KAPTAN

Elbette ya. Anımsadığıma göre fırtınaya doğru gidiyorduk. Ben kaptan köprüsünde korsan gemisi var mı diye dürbünümle ufukları tarıyordum. İkinci kaptan aşağıda idi ve beni çağırıyordu.

BURADA GEMİNİN KAPTAN KÖPRÜSÜNE HAFİFÇE BİNDİRMELİ ZİNCİRLEME İLE GEÇİŞ BAŞLAR.

EFEKT: ÇERÇEVE DIŞINDAN DENİZ SESİ VE GİDEREK YÜKSELEN BİR RÜZGÂR SESİ DUYULUR. ARKASINDAN FIRTINA SESİ.

MÜZİK: FIRTINA MÜZİĞİ GİRER VE EFEKT SIRASINDA FONDA KALIR.

EFEKT: GEMİ ÇANLARI, DÖRT KEZ.

İKİNCİ KAPTAN, KÖPRÜNÜN KAPISINDA GÖRÜNÜR.

İKİNCİ KAPTAN

(BAĞIRARAK) Kaptan! Kaptan! Bir dakika makine dairesine inebilir misiniz?

Senaryoya devam etseydik, İkinci Kaptan'a yanıt vermek üzere Kaptan'ın çerçeveye girdiğini görecektik. Kaptan yakası kürklü ceketini ve şapkasını da bu arada giymiştir. Öykü basittir. Geminin makinalarında bir bozukluk olmuştur. Bunu gidermesi için Kaptan'dan başkası düşünülemez.

Geriye-dönüşü hazırlayan öğeler ortadadır. Ali öykü dinlemek ister. Kaptan'da da bir sürü öykü vardır. Yani emekli bir kaptanla küçük bir çocuğu aynı sahneye koymakla bu sonuca kolayca gidilir. Kaptan'ın öyküye «girişi» ise izleyiciyi geriye-dönüşe kolayca hazırlar. Gerçekte, Kaptan'ın Ali'ye anlatmasına karşın, söyledik-

lori karşılıklı konuşma üçgeni sayesinde izleyiciyi geçmişe hazırlamaktadır.

Bu geriye-dönüşün bir TV stüdyo yapımında kullanıldığını düşünürsek, Kaptan'ın gemi dekoruna geçmesine zaman verebilmek için iki yola başvurulmuştur: Uzun bir geçiş müziği ve efekt kullanılır. Ayrıca Kaptan'ın gemi sahnesinin kemen başında görünmesi gerekmez. Kaptan iki dekor arasında bir yere takılıp kalır ve ikinci dekora zamanında yetişemezse İkinci Kaptan sözlerini yineler.

Sonra öykü devam eder. Ama öykünün sonunda yine Ali'ye ve öykü anlatan Kaptan'a dönülecektir.

Bunu sağlamak için son sahneye dönmeden bir önceki sahnede İkinci Kaptan'la Başçarkçı arasında bir konuşmaya yer veririz. Bu konuşma Kaptan'ın gemi dekorundan Ali'nin bulunduğu dekora geçmesine zaman verecek değin uzun olmalıdır.

İkinci Kaptan'la Başçarkçı arasındaki konuşma İkinci Kaptan'ın yakın çekimi ve şu sözleri ile sona erer:

İKİNCİ KAPTAN

(YÜZÜ YAKINDAN GÖRÜLÜR) (BAŞÇARKÇIYA) İşte bundan sonra başımızda böyle bir kaptan olduğu zaman korkma. Ne gibi bir serüvene girersek girelim, onun sayesinde tatlı canımızı kurtaracağımız kesindir.
MÜZİK: GİRER VE BİRAZ SONRA ARKAYA GEÇER. ALİ'NİN YAKINDAN GÖRÜNEN YÜZÜNE BİNDİRMELİ ZİNCİRLEME İLE GEÇİŞ. ALİ'NİN GÖZLERİ KOCAMAN AÇILMIŞTIR.

ALİ

Siz ne yaman adamsınız, Kaptan Amca.
ALİ'NİN BAŞINA BİR EL KONAR VE OKŞAR.
KAMERA GERİYE ÇEKİLEREK ELİN SAHİBİ KAPTANI DA GÖSTERİR.

KAPTAN

Bu öykü bir şey değil ki, Ali. Gelecek hafta bak ben sana neler anlatacağım. Bir seferde de kocaman bir kaplumbağa ile karşılaşmıştık. Ama dağ gibi bir kaplumbağa. Haftaya dek uslu durursan, bu öyküyü de dinlersin.

Burada yine bindirmeli zincirleme kullanılmıştır. İkinci Kaptan'ın yüzünün yakın çekiminden Ali'nin yüzünün yakın çekimine bindirmeli zincirleme ile geçilmektedir. Eğer Kaptan'ın birinci set'e geçmesi için daha uzun bir süreye gerek duyulursa, o zaman İkinci Kaptan'la Başçarkçı arasındaki karşılıklı konuşmanın daha uzun sürmesi gerekir.

Eko'lu ve filtre'li sesler geriye-dönüşlere son derece uygundur. Örneğin izleyiciye mektup okuyan bir kızı gösteriyoruz diyelim. Bu durumda filtre, geriye-dönüşe hem sesle, hem de görüntüyle bir temel hazırlamış olur.

(Örnek 2)

MEKTUP OKUYAN KIZIN OMUZUNUN ÜZERİNDEN YAPILAN ÇEKİM. MEKTUP TÜM EKRANI DOLDURUNCAYA DEK KAMERA YAKLAŞIR.

ERKEĞİN SESİ

(FİLTRE'DEN OKUYARAK) İstanbul'da Köprü'de seni beklediğim günü hatırlıyor musun? Gecikmiştin. Seni neredeyse aramaya çıkıyordum.

MEKTUP TÜM ÇERÇEVEYİ DOLDURMUŞTUR.

MEKTUBUN ÜSTÜNDE BİNDİRME İLE ERKEĞİN GÖRÜNTÜSÜ ÇIKAR. ADAM ÇEVRESİNE BAKMAKTADIR.

ERKEĞİN SESİ

(OKUMAYA DEVAM EDEREK) Nerede kaldığını merak etmiştim. Acaba söz verdiğin gibi gelecek miydin? Seninle yeni tanışmıştım. Belki de beni unutmuştun. Birden uzaktan geldiğini gördüm.

MÜZİK YÜKSELİR VE HAFİFÇE BİTER.

HÂLÂ DEVAM ETMEKTE OLAN BİNDİRMEDE MEKTUP YİTİP GİDER VE KIZI ÇERÇEVENİN DIŞINDA FARKETMİŞ OLAN ADAM KALIR.

(ARTIK FİLTRESİZ) (ELİNİ SALLAYARAK) Ayşe! Ayşe! Buradayım.

AYŞE ÇERÇEVEYE GİRER.

Öykünün geriye-dönüşe yöneltilmesini mektuptaki sözcükler hazırlar. Aynı sözcükler aynı zamanda izleyiciye de geriye-dönüşe doğru gidildiğini haber verir. Mektup gerçekte içine çok bilgi sıkıştırılmış bir «giriş»tir. İzleyici bu mektup sayesinde ne göreceğini, olayın nerede geçeceğini ve orada kimin bulunduğunu anlar. Erkeğin sesi daha önce filtre'den geçirilerek ses bantına alınmıştır. Bu bant oyunun yapımı sırasında verilince, izleyici, Ayşe'nin kafasındakileri Ayşe mektubu okuyorken, izliyormuş izlenimine kapılır. Eğer Ayşe'nin mektubu okuduğu geniş çekimle gösterilmezse, yapımcılıktaki süreklilik de bozulmamış olur. Şöyle ki: Önce Ayşe mektubu okuyorken gösterilir. Sonra aynı mektubun bir başka kopyasının çok yakın çekimine kesme ile geçilince, Ayşe bulunduğu dekordan ayrılır ve adamla buluşmasının gösterileceği ikinci dekora gelir ve yerini alır. Böylece Ayşe mektup perdeden yitip gittikten sonra başlayacak olan ve adamın bulunduğu sahnede, çerçeveye girerek oyunun devamlılığını sağlar. Geriye-dönüş tamamlandıktan ve geçmişteki olay başladıktan sonra artık adamın sesini filtre'den değil, doğal olarak kendinden duyarız. Çünkü bir kez geçmişe döndükten sonra, geçmiş artık bugünmüş gibi ele alınmalıdır.

Uzun bir süreyi kapsayan basit bir öyküyü anlatırken geriye-dönüş ayrı bir önem taşır. Genellikle bir öykünün tümünü bir senaryonun sınırlı kalıbı içine sıkıştırmak mümkün olmaz. O zaman yazar öyküye en gerekli gördüğü bir yerden başlar ve sonra da aynı

öykünün önemli gördüğü noktalarına geriye-dönüş yapar.

Zamanın önemli bir rol oynadığı öyküler bu gibi sunuluşa son derece uygundur. Geriye-dönüşün temeli olarak kısa süreli bir sahne seçildiği takdirde, senaryoda bu sahneye ya da bölüme daha uzun süreli bir sahnenin sonuna doğru yer verilmesi önemli bir noktadır.

Örneğin yazar bir bakkalda geçen öyküye değgin senaryo yazıyor diyelim. Elbette öyküye en baştan başlayıp, olayları kronolojik bir sıraya göre dizmek mümkündür. Ama böyle bir sıra izleyince öykü ilginçliğini yitirebilir O zaman bakkal dükkânında geçen bir gün ele alınır. Diyelim ki öykü 18 Mart 1986'da bakkal dükkânındaki olaylarla başlayacak ve aynı günün sonunda da sona erecek ve yine diyelim ki o gün, yani 18 Mart 1986 gününün sonunda bakkal dükkânı 50 yıllık bir çalışmadan sonra bir daha açılmamak üzere kapanıyor. Açılış sahnesinde bakkalı tezgâhın arkasında üzgün otururken gösteririz. Son sahnede de mahallenin yaşlıları bakkala uğrayıp, son ziyaretlerini yaparlar. Aradaki sahneler ise çeşitli geriye-dönüşleri kapsayacaktır. Bu geriye-dönüş sahneleri 50 yıllık bir geçmişi izleyiciye yansıtır.

Çikolata almak için bir çocuk dükkâna girer. Yaşlı bakkal geçmişteki olayları anımsamaya yatkın bir havadadır. Çocuğun büyükannesini, kadının genç olduğu yıllarda düşünmeye başlar. Tam elli yıl geriye döneriz. Gerçekte birinci sahneden sonra ikinci sahne gelmektedir. Ama ikinci sahne, birincisinden elli yıl önceki olayları yansıtır. Aşağıdaki örnekte bulunan geriye-dönüşün birbirinden ayırdığı iki sahne de aynı dekorda geçmektedir.

(Örnek 3)

BİR BAKKAL DÜKKÂNININ İÇİNİ AYDINLATARAK GÖRÜRÜZ. ÇOCUK, BAKKALLA KONUŞMAKTADIR.

ÇOCUK

(DÜŞÜNCELİ) Sadece yirmibeş kuruşum var. Onunla da fazla bir şey alamam.

(BABACAN, SON DERECE CİDDİ BİR KONUYU TARTIŞIYORMUŞ GİBİ) Hakkın var. Oysa yirmibeş kuruşla 50 yıl önce neler alınmazdı ki...

ÇOCUK

50 yıl önce mi? Ne kadar uzun bir süre!

BAKKAL

(DÜŞÜNCELİ) Evet, çok uzun bir süre.

(BİRDEN NEŞELİ) Bak aklıma ne geldi, Doğan. İşe başladığımdan beri allen hep benden alışveriş yaptı. Onun için faiz verebilirim sanırım.

ÇOCUK

(SÖZCÜĞÜN ANLAMINI KAVRAYAMAMIŞ) Faiz mi?

BAKKAL

(KESİN) Elbette.

RAFLARDAN KOCAMAN BİR ÇİKOLATA PAKETİNİ ALIR VE

ÇOCUĞA UZATIR.

BAKKAL (DEVAMLA)

Al bakalım. Dükkânı bugün kapatıyorum. Senden bir kuruşu bile almam.

ÇOCUK

(ÇİKOLATAYI ALIR, SEVİNMİŞTİR) Çok çok teşekkür ederim.

BAKKALIN YÜZÜNÜN YAKIN ÇEKİMİ.

BAKKAL

(DÜŞÜNCELİ) Elli yıl önce büyükannenin dükkâna geldiği günleri hatırlıyorum, Doğan. Ona ne denli benziyorsun.

GÖRÜNTÜNÜN SEÇİKLİK AYARI BOZULMAYA BAŞLAR.

ÇOCUĞUN SESİ

(ÇERÇEVE DIŞINDAN) Çok teşekkür ederim. Çok teşekkür ederim. Sağolun. Sağolun.

ÇOCUĞUN SESİ FEDING'LE KAYBOLURKEN GENÇ BİR KIZIN SESİNİN YAVAŞ YAVAŞ DUYULMAYA BAŞLADIĞINI SEZİNLERİZ.

GENÇ KIZ

Teşekkür ederim. Teşekkür ederim. Sağolun. Sağolun.

(SES ARTIK DOĞAL DÜZEYDE DUYULUR) SEÇİKLİK AYARI BOZULMUŞ OLAN GÖRÜNTÜ DE YAVAŞ YAVAŞ DÜZELİR. SEÇİKLİK AYARI YERİNE GELİNCE GÖRÜNTÜDE GENÇ BİR KIZ GÖRÜRÜZ. KIZ TEŞEKKÜRE DEVAM EDERKEN KISA BİR SÜRE ONU GÖSTERDİKTEN SONRA KESME İLE BAKKALA GEÇİŞ.

BAKKAL

(ŞİMDİ 25'İNDE GENÇ BİR ADAMDIR) Rica ederim efendim. Bir şey değil. Bakın isterseniz, aldıklarınızı götüreyim. Evinize götürebilirim.

KIZ

Rica ederim efendim, zahmet etmeyiniz.

BAKKAL

Ne zahmeti Fatma Hanım. Aslına bakarsanız sizin paketlerinizi taşımak hoşuma gidiyor. (YAVAŞÇA) Acaba işiniz bittikten sonra buluşabilir miyiz?

KIZ

(BİRDEN KARAR VEREMEZ, SONRA GÜLÜMSEYEREK) Belki, olur. Peki.

MÜZİK: HAFİFÇE TATLI BİR PARÇA VE ARKA PLANDA KALIR.

Geriye-dönüşe izleyiciyi doğrudan doğruya yönelten öğe bakkalın, çocuğun büyükanesini 50 yıl önce tanıdığını söylediği sözlerdir.

Kızın görüntüde bulunduğu sırada görüntünün seçiklik ayarı düzeltilirken bakkal çerçeve dışındadır. Böylece bakkalın gençliğini oynayan aktöre yerini alması için yeterince zaman verilmiş olur. Burada «seçiklik ayarı bozularak» yapılan geriye-dönüşle, aynı sah-

nenin geçmişteki bir zamana dönüştüğü izlenimi uyandırılmaktadır.

Sesle sağlanan «geriye-dönüş»:

Görüntüdeki sahneyi değiştirmeden salt sese başvurarak bir geriye-dönüş sağlamak da mümkündür. Örneğin diyelim ki Tibet'teki bir dağı aşmaya çalışırken ortadan yitip giden biri hakkında iki kişi konuşuyor. Adamlardan biri dağ silsilesi resmine bakmaktadır.

1. ADAM

Anımsıyor musun? Bu resme bakıp, günün birinde buralarını aşacağım derdi.

2. ADAM

(BAŞINI SALLAR) Çok iyi anımsıyorum.

1. ADAM

İnanılacak gibi değil. Sesini işitir gibiyim.

RESMİN YAKIN ÇEKİMİNE KESME İLE GEÇİŞ.

EFEKT: SERT RÜZGÂR SESİ.

SES

(RÜZGÂRDAN DAHA YÜKSEK VE FİLTRE'DEN) Bu dağlar çok yüksek ve hava çok sert. Tahminimizden çok çok yüksek ve tahmininizden çok çok sert.

KESME İLE İKİ ADAMA GEÇİŞ.

2. ADAM

Çin'de ona benzeyen biri görülmüş. Doğru mu bu?

Böylece «geriye-dönüş»teki sesle duygusal bir ilişkisi bulunan bir nesne üzerine dikkatler çekildiği için izleyici, duyduğu ile gördüğü arasında bir bağ kurabilir. Salt sesle ilgili bir «geriye-dönüş» yaparken, görüntüsel bir bağlantıya da yer vermeye dikkat edilmelidir.

Bu sayede görüntü ilgiyi dağıtacağı yerde, «geriye-dönüş»e bir katkıda bulunur. Televizyonda ve sinemada, isterseniz salt kulağa da yönelebilirsiniz. Ama kulağa yöneldiğinizde gözün de konu ile ilgili bir görüntüye tanıklık etmesi gerekir.

Birbiri arkasına konan görüntüler:

«Geçiş» yöntemleri yazarların sık sık başvurdukları yollar arasına girebilir, ama şunu da unutmamak gerekir: Geçişlerin simgelediği çeşitli anlamlar vardır. Bir öyküdeki yer ve zaman bakımlarından çeşitli geçişler yapılabilir. Ama bu geçişlerle şimdiye dek üzerinde durmadığımız bir başka amaca da ulaşılabilir: Geçişlere birtakım düşünceleri sıkıştırmak, geçişlerde birtakım düşünceleri yansıtmak...

Diyelim ki bir geçişle birleştirilecek iki sahne ya da bir sahnenin iki bölümü var: Evdeki bir kız ve savaş alanındaki sevgilisi. Öyküye simgesel bir coşku katacak görüntüleri seçerken, «geçiş»in aynı zamanda dramatik bir etki yaratmasını da isteyebiliriz. Aşa-

ğıda bunu elde etmek için başvurulan yollardan birine yer verilmiştir.

Kızı elinde bir gülle görürüz. Sevgilisinin fotoğrafının yanındaki vazoya bu gülü koyacaktır. Kamera, güle tüm perdeyi dolduracak değin yaklaşır ve çok yakın bir çekim yapar. Bindirmeli zincirleme ile bir süngünün yakın çekimine geçeriz. Bir an aşkın ya da sevginin simgesi olan gül, görüntüde ölümün simgesi olan süngü ile aynı anda görülür. Gül görüntüden silinir ve süngü kalır. Sonra kamera geri çekilir ve süngüden aşağı doğru tüfeğe ve tüfeği tutan askere, yani kızın sevgilisine doğru iner. Teknik yönden «geçiş» bindirmeli zincirleme ile birbiri arasında sıkı bir bağ bulunan iki bölümü birleştirmiş demektir. Ama simgeler olayla ilgili insanların ve onların duygularının ve kızla askerin ilişkilerinin en önemli yönlerini tanımladığı için bu geçiş onların tüm öyküsünü de aşağı yukarı aynı noktaya sıkıştırmış bulunmaktadır.

Jeanne d'Arc'ın öyküsünü herkes bilir. Diyelim ki Jeanne d'Arc yakalandı. Bu sahneden, onun yargıçlar önünde yargılandığı sahneye geçiş yapmak istiyoruz. Bu geçiş çeşitli yollarla yapılabilir. Ama eğer yazar bazı simgeler peşinde ise elbette Jeanne d'Arc'ın yüzünün yakın çekiminden, ocakta yanan ateşin yakın çekimine geçişten daha fazlasını yapmak isteyecektir. Örneğin Jeanne d'Arc kılıcını yukarıya kaldırır ve tutar. Aynı zamanda da başını yukarıya, gökyüzüne kaldırır. Kamera kılıcın ucundan aşağıya yavaş yavaş iner ve kılıcın sapı, üstünde haç resmi ile birlikte, bir an tüm perdeyi doldurur. İşte bu sırada yavaşça yapılan bindirmeli zincirleme ile ocaktaki ateşin yakın çekimine yumuşak bir geçiş yapılır. Böylece Jeanne d'Arc, Jeanne d'Arc'ın inandığı dinin simgesi ve oyunun sonunda ateşte yakılacak olan Jeanne d'Arc'ın sonunun simgesi, kısa bir an için de olsa perdede gösterilmiş olur.

Yazdığımız öyküde yer alan olaylar arasındaki ilişkileri gözden geçirince geçişlerde kullanılabilecek simgeleri kolaylıkla bulabilirsiniz.

Shakespeare'in «Macbeth» adlı oyununun üzerinde duralım. Şatonun önünde İskoçya Kralı Duncan ile Leydi Macbeth karşılaşırlar Kamera Leydi Macbeth'in bakışını izler ve perdeyi Duncan'ın pelerini üzerinde bulunan krallık arması doldurur. Leydi Macbeth'in baktığı yer bu kralık armasıdır. Çünkü bu arma onun tutkusunun tek simgesidir. Leydi Macbeth kocasının bu armaya sahip olmasını, yani tahtı ele geçirmesini istemektedir. İşte tam bu sırada görüntüde bindirme ile kocası Macbeth'in yüzü, kral arması da görünürken belirir. Sonra arma yitip gider ve kamera geri çekilerek Macbeth'i, şatonun içinde, Kral Duncan'ı öldürmek için planlar yaparken gösterir.

