FİLM YAPIMI

TEMELLERİ

02

Robert Edgar-Hunt
John Marland
James Richards

film yapımında senaryo yazımı

i.
Piyes, film, dizi film vb. eserlerin sahnelerini ve akışını gösteren metin.

i.
Söz ve düşüncenin özel işaret veya harflerle anlatılması.

2. Basım

Dağınık masadaki notalara bakar. Senaryoyu görür.

İÇ. MUTFAK. GÜN.

Odaya nasıl geldiğini hatırlamaz. Yazmak,

aklında kalan tek şeydir.

Literatür®

Film Yapımı Temelleri 02
Robert Edgar/John Marland/James Richards
senaryo yazımı

Katkıda bulunanlar
Alisha McMahon
James Condon
Thomas Gladstone
Alexander Johnston
Alexander Woodcock
Mark Herman

Bu dizinin kitapları

- Film Yapımının Temelleri
- Yapım
- Kurmaca Yönetmenliği
- Film Dili

www.literatur.com.tr

FİLM YAPIMI TEMELLERİ

02

Senaryo Yazımı

Robert Edgar-Hunt
John Marland
James Richards

LİTERATÜR YAYINLARI: 648
Film Yapımı Temelleri Dizisi: 02

Senaryo Yazımı
Robert Edgar-Hunt, John Marland, James Richards

Kitabın Özgün Adı
Screenwriting

Çeviren
Gülengül Altıntaş

Kitap Tasarımı
Darren Lever

Yayıma Hazırlayan
Feyza Akder

Baskı Öncesi Hazırlık
Emel Atik

Birinci Basım, Haziran 2012
İkinci Basım, Ağustos 2014

Baskı ve Cilt
Oksijen Basım ve Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
100. Yıl Mah. Matbaacılar Sit. 2. Cad.
No: 202 Bağcılar - İstanbul
Tel : (0212) 325 71 25

ISBN: 978-975-04-0592-1

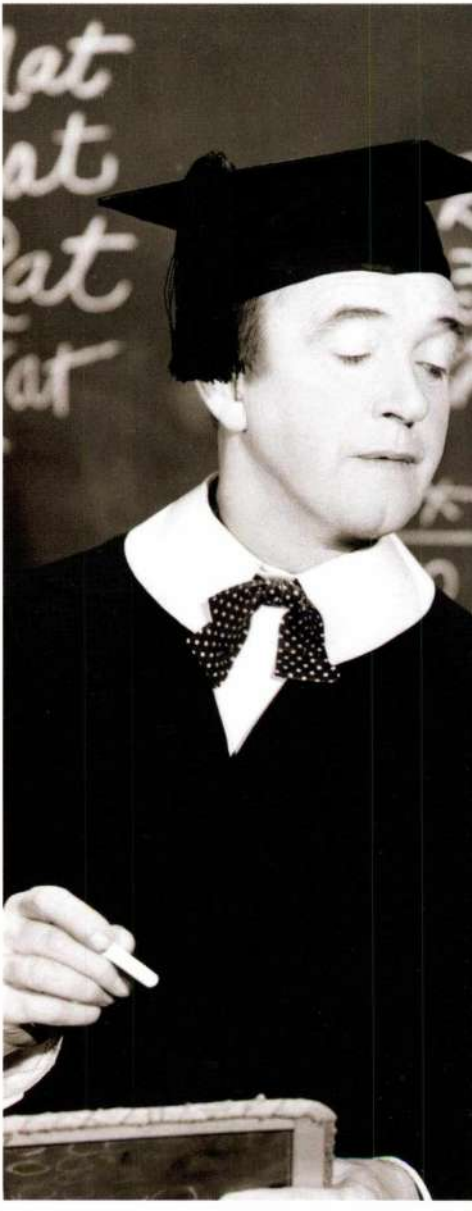
Copyright © AVA Publishing SA 2009

© Copyright 2012, Literatür
Bu kitabın yayın hakları Literatür Kitabevi Basın Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti.'ne aittir. Kitabın tamamını veya bir bölümü hiçbir biçimde fotokopi yoluyla çoğaltılamaz, dağıtılamaz yeniden elde edilmek üzere saklanmaz.

Sertifika No: 10846

LİTERATÜR®

E literatur@literatur.com.tr
www literatur.com.tr



Lorel & Hardi Mektepte (A Chump at Oxford)
(yön: Alfred J. Goulding, 1940)



Film yapımı kurslarına katılan senaryo yazarları, genellikle kuram derslerinin öğrenmek istedikleri meslekle ne ilgisi olduğunu anlayamaz, derslerde yakınırlar. Bu oldukça yaygın bir hatadır.

İçindekiler

Bu kitabı nasıl kullanmalısınız? 6

Giriş 8



Senaryo nedir? 12

Senaryo yazarı 14

Sinema için yazmak 16

Senaryo nedir? 20

Senaryo çeşitleri:
Uzun metrajlı film / kısa film 22

Doğru çalışma yöntemi 26

Bir fikir bulmak 30



Fikir / Tretman / Sunum 36

Hikâye anlatımının
temel öğeleri 38

Hikâye anlatım kuramları 42

Tür / biçim 46

Spot yazmak 50

Tretman 52

Sekansiyel 54

Sunum 56

Senaryo biçimlendirmesi 58



İlk taslak 62

Karakter 64

Hikâye dünyasını kurmak 70

Fiziksel dünya – *mizansen* 72

Aksiyon 76

Ton ve tür 80

Diyalog 82







İkinci taslak 88

İkinci taslağı yazmak 90

Bu kimin hikâyesi? 92

Üst ses 94

Diyalogları inandırıcı kılmak 100

Olup biteni nasıl açıklayacağım? 104

Diyaloğu iyileştirmek 108

Mizansen – ilerleyen aşamalar 110

Başlangıçlar ve sonlar 114

Senaryo editörlüğü 116

Eleştiri ve görüş alma 118

Analiz: karakter ve dünyası 120

Analiz: aksiyon, etkileşim ve yapı 128

Analiz: kelime ve imge 134

Analiz: kapantı / muğlaklık 138

Akılda kalanlar ve anlam 142

Senaryo yazarları 144

Alisha McMahon 146

James Condon 150

Thomas Gladstone ve Alexander Johnson 154

Alexander Woodcock 158

Mark Herman 162

Sonuç 170

Sözlük 172

İyi Bir Fincan Çay: tüm taslaklar 174

Kitapta kullanılan fotoğraflar 206