Böylece şatonun dışından içine geçerken başvurulan geçiş sırasında da aynı zamanda hemen hemen tüm oyunun konusunu özetleyen bir simge görmüş oluruz.

Beşinci Bölüm

UYGULAMA

A. BİÇİM

Her şeyden önce bir senaryonun biçimi nasıl olmalıdır? Bu noktayı kısaca gözden geçirelim. Türkiye'de senaryolar yazılırken sayfa ortadan ikiye ayrılır ve sol yana görüntü ile ilgili bilgiler, sağ yana da konuşmalar yazılır. Buna hiç gerek yok. Çünkü böyle yazılmış bir senaryoyu okumak ve okunanı da anlamak hiç de kolay değildir.

Bir senaryoda şu noktalarla ilgili bilgiler yer alır: Dekor, aksesuar, nesneler, oyuncular, giysi, makyaj, ışıklandırma, konuşmalar, ses efekt'leri, müzik, çekimler, kamera açıları, kamera devinimleri, nesnel kamera ve öznel kamera, çizim, fotoğraf, görüntü efekt'leri, kurgu ve geçişler (görüntüsel bilgiler). Bunlardan kimileri bu kitapta ele alınmıştır. Diğerleri ise ilerde incelenecektir.

Aynı senaryoda şu bilgiler de olmalıdır: Karşılıklı konuşma, müzik ve ses efekt'leri (sesle ilgili bilgiler). Bunların hepsi üzerinde bu kitapta durulmuştur.

Profesyonel anlayışla yazılmış olan bir senaryoda tüm bu noktaları alt alta sıralamak en iyi yoldur. Aşağıdaki örnekler bu durumu belirli olarak ortaya koymaktadır.

Senaryoların daktilo edilmesini söylemeye herhalde gerek yok. El ile yazılmış senaryoları hiç kimsenin okumayacağını düşünmelisiniz. Senaryoyu öyle bir şekilde yazın ki, sayfanın sağ tarafını bir parmakla tutacak değin boşluk olsun. Altta da en az iki parmak kalınlığında bir boşluk bırakın ve sayfanın en son satırı öbür sayfaya geçiyorsa, en son sayfadaki satırın altına ayraç içinde (Devam ediyor) diye yazın.

Şimdi gelelim sayfanın üst ve sol yanına. Her sayfayı üst yanda numaralamayı unutmayın. Ayrıca her sayfanın üst yanında en az üç parmak kalınlığında bir boşluk bırakılması gerekir. Ama sayfadaki en geniş boşluk sol yanda bırakılmalıdır. Senaryoyu okuyanlar, gerekli notları bu boşluğa yazacaklardır.

Aşağıdaki örneklerde de göreceğimiz gibi, görüntüsel bilgiler (dekor, aksesuar, nesneler, oyuncular, giysi, makyaj, ışıklandırma, kamera açıları ve devinimleri, geçişler, vs.) ve sesle ilgili bilgilerden salt müzik ve ses efekt'leri yazıldıktan sonra konuşmalar daha içer-

den başlar. Her konuşmanın üstüne ve ortaya sözkonusu konuşmayı yapan kişinin senaryodaki adı büyük harfle yazılır, şöyle ki:

(Örnek 1)

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER VE ŞŞIRMAKTAN KENDİNİ ALAMAZ. ODA ESKİ GİYSİLERLE DOLUDUR. BİR KÖŞE KARANLIKTA KALDIĞI İÇİN, ORADA NE OLDUĞU BELLİ OLMAZ. YAVAŞ YAVAŞ AHMET'İN YÜZÜNE YAKLAŞIRIZ. BÜYÜK BİR HAYRET İÇİNDEDİR. BU SIRADA, AÇIK PENCEREDEN SOKAK GÜRÜLTÜSÜ GELMEKTEDİR. HAFİFTEN HAFİFE ARKA MÜZİĞİ DUYULUR. BİRDEN KAPI AÇILIR VE İÇERİYE YILDIZ GİRER. AHMET'İ GÖRÜNCE ŞAŞIRIR.

YILDIZ

Burada ne arıyorsunuz?

AHMET

Bir şey aradığım yok. Yanlışlıkla girdim.

Dikkat edilirse, yukardaki örnekte bulunan birinci bölümcede (paragraf) tüm görsel bilgiler ve salt müzik ve efekt'lerle ilgili ses bilgileri toplanmıştır. Ahmet'in ve Yıldız'ın konuşmaları ise bu bölümceye kıyasla daha içerlek yazılmıştır.

Bu örnekte eksik olan salt iki nokta var. Her sahnenin ya da çekimin başına bir sıra numarası koymak gerekiyor. Sahne ve çekim değiştikçe bu numarlar sırayla artar. Yukardaki örnek oda sahnesidir ve diyelim ki film bu sahneyle başlıyor. O halde bu sahnenin numarası (1) dir.

Eksik olan ikinci nokta ise şu: Her sahnenin ya da çekimin başında, sıra numarasından sonra büyük harfle ve sırayla çeşitli durumları da belirtmemiz gerekiyor. Bu durumlar da şunlar: Sahnenin geçtiti yer; olayın içerde mi, yoksa dışarda mı geçtiği ve olayın gündüz mü, gece mi geçtiği.

Bu duruma göre yukardaki örneğe şöyle başlamamız gerekir:

(Örnek 2)

1. YILDIZ'IN ODASI (İÇ-GÜNDÜZ)

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER VE ŞAŞIRMAKTAN KENDİNİ ALAMAZ.
(Örnek bu şekilde devam eder.)

Böylece bir senaryonun kâğıt üzerindeki biçimi hakkında yeterince bilgi sahibi oldunuz.

Şimdi sıra bundan önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz noktaların senaryo içinde nasıl birleştirildiğini, kullanıldığını ve uygulandığını belirtmeye geldi.

Çekim adları:

Önce şunu söyleyelim:

İlerde yayınlanacak olan kitaplarımızda çeşitli yöntemleri açıklarken çeşitli adlar ya da terimler üzerinde duracağız. Örneğin orta boy çekim, alt açı, çevrinme, öznel kamera gibi... Senaryo yazarının tüm bu adları ya da terimleri senaryosunda belirtmesine gerek yoktur. Daha doğrusu, yazar senaryoyu film tekniğini tıpatıp kullanarak yazmaz. Aksi halde yönetmene hiç gerek kalmazdı. Çünkü yönetmen senaryoyu yazardan aldıktan sonra, bu senaryo üzerinde çalışacak ve «çekim senaryosu»nu hazırlayacak ve bu «çekim senaryosu»nda da, filmi en olumlu biçimde çekebilmek için, tüm teknik adları ve terimleri kullanacaktır.

Yazarın ise elbette bu teknik adları ve terimleri bilmesi gerekiyor. Ama yazar hiçbir zaman bir yönetmenin yerini almaya çalışmamalı ve işin tekniğine girmemelidir. Ama yazar yönetmenin kullanacağı tekniğe uygun bir anlatım yolunu da senaryoda kullanmak zorundadır. O halde senaryo yazarı senaryodaki öyküyü film tekniğine en uygun biçimde anlatmayı sağlamak zorundadır. Yazar bunu yaparken film tekniğini uygulama fırsatını yönetmene vermelidir.

Şimdi örnek 1'e yine bir göz atalım. Bu örnekte biz son derece teknik birer terim olan «çekim», «çevrinme», «ışıklandırma», «kaydırma» ya da «zoom» ve «yakın çekim» gibi sözcükleri bir senaryo yazarı olarak hiç kullanmadık. Ama yönetmen «çekim» senaryosunu hazırlarken bunların hepsine başvuracak. Çünkü bunların hepsi sözkonusu örnekte var.

Şöyle ki:

«*Çekim*» terimini ele alalım. Yukardaki örneği gözden geçiren yönetmen bu sahneyi çeşitli çekimlere ayıracaktır. Önce kendi kendine belki de şöyle diyecektir: «Ahmet'in odaya girişini ve şaşırmasını genel çekimde göstereyim. Yani odanın tümü ve ortada da Ahmet. Bu genel çekimde üst açıyı kullanayım ve odayı ve Ahmet'i yukardaki bir noktadan aşağı doğru göstereyim. Sonra bu dekoru öyle bir şekilde *ışıklandırayım* ki odanın yalnız bir köşesi karanlıkta kalsın ve orada ne olduğu belli olmasın.

Örnek 1'de «Yavaş yavaş Ahmet'in yüzüne yaklaşırız.» deniyor. Bu, kameranın ya ileriye doğru, yani Ahmet'e doğru *kaydırılması* ya da «*ileri zoom*» demektir. Ben «ileri zoom»u kullanayım.

«Daha sonra ikinci çekime geçerim ve yalnız kapıyı «yakın çekim»le gösteririm. İkinci çekimde göz hizası açısına başvurmalı. Bu ikinci çekime «kesme» ile geçince kapı açılır ve Yıldız içeri girer. Yıldız içeri geçince kamera geri kaydırılır ve Yıldız'ı Ahmet'le yan yana gösteririm.» Yönetmen kendi kendine böyle diyerek şu küçük örnekte iki çekim, iki kamera açısı, ışıklandırma, ileri zoom, kesme, geri kaydırma gibi teknik yöntemleri ve terimleri kullandı. Oysa senaryo yazarı bunlara hiç başvurmadan, ama yönetmenin bunları kullanmasına olanak tanıyarak sözkonusu örneği yazmıştı.

Diğer terimler:

Senaryo yazarı aynı örnekte hiçbir teknik terime başvurmadan oyunculara (odaya girmek, şaşırmak vs.), ses efekt'lerine (sokak gürültüsü) ve müziğe de (arka müziği) yer verdi. Bunları teknik bakımlardan ayarlamak da yine yönetmenin ve diğer görevlilerin işidir.

Eğer dikkat ettinizse, geride kalan bölümlerde üstünde durmuş olduğumuz çeşitli noktalara yazar Örnek 1'de hiç değinmemiş. «Aksesuar», «giysi», «geçişler» vb... Senaryoda bunlara olanak sağlayacak en ufak ve üstü kapalı bir değinme bile yok. Demek ki bu noktalar sözkonusu sahnenin anlatımında etkileyici birer rol oynamıyorlar. Yönetmenin bu noktalarla ilgili kararları kendi kendine vereceği anlaşılıyor. Olayla ilgili aksesuarları kendi seçecek, Ahmet'in ve/Yıldız'ın giymeleri gereken giysileri kendi saptayacak, makyajın nasıl yapılması gerektiğini makyajcıya söyleyecek ve geçiş yollarını kendi düzenleyecektir. Ama eğer Ahmet'in odaya girdiği zaman, masanın üstündeki bir kitabın (aksesuar) gözüne çarpması, üzerinde eski giysilerin bulunması ve yüzünde de bir bıçak yarası (makyaj) olması öykü bakımından gerekiyorsa, yazar bunları senaryoda hiç ayrıntıya kaçmadan ve en yalınç bir şekilde belirtmek zorundadır.

Yine yukardaki örnekte kameranın nesnel ya da öznel olması gerektiği de belirtilmemiştir. Yazarın Örnek 1'de şöyle yazdığını kabul edelim:

(Örnek 3)

1. YILDIZ'IN ODASI **(İÇ-GÜNDÜZ)**

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER VE ŞAŞIRMAKTAN KENDİNİ ALAMAZ. *AHMET'İN GÖZÜYLE ODANIN GENEL GÖRÜNÜMÜ.*
ODA ESKİ GİYSİLERLE DOLUDUR. BİR KÖŞE KARANLIKTA KALDIĞI İÇİN, ORADA NE OLDUĞU BELLİ OLMAZ. (Örnek devam etmektedir.)

Şimdi buradaki italikle yazılmış olan tümce yönetmene kamerayı öznel olarak kullanma olanağını veriyor. «Öznel kamera» terimi ilerde açıklanacaktır. Demek ki yönetmen ilk olarak kullanacağı genel çekimde Ahmet'in odaya girişini gösterecek, kesme ile ikinci çekime geçildiğinde, kamera Ahmet'in odaya girdikten sonra durduğu yere konacak ve onun gördüğü açıdan odanın çekimi yapılacak. Eğer Ahmet'in odayı gözleriyle taradığı izlenimi de yaratılmak istenirse, Ahmet'in durduğu yerden çekim yapan kameraya bir de çevrinme devinimi verilmesini yönetmen isteyebilir. Ama bu ikinci çekimden bir sonraki çekime geçildiğinde, kamera nesnel olarak kullanılmaya devam edecektir. İster yazarın senaryosu olsun, ister «çekim se-

naryosu», nesnel kamerayı özel olarak belirtmeye gerek yoktur. Kameranın ancak öznel kullanımı için gereken açıklamanın yapılması ve teknik terimlere yer verilmesi gerekir.

Kurgu:

Yukardaki örnekte yazar kurguya da hiç değinmemiş. Senaryolarda yazarların kurgu ile çok ender olarak ilgilendikleri bir gerçektir. Senaryo yazarlarının coşkulu bir sahnenin hızlı akışını belirtmek için «hızlı kurgu» ya da bunun aksi olan durumlarda da «yavaş kurgu»ya olanak verecek sahneler yazabilecekleri unutulmamalıdır. «Yavaş kurgu» ve «hızlı kurgu» ilerde incelenecektir.

Hızlı kurgu için bir örnek:

(Örnek 4)

2. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ)**

İKİ OTOMOBİL KUMLARIN ÜZERİNDE HIZLA İLERLEMEKTEDİR.
ÖNDEKİ KIRMIZI OTOMOBİLDE AHMET VARDIR.
ÖNDEKİ OTOMOBİLDE İKİ KİŞİ GÖRÜNMEKTEDİR.
ARKADAKİ ARABA ÖNDEKİNE HIZLA YAKLAŞIR.
AHMET DİKİZ AYNASINDAN ARKADAKİ ARABAYI KAYGI İLE İZLER.
ARKADAKİ ARABADA, ŞOFÖRÜN YANINDA OTURAN ADAM SİLAHINI DOĞRULTUR.
AHMET GAZ PEDALINA BASAR.
HER İKİ ARABANIN ARASI AÇILIR.
ELİNDE SİLAH TUTAN ADAM, ŞOFÖRE «DAHA HIZLI» DER.

Yukardaki örnekte her tümce ayrı birer çekimdir. Elbette her çekim «kesme» ile birbirine geçer. Ama senaryo yazarının her tümcenin ayrı bir çekim olduğunu, her çekimin çok kısa sürmesi gerektiğini ve tüm çekimlerin «kesme» ile birbirine bağlandığını belirtmesine gerek yoktur. Bu sahneyi okuyan profesyonel bir yönetmen hemen durumu anlayacak ve «hızlı kurgu»nun sağlanması, dolayısıyla da bu sahnenin coşkulu olması için her yola başvuracaktır.

Şimdi de yavaş kurgu için bir örnek verelim:

(Örnek 5)

3. KUMSAL **(DIŞ-AKŞAMÜSTÜ)**

UZUN BİR KUMSALDAYIZ. DALGALAR AĞIR AĞIR GELİR VE SAHİLE ÇARPAR. AHMET VE YILDIZ KUMSALDA AĞIR AĞIR YÜRÜMEKTE VE KİMİ ZAMAN DURUP BİRBİRLERİNE SARILMAKTA VE ÖYLECE KALMAKTADIRLAR. KUM-

SALIN ÜZERİNDE MARTILAR DOLAŞMAKTA VE UFUKTA GÜNEŞ BATMAKTADIR.

Bu örnekte her tümce bir çekim değildir elbette. Senaryo yazımında böyle bir kural da yoktur. Ama yukardaki örnekte yazarın «yavaş kurgu»ya uygun bir sahne yarattığı da apaçık ortadadır. Çünkü görüntülerde hızlı devinimler yoktur. Çekimler uzun süreli olacaktır. Bir çekimden diğerine en hızlı geçiş yolu olan kesme ile geçilse bile, olayın akışında belli bir ağırlık vardır.

Senaryoda geçişler nasıl belirtilir?:

Her şeyden önce şunu söyleyelim. Senaryo yazarı her sahne ya da çekim arasındaki geçiş yolunu senaryoda belirtmek zorunda değildir. Yazar ancak en gerekli yerlerde geçiş yollarının hangisini kullanmak istiyorsa, onu senaryonun belli bir yerine koyar. Her film genellikle bir «açılma» (ya da «aydınlatarak») başlar. O halde senaryodaki ilk sahneden önce bunu büyük harfle belirtmekte yarar vardır. Şöyle ki:

(Örnek 6)

AÇILMA (ya da AYDINLATARAK)

1. YILDIZ'IN ODASI **(İÇ-GÜNDÜZ)**

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER.

Eğer geçiş bir sahnenin başlangıcında değil de, içinde yer alırsa şöyle belirtilir:

(Örnek 7)

AÇILMA

1. YILDIZ'IN ODASI **(İÇ-GÜNDÜZ VE GECE)**

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER VE ŞAŞIRMAKTAN KENDİNİ ALAMAZ. ODA ESKİ GİYSİLERLE DOLUDUR. BİR KÖŞE KARANLIKTA KALDIĞI İÇİN, ORADA NE OLDUĞU BELLİ OLMAZ. YAVAŞ YAVAŞ AHMET'İN YÜZÜNE YAKLAŞIRIZ. BÜYÜK BİR HAYRET İÇİNDEDİR. BİRDEN KAPI AÇILIR VE İÇERİYE YILDIZ GİRER. AHMET'İ GÖRÜNCE ŞAŞIRIR.

YILDIZ

Burada ne arıyorsunuz?

AHMET

Bir şey aradığım yok. Yanlışlıkla girdim.

YILDIZ

Size inanmıyorum.

AHMET
Doğru, iyi bir yalancı değilim.
AHMET, YILDIZ'A DOĞRU İLERLER VE ONU KOLLARI ARASINA ALIR.
ZİNCİRLEME.
AKŞAM OLMUŞTUR. AHMET'LE YILDIZ AYNI ODADA, YERDEKİ BİR ŞİLTEDE BİRBİRLERİNE SARILMIŞ OLARAK YATMAKTADIRLAR.

Yukardaki örnekte görüldüğü gibi, ZİNCİRLEME adlı geçiş yolu sahnenin ortasında kullanılmıştır. ZİNCİRLEME'den önce Ahmet'le Yıldız birbirlerine sarılırlar. Sevişeceklerdir. Bunu izleyiciye göstermeyiz. Sevişmelerinden sonraki bir zamana ZİNCİRLEME ile geçeriz. Aynı sahne devam etmektedir. Ama ZİNCİRLEME ile hem belli zamanın geçtiğini (Sevişme anı geçmiş ve akşam olmuştur), hem de ZİNCİRLEME'den önce başlayan sevişme olayının ZİNCİRLEME'den sonra bitmiş olduğu belirtilmiştir.

Burada bir nokta üzerinde yine duralım. Senaryo yazarı ilk bölümlerde üzerinde durulan ve daha sonraki kitaplarda da üzerinde durulacak teknik terimleri ve yöntemleri belirtmek zorunda değildir. Ancak onlara uygun bir senaryo yazmalıdır. Ancak onların kullanılmasına elverişli bir senaryo hazırlamalıdır. Ama çok gerekli gördüğü yerlerde - ki bunların sayısının bir senaryo içinde çok az olması gerekir - sözkonusu teknik terimleri ve yöntemleri olduğu gibi belirtir. Örneğin «Ahmet'in yüzünü çok yakın çekimle görürüz, alt açı kullanırız, kamera soldan sağa çevrinme yapar, kamera dikey yükseliş yapar ve kararma-açılma ile geçeriz» diye yazar.

Işıklandırma (Aydınlatma) :

Işıklandırmaya gelince, yazarın en az değindiği konu budur. Zaten her sahnenin başında «iç», «dış», «gece» ya da «gündüz» diye belirtmekle yazar film yapım ekibine hangi çeşit ışıklandırma düzeninin kurulacağını söylemiş olmaktadır. Ama bu gibi durumların dışında yazar senaryoda ışıklandırma ile özel durumların yaratılmasını sağlayabilir.

(Örnek 1)'e yine bakalım :

AÇILMA

1. YILDIZ'IN ODASI **(İÇ-GÜNDÜZ)**

AHMET, YILDIZ'IN DUVARLARI KÂĞITLA KAPLI ODASINA GİRER VE ŞAŞIRMAKTAN KENDİNİ ALAMAZ. ODA ESKİ GİYSİLERLE DOLUDUR. *BİR KÖŞE KARANLIKTA KALDIĞI İÇİN, ORADA NE OLDUĞU BELLİ OLMAZ.*

Bu son tümce doğrudan doğruya ışıklandırma ile ilgilidir. Sah-

ne öyle bir şekilde ışıklandırılacaktır ki örneğin odanın dörtte üçü aydınlık olacak, ama dörtte birini oluşturan bir köşe özellikle karanlıkta bırakılacaktır. Yazarın böyle gerekli görmesi için ortada elbette yeterli bir neden olmalı. Belki o köşede bir dolap var ve dolabın içinde de Ahmet'in, Yıldız'ın odasında bulunduğuna emin olduğu bir evrak var. Ahmet gerçekte Yıldız'la sevişmek için değil, evrakı aramak için odaya girmiştir.

Böyle özel durumlarda ya da aşağıdaki örnekte belirtildiği gibi yazar ışıklandırma ile ilgili belirtilere senaryosunda yer verebilir. Eğer öykünün tümünde ışıklandırma doğal düzeyde kullanılıyorsa, yazarın senaryoda ışıklandırma ile ilgili hiçbir durumu belirtmesine gerek yoktur.

Şimdi ışıklandırma ile ilgili bir başka örnek:

(Örnek 8)

3. SOKAK **(DIŞ-GECE)**

AHMET GECE YARISI *YARI AYDINLATILMIŞ* BİR SOKAKTA İLERLEMEKTEDİR. ARKASINDAN KENDİNİ İZLEYEN ADAMIN AYAK SESLERİ GELİR. AHMET ARADA SIRADA GERİYE DÖNÜP BAKAR VE KENDİSİNİ İZLEYEN ADAMI GÖREMEZ. AHMET ÇOK SİNİRLENMİŞTİR. BİRAZ DAHA YÜRÜR VE BİRDEN GERİ DÖNÜP BAKAR. BU KEZ, KENDİSİNİ İZLEYEN ADAMIN KARANLIKTA BİR EVİN KAPI BOŞLUĞUNA SIĞINDIĞINI GÖRMÜŞTÜR. *AZ İLERDEKİ SOKAK LAMBASI KAPININ ÖNÜNDE DURAN ADAMIN BACAKLARINI SAKLAMASINA ENGEL OLAMAMIŞTIR.*

AMA ADAMIN DİZ KAPAKLARINDAN İTİBAREN VÜCUDUNUN ÜST KISMI TÜMDEN KARANLIKTADIR.

AHMET (YÜKSEK SESLE)

Kimsin? Ne istiyorsun? Beni niye izliyorsun?

KARANLIKTAKİ ADAM YANIT VERMEZ.

AHMET (YÜKSEK SESLE)

Konuşsana.

YİNE YANIT YOKTUR. AMA KARŞIDAKİ EVLERDEN BİRİNİN PENCERESİ ÖNCE AYDINLANIR, SONRA AÇILIR VE AHMET'İN BAĞIRMASINDAN RAHATSIZ OLMUŞ KADININ BİRİ GÖRÜNÜR. *KADININ PENCEREYİ AÇMASIYLA ODANIN IŞIĞI AHMET'İ İZLEYEN ADAMIN YÜZÜNE VURUR.* AHMET ADAMIN YÜZÜNE HAYRETLE BAKAR. ÇÜNKÜ BU ADAM AHMET'İN KARDEŞİDİR. BU ARADA PENCEREDEKİ KADIN BAR BAR BAĞIRMAKTADIR.

KADIN

Nedir bu gürültü? Gecenin bu saatinde bizi rahatsız etmeye ne hakkınız var?

Bu örnekte ışıklandırma ile ilgili durumları italikle yazılmıştır.

Sözkonusu sahne filme alınırken ışıklandırma senaryodaki bu durumlara göre ayarlanır. Dikkat edilirse, yukardaki örnekte ışıklandırma son derece dramatik bir noktanın vurgulanması için kullanılmış ve Ahmet kendini izleyen adamın kardeşi olduğunu ışıklandırma sayesinde öğrenmiştir. Ama böyle bir durum yoksa, yazarın ışıklandırma konusuna hiç karışmaması gerekir.

Görüntüsel anlatım :

Burada senaryo yazımı konusunda bir başka noktaya değinmeden geçmeyelim.

Daha önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz noktaları ya da öğeleri genellikle iki kategoride toplamak mümkündür.

Birinci kategori görüntü ile ilgilidir. Dekor, aksesuar, nesneler, oyuncular, giysi, makyaj, ışıklandırma, çekimler, kamera açıları, kamera hareketleri, kameranın öznel ya da nesnel olarak kullanımı, kurgu ve geçişler birinci kategoride yer almaktadır.

Sesle ilgili ikinci kategoride ise diyalog, ses efekt'leri ve müzik var.

Senaryo yazarken bu öğelerden yararlanmak gerekiyor. Ama bir film senaryosunda çeşitli olayları anlatırken yukarda iki kategoride toplanan öğelerin hepsini aynı anda kullanmaya gerek yoktur. Diyelim ki zaman zaman üçü, dördü ya da beşi kullanılır. Ya da yalnız diyaloğa ağırlık verilir. Burada unutulmaması gereken nokta şudur: Bir filmde belli sahnelerde öykü ya da olay diyaloğa ağırlık verilerek anlatılabilir. Ama bir filmde diyalogdan daha çok, görüntüsel öğelere ağırlık verilerek öykü ya da olaylar anlatılırsa, senaryoda başarı ve ustalık var demektir.

Bir senaryo yazarı yalnız filmdeki öyküyü ve olayları değil, o öyküdeki ve olaylardaki insanların düşüncelerini, duygularını, arzularını, görüşlerini de birinci kategoride toplanan görüntüsel anlatım öğeleri ile görüntülemesini ve izleyiciye bunları görüntüsel anlatım yöntemleriyle iletmesini bilmelidir.

Bu arada elbette diyaloğa da yer verilmelidir. Ama film senaryosunun bir radyo ya da tiyatro oyunu olmadığı unutulmamalı ve filmde anlatımın ağırlığı görüntüsel öğelerde olmalıdır.

Bir senaryodaki kişilerin düşünceleri, duyguları, arzuları ve görüşleri birinci bölümdeki öğelerle nasıl salt görüntü ile anlatılabilir?

Bu durumu örneklerle ortaya koyalım :

Öykünün kahramanı girdiği odada, odanın sahibinin kimliği ile ilgili belirtiler aramaktadır. Odada her şey eskidir. Demek ki odanın sahibi parasal bakımdan iyi durumda değildir. Odada her şey oraya buraya atılmıştır. Demek ki odanın sahibi aynı zamanda da dağınık bir insandır. Bunlar dekorla sağlanan bilgiler.

Odanın duvarında bir, iki fotoğraf asılıdır. Bunlar aksesuardır. Kahramanımız, kimliği hakkında bilgi toplamaya çalıştığı odanın sahibini bu fotoğrafların birinde asker üniforması ile görür. Demek ki odanın sahibi ya askerdir ya da askerliğini yapmıştır. Diğer fo-

toğrafta ise odanın sahibini bir taksinin şoför yerinde görürüz. Demek ki odanın sahibi taksi şoförlüğü yapmaktadır.

Konuya bir de şöyle bakalım: Adamın biri çok süslü bir çalışma masasında oturuyor. Demek ki büyük bir yönetici ya da varlıklı iş adamı. Masanın üzerinde bir kadınla küçük bir çocuğun çerçeveli bir fotoğrafı var. Bu iki kişinin adamın karısı ve çocuğu olduğu kesindir. Yalnız acaba bu kadın ve çocuk yaşıyorlar mı? Elbette buna değgin bilgi bu sahnede yok. Unutmayın ki tüm bilgileri bir sahnede hemen vermek zorunda değiliz. Bu sahneyi izleyecek olan diğer sahnelerde de söz konusu bilgiler ya görüntüsel yollarla ya da diyalogla izleyiciye verilebilir.

Burada şu noktayı da belirtmeden geçmeyelim. Yukarıdaki örneklerde oda sahibinin yoksulluğunu ya da masada oturan adamın bir karısı ve bir çocuğu olduğunu belirtmek için salt dekordan ve aksesuardan yararlanmadık. Pek sezdirmeden kamerayı ve çekimleri de kullandık. Çünkü kamera belki odada dolaştı ve yoksulluğu gösterdi. Fotoğrafları izleyiciye adamakıllı göstermek için de yakın çekimi kullanacağız. Ama daha önce belirttiğimiz gibi, yazarın bunları özellikle belirtmesine gerek yok.

Bir düşünceyi nasıl anlatabiliriz görüntü yoluyla? Bunu inceleyelim şimdi. Süslü yazı masasındaki adam karısının ve çocuğunun fotoğrafını eline alır. Uzun uzun bakar. İçini çeker ve yüzüne acılı bir ifade gelir. (Burada bir düşünceyi anlatmak için, yine görüntüsel bir yol olan oyuncudan, oyuncunun deviniminden ve yüz ifadesinden yararlanıyoruz. Ama bunlarla iş bitmiyor.) Şimdi burada yazar bir kamera deviniminden ve geçiş yolundan senaryoda özellikle söz etmek isteyebilir. Şöyle ki: Kamera yavaş yavaş adamın elindeki fotoğrafa yaklaşır. Görüntü seçiklik ayarını yitirir. (Belki buraya sesle ilgili bir öğe olan yumuşak bir müzik de koyulabilir.) Görüntü yeniden seçikleştiğinde, kadını ve çocuğu bir otomobilde görürüz. Otomobil yoldan çıkar ve uçurumdan düşer ve kayalara çarpar ve patlar. Patlama sesi duyulunca kesme ile masa başındaki adama geçeriz. Adam irkilir. Alnında ter damlaları vardır. Çekmeceden bir içki şişesi çıkarır ve bir yudum alır.

Demek ki adamın karısı ve çocuğu bir otomobil kazasında ölmüştür. Adam şimdi bunu düşündü. Bir noktayı daha öğrendik. Adam hâlâ bu olayın etkisi altındadır ve ancak içki ile rahatlayabilmektedir. Belki öykü ilerledikçe bu bilgiler ilerde başka sahneler için işe yarayacaktır.

Yukardaki fotoğraf örneğinde kamera bilgi vermek için kullanılmıştır. Yalnız şunu unutmamak gerekir: Her bilginin taşıdığı bir duygu vardır. Bir sahnenin bir yerinde görüntünün duygusal yönünü yükseltmek gereklidir. Bu sonuca ulaşmak üzere yazara yardımcı olacak bir yol şudur:

Duygu genellikle tepkiler belirtir. Bu tepki iki yönde gelişir: Biri iç tepkidir, diğeri dış tepki.

Uzun konuşmalardan kaçınmalıdır:

Şimdi de sırası gelmişken bir başka nokta üzerinde duralım.

Bir senaryoda uzun konuşma yazmaktan kaçınılmalıdır. Bu uzun konuşma iki kişi arasında geçen diyalog olduğu gibi, salt bir kişiye değgin düz bir konuşma da olabilir. Uzun bir konuşmayı kısaltmaya olanak yoksa, bu konuşma sırasında çeşitli görüntülere de yer verilebilir. Şöyle ki:

Uzun bir konuşma sırasında perdede gösterebileceğimiz iki ayrı görüntü vardır ilk olarak aklımıza gelen. İlk görüntü elbette konuşmayı yapan kişinin çekimindedir. İkinci görüntü de onu dinleyen kişinin ya da kişilerin çekimlerindedir. Daha önce belirtildiği gibi, konuşmayı dinleyenlerin çekimine «tepki çekimi» de diyoruz. Konuşan kişiyi dinleyenleri gördüğümüz çekimde, bu dinleyiciler ya hiçbir şey yapmadan konuşanı izlemektedirler. Ya da konuşanın söylediklerine göre tepki göstererek kaşlarını çatarlar, gülerler, korkarlar ya da yerlerinden kalkıp giderler. Kısacası, duruma uygun bir davranışta bulunurlar.

Bu durum senaryoda şöyle belirtilir:

(Örnek 9)

4. MAHKEME SALONU **(İÇ-GÜNDÜZ)**

SALON AĞZINA DEĞİN DOLUDUR. SAHNE BAŞLADIĞINDA, CELSENİN OLDUKÇA İLERLEMİŞ OLDUĞUNU ANLARIZ. HERKES BÜYÜK BİR DİKKATLE KONUŞAN AVUKATI DİNLEMEKTEDİR.

AVUKAT

Size duyduğum büyük saygı ile şunu belirtmek isterim ki, isteğinizi yerine getirmeye olanak yoktur. Çünkü sayın yargıcım, buraya tanık olarak getirilmesini istediğiniz kişi sözkonusu olaydan tam iki yıl önce ölmüştür.

BURADA AVUKATIN SÖZLERİ YARGICIN ÜZERİNE DÜŞER.

AVUKAT (DEVAMLA)

Müvekkilim şu anda son derece önemli bir durumla karşı karşıya bulunuyor. Olayın tek görgü tanığı olduğu ileriye sürülen ve tarafınızdan mahkemeye çağrılması istenen kişinin olayla hiç ilgisi olmadığını anladık. Bu şahsın bizim olayla hiç ilgisi olamaz. Çünkü olaydan iki yıl önce öldüğünü öğrenmiş bulunuyoruz.

BURADA AVUKATIN SÖZLERİ SALONDAKİLERİN ÜSTÜNE DÜŞER. GÜLÜŞMELER.

AVUKAT (DEVAMLA)

Bu nedenle biz bir başka tanık bulmaya çalışacağız. (Konuşma devam edecektir.)

Yukardaki örnekte italik olan iki yerde «üstüne düşer» dedik. Bu, tamamen bir senaryo terimidir. Avukatın sözleri yargıcın üstüne düşer dediğimizde, avukatın konuşmasındaki en can alıcı noktalara değinilmektedir. İşte tam bu anda yargıcın çekimine yer verilecek ve senaryoda belirtilmemesine karşın, yargıç bu sözlere tepki gösterecek ve hayret ettiğini belirtecektir. Sözkonusu çekim sırasında da avukatın sesi duyulmaya devam edecektir. Bu çekim ne denli uzun olacaktır? Çok yakın çekim mi kullanılacaktır? Yargıç hayret ettiğini bu çekimde nasıl belirtecektir? Bunlar hep yönetmenin işidir. Senaryo yazarı olarak bizim bu konularda herhangi bir şey söylememiz gereksiz. Hatta, yargıcın çekiminde onun hayret ettiğini bile belirtmedik. Olayın akışından yargıcı oynayan aktörün ne yapması ve nasıl yapması gerektiğini yönetmen kararlaştırır. Biz ancak ikinci durumda, salondakilerin neler yapması gerektiğini, o da çok zorunlu olduğu için, belirttik. «Avukatın sözleri salondakilerin üstüne düştüğü» zaman, «gülüşürler» dedik.

Böylece avukatın konuşmasını çeşitli çekimlerle «süslemiş», hem de daha ilginç bir duruma getirmiş olduk. Bunu daha başka yollarla da yapabiliriz. Diyelim ki avukat konuşmasını sürdürüyor ve olayı anlatmaya başlıyor. Geriye dönüp, olayın tümünü ya da bir bölümünü çeşitli çekimlerle gösteririz. Bu çekimler sırasında ya avukatın sesini duymaya devam ederiz ya da salt çekimlerdeki sesleri duyarız. Ya da çekimlerdeki sesler «arkadan» duyulur ve avukatın sesi ön planda kalır. Sonra yine mahkeme salonunda konuşan avukatı görürüz. Bu konuşmada avukat, yargıca çeşitli konularda bilgi verir ve örneğin mahkeme binasının dışında bir tanığın beklemekte olduğunu ve kabul edilirse, onun çağrılabileceğini söyler. Burada mahkeme binasının dışındaki adama geçeriz. Park yerinde beklemektedir. Bu sırada avukatın sözleri tanıkla ilgili çekimin ya da çekimlerin üstüne düşer. Avukat, tanığın bu davada ne denli önemli bir yeri olduğunu vs. söyler. Ama görüntüdeki tanığın yanına bir başka adam gelir, sigara ister, tanık elini cebine atıp sigara çıkarmaya çalışırken, öteki adam tanığı karnından bıçaklayıp öldürür. Yine avukata geçeriz. Avukat her şeyden habersiz konuşmaya devam eder. Böylece onun tanık çekimlerinde salt duyulan sesi ile görüntüde olanlar, yani tanığın öldürülmesi arasındaki karşıtlık da seyirciyi etkileyecektir.

Burada bir başka noktayı da belirtmeden geçmeyelim. Senaryoda hiçbir sahneyi her zaman başından alıp sonuna dek yazmak zorunda değiliz. Yukardaki örnekte, dikkat ettinizse, mahkeme sahnesine en baştan değil, celsenin başlangıcından bir süre sonra girdik. Belki en sonuna dek de bu sahneyi sürdürmeyeceğiz. O halde sahneleri nerede başlayacağımıza ve nerede bitireceğimize nasıl karar vereceğiz?

Seçmek:

Burada şu noktayı hiç unutmamak üzere usumuza yerleştirelim.

Senaryoda bir öyküyü, bir olayı anlatırken, bu öykünün ya da olayın her yanını ve her ayrıntısını belirtmek zorunda değiliz. Bu öykünün ya da olayın en gerekli gördüğümüz bölümlerini *seçerek* senaryomuzu yazacağız. Bu seçim son derece önemlidir. Seçmesini iyi bilmek gerekli. Gerçek yaşamdaki bir olay içinde pek çok bölüm ve ayrıntı var. Senaryoda tüm bu bölümleri ve ayrıntıları kullanmaya kalkarsak, işin içinden çıkamayız. O halde en gerekli ve yeterli bölümleri ve ayrıntıları seçmek zorundayız. Seçtiğimiz ayrıntıların ve bölümlerin öykünün anlatımına ve izleyicinin öyküyü anlamasına yaraması gerekiyor. İşte bu nedenle bir mahkeme sahnesinin en başından, yani dinleyicilerin salona girip yerlerini almalarını, sonra yargıcın gelmesini, bu sırada herkesin ayağa kalkmasını ve dava ile ilgili kişilerin kimliklerinin saptanmasını atlayarak, doğrudan doğruya avukatın konuşmasına geçebiliriz. Hatta avukatın konuşmasını da başından değil, orta yerde en gerekli bir noktadan da başlatabiliriz.

Bu gerçeği hiç akıldan çıkarmamak ve *seçim* konusunu hiç unutmamak gerekiyor.

Ayrıntı:

Yukarda ayrıntı dedik. Ayrıntı sinemamızda son derece az ve yetersiz bir biçimde kullanılmaktadır.

Ne demek ayrıntıyı sinemada kullanmak?

Yukarda, senaryoda bir öyküyü ya da olayı anlatırken öykünün ya da olayın her bölümüne ya da ayrıntısına yer vermemiz gerektiğini, veremeyeceğimizi belirttik. Şimdi biz burada bir başka ayrıntı çeşidi üzerinde duruyoruz.

Diyelim ki senaryomuzdaki olay orman köylerinde geçiyor. Biz bu senaryoda salt öyküyü anlatırsak olmaz. Arada bir yerde ya da yerlerde orman köylülerinin öykümüzle doğrudan doğruya ilişkisi olmayan yaşantılarından çeşitli ayrıntıları da vererek senaryoya renk katmalıyız. Örneğin kısa çekimlerle ağaç nasıl kesiliyor, ormandaki hayvanlara nasıl tuzak kuruluyor? Bunları göstermeliyiz. Bu gibi ayrıntılar filmimizi süsler, ona ayrı bir hava verir.

Yılmaz Güney'in «Arkadaş» adlı filmini düşünelim. Bu filmde olmasa da olur diyebileceğimiz bir ayrıntı var. Bu iki kedidir. Olay Kıyıkent'te geçtiği zaman kısa bir çekimde süslü bir masanın üstünde bir kedi görüyoruz. Hayvan masadan atlayıp gidiyor. Daha sonra filmdeki öykü köye geçiyor. Köyde bir koyunu kurban edip kesiyorlar. Hayvanın kanı toprağa akıyor ve bir kedi gelip bu kanı içiyor.

Şimdi bu filmde kedilerle ilgili her iki ayrıntıya yer vermezsek, senaryodaki öykü yine de izleyici tarafından anlaşılabilecektir. Ama senaryoda belli sahneler içinde bu iki kedinin durumunu birer ayrıntı olarak göstermek filme ayrı bir hava ve renk katmaktadır. Kıyıkent gibi varlıklı bir yerdeki kedi süslü ve rahattır. Köydeki kedi ise o yoksul ortam içinde, kurbanın kanını içer. Bu iki ayrıntıyı kar-

şılaştırdığımızda, zenginlik ve yoksulluk arasındaki karşıtlığı çok iyi göstermiş oluruz. İşte film anlatım dili bir yerde de bu gibi ayrıntılarla birşeyler söylemeye dayanmaktadır. Senaryo yazarlarının ve yönetmenlerin ayrıntıları böyle kullanmaya önem vermeleri gerekiyor.

Senaryo örneği:

Şimdi bir senaryoda kullanılan öğelerin çoğunu bir arada gösteren bir senaryo örneğine bakalım:

(Örnek 10)

AÇILMA

1. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ)**

SAHİLE VURAN DALGALARI AŞAĞI YUKARI KUM DÜZEYİNDEN GÖRÜRÜZ. KAMERANIN ARKASINDAN DENİZE BİR TAŞ ATILIR. KAMERA GERİYE ÇEKİLİNCE İKİ OKUL ÇOCUĞU GÖRÜLÜR. ÇEKİNGENLİKLE SUYUN KENARINA YAKLAŞIRLAR. İKİ YANA BAKARLAR VE SONRA BİR TANESİ DENİZE BİR TAŞ DAHA FIRLATIR. ÖTEKİ, KUMUN ÜSTÜNE ÇÖKER VE DENİZ HAYVANLARININ KABUKLARINI ARAŞTIRMAYA BAŞLAR. ÜZERLERİNDE OKUL ÖNLÜĞÜ, BAŞLARINDA OKUL KASKETİ VE ELLERİNDE KİTAPLAR VARDIR. OKULDAN KAÇMIŞ OLDUKLARI BELLİDİR. ARADA SIRADA MARTILAR UÇAR. ONLARIN VE SAHİLE VURAN DALGALARIN SESİNİ DUYARIZ. BAŞKA SES YOKTUR. BİRDEN UZAKTAN İNSAN SESLERİ VE BİRBİRİNE VURAN ASKERİ DONATIMIN SESİ DUYULUR. ÇOCUKLAR BU SESLERİ DUYUNCA HEMEN ORADAKİ BÜYÜKÇE BİR KAYA PARÇASININ ARKASINA SAKLANIRLAR. KORKMUŞLARDIR.

UZAKTAN YAKLAŞAN ASKERLER GÖRÜLÜR. BU BİR MANGADIR. HİÇBİR ASKERİ DÜZEN GÖZETMEDEN YÜRÜMEKTEDİR ASKERLER. KİMİLERİ KÜREK VE DİĞER DONATIMI TAŞIMAKTADIR. ARALARINDAN BİRİ BİR TÜRKÜ TUTTURMUŞTUR. BİR SÜRE ASKERLERİ İZLERİZ.

KAYANIN ARKASINDAKİ ÇOCUKLAR KORKUYLA ASKERLERE BAKARLAR. ONLARI GÖZLERİYLE İZLERLER. SONRA ÇOCUKLARDAN BİRİ DÖNÜP ASKERLERİN GİTTİĞİ YÖNE BAKAR.

ONUN DÖNÜP BAKTIĞI YERİ GÖRÜRÜZ. KAYALAR ÜZERİNDEKİ DONATILMIŞ YERLER GÖZE ÇARPMAKTADIR. KAYALAR ARASINA KORUGANLAR YAPILMIŞ, ARALARDAN TOPLARIN NAMLULARI GÖZÜKÜYOR.

BİRİNCİ ÇOCUK

Oraya mı gidiyorlar?

İKİNCİ ÇOCUK

Nereye?

BİRİNCİ ÇOCUK

Kayalara.

ASKERLER ÇOCUKLARIN BULUNDUĞU KAYAYA ADAMAKILLI YAKLAŞMIŞLARDIR. ARALARINDA KONUŞTUKLARI DUYULMAKTADIR. İKİ ÇOCUK KAYANIN ARKASINA ADAMAKILLI SİNER. FAKAT BİRİ KORKUYLA İLERDEKİ BİR YERE BAKAR. SAHİLDE, KUMLAR ÜZERİNDE UNUTTUĞU KİTABA DOĞRU «ZOOM»LA YAKLAŞIRIZ. ASKERLER KİTABIN YANINDAN GEÇERLER VE KUMLAR ÜZERİNDEKİ BU UNUTULMUŞ AYRINTIYI GÖRMEZLER. ÇOCUK RAHAT BİR NEFES ALIR. BİRDEN BİR UÇAK SESİ DUYULUR. ÇOCUK BAŞINI KALDIRIP YUKARI BAKAR. YÜRÜMEKTE OLAN ASKERLER DE BAŞLARINI KALDIRIP YUKARIYA BAKARLAR. GENEL ÇEKİMDE TÜM SAHİLİ, YÜRÜMEKTE OLAN ASKERLERİ VE ONLARIN ÜZERİNDEN VE OLDUKÇA ALÇAKTAN UÇAN UÇAĞI GÖRÜRÜZ. KÜÇÜK BİR UÇAKTIR BU.

KESME.

BİNBAŞI'NIN ÇOK YAKIN ÇEKİMİ. O DA YUKARI BAKMAKTADIR. UÇAĞIN SESİ HÂLÂ DUYULMAKTADIR. GERİYE ÇEKİLEREK BİNBAŞI'NIN BİR YERDE AYAKTA DURDUĞUNU GÖRÜRÜZ. ELİNDE KÜÇÜK BİR DEĞNEK VARDIR. BİRDEN DEĞNEĞİ İLERİYE DOĞRU FIRLATIR. BİR KÖPEK BU DEĞNEĞİ DÜŞTÜĞÜ YERDEN ALIP BİNBAŞI'YA GETİRMEK ÜZERE İLERİYE DOĞRU FIRLAR. KAMERA ONU İZLER VE BU SIRADA BİNBAŞI'NIN KORUGANLARIN ARASINDAKİ KÜÇÜK BİR MEYDANDA OLDUĞUNU GÖRÜRÜZ. KÖPEK DEĞNEĞİ BİNBAŞI'YA GETİRİRKEN BİNBAŞI BAĞIRIR.

BİNBAŞI

Uçak geldi, onbaşı. Emirleri getirmiştir. Hemen birini yollayıp evrak çantasını pilottan aldır.

2. KUMANDA ODASI **(İÇ-GECE)**

HAFİFÇE AYDINLATILMIŞ BİR ODADA, MASA BAŞINDAKİ DÖRT SUBAY OTURMUŞ, HARİTALAR VE EVRAK ARASINDA ÇALIŞMAKTADIR. MASANIN ÜZERİNDE BİR EVRAK ÇANTASI ÖZELLİKLE GÖZE ÇAPAR. DÖRT SUBAYDAN BİRİ, DAHA ÖNCE GÖRDÜĞÜMÜZ BİNBAŞI'DIR.

Şimdi bu iki sahnelik senaryoyu inceleyelim:

1. Dekor: Birinci sahnedeki dekor doğaldır. Çekimler bir sahilde yapılacaktır. İkinci sahnede ise tüm ayrıntıları görülmeyen bir oda dekoru bulmak ya da böyle bir odada çekim yapmak gerekiyor. Birinci dekordan öyküdeki ilk olayın bir sahilde geçtiğini öğreniyoruz. Öykü geliştikçe bu sahilin nerede olduğunu, adını ve diğer bilgileri öğreneceğiz. İlk sahnelerde dekorla ilgili bilgiler özellikle verilmemiştir.

Dekorla ilgili bu bilgileri ilk sahnede vermek gerekseydi, neler yapılabilirdi? Ya iki çocuk arasındaki karşılıklı konuşmaya başvurulurdu. Ya askerler aralarında konuşurlarken, sözgelişi «Aylardan beri Alanya'dayız. Bıktım artık.» gibi bir tümce kullanırlardı. Ya da daha başka ve çok daha olumlu bir yol kullanılırdı. Görüntüsel anlatıma en uygun olan bu yol şöyledir: Kamera sahilde çevrinme yaparken, kumlar üzerindeki bir levhayı bize gösterir. Bu levhanın üzerinde Alanya yazmaktadır. Böylece dekoru tanımlarken, yine dekorla ilgili bir ayrıntıdan yararlanmış oluruz.

İlk sahnede önemli olan sahil dekoru değil, kayalar üzerindeki koruganların bulunduğu yerlerdir. Buralara çocukların konuşmaları, çekimler ve kamera devinimleri ile dikkati çektik. Aşağıda bunları teker teker göreceğiz.

2. Oyuncular ve devinimleri: Bu sahnelerde oyuncu olarak önce iki çocuğu görüyoruz. Belli ki okuldan kaçmışlar ve askerlerin varlığını duyunca da onlardan korkuyorlar. Okuldan kaçmışlar. Çünkü ellerinde kitapları var ve çekingen davranıyorlar. Askerlerden korkuyorlar. Çünkü onların sesini duyunca hemen saklanıyorlar. Çocuklar niçin askerlerden korkuyorlar? Bunu izleyici hemen anlamıyor. Daha ilerdeki sahnelerde durum meydana çıkacaktır elbette. Ama başlangıçta izleyiciyi merakta da bırakmak için, hemen bu korkunun nedenini açıklamıyoruz.

Diğer oyuncular ise askerlerdir. Askerler, oyuncu olarak bu sahneye renk katmaktadırlar. Ama üç önemli noktayı da salt orada görünmekle ortaya koyuyorlar. Bu öyküde askerlerle ilgili bir olay var. Bu birinci nokta. İkincisi ise bu askerlerin bir donatım mangası oluşu. O da öyküde daha sonra belli bir noktanın ortaya çıkmasını sağlayacak. Üçüncüsü ise askerlerin belli bir düzende değil de, dağınık bir şekilde yürümeleri. Belki ortada bir disiplin yok. Disiplin yerine bıkkınlık ve vurdumduymazlık var. Bu nokta hakkında da daha sonra bilgi sahibi olacağız.

3. Dekorun ayrıntıları: Askerlerin kürek ve diğer aygıtları taşımaları, aksesuar bakımından bu askerlerin hangi askeri sınıfa değgin olduğunu ortaya koymaktadır. İkinci ve son derece önemli bir başka aksesuar da kıyıda unutulmuş olan kitaptır. Bu kitabı görünce çocuk son derece korkuyor. Niçin? Daha sonraki sahnelerde bunu anlayacağız. Ama kitap, bu korkuyu belirtmeye yarıyor. İşte görüntüsel anlatımın en olumlu örneklerinden biri.

4. Kameranın kullanımı: Burada kameranın çeşitli kullanım biçimleri var. Her iki sahnede de nasıl çekimler yapıldığını, ilerdeki «çekim senaryosu»nu incelediğimiz zaman, daha açık olarak göreceksiniz. Ama, senaryo yazarı olarak, burada kimi çekimleri belirtmeden yapamadık. Bu yola çok sık başvurulmaması gerektiğini belirterek, senaryonun neresinde çekimleri adları ile belirttiğimizi gös-

terelim önce. Tüm sahili, sahilde yürüyen askerleri ve onların üzerinden geçen uçağı aynı anda göstermek istediğimiz zaman, senaryoda «genel çekim»in kullanılması gerektiğini belirttik. Niçin? Bu çekimde hem dekoru genel olarak izleyiciye göstermekte yarar görüyoruz. Hem de aynı çekimde, gelen uçağın küçük bir uçak olduğunu ortaya koyuyoruz. Öykünün başında sahili genel olarak göstermemizin nedeni şu: Bir, iki sahne sonra bu sahilde büyük bir çarpışma olacak. İlk sahnede boş ol ak gördüğümüz ve genişliği hakkında bir fikir sahibi olduğumuz bu sahil, bir, iki sahne sonra askeri taşıtlar ve askerlerle dopdolu görünecek. Uçağın küçük olduğunu niçin izleyiciye göstermek istiyoruz? Çünkü bir, iki sahne sonra yer alacak olan çarpışmalarda bu uçak küçüklüğüne karşın önemli bir rol oynayacak.

Senaryonun ilk iki sahnesinde adıyla belirttiğimiz ikinci çekim ise Binbaşı'yı ilk gördüğümüzde kullandığımız «çok yakın çekim.» Niçin bu çekimin adını senaryo yazarı belirtti de, yönetmene bu işi bırakmadı? Çünkü Binbaşı ile köpeğinin bulunduğu çekimde koruganların hemen görünmesini istemiyor yazar. Onları köpeği ve kamerayı kullanarak izleyiciye gösterecek ve böylece koruganların görkemli durumu ile izleyiciyi başka türlü etkileyecek.

Bunun için kamerayı nasıl kullanacağız? Önce Binbaşı'yı çok yakın çekimle görürüz. Sonra kamera biraz geri çekilir. Binbaşı'nın elindeki değneği görürüz. Yanında da bir köpek var. Binbaşı elindeki değneği çerçevenin dışına doğru savurur. Köpek değneğin peşinden koşarken kamera da onu izler. Daha doğrusu kamera çevrinme yapar. Bu çevrinme ile de koruganların görkemli görüntüsü izleyicinin gözleri önüne serilir. Bu yolla koruganları göstermek, film anlatım dili bakımından son derece etkili ve olumlu bir yoldur.

Kameranın ilk iki sahnede kullanımı salt bu yolla bitmiyor elbette. İlk sahnenin başında önce salt sahili görürüz. Bir devinimden, yani kameranın arkasından bir yerden denize taş atılması üzerine, kamera geriye çekilerek, yani geri kaydırma yaparak sahilde iki çocuğun bulunduğunu da gözler önüne serer.

İlk sahnede kamera öznel olarak da kullanılmıştır. Çocuklar askerleri gözleriyle izlerler deniyor. Önce çocukları görürüz. Çekimde çocukların salt yüzleri vardır. Sonra onların gözünden askerleri yürürken görürüz. İşte onların bulunduğu yerden askerlerin çekimini yaptığımızda, kamerayı öznel olarak kullanıyoruz demektir. Çocuklardan biri daha sonra sahilde bir noktaya korkuyla bakar. Yine öznel kameraya başvururuz ve onun baktığı yerden sahildeki aynı noktaya doğru bir çekim yaparız. Ama bu çekimde «zoom» denilen devinim vardır. Önce çocuğun bulunduğu yerden genel çekimle başlarız ve sonra görüntü «zoom»la sahildeki kitaba birden yaklaşır ve perde kumlar üstündeki kitapla dolar. Yani kitabın çok yakın çekimine geliriz. Böylece de çocuğun son derece korkmasına yol

açan ayrıntıyı diğerlerinden ayırarak, perdede salt onun görünmesini sağlamış oluruz.

Kamera kullanımı, çekimler, öznel kamera, «zoom» ilerde çıkacak olan kitaplarda çok ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

5. Geçiş: İlk iki sahnede senaryo yazarı olarak salt bir yerde «Kesme» ile geçişe başvurulması gerektiğini belirtiyoruz. Diğer geçişleri yönetmen «çekim senaryosu»nda belirtecek. Dikkat edilirse, birinci sahnenin sonundan, kumanda odasına geçerken başvurulması gereken geçiş yolunun seçimini bile yönetmene bıraktık.

6. Ses efekt'i: Bu ilk iki sahnede en önemli ses efekt'i uçağın sesidir. Yukardaki «Kesme» örneğinde, kesmeden önceki çekimde de, kesmeden sonra Binbaşı'ya geçildikten sonra da uçağın sesi hiç kesintisiz duyuluyor. Böylece her iki çekim arasında bir ilişki kuruluyor ve bambaşka bir yerdeki çekime geçmediğimiz anlaşılıyor. Yani bu ses efekt'i her iki çekimi birbirine bağlamaktadır.

7. Işıklandırma: Birinci sahnede olay dışarda geçmektedir ve özel bir durum yoktur. Ama ikinci sahne çok aydınlık bir yer değildir. Gece olmuştur. Üstelik burası kumanda odasıdır ve çok aydınlatılmaması gerekiyor. Işıklandırma ona göre yapılacaktır.

8. Diyalog: İki çocuk arasında geçen karşılıklı konuşma çok açık değildir. Ama askerlerin korugana gittiği ve herhalde orada daha fazla askerin de bulunduğu anlaşılmaktadır. Binbaşı ise henüz görmediğimiz bir onbaşıya komut verirken «yazılı emir beklediği ve bu emirleri uçağın getirdiği» anlaşılıyor. Bu konuşma bilgi veren çok kısa bir, iki tümceden oluşuyor. Ama aynı zamanda da izleyiciyi ikinci sahneye hazırlıyor. İkinci sahnede subayları oturmuş çalışırlarken görüyoruz. Bir önceki sahnede Binbaşı'nın sözünü ettiği evrak çantası var. Demek ki emir gelmiş ve onun üzerinde çalışıyorlar. Sahne biraz daha ilerlediğinde, bu emirlerin neler olduğunu anlayacağız.

9. Ayrıntıları atlama: Kimi ayrıntıların atlanabileceğini, daha önceki mahkeme sahnesi örneği üzerinde durduğumuzda belirtmiştik. Birinci sahneden ikinci sahneye geçtiğimizde, çeşitli ayrıntıları atladık. Nedir bu ayrıntılar? Uçağın yere inmesi, onbaşının uçağa gitmesi, pilotun uçaktan elindeki evrak çantası ile yere atlaması, onbaşının çantayı pilottan alıp Binbaşı'ya getirmesi... Binbaşı'nın diğer subayları kumanda odasına çağırması vs... Bu arada da zaman geçmiş ve akşam olmuş, hava kararmıştır. Bunları ayrı ayrı belirtmeye hiç gerek yok. Çünkü bu ayrıntılar öykünün ve öyküdeki olayın akışını ve anlamını hiç etkilemiyor. O halde birinci sahnenin sonunda Binbaşı'nın sözlerinden kumanda odasına atlayabiliriz.

Şimdi yazarın hazırladığı senaryodan yönetmenin hazırladığı çe-

kim senaryosuna geçelim ve aynı sahneleri görelim. Çekim senaryosunda her sahne değil, her çekim numaralanır. Şöyle ki:

(Örnek 11)

AÇILMA

1. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

BU ALÇAKTAN YAPILAN BİR ÇEKİMDİR. SAHİLE VURAN DALGALARI KUM DÜZEYİNDEN GÖRÜRÜZ. KISA BİR SÜRE SONRA KAMERANIN ARKASINDAN DENİZE BİR TAŞ ATILIR. KAMERA GERİ-KAYDIRMA YAPAR VE İKİ ÇOCUĞUN SAHİLDE OYNADIKLARINI GÖRÜRÜZ. ÇEKİNGENLİKLE SUYUN KENARINA YAKLAŞIRLAR. İKİ YANA BAKARLAR VE SONRA BİRİ DENİZE BİR TAŞ DAHA ATAR. ÖTEKİ KUMUN ÜSTÜNE OTURUR VE DENİZ HAYVANLARININ KABUKLARINI ARAŞTIRMAYA BAŞLAR. ÜZERLERİNDE OKUL ÖNLÜĞÜ, BAŞLARINDA OKUL KASKETİ VE ELLERİNDE KİTAPLARI VARDIR. OKULDAN KAÇMIŞ OLDUKLARI ÇEKİNGENLİKLERİNDEN BELLİDİR. KUMUN ÜSTÜNE OTURAN ÇOCUK, KİTAPLARINI DA YANINA KOYAR. ARADA SIRADA MARTILAR UÇAR. ONLARIN VE SAHİLE VURAN DALGALARIN SESİNİ DUYARIZ. BAŞKA SES YOKTUR. BİRDEN UZAKTAN VE ÇERÇEVENİN DIŞINDAN İNSAN SESLERİ VE BİRBİRİNE VURAN ASKERİ DONATIMIN SESİ DUYULUR.
KESME.

2. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-YAKIN ÇEKİM)**

ÇOCUKLAR KORKUYLA SESLERİN GELDİĞİ YANA, ÇERÇEVENİN DIŞINA BAKARLAR.
KESME.

3. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

ÇOCUKLARDAN YERDE OLANI HEMEN KİTAPLARINI TOPLAR VE ÖBÜRÜ İLE BİRLİKTE, YAKINDAKİ BİR KAYANIN ARKASINA KOŞARAK SAKLANIRLARKEN KAMERA ÇEVRİNME İLE ONLARI İZLER.
KESME.

4. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

UZAKTAN ASKERLER YAKLAŞMAKTADIR.
KESME.

5. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-YAKIN ÇEKİM)**

YÜRÜYEN ASKERLERİ GÖRÜRÜZ. BU DONATIM MANGASIDIR. HİÇBİR ASKERİ DÜZEN GÖZETMEDEN YÜRÜMEKTEDİRLER. BAZILARI KÜREK VE DİĞER ASKERİ DONATI-

MI TAŞIMAKTADIR. ARALARINDAN BİRİ BİR TÜRKÜ TUTTURMUŞTUR.
KAMERA ONLARI İZLEYEREK ÇOCUKLARIN ARKASINDA BULUNDUĞU KAYAYA DOĞRU ÇEVRİNME YAPAR.

6. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-YAKIN ÇEKİM)**

ÇOCUKLAR KAYANIN ARKASINA SİNMİŞTİR. KORKMUŞLARDIR. BİRDEN ÇOCUKLARDAN BİRİ KORKUYLA SAHİLDEKİ BİR YERE, ÇERÇEVENİN DIŞINA BAKAR.
KESME.

7. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-ORTA YAKIN ÇEKİM)**

ÇOCUĞUN GÖZÜNDEN DENİZE DOĞRU YAPILAN BU ÇEKİM ALÇAKTAN KUMSALI GÖSTERİR. «ZOOM» İLERİ. BİRAZ ÖNCE ÇOCUĞUN DENİZ KABUKLARINI TOPLAMAK İÇİN ÇÖKTÜĞÜ YERDE BİR KİTAP VARDIR. MANGANIN EN ÖNÜNDEKİ ASKERLER TAM BU KİTABIN YANINDAN GEÇERKEN, KİTABA DOĞRU YAKLAŞIRIZ.
KESME.

8. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

YÜRÜYEN ASKERLERİN ARKASINDAN İLERİYE DOĞRU UZANAN TÜM SAHİLİ VE SAĞ YANDA ÇOCUKLARIN ARKASINA SAKLANDIĞI KAYAYI GÖRÜRÜZ. ASKERLER KİTABI GÖRMEDEN YÜRÜMEKTE VE YAVAŞ YAVAŞ ÇOCUKLARIN ARKASINA SAKLANDIĞI KAYADAN UZAKLAŞMAKTADIRLAR.

9. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-ORTA YAKIN ÇEKİM)**

KAYANIN ARKASINDA ÇOCUKLAR KORKUYLA ASKERLERİ İZLEMEKTEDİRLER. ASKERLER YAVAŞ YAVAŞ KAYANIN ÖNÜNDEN UZAKLAŞTIKLARI İÇİN ÇOCUKLAR DA ONLARIN ARKASINDAN BAKARAK ÖBÜR TARAFA DOĞRU DÖNMÜŞLERDİR. BİRİNCİ ÇOCUK DAHA İLERİYE DÖNÜP BAKAR.

BİRİNCİ ÇOCUK

Oraya mı gidiyorlar?

BU SIRADA KAMERA ÇOCUKLARIN ÜZERİNDEN ÇEVRİNME İLE DÖNER VE BİRİNCİ ÇOCUĞUN BAKTIĞI ÇOK İLERDE YÜKSELEN KAYALARI GÖSTERİR. KAYALAR ARASINDA YAPILMIŞ OLAN KORUGANLAR VE İLERİYE DOĞRU ÇIKAN TOP NAMLULARI GÖZE ÇARPAR. AMA HER ŞEY UZAKTAN GÖRÜLMEKTEDİR. BU GÖRÜNTÜNÜN ÜZERİNE İKİNCİ ÇOCUĞUN YANITI DÜŞER.

İKİNCİ ÇOCUK

Nereye?

BİRİNCİ ÇOCUK

Kayalara.
KESME.

10. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

BU, (8) NUMARALI ÇEKİMİN YAPILDIĞI YERDEN YAPILAN BİR ÇEKİMDİR. AMA ŞİMDİ YALNIZ İLERİYE DOĞRU UZANAN SAHİLİ VE SAĞ YANDA ÇOCUKLARIN ARKASINA SAKLANDIĞI KAYAYI DEĞİL, UZAKTAKİ KORUGANLARIN VE TOPLARIN BULUNDUĞU KAYALARI DA GÖRÜRÜZ. ASKERLER ORAYA DOĞRU YAKLAŞMAKTADIRLAR.

KESME.

11. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-YAKIN ÇEKİM)**

KAYANIN ARKASINDAKİ ÇOCUKLAR. BİRDEN BİR UÇAK SESİ DUYULUR. ÇOCUKLAR YUKARIYA BAKARLAR.
KESME.

11. SAHİL **(DIŞ-GÜNDÜZ-GENEL ÇEKİM)**

(10) NUMARALI ÇEKİMİN DEVAMI. ALÇAKTAN UÇAN BİR KÜÇÜK UÇAK GÖZÜKÜR. YÜRÜYEN ASKERLER UÇAĞA BAKARLAR.
KESME.

12. KORUGANLAR ARASINDA BİR DÜZLÜK **(DIŞ-GÜNDÜZ-ÇOK YAKIN ÇEKİM)**

YUKARIYA, ÇERÇEVENİN DIŞINA BAKAN BİNBAŞI'NIN YÜZÜ. UÇAĞIN SESİ DEVAM EDER. KAMERA GERİYE ÇEKİLEREK BİNBAŞI'YI DİZLERİNE DEK GÖSTERİR. ELİNDE BİR DEĞNEK VARDIR. BİRDEN DEĞNEĞİ İLERİYE DOĞRU FIRLATIR. KAMERA DEĞNEĞİN PEŞİNDEN FIRLAYAN BİR KÖPEĞİ İZLEYEREK ÇEVRİNME İLE DÖNER VE KORUGANLARI GÖRÜNTÜYE ALIR. GÖRKEMLİ BİR KORUGANDIR BURASI. KÖPEK DEĞNEĞİ ALIR VE SAHİBİNE GERİ GETİRİRKEN KAMERA YİNE ONU İZLEYEREK BİNBAŞI'YA ÇEVRİNME YAPAR. BİNBAŞI DEĞNEĞİ ALIR, KÖPEĞİN BAŞINI OKŞARKEN, ÇERÇEVE DIŞINA BAKARAK BAĞIRIR.

BİNBAŞI

Uçak geldi, onbaşı. Emirleri getirmiştir. Hemen birini yollayıp evrak çantasını pilottan aldır.
KESME.

13. KUMANDA ODASI **(İÇ-GECE-GENEL ÇEKİM)**

HAFİFÇE AYDINLATILMIŞ BİR ODA, MASA BAŞINDA DÖRT

SUBAY OTURMUŞ, HARİTALAR VE EVRAK ÇANTASI ARASINDA ÇALIŞMAKTADIR. MASANIN ÜZERİNDE BİR EVRAK ÇANTASI ÖZELLİKLE GÖZE ÇARPAR. DÖRT SUBAYDAN BİRİ, DAHA ÖNCE GÖRDÜĞÜMÜZ BİNBAŞI'DIR.

Görüldüğü gibi, yazarın senaryosu ile yönetmenin hazırladığı çekim senaryosu arasında bir hayli ayrılık var. Eğer çekim senaryosuna devam etseydik, daha başka ayrılıkların bulunduğu da göze çarpacaktı. Bu arada yazarın senaryosundaki olayın akışının, çekim senryosunda küçük bir değişikliğe uğradığını da belirtelim. Acaba bu değişikliği sizler de bu tümceyi okumadan sezmiş miydiniz? Yazarın senaryosunda çocuklar önce aralarında konuşurlar, sonra birinci çocuk kitabı sahilde unuttuğunu anlar. Oysa çekim senaryosunda birinci çocuk önce kitabı unuttuğunu anlar, sonra iki çocuk aralarında konuşurlar. Çekim senaryosunda bu değişiklik niçin yapıldı? Çekimleri sıralarken yönetmen olayı ancak bu sıraya göre dizerek en anlaşılabilir bir biçimde anlatabileceğini anlamıştır. Yazarın senaryosunda tüm çekimleri belirtmeye gerek olmadığı için, yazar kendine göre önce çocukları konuşturmuş, sonra sıra kitaba gelmiştir. Bu gibi değişikliklere çekim senaryosunda çok rastlanır. Bundan daha doğal bir şey olamaz. Böylece anlaşılıyor ki, yazarın senaryosu son biçimini aldıktan sonra bu senaryoda çok haklı nedenlerle değişiklikler yapılacaktır. Yazarın bunu hoşgörü ile karşılaması gerekir. Yazar senaryosunu yazar. Çekim senaryosu hazırlanırken yukardaki gibi değişiklikler yapılır. Çekim sırasında da daha başka değişiklikler yapılabilir. Çekimden sonra, filmin kurgusu yapılırken yine daha başka değişikliklerin yapılması gerekebilir. Tüm bunlar son derece doğaldır ve senaryo yazarının bu gibi durumlara hazırlıklı olması gerekir.

Buraya dek bir senaryonun uygulama ve biçim bakımından hazırlanması ile ilgili pek çok nokta üzerinde durduk ve örnek verdik. Şimdi artık senaryo yazmaya hazır mısınız?

B. ADIM ADIM SENARYO

Eğer bu noktaya dek kitabı dikkatle okudunuz ve ele alınan her konuyu adamakıllı anladınızsa, yine de kendinizi senaryo yazmaya hazır sanmamalısınız. Çünkü daha bir öykü seçmediniz. Senaryoda işleyecek olduğunuz öyküyü seçmiş olsanız bile onu konu, senaryo öyküsü, kişiler, olaylar, dramatik yapı vs. bakımlardan nasıl senaryolaştıracağınızı bilmiyorsunuz. İşte bu bölümde de bu noktalar üzerinde duracağız.

Şimdi adım adım ilerleyelim.

1. Konu:

Önce konu üzerinde bir karara varmamız gerekiyor. Konu kategorileri üzerinde daha önce durduk. Bunlardan hangisini seçeceksiniz?

Herhangi birini seçmekte özgürsünüz. Ama siz sinemaya niçin katkıda bulunmak istiyorsunuz? Salt senaryo yazmak için ya da adınız bir filmde belirtilsin diye mi? Yoksa sinemayı kullanarak topluma bir şeyler mi vermek, toplumu değiştirmek için mi? Şu ülkenin durumuna bir bakın. Sömürülen kitleler, yoksulları sömürerek kendi çıkarları doğrultusunda çeşitli yolsuzluklardan ve dolap çevirmekten kaçınmayan bir avuç insan ve binbir ekonomik ve sosyal sorun var çevrenizde. Bunları eğitimden, ekonomik güçten ve her çeşit haktan yoksun bırakılmış kitlelere sinemayı kullanarak anlatmak istemez misiniz?

Bu kitabın hazırlandığı yıllardan başlayarak Türkiye tam anlamıyla faşizmin baskısı altına girmiş bulunuyordu. Faşist baskıları, egemen güçlerin halkın öğrenmesini engellediği gerçekleri ve ezilen kitlelerin sorunlarını sinema yoluyla anlatmak istemez misiniz?

Bu kitap hazırlanmaya başladığında yurtsever öğrenciler sokaklarda ve üniversitelerde öldürülmekte, işçi sınıfının en küçük direnişleri kanla bastırılmakta, çeşitli demokratik eylemlerin önüne derhal en sert, acımasız engellerle çıkılmakta ve mücadelelerini tüm baskılara ve engellere karşın yürütmeye çalışan öğrenciler, işçiler ve aydınlar parmaklıklar arkasına atılmaktaydı.

Türkiye'de faşizm «bir gün mutlaka» yıkılacaktır. Siz de yazmaya başlayacağınız film senaryoları ile bu mücadeleye bir katkıda bulunmak istemez misiniz?

İşte eğer bu sorulara içtenlikle olumlu bir yanıt veriyorsanız, konu kategorileri arasındaki birinci sırayı kapsayan sosyal ve toplumsal içerikli filmler için senaryo yazmanız gerekir.

Ama elbette diğer konu kategorilerine de uzanabilirsiniz. Sizi sınırlandırmak istemediğimiz için, bu kitabın başında dünya sinemasında ele alınan tüm konuları sıralamış bulunuyoruz.

Yalnız şu noktayı hiç unutmayınız;

Yıllardan beri Türk sinemasında belli bir çoğunluk salt para kazanmak için film yaptı ve Türkiye'deki insanımıza yalan, yanlış ve düzmece birtakım düşler sundu. Bu filmlerle insanlarımızın çevrelerindeki gerçeklerden, sorunlardan ve geleceğe değgin yaşam koşullarından uzak tutulmasına çalışıldı.

Oysa bugün az da olsa birkaç kişi Yeşilçam'daki bu çağdışı, köhne ve gerici geleneği yıkmaya çalışıyor. Türk sinemasına yeni bir anlayış getirenlerin sayısı giderek artmaktadır. Siz de yazacak olduğunuz film senaryoları ile onlara katılmak istemez misiniz?

a) Konuları nereden bulabilirsiniz?:

Çevrenizden, gittiğiniz ve gezdiğiniz yerlerden, dinlediğiniz ya da okuduğunuz bir haberden, yazılı öykülerden ve kitaplardan ve aklınıza gelebilecek daha milyonlarca yerden...

Önemli olan konuyu sizin tanımanız, bilmeniz ve öğrenmenizdir. Başka filmlerden ve diyelim ki, kitaplardan konu seçmek sizi

zabiliriz. Senaryodan çıkarılması gereken noktaların ya da eklemelerin yerini çok daha kolaylıkla saptayabiliriz ve bunları çok daha kolaylıkla yerine getirebiliriz.

O halde bir senaryo öyküsünde neler vardır.

a) Senaryoda yer alan tüm sahneler sayıları ile belirtilmelidir. Salt bu bölümde daha önce gördüğümüz gibi, her sahnenin içerde ya da dışarda gündüz ya da gece geçtiğini bu sayılardan sonra yazmaya gerek yok. Nasıl olsa sahneleri anlatırken bu gibi noktalara değineceğiz.

b) Her sahneye bir sayı verdikten sonra, o sahneyi özetleriz. Bu özeti yaparken daha önceki bölümlerde teker teker incelediğimiz görüntüye ve sese dayanan yollar üzerinde de kısaca dururuz.

c) Konuşmalara gelince, öykudeki kişilerin sözlerini burada yazmaya hiç gerek yoktur. Ama konuşmalar yine de belirtilmelidir. Şöyle: «Doktor köyün ilk hanesinin önüne gelince atıdan iner ve kendisini karşılayanları selamlar, sonra da hasta mühendise bakmaya geldiğini söyler.»

Daha sonra senaryoyu yazarken doktorun «kendisini karşılayanlara» ne dediği, onların verdikleri yanıt, sonra yine doktorun «mühendis için, geldiğini» belirten sözleri olduğu gibi kullanılacaktır.

Biz senaryo öyküsünde her olayı ve konuşmayı özetlediğimiz için, bu gibi noktalara şöyle bir değinip geçmekle yetinmeliyiz.

d) Senaryo öyküsünde filmdeki tüm kişiler adları ile belirtilmelidir.

e) Senaryodaki kişileri ilgilendiren tüm olaylar öykü içindeki sıraya göre birbiri arkasına dizilmelidir.

Bir senaryo öyküsü 10 ya da 15 daktilo sayfasını doldurabilir.

Şimdi gerek senaryo öyküsünü, gerekse senaryoyu yazarken göz önünde bulundurmamız gereken diğer noktaları ele alalım. Bu noktalar bir senaryo öyküsündeki kişiler ve olaylarla ilgilidir.

4. Başlangıç noktası :

Yazar senaryoyu yazmaya başlamadan önce öykünün özetini çıkarır dedik. Ama sonra senaryoyu yazmaya bu özetin başından başlamaz. Öykünün içinde öyle bir başlangıç noktası seçer ki izleyicinin ilgisi bu nokta sayesinde uyandırılır. Dolayısıyla öykünün başladığı nokta ile senaryonun başladığı nokta birbirinden ayrı olabilir. Bir öykünün içinde senaryoya başlayacağımız noktayı seçtikten sonra, elbette «geriye-dönüş»lerle öykünün başlangıç noktasından önceki döneme gitmek, ya da karşılıklı konuşmalarla bu dönemdeki olaylar hakkında izleyiciye bilgi vermek mümkündür.

Yukardaki bilgiyi verdikten sonra şu nokta üzerinde de ayrıca duralım: Öyküye en başından başlamak da elbette yerinde bir davranış olabilir. Ama genellikle senaryonun başladığı nokta öykünün başı olmaz. Yine yukarda belirtildiği gibi öykünün başından başlandığında izleyicinin ilgisini çekmek çok zor olabileceği gibi, bu şe-

korkutmasın. Eğer başka yapıtlardaki konuları olduğu gibi alır senaryolaştırırsanız, bunun adına «kopya» denir. Ama başka yapıtlardaki fikirlerden esinlenirseniz, bunun bir sakıncası yoktur.

Unutmayınız ki Shakespeare bile başkalarının yapıtlarından sayısız fikir almıştır. Şimdi Shakespeare adı hâlâ yaşıyor, ama onun yararlandığı yapıtlar çoktan unutuldu.

b) Görev olarak verilen konular:

Kimi zaman senaryo yazarlarına çeşitli konular senaryolaştırılmak üzere görev olarak da verilir. O zaman yazarın bu konuyu tanıması ve öğrenmesi gerekir.

c) Konu ile ilgili araştırma:

Kimi zaman da yazar öyle bir konu düşünebilir ki, ya da ona öyle bir konu görev olarak verilir ki, bu konuyu daha iyi anlamak, tanımak ve öğrenmek için adamakıllı bir araştırma yapmak gerekir. Bu araştırma için kitapları ve diğer benzeri belgeleri karıştırmak ve konu ile ilgili kişilerle ya da uzmanlarla konuşmak başlıca koşuldur.

Konuyu böylece saptadıktan ve kısaca kâğıt üzerine de döktükten ya da kafanızın içinde adamakıllı oluşturduktan sonra sırada «senaryo öyküsünün özeti»ni yazmak vardır.

2. Senaryo öyküsünün özeti:

«Senaryo öyküsünün özeti» gerçekte tüm ayrıntıları kapsayan bir özettir.

Senaryo öyküsünün özeti neyi kapsar?

a) Ana tema:

Öyküde neyi anlatmak istiyorsunuz? Onu belirli olarak ortaya koyun. Sözgelişi deyin ki «Bu öykü ile yıllardan beri ezilen, aldatılan, sömürülen ve sonra da düzmece planlarla göklere çıkarılan köylüyü anlatmak istiyorum.»

Bundan sonra özet hemen hemen kendiliğinden kâğıdın üstüne dökülecektir.

Şöyle ki:

«Başka bir köyde yaşayan bir avuç insan vardır. Bu bir dağ köyüdür. Orada yaşayanlar aşağı pek inmez. Köye de pek fazla insan gelmez. Herkes köyde kendi yaşamını yaşamakta ve bu yaşamı kabul etmiş görünmektedir. Köyde okul yoktur. Hastalar için doktor gelmez. Köylü malını satmaya aşağı inecek yol bulamaz.

Günün birinde köye yol yapmayı araştırmak için bir mühendis gelir ve köyde bir, iki gün kalır. Mühendis, köylü ile pek ilişki kuramaz. Ama gelişinin ikinci günü ağır bir şekilde hastalanır ve en yakın kasabaya doktor çağırması için bir köylüyü gönderir. Gelen doktor, mühendisi kısa zamanda iyi eder. Bunun üzerine mühendis köyle ilgilenir ve her çeşit geriliği ve eksikliği yazgı olarak kabul

eden köylüleri uyandırmaya çalışır. Çeşitli yollara başvurur ve çeşitli zorluklarla karşılaşır. Sonunda bu köyü uyandırır ama, salt bir köyle işin çözümlenemeyeceğini ve tüm köylüler için çalışılması gerektiği sonucuna varır.»

Unutmayın ki özeti başkası okusun diye değil, kendiniz için yazıyorsunuz. Özet tamamlandıktan sonra sıra bir başka önemli noktaya gelir.

b) Çatışma:

Aşağıda görüleceği gibi pek çok öykü içinde belli bir «çatışma» vardır. «Çatışma» genellikle bir ya da daha fazla sorunu belirler. Yukarıdaki kısa özette «çatışma» neredediır? Köylülerle mühendisin başta anlaşamamasında mı? Yoksa köylüyü uyandırmak için mühendisin egemen güçlerle yaptığı mücadelede mi? İkinci soru bugün için çok daha yeterli bir çatışma temasını oluşturuyor. O halde mühendisin köylüler için çalışırken, buna engel olmaya yeltenen kişileri, koşulları ve durumları da düşünmek zorundayız. Özetin sonunda belki «çatışma» bir sonuca ulaşmayacak. Mühendis bir köyü uyandırmıştır ama, bir köyle iş bitmez, o halde «çatışma» sürecektir.

c) Öyküdeki başlıca kişiler de özette belirtilmelidir:

İşte böylece özete duruma göre bir, iki başka nokta daha ekleyebiliriz.

Bundan sonra, saptadığımız ve yazdığımız özete dayanarak senaryo öyküsünü hazırlayacağız.

Bu özeti, senaryo öyküsünü hazırlayabilmek için oluşturmak gerekir.

3. Senaryo öyküsü:

Senaryo öyküsü, özetin geliştirilmiş biçimidir. Unutmayalım ki, konuyu ve özeti senaryo öyküsünü yeterli bir şekilde yazabilmek için hazırlamalıyız. Senaryo öyküsünü yazmamızın da iki nedeni var.

Birincisi: Senaryo öyküsünü yapımcılara göndeririz. Yapımcılar öyküyü beğenirlerse, senaryoyu yazmamızı da bizden isterler.

İkinci neden ise şudur: Bir senaryo öyküsü, senaryoyu yazdığımız zaman kullanacak olduğumuz tüm noktaları kapsar. Ama bu noktalara senaryo öyküsünde salt değinilir, hiçbiri açıklanmaz. Daha doğrusu bir senaryo öyküsü, senaryonun iskeletidir. Biz senaryoyu yazarken bu iskeleti önümüze alırız ve ona zaman zaman başvurarak senaryoyu yazarız. İşte senaryo öyküsünün gerçek görevi budur: yazara senaryoyu yazarken yol göstermek...

Ama senaryoyu yazarken çoğu kez senaryo öyküsüne olduğu gibi uymak gereğini duymayabiliriz. Çünkü senaryo öyküsü hiçbir zaman en son şeklini almamıştır. Ona baka baka senaryoyu yazarken, eksiklikleri ve aksaklıkları görebilir ve senaryoyu çeşitli eklemelerle doldurabiliriz. Ama senaryo öyküsü ile senaryonun bir iskeletini ortaya çıkarabilmişsek, senaryoyu çok daha kolaylıkla ya-

kildeki başlangıçlarda olayları ya da durumu anlatmak için çok zaman yitirilir.

Dolayısıyla şunu da unutmamak gerekiyor: Yazar öykünün özetini hazırladıktan sonra, bu özet içinden başlangıç noktasını seçeceği gibi, öyküyü anlatmak için gerekli diğer olayları da seçer. Yani hiçbir zaman öykü içindeki tüm noktalar birbiri arkasına dizilerek anlatılmaz. Öykü ancak bu noktalar arasında seçilen bölümlerle anlatılır. Yani arada atlamalar, zamanaşımları ve boşluklar bulunur.

Öyküyü ortaya çıkardıktan sonra, senaryonun hangi noktadan başlayacağını elbette yazar seçer. Senaryonun başlayacağı bu noktaya «Başlangıç noktası» diyoruz.

«Başlangıç noktası»nı kapsayan sahnede yazar gerekli «giriş»i yaptıktan, yani olaylar hakkında gerekli ön bilgileri verdikten sonra ilk zorlukla karşılaşır. Bundan sonra ilginin devam etmesini nasıl sağlayacaktır? Eğer ilk sahneden sonraki yeni gelişen olayların senaryo içinde bir görevi olmazsa, o öykü ilerlemez ve olduğu yerde kalır.

Başlangıçtan sonra gelen olaylar ve sahneler devamlılık sağlamalı ve öyküyü bulunduğu yerden ileriye götürmelidir.

5. Başlangıçta ve sonra üzerinde durulması gereken noktalar:

Bir senaryonun başlangıcında izleyicinin ilgisini çekmek istiyorsanız, aşağıdaki noktalar üzerinde durmalısınız.

a) Kuşku yaratmak:

Filmin ilk sahnesinde bir adam bir köye geliyor ve ısrarla birini arıyor diyelim. Niçin arıyor? Öldürmek için mi? Ona bir şey vermek için mi? İzleyici bu konuda kuşkuya düştü mü, yapımı ilgiyle izleyecektir.

b) Devinim ve coşku:

Film bir otomobilin diğerini izlemesiyle başladı diyelim. İzleyici daha öyküyü bilmiyor, kişileri tanımamış, ama coşkulu bir devinimi tanımlayan bir izleme sahnesiyle karşılaşıyor. Elbette bu sahnenin filmin öyküsü ile bir ilişkisi olduğunu izleyici daha sonra anlayacaktır. Ama şimdiden filme ilgi duyabilir.

c) Çatışma:

Aşağıda ayrıntılı olarak ele alacak olduğumuz çatışmaya hemen filmin başında yer verilebilir.. Diyelim ki, bir kız ve bir erkek birbirlerini sevmektedirler, ama daha ilk sahnede kızın babası bu evlenmeye karşı çıkar. Böylece bu çatışma daha filmin başında izleyiciyi ilgilendirebilir.

d) Gülmece (Mizah) de filmin başında ilgi çeken bir öğe olabilir:

Tüm bu öğeler bir filmin başında ilgi çekmek için kullanıldığı gibi, daha sonraki sahnelerde de aynı amaçlarla kullanılabilir.

6. Kişiler, çatışma ve olaylar dizisi:

Bir senaryodaki olayların belli bir sıraya göre dizilmesi ve olaylar içinde yer alan kişilerin davranışları, yazarın saptaması gereken son derece önemli noktalar arasında yer alır.

Çeşitli filmlerde kişiler, çeşitli filmlerde de bu kişilerin yol açtığı olaylar daha önemlidir? Sizin yazacağınız senaryoda hangisi ön plana çıkacaktır? Bu soruyu senaryo öyküsünü yazarken yanıtlamalıyız. Ama bir filmde olaylar kişilerden daha önemli olsa bile, yine de bu olaylara yol açan kişiler vardır. Ayrıca, eğer filmdeki kişiler çeşitli olaylara yol açmazlarsa, izleyicinin onları anlaması olanaksızdır. O halde bir filmdeki olayları ve kişileri birbirinden ayırmak olanaksızdır.

Önce kişileri ele alalım.

a) Kişiler:

Senaryo öyküsünü yazarken çeşitli olayları düşünmek zorundayız. Bu olaylara elbette belli koşullar ve kişiler yol açacak. Bu belli kişiler niçin bu belli olaylara yol açacak? Bu soruya yanıt verebilmek için, yazar olarak daima belli nedenler bulmalısınız. Örneğin bir kadın hiddetle bir vazoyu kırıyor. Bu bir olaydır. Nişin bu olaya yol açıyor? Çünkü kocasının kendisini aldattığını öğrenmiştir. Kocasının kendisini aldattığını öğrenen her kadın birşeyler mi kırar? Hayır. Kimi kadınlar ağlarlar, öbürleri intihar bile ederler. O halde şu soruyu sormak gerekiyor: Niçin bizim öykümüzdeki kadın kocasının kendisini aldattığını öğrenince vazoyu kırıyor. Çünkü bu kadın sert bir insandır. Bu gerçeği ya daha önce ya da daha sonra izleyiciye vermemiz gerekiyor. Böylece bu kişi filmde bir derinlik ya da kendine özgü bir kişilik kazanmış olur.

Hangi kişilikteki bir insanın çeşitli olaylar karşısında nasıl davranacağını yazarın iyi bilmesi ve bunu senaryo öyküsünü yazarken belirtmesi gerekir. Bunun için psikolog olmaya gerek yok. Ama insanın yapısını iyi bilmek ve bunu senaryoda belirtmeyi başarmak başlıca koşullardan biridir.

Filmdeki insanların kişilikleri nasıl belirtilir:

1 -- Canlandırılacak olan kişilerin kişiliklerine uygun oyuncuları seçerek. Bu elbette senaryo yazarının işi değil. Ama eğer filmdeki insanları canlandıracak oyuncuları senaryo yazarı önceden bilirse, onlara göre roller yazabilir.

Eğer oyuncunun tipi role yüzde yüz uymuyorsa, makyaj ve giysiden de yararlanılabilir.

2 — Senaryoda, oyuncunun filmdeki rolüne uygun bilgiler izleyiciye verilmelidir. Kocasının kendisini aldattığını öğrendiğinde vazoyu kıran kadın bu durumda kızgınlıkla sert bir tepki göstermiştir. Çünkü anasız ve babasız büyümüş, yaşamı kötü olaylarla geçmiştir. Bu olaylar onu sert bir insan yapmıştır. Bu nedenle de tepkileri sert-

tir. Kadınla ilgili bu bilgiler öykü içinde uygun yerlerde verilmelidir.

3 — Öyküdeki kişilerin yaşı, işi, eğitim durumu, zenginlik durumu, diğer kişilerle olan ilişkileri vs. hakkında bilgi izleyiciye verilmelidir. Çünkü aynı olay karşısında bir genç insanla yaşlı insanın tepkisi ayrıdır. Önemli bir işi olan bir insan kendini beğenmiş biri olabilir. Eğitimli bir insan daha olgun davranabilir. Zengin olan bir adam parayla çok şey yapar ve bu onun şımarmasına yol açar. Bu kişinin diğer bir insanla olan ilişkileri ve onlara davranışları çok şey ortaya koyabilir. Örneğin işi iyi gitmeyen yaşlı bir adamın çocuğuna sert davranması, bu insanın ruh yapısını belirtir.

Bir insanın geçmişindeki bir tek olay bile, kimi zaman onun filmde niçin şu ya da bu şekilde davrandığını ortaya koyar. Ama yukarda sıraladığımız bu gibi özellikler filmdeki bir insanın kendine özgü kişiliğini her zaman belirtmeye yetmez. Bir kadın sert koşullar altında yetişmiştir, ama sert bir yapıya sahip değildir. Bu özelliği onu diğerlerinden ayırır. Onu diğerlerinden ayıran bu özelliği filmde ancak çeşitli olaylarla gösteririz.

Diyelim ki filmde bir adamı görüyoruz. Bu adam çeşitli olaylarla karşılaşıyor, ama hiçbir tepki göstermiyor. Dolayısıyla da onun iyi ya da kötü olduğunu anlayamıyoruz. Ama bu adamın kişiliğinin derinliğinde iyilik ya da kötülük var. En sonunda öyle bir olayla karşılaşırız ki bununla o insanın içindeki iyiliği ya da kötülüğü açıkça ortaya koymak mümkün olur.

Ayrıca böyle bir adamın gerçek kişiliğini senaryo öyküsü içinde bir süre özellikle saklamak ve en sonunda belli bir olayla ortaya çıkarmak da isteyebiliriz. Bu olaya dek söz konusu adamın gerçek kişiliğini «saklarız». Hatta bu saklama süresi içinde onun kişiliğini «maskeleyebiliriz» de. Çeşitli küçük olaylarla kendisini kötü ya da yaşama karşı ilgisiz gibi gösteririz. Sonra asıl olaya sıra gelince, bu adamın gerçek kişiliği ortaya çıkar. Çünkü asıl olaya sıra gelince, bu adam izleyiciyi inandıran ve onu çok etkileyen bir tepki göstermiştir.

Filmdeki bir insanın kişiliğini ortaya koyan bir olay dediğimizde, gözlerimizin önüne hep bir şeyin «yapılışı» gelmemelidir. Düşünceler, duygular, konuşmalar da bir insanın kişiliğini ortaya koyabilir. Senaryoda bir insanın düşüncelerini, arzularını ve duygularını görüntüsel yollarla izleyiciye nasıl anlatacağımızı daha önce belirtmiştik.

Burada bir başka nokta üzerinde daha duralım. Diyelim ki, filmdeki insanlardan biri kötü adam. Onun bu özelliğini en başarılı bir yöntemle de izleyiciye ilettik. Ama bu adam kötü diye onun her sahnede kötü davranışlarda bulunması gerekmiyor. Unutmayalım ki, bu kişiler birer kukla değil, insandır. Kötü bir insan da iyi sayılabilecek ya da iyi görünüşe sahip davranışlarda bulunabilir. Ama eğer bu adam temelde kötü ise arada sırada göreceğimiz iyi davranışları onu izleyiciye yanlış tanıtmalıdır.

Aynı şekilde iyi bir insan da kimi zaman zayıf, gevşek ve olum-

suz davranabilir. Eğer filmdeki kişileri gerçeğe en yakın bir biçimde ortaya koymak istiyorsak, onların insan olduğunu unutmamamız gerekir. İyi bir insan en katı ve kesin bir anlayışla her sahnede iyi olarak gösterilmemelidir. Aynı şeyi filmdeki kötü insanlar için de söyleyebiliriz.

Burada bir başka nokta daha var. Özellikle sinemamızda, senaryodaki kötü insanlar hemen hemen karikatürize edilmekte ve izleyicinin onları alaya alması sağlanmaktadır. Bundan daha yanlış bir yol olamaz. Filmdeki kötü kişilerin de, gerçek yaşamda olduğu gibi, birer insan oldukları unutulmamalı ve onlar da gerçeğe en yakın bir biçimde tanıtılmalıdır.

4 — Senaryodaki insanların kişilikleri bir de çevrelerindeki diğer insanların onlara karşı davranışları ile ortaya konabilir. Sözgelişi eğer işçiler patrona karşı gelirlerse, patron salt kendini düşünen pis bir kapitalisttir. Bir sanatçıya herkes saygı ve sevgi gösteriyorsa, o büyük bir insandır. Güzel bir kadına erkekler hayranlık, diğer kadınlar da kıskançlık duyarlar.

Bu yol öyle bir şekilde kullanılabilir ki, sözkonusu kişi daha perdede görünmeden, onunla ilgili olarak başkalarında rastlanan davranışlarla onun kişiliği hakkında izleyiciye bilgi verilir. Bu dolaylı yol gerçekte son derece etkili olabilir.

Burada ince bir nokta var. Diyelim ki, iki kişi henüz görmediğimiz üçüncü kişinin hemen olumsuzluğunu kanıtlamaz. Konuşanlar nasıl insanlar? Bir de onu düşünelim. Eğer bu konuşmaları yapanlar kötü insanlarsa, henüz görmediğimiz üçüncü kişi gözümüzde olumlu bir yer kazanabilir.

Şimdi de filmdeki kişilerin geçici özellikleri üzerinde duralım. Yukarda vazoyu kıran öfkeli kadın örneğini vermiştik. Öfke belli bir kişinin tanımı olmayabilir. Her insanın öfkelendiği anlar vardır. Ve bu kızgınlık geçicidir. Ama eğer bir insan devamlı olarak öfkeli davranışlara sahipse, o zaman öfke onun kişiliğini simgeler. Burada şu noktaları unutmamak gerekiyor. Sakin bir insan da öfkelenebilir ve bunun sonunda taşkınlık yapar. Öyleyse arada bir öfkelenen insan yine de sakindir denilebilir. Kısacası, her kişi film boyunca çeşitli değişik dönemler yaşar, ama genellikle belli bir kişiliğe sahiptir. Onu değişik davranışlarda göstersek bile, çoğunlukla gerçek kişiliğini simgelemeliyiz.

5 — Filmdeki kişiler arasındaki ilişkilerde kişiliği belirler demiştik. Bir adamın geçmişi onun diğer bir insanla olan ilişkisini etkilemektedir. Örneğin bir hafif müzik orkestrası şefi bir şarkıcıya aşık olursa, aralarındaki ilişkilerin doğal bir şekilde gelişeceği düşünülebilir. Ama bir profesörle bir şarkıcı arasındaki ilişkide, profesörün durumu kolay kolay idare edeceği pek düşünülemez. Bu gibi durumlarda insanlar arasındaki ilişkileri birbirine karşıt koşullarla ayarlamakta yarar vardır. Gençle yaşlı, zenginle yoksul, akıllı ile aptal vb. gibi...

6 — Şimdi, film senaryosundaki insanların kişiliğini belirtmek

için bir başka yöntem üzerinde duracağız. Bir filmdeki baş kişilerin kimliklerini ve kişiliklerini ortaya koyabilmek için senaryoda kimi zaman ikinci derecedeki kişilere gereksinim var. Kahramanlarımızın çevresindeki arkadaşları, akrabaları, emrindeki insanlar vb. onların kişiliklerini rahatlıkla ortaya koyabilirler. İzleyici öyküyü izledikçe, kahramanı diğer kişiler, örneğin arkadaşları ile, elinde olmadan karşılaştırır ve bunun sonucunda da onu daha iyi tanır.

Yalnız, ikinci derecedeki kişilerin de kişiliklerinde derinlik olmalı, onlar da birer gerçek insan olarak senaryoda oluşturulmalıdır Eğer kahramanımız gerçeğe yakın ve onun arkadaşı da katı bir anlayışla oluşturulursa, izleyici rahatsız olur.

7 — Bir film boyunca öyküdeki kimi insanların kişiliklerinin gelişeceğini unutmayalım. Doğa içinde her şey değişmektedir. Aynı şekilde de bir filmdeki insanların iyiye, olumluya ya da kötüye ve olumsuza doğru değiştiği görülmelidir. Bir zamanlar korkak olan insan ilerde çok yürekli bir kişiliğe dönüşebilir. Bir zamanlar yaşadığı ülkedeki ekonomik ve sosyal gerçekleri görmeyen bir insan, zamanla gerçekleri görmeye başlar ve başka türlü düşünür. Eğer bir senaryodaki insanlardan kimilerinde böyle bir değişiklik görülmezse, o senaryonun son derece başarılı olduğunu ileriye sürmek boşunadır.

Ama bir filmdeki çeşitli insanların değişmesi ve kişiliklerinin olumlu ya da olumsuz bir yönde gelişmesi durup dururken olmaz. Senaryoda çeşitli konuşmalar, olaylar, davranışlar vs. yer alır ve bunlar sözkonusu insanların değişmelerine ve gelişmelerine yol açar.

İzleyicinin filmdeki bu gibi insanların değişmesine inanması gerekmektedir. Kişiler yaşlanır ve çeşitli olaylara tanıklık ederler, sonunda değişirler ve ilk olarak gördüğümüz şekildeki davranışlarından ve kararlarından başka türlüsünü yerine getirirler.

Kişiler varlıklarını yitirirler, yoksul bir yaşama sürüklenirler ve ancak ondan sonra yoksullar nasıl yaşıyormuş bunu öğrenirler ve bu yeni bilgiye göre çeşitli değişik davranışlarda bulunurlar ve kararlar alırlar.

Başka bir senaryodaki insanlar da hiç değişmeden yaşamışlardır bir süre. Ama birden bir olaya karışırlar, kendilerini bir çatışmanın içinde bulurlar ve bu mücadelenin yavaş yavaş onları değiştirdiğini görürüz.

Böylece anlaşılıyor ki, bir senaryoda öykü ile ilgili olaylar hızla gelişebilir. Ama bir film içindeki insanların kişiliklerinin gelişmesi o denli çabuk ve kısa bir sürede olmaz, olmamalıdır. Hatta bu işlem tüm bir film boyunca da sürebilir. Ayrıca bir filmdeki insanın kişiliğinin, düşüncelerinin, davranışlarının, kararlarının, duygularının, isteklerinin, becerilerinin ve dünya görüşünün değişmesi ve gelişmesi, yine de onun geçmişine ve eski deneylerine uygun bir çizgiden ilerlenerek sağlanmalıdır. Bu nedenlerle senaryoda bu insanların geçmişlerine ya «geriye-dönüş»le ya da karşılıklı konuşmalarla değinmek gerekir.

Kısacası, hiçbir zaman bir patronu alıp filmin sonunda onu işçilere o güne dek yaptıklarından ötürü özür dileyen ve fabrikasının gelirini onlara dağıtan bir insan yapmayın. Eğer patronun kimliği gelişecekse, öykünün sonunda onun erişeceği nokta yalnız şöyle olabilir: Toplu sözleşmeye ve diğer çeşitli hakları vermeye yanaşır. Öykünün başında bunlara hayır diyordu. Ama öykü içindeki çeşitli olaylar ona bu hakları işçilere verirse, fabrikasını yine de elinde tutacağını öğretmiştir. Bu hakları işçilere verdiği için, patron işçileri seviyor ve gelirini onlarla paylaşmayı düşünüyor değildir. Patron ancak o çizgiye dek düşüncesini değiştirir. Daha ileri giderse, senaryo yazımında gerçeğin dışına çıkılıyor demektir. Filmdeki insanların kişiliklerinde gelişmeler kaydedildiğini senaryo yazarı olarak belirtirken, onlara sınıf atlatmayın.

Ayrıca, filmdeki insanların kişilikleri ile ilgili belirtilere ve gelişmelere değgin özelliklere yalnız bir, iki sahnede yer verilmez. Bu özellikler tüm sahnelere mümkün olduğu değin serpiştirilmelidir. Böylece kişilik gelişmesi uzun bir süreyi alır ki, bu da son derece doğaldır ve yerindedir.

Bu iş uzun sürdüğüne göre, yaklaşık olarak her sahnede sözkonusu insanların kişiliklerine yeni bir özellik ekleme fırsatını yakalarız. Böylece izleyici film boyunca öykünün kahramanları ile ilgili yeni birşeyler öğrenir ve onlara karşı duyduğu ilgi de artar. Filmin sonunda öyküdeki insanların kişilikleri en olgun noktaya ulaşmalı ve sonuçlanmalıdır. Eğer özellikle filmin kahramanlarının kişilikleri senaryonun orta yerinde ya da sondan çok önce değişir ve gelişirse, filmin bütünlüğü bozulabilir ve ilgi çekiciliği yitip gidebilir.

Kişiler ve olaylarla ilgili şu noktalar üzerinde de durmanın yararı var:

Senaryoda yer alan her olayın bir nedeni olmalıdır. Her insanın bir olaya yol açmasının, yani belli bir davranışta bulunmasının da bir nedeni olmalıdır. Bu nedenle senaryodaki kişiler ve olaylarla ilgili bölümleri yazarken, kendi kendinize «Ben bunu niçin yazıyorum?» diye sormalısınız. Eğer haklı bir neden bulursanız, sorun yok. Aksi halde kişinin o davranışına ve olaya senaryoda yer vermemelisiniz.

İnsanlar genellikle birşey istediklerinde ya da rahatsız olduklarında devinime geçerler. O halde senaryodaki kişiler ne istiyorlar? Ya da onları rahatsız eden birşey var mı? Bunları düşünmelisiniz. Eğer bir insan açsa, yemek istiyordur. Yiyecek birşey bulamıyorsa, devinime geçecektir. Ve bunu kişiliğine uygun bir şekilde yapacaktır. Eğer onu rahatsız eden bir dış etken varsa, örneğin özgürlüğünü kısıtlayan biri gibi, yine kişiliğine uygun bir çizgiden giderek birşeyler yapacaktır. Her iki durumda da haklı birer neden vardır. Senaryoda önde gelen kişilerin genellikle peşinden koştukları tutkular vardır. Bu nokta üzerinde durunuz.

b) Çatışma:

İşte haklı bir nedene dayanarak senaryodaki adamda oluşan istek olumlu bir sonuca ulaşırsa, film hemen biter. Ama adam birşeyi ister ve karşısına bir engel çıkarsa, öykünün «çatışması» ile karşılaşırız. Çatışma sonunda adam isteğine kavuşur ya da kavuşmaz. Ama isteğinin karşısına bir engel çıkması ile oluşan çatışma, bir senaryonun devamını ve belli bir sonuca ulaşmasını sağlar.

Böylece anlaşılıyor ki, çatışma, kişinin ya da kişilerin bir karar vermesiyle başlar. İki kişi birbirini seviyor, ama kızın babası onun genç adamla evlenmesine karşı. İşte bu bir çatışma. Ama eğer genç adam, sevdiği kızı almak için herhangi bir davranışa geçmeye karar vermezse, ortada öykü diye birşey kalmaz. O halde senaryonun konusunu hazırlarken bu konu ile ilgili bir çatışmayı, sonra da bu çatışmanın yaratacağı sorunları ortadan kaldırmaya karar veren kişileri, bu kişilerin davranışlarının haklı nedenlere dayanmasını düşündüğünüzde, senaryo öyküsünü yavaş yavaş oluşturuyorsunuz demektir.

«Çatışma» konusunda diğer noktaları sıralamadan önce yukarıda değindiğimiz bir nokta üzerinde biraz dahi durmakta yarar var. Yukarıda «Eğer bir insan açsa, yemek istiyordur. Yiyecek birşey bulamıyorsa, harekete geçecektir. Ve bunu kişiliğine uygun bir şekilde yapacaktır.» dedik. Şöyle ki: Eğer bu adam zenginse, pahalı bir lokantaya gidecek ve karnını doyuracaktır. Ama eğer yoksulun biriyse, ya hırsızlık yapacak ya da yok pahasına adam öldürüp karnını doyurmaya çalışacaktır. Eğer zengin adam şu ya da bu nedenle parasız kaldığında, karnını doyurmak için hemen hırsızlığa başvururşa bu davranışı inandırıcı olmaz. Ama diyelim ki, bu zengin adam zayıf kişilikli biridir. Geçici olarak parasız kalınca, karnını doyurmak için bir başkasını dolandırabilir.

Öte yanda parasız kalan ve dolayısıyla da karnı acıkan yoksul adam, hırsızlık girişiminde bulunur ve başaramaz. Adam öldürecek değin de gözü dönmüş değildir. Üçüncü sınıf bir lokantaya girer, bir güzel karnını doyurur ve sonra lokanta sahibine boynunu bükerek, «Param yok ağabey» der. Bu da onun kişiliğine uygun bir davranıştır. Senaryo yazarının bu gibi durumlara çok dikkat etmesi gerekir.

Şimdi «Çatışma» ile ilgili diğer noktalar üzerinde durmaya devam edelim.

Eğer senaryoda yukarıda belirtildiği biçimde gerçek yaşama uygun kişiliklere sahip insanları yaratırsanız, bu insanların çeşitli «çatışmalar» ve sorunlarla karşılaşmalarını izleyici çok rahatlıkla kabul edecektir. Çünkü gerçek yaşamda da insanlar çeşitli çatışmalar ve sorunlarla karşılaşıyor. Senaryodaki insanların karşısına bu çatışmaları diğer insanlar ve koşullar çıkarıyor. Birbirine karşıt durumları, koşulları ve insanları düşünerek senaryonuz içinde pek çok «ça-

tışma» ve sorun yaratabilirsiniz. Ama bunlardan bir tanesi senaryonun ana çatışmasını oluşturmalıdır. Bu ana çatışma aynı sorun içinde ikinci derecedeki diğer çatışmaları ve sorunları yaratır. Ayrıca bu çatışmalar ve sorunlar öyküdeki insanların çeşitli davranışlarda bulunmalarına da yol açacaktır. Eğer belli bir insan, örneğin Hamlet gibi, çeşitli çatışmalar ve sorunlar karşısında bir türlü devinime geçemiyorsa, bu da bir sorundur elbette. Şunu unutmayın: Eğer ortada bir çatışma ve sorun olmazsa, öykü de genellikle olmaz. Ve yukarda belirtildiği gibi, öykünüzdeki en büyük çatışmanın tohumları aynı zamanda da öykünün ana teması içinde yer almalıdır. Öte yanda, hiçbir çatışmaya sahip olmayan filmler de vardır. Ama şimdilik biz onların üzerinde durmayacağız.

Öykünün sonunda çatışma elbette bir sonuca ulaşır, ama bu sonuç içinde kesinlikle bir çözüme ulaşmak gerekmez. Genellikle filmin sonunda bir sonuca ulaşılır. Bu mutlu bir son olabilir. Ya da ender görüldüğü gibi, çözüm filmin sonunda gelmez. Ama film yine de belli bir karamsarlıkla bitmez. Çünkü çözüme ulaşılmış olmamasına karşın, film gelecek için umut vererek son bulur. Bir başka durum daha var. Bu durumda ise çözüme varılamaz. Umut olmadığı da kesinlikle belirtilir ve film karamsar bir hava içinde biter. Bunlar birer kesin kural değil, salt başvurulan yollardan kimileridir.

Yukarıda «çatışma»nın kişiler ya da koşullar karşısında oluşması gerekiyor dedik. Bunlar öykünüzdeki insanların kişiliklerinden ya da içinde bulundukları durumlardan doğar. Eğer «çatışma» doğrudan doğruya kişilikle ilgili ise, kişisel bir olayı senaryoda işliyorsunuz demektir. Eğer «çatışma» bir durumla ilgili ise ve bu durumu ekonomik ve sosyal açıdan ele alıyorsanız, toplumsal bir olayı inceliyorsunuz demektir. Her iki durumda da öykünüzün içinde yer alan insanların kişilikleri ve bu kişiliklerine uygun bir çizgide davranmaları gerekiyor. Kısacası, toplumsal bir durumu incelerken de insanların kişiliklerinin derinliklerinde yatan özellikleri ihmal etmemeniz gerekir.

Öykünüzde kişiler ya da toplumdan hangisi ağır basarsa bassın, ortaya çıkan çatışmanın ve sorunların izleyiciyi de ilgilendirmesi ve ona da yakın olması gerekir. Toplumsal sorunlar elbette onu çok yakından ilgilendirecektir. Ama eğer kişilerin sorunları üzerinde duruyorsanız, bu sorunların da ilgi çekici olması yararlıdır. Çünkü her sanat dalında olduğu gibi, sinemada da izleyici perdede kendinden birşeyler bulmalıdır. Aksi durumlarda da, yani izleyicinin tanımadığı ve bilmediği durumlarda da onun ilgisini çekmek mümkün olabilir.

c) Olaylar dizisi:

Bir filmde olayların belli bir sıraya göre dizilmesi son derece önemlidir. Yukarıda bu olayların akışını, öyküdeki kişilerden belirli olarak ayırmaya olanak olmadığını söylemiştik. Her ikisi arasında yukarıda açıklanan ilişkiyi hiçbir zaman gözden kaçırmamak gere-

kiyor. Çünkü bir film senaryosundaki olayların nasıl bir sıraya göre birbiri arkasına dizileceği bu kişilerin iç yapılarına, geçmişine, düşüncelerine ve davranışlarına bağlıdır. Bu nedenle filmlerde ön plana çıkan belli kişiler vardır. Bunlar belli bir çatışma ile karşılaşınca belli olaylara yol açarlar ve bu kişilerin yapılarına uygun olarak yol açtıkları olayları izleyici belli bir sıraya göre izler.

Şimdi bir senaryodaki olayların yer aldığı bölümler ve durumları sıraya koyalım

Giriş, devamlılık sahneleri, çatışma, buhran ya da bunalım, zorunlu sahne, zirve ve sonuç ya da son. Ama senaryoyu bu sıraya göre düzenlemek gerekmez. Burada en yaygın ve kalıplaşmış bir yol üzerinde durmaktayız.

Şunu da unutmayalım. Çatışma bir öykünün başında verilmeyebilir. Yazar durıma göre, «çatışmayı» daha sonraki sahnelerde de ortaya koyar. Biz yukarıda sözkonusu bölümleri kalıplaşmış bir sıraya göre dizdik. Yeterli nedenler olduğunda, yineleyelim, bu sıra elbette bozulabilir.

İşte bir film senaryosu genellikle bu olay sırasını izler.

«Giriş» üzerinde daha önce durmuştuk. Şimdi devamlılık sağlayan sahneleri ele alarak konuyu sürdürelim.

Devamlılık sağlayan sahnelerde öyküdeki «çatışma» ya da «problemler» adamakıllı belirlenmeli, ortaya çıkmalıdır. Çünkü eğer «giriş»te yazar, arzularından ve tutkularından vazgeçmeyen kişiler yaratmışsa, bunlara karşı olan güçlerin ortaya çıkması gerekecektir.

«İlk sahne»den sonra gelen «devamlılık sahneleri»nde, «giriş»te belirtilen «çatışma» ile ilgili noktaların üzerinde durularak öyküyü geliştirmek gerekir. Eğer «devamlılık sahneleri»nde «çatışma» ile ilgili noktalar geliştirilmezse o zaman «çatışma»dan uzaklaşıldığı meydana çıkar.

Diyelim ki «çatışma» için gerekli koşullar belirli olarak ortaya kondu ve çatışma «devamlılık sahneleri»nde de gelişti. Şimdi karşımıza yeni bir nokta çıkıyor: «Çatışma» bir bunalıma gidecektir.

İzleyici bunu bilir. Ne olacağını değil, ama ortaya bir bunalım çıkacağını hisseder. Çünkü senaryo o şekilde yazılmış olacaktır ki izleyici böyle bir bunalımı beklemeye yöneltilecektir.

İşte bu nedenle de bunalımın yer aldığı sahneye «zorunlu sahne» adı verilir. Ama bu sahneyi zorunlu kılan bir ikinci neden daha vardır. Eğer yazar «giriş»te bu bunalım hakkında da ön bilgi vermişse ve bunun gelişmesini «devamlılık sahneleri»nde de sağlamışsa, o zaman bunalım daha önce izleyicinin gözünün önüne serilen koşulların bir sonucu olarak patlak vermelidir. İzleyicinin açısından böyle bir bunalımın patlak vermesi doğal olarak kabul edilir. Çünkü daha önce oluşan koşulları görmüş ve bu koşulları izlediği için de en sonunda öykü kendisini bunalımın bulunduğu sahneye götürmüştür. Yazar açısından da bu sahneye yer verme zorunluğu var-

dır. Çünkü yazar bu bunalıma giden yolu ve koşulları izleyicinin önüne sermiş bulunuyor.

Bunalım ve bunalımın bulunduğu «zorunlu sahne»yi de geçtikten sonra sıra «doruk noktası»ndadır. «Doruk noktası» senaryonun en yüksek noktasını oluşturur. Gerçek bunalım öyküde bir değişim noktasının ortaya çıkmasını sağlar. Yani «çatışma»da yer alan ya da karşı karşıya gelen güçlerden biri bunalımdan sonra kazanmış olarak çıkacak ve artık senaryo yengi kazanan bu güce göre bir değişim noktasına yönelecek, daha doğrusu kazanan gücün arzu ettiği yola sapacaktır.

Şimdi bu yapıya uygun bir örnek verelim:

19. yüzyılda yaşayan bir doktorun öyküsünden bir film senaryosu çıkaracağız diyelim. Yazar olarak belirtmek istediğimiz nokta da şudur: Bilimsel gelişmeler ancak bilim adamlarının kişisel özverisi sonucunda elde edilir.

Senaryo doktorun bir hastahaneye bağlı olduğunu belirterek başlar. Doktor bu hastahanede birtakım bilimsel araştırmalar yapmak istemiş, ama yetkililer buna engel olmuşlardır. Demek ki daha «giriş»te bu iki noktayı hemen ortaya koymuş oluyoruz. Gerçekte bu noktalar birbirine karşıt iki durum göstermektedirler. İşte bir «çatışma».

Şimdi «devamlılık sahneleri»ne geliyoruz. Bu çatışmanın devamlılığını sağlayan koşullar bulunmalıdır. Örneğin her iki taraf, yani doktor da, yetkililer de düşüncelerinde ısrar etmeliler ve ısrar ettiklerini de izleyici görmeli ve anlamalıdır. Eğer taraflardan biri tutumundan vazgeçerse, ortada yalnız çatışma değil, senaryo da kalmaz. Bu nedenle her iki tarafın düşüncelerine ne denli bağlı olduklarını «devamlılık sahneleri»nde görmeliyiz. Doktor için, yapmak istediği deneyler yaşamak değin değerlidir. Yapmak istediği araştırmaya inanmıştır ve kendisi ve ailesi küçük görülmesine, hatta birtakım zararlara uğratılmasına karşın ne olursa olsun mücadeleden vazgeçmemeye kararlıdır. Öte yanda yetkililer de görevlerini yitirmek istememektedirler. Ve gayet iyi bilirler ki doktora deney yapması için izin verdiklerinde kendi işlerine son verilecektir.

İşte bu noktaları öğrenen izleyici çatışmaya yol açan noktayı da öğrenmiş ve her iki tarafın koşullarını görmüş ve meraka kapılmıştır. Artık kendisinin yapıtı merakla izlemeye devam edeceği konusunda güçlü bir tahminde bulunabiliriz. Ayrıca izleyici şimdi bir bunalımı, yani «zorunlu sahne»yi de bekleyecektir. Ama «devamlılık sahneleri» henüz bitmemiştir. Bu sahnelerde izleyici, yetkililerin doktorun tutumu karşısında nasıl sinirlendiklerini ve doktorun da nasıl dayandığını görecektir. Doktor yeni aygıt almak ister, ama kendisinin borç para bulması önlenir. Karısına komşular yüz vermezler. Bir zaman mutlu olan bu aileye artık yaşam acı gelmektedir.

İşte bu noktaya dek yazar da dahil, hiçbir taraf arzusundan ve düşüncesinden vazgeçmemişse, artık «bunalım»a yer verilmelidir.

Yetkililer, doktorun karşılarına gelip tutumunun nedenlerini anlatmasını isterler. Aksi halde doktorun işine son verilecektir.

İşte burada yazar, üzerinde durduğu noktadan vazgeçerse, senaryonun yaratacağı coşkuyu yok eder. Diyelim ki, yazar şöyle bir yola başvuracaktır: En sonunda doktor ve yetkililer karşılaşırlar. Toplantının ortasında yetkililerin arasında bulunan yaşlı ve aklıbaşında bir yönetici kalkar ve yetkililerin yanıldığını, doktorun doğru yolda olduğunu belirtir. Der ki, «Doktorun yaptığı çalışma sayesinde bir gün insanların yaşamını kurtarmak mümkün olacaktır. Eğer biz ona bugün yardım edemezsek, yarın bizi suçlayabilirler.» Bu konuşmadan sonra yapılan sert tartışma sonucunda doktorun hastahanede kalıp, çalışmalarına devam etmesine karar verilir.

Gerçekte bu bir «mutlu son»dur. Am bu son, «giriş»teki noktalar göz önünde bulundurularak değerlendirildiğinde, başlangıçta belirtilen duruma ters düşer. Çünkü çatışma öykünün sonunda dağılmaktadır. Yetkililer doktorun lehinde karar verince, ortada çözülmesi gereken bir çatışma kalmamaktadır. Bunun sonucunda da senaryonun en yüksek noktasına, yani «doruk noktası»na erişmek mümkün olamaz. İzleyici, dramatik açıdan pek sezinlememekle birlikte, öykünün kendisini bir boşluğa götürdüğünü derhal anlayacaktır.

Gerçekte senaryonun en yüksek noktasına şöyle gidilir: Doktor ile yetkililer karşı karşıya gelirler. Doktorun maddi durumu, yaşayışı ve geleceği onların elindedir. Doktorun ise yetkililere karşı koyabilmek için elinde sadece ülküsü vardır. Ona «Bu çalışmaları kes. Yoksa seni buradan atarız. Başka hiçbir hastahanede de çalışamazsın» derler.

Doktor ayağa kalkar ve ağırbaşlı bir şekilde durumu ortaya koyar. «Artık duramam. Durmama olanak yok. Gerçeğe doğru gitmeliyim» der. Ona her şeyi yapabilirler, ama, o görevinde devam edecektir. Burası senaryonun «doruk noktası», yani en yüksek noktasıdır.

Bundan sonra sonuç gelecektir. O akşam doktorun evini görürüz. Halk doktorun evinin önünde toplanıp onu yuhalamaktadır. Doktor ve karısı uzaklara gitmek üzere eşyalarını toplamaktadır. Karısı kocasının tıpla ilgili aygıtlarını toplamasına yardım ederken pencereyi delip geçerek gelen bir taş, doktorun çalışmalarının ana hedefini oluşturan serumun içinde bulunduğu tüpü paramparça eder. Doktor yere dökülen seruma bakar ve gayet sakin bir şekilde «Bir gün anlayacaklar. Bir gün anlayacaklar» diye mırıldanır. Karısı yanına gelir ve görüntü kararır.

Oyunun en yüksek noktasının esasa uygun olup olmadığını anlamak için «giriş»i incelemek gerekir. «Giriş»te bütün bu deneylerin doktor için bir ölüm kalım sorunu olduğu belirtilmişse, senaryonun «en yüksek noktası» olan doktorla yetkililerin karşı karşıya geldiği sahnede de bu nokta ortaya çıkmalıdır. Nitekim de öyle olur. Ya-

ni doktor deneyleri yapmakta ısrar ettiği, yetkililer de buna karşı koydukları için sonunda doktor herşeyini yitirir. Dolayısıyla da bu öykünün sonu, başlangıca uygundur diyebiliriz.

«Giriş»te ortaya konan koşullara uygun bir biçimde gelişen «en yüksek nokta»lar, senaryoların güçlü bir «son»la bitmesini sağlarlar. Eğer yazar bu noktaya önem vermezse, baştan «en yüksek nokta»ya dek iyi bir çizgide gelişen senaryo, «son»a gelince birdenbire önemini yitirir ve ortalıkta kalır.

d) İkinci derecedeki olaylar dizisi:

Yukardaki örnekte salt doktor ve onun ailesi ve doktorun karşısında yer alan hastahane yetkilileri ve onların yol açtığı olaylar dizisi üzerinde durduk. Her sanat dalında olduğu gibi, senaryo anlatım dilinde de «karşıtlık» yaratan öğelere yer verilmesi önemli bir adımdır.

Daha önce bu amaçla senaryoda yaratılan ikinci derecedeki kişiler üzerinde durmuştuk. Yukarda ele alınan doktor örneğinde ikinci derecedeki bir kişi kim olabilir? Doktorun bir arkadaşı bulunduğunu düşünelim. O da doktordur, o da kahramanımız olan doktorla aynı bilimsel araştırmalar üzerinde çalışmaktadır. Ama bu ikinci doktor kahramanımız gibi davranmaz. Çatışma ile karşılaşınca, hastahane yetkililerinin isteğine uyar. Araştırmalara devam etmez. Kahramanımıza ailesini düşünmek zorunda olduğunu söyler. Böylece her ikisi de aynı koşullara sahip olmasına karşın, ikinci doktor kahramanımız gibi düşünmez ve davranmaz. Dolayısıyla da kahramanımıza karşıt bir durum oluşturur ve izleyicinin her ikisini karşılaştırarak kahramanımızı daha iyi anlaması sağlanır.

Yine bu amaçla öykünün birinci derecedeki olaylar dizisinin yanı sıra bir başka olaylar dizisi de düşünülebilir. Diyelim ki, bir öyküde toplumdaki sınıf ayrımını belirtmek istiyorsunuz. Bir zamanlar aynı okulda okuyan iki arkadaş var. Bunlardan biri zengin bir ailenin çocuğu. Öbürü de oldukça yoksul. Öykünün kahramanı zengin çocuktur. Sınıfının içindeki zayıflıkları, çelişkileri ve sorunları göremeyecek, çeşitli olaylarla karşılaşacak ve bu olaylar sonunda da kendini çöküşten kurtaramayacaktır. Bu öyküyü anlatırken ikinci derecedeki olaylar dizisine de başvurulur.

Bu ikinci derecedeki olaylar dizisi, elbette yoksul çocuğun yaşamını yansıtır. Birinci çocukla ilgili olayları, ikinci çocuğun başından geçen olaylarla karşılaştırınca, birinci çocuğun durumunu daha iyi görürüz. Ayrıca ikinci derecedeki olaylarla, birinci çocuğun öyküsü daha belirli olarak gelişir ve en yüksek noktaya ulaşır.

İkinci derecedeki olaylar dizisinin başka işlevleri daha vardır. Eğer birinci derecedeki olaylar dizisi sıkıcı olmaya başlarsa, hemen ikinci derecedeki olaylardan birine geçilir ve filmin daha ilginç olması sağlanır. Ayrıca, birinci derecedeki olaylar son derece aşırı bir gerginliğe yol açtı diyelim. Böyle gergin bir durum belli bir sonuca ulaştıktan sonra, izleyicinin gevşemesi gerekir. İşte bu gibi durum-

larda ikinci derecedeki olaylara geçerek izleyicinin gevşemesi sağlanabilir. Hatta bu şekilde geçilen ikinci derecedeki olayda güldürü öğesi de varsa, izleyicinin gevşemesi daha kolay olur.

Yalnız burada unutulmaması gereken nokta şudur: İkinci derecedeki olaylar dizisi, senaryo içinde başlıbaşına bir öykü görünümüne sahip olabilir. Ama böyle durumlarda bile ikinci derecedeki olaylar birinci derecedeki olaylar dizisinin anlamını güçlendirmeli, karşıt durumlar yaratarak onların daha iyi anlaşılmasını sağlamalıdır. Kısacası, bir senaryo içinde birinci derecedeki olaylarla, ikinci derecedeki olaylar birbirinden kopmamalıdır.

Çeşitli senaryolarda birinci derecedeki olaylar dizisinin yanı sıra ikinci, hatta üçüncü derecedeki olaylar dizisi de bulunabilir. Ama bu sayı ne denli artarsa, diğer olay dizileri birinci ve asıl olay dizisinden o denli çok uzaklaşabilir. Bu nedenle birinci olay dizisinin yanında salt bir ikinci olay dizisinin bulunması en uygun yoldur.

7. Dramatik yapı:

Senaryonuz için bir öykü düşünürken, aklınıza pek çok konu gelebilir. Bu konular size ilginç de görünebilir. Ama acaba bu konuların birer dramatik yapısı da var mıdır? Bu soruya yanıt aramak zorundayız. Her film içinde illo de dramatik öğe ya da öğeler olması gerekmez. Ama biz bu kitapta dramatik öğe üzerinde duruyoruz.

Şöyle bir örnek verelim: Ortada gülünç bir olay var. Bu olayı birisi anlattığında, herkes gülüyor. Ama aynı olayı bir başkası anlattığında, hiç kimse gülmüyor. Çünkü olayı anlatan kişi, bu olayın yapısına hiç dikkat etmemiştir. İşte bu örneği göz önünde bulundurursak bir öyküyü bir yazar öyle bir şekilde senaryolaştırır ki, ortaya son derece ilginç bir yapıt çıkar. Bir başka yazar da öyle başka bir yoldan giderek bir senaryo oluşturur ki, aynı öykü hiç de ilginç görünmeyebilir. Aynı öykünün bir senaryoda ilginç, öbüründe ise kuru olmasının nedenleri dramatik yapıya bağlıdır.

Şimdi burada öykü ile dramatik yapı arasındaki ayrılığı belirtmekte yarar var. Öykü konu ile ilgili olayları kapsar. Dramatik yapı ise bu olayların anlatılışı ile ilgilidir. Öykü çeşitli olayları kapsar. Dramatik yapı ise belli kurallar ve bu belli kurallarla yaratılan belli etkilerle elde edilir. Öykü yazarın imge dünyasında oluşur. Dramatik yapı ise onun bu öyküyü anlatma tekniğine dayanmaktadır. Öykü, yaratılan bir olgudur. Dramatik yapı ise bir biçimdir ve yaratılan olgu bu biçime uygun olarak anlatılır.

Kimi zaman öykü ile dramatik yapı birbirine karıştırılır. Bu yanlıştır. Öykü özgür bir olgudur, her senaryoda değişebilir. Ama dramatik yapının temel kuralları vardır ve bu temel kurallar her senaryoda ya da öyküde uygulanabilir.

Kimi yazarlar dramatik yapının bir senaryodaki en önemli öğe olduğunu sanırlar. Ama en başarılı bir dramatik yapı, eğer ortada iyi bir öykü yoksa, hiçbir işe yaramaz.

Şimdi film senaryoları için gerekli olan dramatik yapı kurallarını inceleyelim:

a) Her olayda duygusal birtakım değerler bulunabilir. Ama özellikle sinemada duyguların çeşitli davranışlarla ilişkisi bulunmalıdır. Örneğin, bir romanda kahramanımızın salt duyguları dile getirilebilir. Ama senaryodaki dramatik yapıya uygun olarak kahramanımızın kendi duygularının etkisi altında davranışlarda bulunması gerekir. Kısacası, daha önce belirtildiği gibi, bir senaryodaki kişiler kendi duygusal yapılarına uygun olarak çeşitli davranışlara yol açmalıdırlar.

Bir filmdeki kişilerin salt duygularını öğrenmemiz dramatik yapıya uygun olmadığı gibi, aynı filmdeki kişilerin herhangi bir duyguya dayanmayan davranışları da yanlış bir uygulamanın sonucudur. Ama öyle başarılı bir film yapılabilir ki, kişilerin salt duygularını sergileyebilir. Ama biz burada öteki yolu, yani dramatik yapıyı inceliyoruz.

b) Demek ki bir filmdeki kişilerin bu yöntemle geliştirilmesi gereken davranışları, izleyiciler üzerinde de çeşitli tepkilere yol açacaktır. Dramatik yapıya sahip olmayan bir filmdeki kişilerin davranışları izleyiiclerin çoğunluğunu hiç etkilemeyebilir. Eğer izleyici bu yöntemle etkilenmezse, o senaryo başarıya ulaşmamış demek midir? Çoğunluk bu senaryo başarısız diye düşünebilir.

İzleyici senaryodaki dramatik olayların sonucunda sarsılır, korkar, acır, güler, üzülür, dudak büker, kızar, sever vs...

Salt bir örnek verelim. Bir otomobil yolda gitmektedir. Bu bir olaydır. Bu olayda dramatik bir durum yoktur. Ama eğer sözkonusu otomobil giderken birdenbire yoldan çıkar ve devrilecek gibi olursa, olaya dramatik bir değer katmış oluruz. Eğer bu otomobilin içinde bir de doğum yapmaya giden evlenmemiş bir kadın varsa ve izleyici onu hamile bırakan adamın kadını öldürmeyi düşündüğünü biliyorsa ve üstelik bu adam otomobili kullanıyorsa, yazar dramatik yapıyı geliştiriyor demektir. Çünkü bu sahnede izleyici son derece etkilenecektir.

Bir başka örnek: Bir çocuk pastacının önünden geçer. Bu dramatik yapıdan yoksun bir olaydır. Ama aynı çocuk burnunu cama dayayıp pastalara bakarsa, derhal dramatik yapıya uygun bir ortam yaratılır.

Demek ki dramatik yapının birinci kuralı kişilerle ve olaylarla ilgilidir. O halde bu bölümdeki kişiler ve olaylarla ilgili bilgileri bir kez daha okuyun. Çünkü bu bilgileri verirken üzerinde durduğumuz kurallar aynı zamanda da bir senaryodaki dramatik yapıyı oluşturmaya yarar.

c) Bir senaryodaki kişiler öyle durumlarla karşılaşmalıdır ki, bu kişiler bu durumlardan kurtulmak için belli davranışlara yönelmelidirler. Bu davranışlar onlara her zaman kesinlikle çözüm getirmeyebilir. Bu nokta üzerinde de daha önce durduk. Ama işte bu nokta da izleyiciyi etkilemesi bakımından, dramatik yapının önemli bir kuralıdır.

d) Dramatik yapının çok önemli bir başka kuralı da şudur: Yu-

karda ve bu bölümde daha önce olaylar ve kişilerle ilgili olarak üzerinde durduğumuz kuralların da dramatik yapının oluşturulmasında kullanılacağını belirtmiştik. Ama dramatik yapının kurulabilmesi için tüm bu öğelerin birbirleriyle ilişkisi olmalıdır. Hepsi birbirine bağlı olarak öykünün ilerlemesini, en yüksek noktaya ve sonuca ulaşmasını sağlamalıdır. Eğer bir olay, bir sahne, bir kişinin davranışı ve bunların izleyici üzerindeki etkileri birbirinden koparsa, dramatik yapı da kurulamaz.

e) *Olayların sırası:*

Bir senaryoda öykünün olayları doğal sıraya göre dizilmeyebilir. Eğer genellikle bir olay doğal sıraya göre anlatılırsa, kuru ve basmakalıp bir etki yaratılır.

Bu nedenle de, dramatik bir yapıya ulaşmak için, daha önce de belirtildiği gibi, bir olayı baştan başa anlatmaya gidilmez. Elbette olay bir noktadan başlayacak ve sonuca ulaşacaktır. Ama araya ona karşıt başka olaylar sokulabilir, geriye dönüşler yapılabilir ve hatta ilerdeki durumlar gösterilebilir. Böylece izleyici üzerinde çeşitli etkiler yaratılır.

Eğer bir olay ya da öykü doğrudan doğruya ve düz bir biçimde anlatılırsa, pek çok kimseye göre ortaya olumlu bir film çıkarmaya olanak yoktur. Bu, her zaman için geçerli bir görüş değildir. Ama biz burada salt dramatik yapıyı inceliyoruz.

Öyküyü düz bir çizgi izlemeden anlatmak ve dolayısıyla da güçlü bir dramatik yapı oluşturmak için nelere başvurulur?

1 — Kuşku:

Eğer izleyici öyküdeki kişiler ve olaylar hakkında çeşitli özel noktaları bilmezse, filme daha büyük bir ilgi duyar. Daha önce verdiğimiz bir örneği yineleyelim: Adamın biri bir kasabaya gelmiştir ve bir başkasını aramaktadır. Filmde bu adamın öbürünü niçin aradığını uzun bir süre izleyiciden saklarız. Bu durum, izleyiciyi son derece olumlu bir biçimde etkileyebilir.

Ya da bir başka durum. Senaryodaki kahramanı silâhlı adamlar bir evde sıkıştırmışlardır. Kahramanımız nasıl kurtulacak? Bu sorunun yanıtı da izleyiciyi etkiler. Ama eğer kahramanımız kendi bulduğu ya da yarattığı yollarla değil de, inanılması zor rastlantılar sonucunda kurtulursa, dramatik yapı yeterince kurulamamış demektir. Çünkü izleyici gördüklerine inanmaz.

İzleyicinin her durumda senaryodaki kişilere ve olaylara inanması gerekir ki, onlara ilgi duyabilsin, onları sevsin ve onlara ne olacağını merak etsin.

Eğer bir öyküde olaylar doğal sırayı izlerse, izleyici işin nereye gideceğini anlar ve hiç ilgi duymaz. Bu nedenle de öykü içinde kimi zaman çeşitli sahneleri atlamak, ama bunu yaparken izleyiciyi şaşırtmamak gerekir. Eğer izleyici şaşırırsa, yine ilgi duymaz. Ve eğer öyküyü anlatırken kimi sahneleri, olayları, kişileri, çeşitli noktalarla ilgili bilgileri ya da diyelim ki olayları çözümleyecek bir ayrıntıyı,

örneğin bir kitabı izleyiciden özellikle sakladınızsa, bunlar çözüm sahnelerinde yeniden sunulmalı ve gösterilmelidir.

Eğer kuşku ve merak yaratmak için izleyiciyi bir süre ikinci derecedeki kişiler ve olaylarla bilerek yanılttınızsa ve bir başka noktaya yönelttinizse, bir süre sonra bu ikinci derecedeki kişilere ve olaylara yeniden dönerek gerçek durumu anlatmak gerekir.

Olayların ve kişilerin zamanla ilgili akışı ve davranışları da izleyiciyi etkiler ve son derece olumlu bir dramatik yapı oluşturur. Diyelim ki, küçük bir çocuğun çantasında saatli bomba var. Kimse bunun ayırdında değil. Çocuk da durumu bilmiyor. Bombanın saati çalışmaktadır. Saat 13:00'de de patlayacak. Çeşitli çekimlerle çocuğu görürüz. Çocuk kalabalık bir vapura biniyor, sonra kalabalık bir caddede ilerliyor, kalabalık bir mağazaya gidiyor. Arada da çeşitli saatleri görüyoruz. Hepsi 13:00'e yaklaşmaktadır. Çocukla ilgili bir çekimde onu kalabalık bir otobüse binerken görüyoruz. Sonra yine bir saatin çekimi. Saat tam 13:00'e gelmiştir. Ve otobüsün havaya uçmasını gösteren bir çekim.

Böylece izleyiciyi uzun bir süre kuşkuda ve merakta bıraktık. Sonunda da bir sonuca vardık. Sonunda kesinlikle bir sonuca varmak gerekli. Dramatik yapının tam anlamı ile kurulabilmesi için, belli bir sonuca varmanın gereği var.

Yukardaki örnek şöyle bir sonuca da varabilirdi: Diyelim ki, polis bombanın çocuğun çantasında olduğunu öğreniyor ve onu arıyor. Saat 13:00'e bir, iki dakika kala onu kentin ortasındaki bir parkta buluyor ve çantadaki bombayı alıp parktaki göle atıyor. Bomba orada patlıyor ve kimseye bir şey olmuyor. Böylece ortada daima bir sonuç olması gerekli. Dramatik yapı böylece kurulabilir. Ama sonuç olumlu ya da olumsuz olabilir. Ama özellikle bir dramatik yapı kurmamak için belli bir sonuca varılmayabilinir de... Bu gibi nitelikli yabancı filmler çoktur.

2 — İzleme sahnesi:

Bu arada sırası gelmişken biçimsel bir nokta üzerinde de duralım. Filmlerde biçimsel açıdan dramatik yapıyı güçlendiren yollardan biri de izleme sahnesidir. Polisin hırsızı, bahçıvanın meyva çalan çocuğu, bir uçağın ya da otomobilin diğerini, bir atlının bir başka atlıyı vs. kovalaması her filmde kuşku, coşku ve ilgi yaratır. Bu nedenle de izleme sahnelerine pek çok filmde yer verilir.

3 — Beklenilmeyen son:

Bir filmin ya da bir filmdeki sahnenin hiç beklenilmeyen ve izleyiciyi şaşırtan, yerine göre sarsan bir sona ulaşması da dramatik yapının özelliklerinden biridir.

4 — Beklenilmeyen noktalar:

Dramatik yapı içinde yer alan bir başka yöntem de öyküdeki kimi noktaların kullanımı ile ilgilidir. Bu gibi noktalar herhangi bir konuyu, olayı ve durumu belirleyebilir. Diyelim ki, bir filmin başında yüzünü görmediğimiz bir adam bir kadını öldürüyor. Bu arada bir, iki kez yapılan yakın çekimlerde adamın sağ elinin baş par-

mağının kesik olduğunu görüyoruz. Sonra öykü sürüp gidiyor. Başka olaylar ve sahneler görürüz. Bu olaylardan birinde bir kadınla bir erkeğin ilişkilerine tanıklık ederiz. Daha sonra adam kadını ıssız bir yere götürür. Tıpkı filmin başındaki olayda olduğu gibi... Birden adamın sağ elinin baş parmağının kesik olduğunu sezinleriz. İşte o an izleyicinin üstünde yaratılan etki, filmde olgun bir dramatik yapının bulunduğunu ortaya koyar. Elbette, yabancı ve yerli filmlerde çok rastladığımız bir örnek bu.

Bunun gibi pek çok noktayı bir filmde dramatik etki yaratmak için kullanmak mümkündür. Yalnız, bu noktalara senaryoda dikkatle yer verilmelidir. Çünkü bir sahnede kullanılan böyle bir noktadan, ilerde dramatik etki yaratmak amacıyla yararlanılacağını izleyici sezmemelidir.

8. Sonuç :

Filmlerin nasıl bir sonuca ulaşması gerekiyor? Özellikle «yıldız» aşamasına ulaşmış oyuncuların rol aldığı filmler mutlu bir sonuca ulaşır. Çünkü yapımcılara göre, «yıldız»lar filmin sonunda kesinlikle elde etmek istedikleri amaçlara ulaşmalıdırlar. Aksi halde izleyici filmi tutmaz diye düşünülür. Ya da filmin sonunda «yıldız»lar elde etmek istedikleri şeyi yitirirler, ama öte yandan da bir başka olumlu şeyi kazanırlar.

Bu konuda sinemamızdan yüzlerce, hatta binlerce örnek verebiliriz. Çünkü yapımcılar izleyicilerimizi bu yolda düşünmeye yöneltmişlerdir. Ama senaryo yazma tekniği bakımından bir TV ya da film yapımının nasıl bir sonuca ulaşması gerektiği, rol alanların «yıldızlığı» ile değil, senaryo öyküsü içinde gelişen olaylarla ilgili koşullar sayesinde kararlaştırılmalıdır.

BİRİNCİ KİTABIN SONU

İÇİNDEKİLER

Sunuş ... 5
Kitabın öyküsü 7

Birinci Bölüm: SENARYOYA İLK YAKLAŞIM

A. GİRİŞ 23

1. Bu kitapta neler bulacaksınız? 25
2. Bir film ya da TV senaryosu çeşitli ek öğeler olmadan niçin görüntülüğe (ekrana) ya da beyaz perdeye yansıyamaz? ... 26
3. Genellikle uzun metrajlı sinema filmleri için yazılan senaryolar salt bir yazarın yapıtı olabilir mi? 27
4. Bir senaryo yazarında film ve TV bilgisinden başka neler bulunmalıdır? ... 27
5. Senaryo konuları neler olabilir? ... 28
6. «Senaryo özeti» ya da «film öyküsü» nedir? 30

Film öyküsü: «İşçi Çocukları»
Yazan: Zehra İpşiroğlu 33
Senaryo yazarına öğütler 41

B. TEMEL ÖĞELER 43

1. Süre 43
2. Görüntüsel anlatım 44
3. Ses 51

C. TEMEL ÖĞELERİN DEVAMI 63

Görüntüsel anlatım 63
Şarad ... 64
Duyguları belirtmek için kamera 69
Karşılıklı konuşma 72
Bilgi vermek için karşılıklı konuşma 76
Belirtici sözcükler ... 78
İmge dünyası 80
Ses ve seste derinlik 82

İmge dünyası sahnesi 86
TV yazarlığında müzik 91

İkinci Bölüm : TV STÜDYO YAPIMI SENARYO YAZARLIĞI

Başlangıç sahnesi 98
Görüntü araçlarına yer veren başlangıçlar 102
Başlangıç sahnesinde «İç Spiker»in kullanılışı 105

Üçüncü Bölüm : SES DÜZENLEMESİ, SES EFEKT'LERİ VE MÜZİK KULLANIMI

A. SES DÜZENLEMESİ 113

B. SES EFEKT'LERİNİN KULLANIMI 115

C. MÜZİK KULLANIMI 131

D. ÖZET 138

Dördüncü Bölüm : GEÇİŞLER

I. Geçiş yolları 151
II. Geçiş yöntemleri ve kuralları 176
a) Zincirleme 176
b) Kararma ve açılma 182
c) Bindirme 188
d) Silinme 189
e) Seçiklik ayarını bozarak yapılan geçiş 190
f) Geriye dönüş 190

Beşinci Bölüm : UYGULAMA

A. BİÇİM 199

Çekim adları 201
Diğer terimler 202
Kurgu ... 203
Senaryoda geçişler nasıl belirtilir? 204
Işıklandırma (Aydınlatma) 205
Görüntüsel anlatım 207
Uzun konuşmalardan kaçınılmalıdır 209
Seçmek 210
Ayrıntı ... 211
Senaryo örneği 212

B. ADIM ADIM SENARYO 220

BİRİNCİ KİTABIN SONU

Sinema öğreniminin ülkemizde de yaygınlaşmaya başlaması, bir çok üniversitede, yüksek okulda bu öğrenime yer verilmiş olması, yetişen öğrencilerin gelişen bilgileriyle hergün artan istekleri, gereksinimleri, daha geniş, daha ayrıntılı bir yapıtı zorunlu kılmış olmalı ki, Mahmut Tali ÖNGÖREN, bu kez de Senaryo ve Yapım adlı büyük kitabını yayına hazırlamış. Senaryo konusunda artık rahatlıkla salık vereceğimiz bir yapıta böylece kavuşmuş oluyoruz. Acı deneylere yiğitçe göğüs germesini bilmiş değerli yönetici, hoca, yazar, televizyoncu, sinemacı Mahmut Tali ÖNGÖREN en yaygın, en yetkin kaynaklardan özümlenmiş bilgisini bizlere cömertçe sunduğu için sağolsun.

Vedat TÜRKALİ

Önünüzdeki "Senaryo ve Yapım" bir öncekinin oldukça genişletilmiş yeni baskısıdır. Mümkün olursa önümüzdeki yıllarda bu kitabı daha da geliştirmeye çalışacağım. Herhalde yeni öyküleriyle birlikte... Bu kitap ülkemizdeki sinema ve TV alanlarının içinde bulundukları koşullar gözetilerek hazırlanmaya çalışılmıştır. Yaklaşık olarak her bölümde daha çok senaryo yazarı, yönetmen ve kameramanla ilgili ortak noktalar üzerinde durulmuştur. Ortak bilgileri içermeyen noktalar ise ayrıca belirtilmiştir.

Mahmut T. Öngören

Birinci Kitap

alan yayıncılık

Başvuru Dizisi: 2/53

ISBN 975-7414-56-5

SENARYO VE YAPIM 1.KITA
9 789757 414568

SENARYO VE YAPIM 1.KITA
9 789757 414568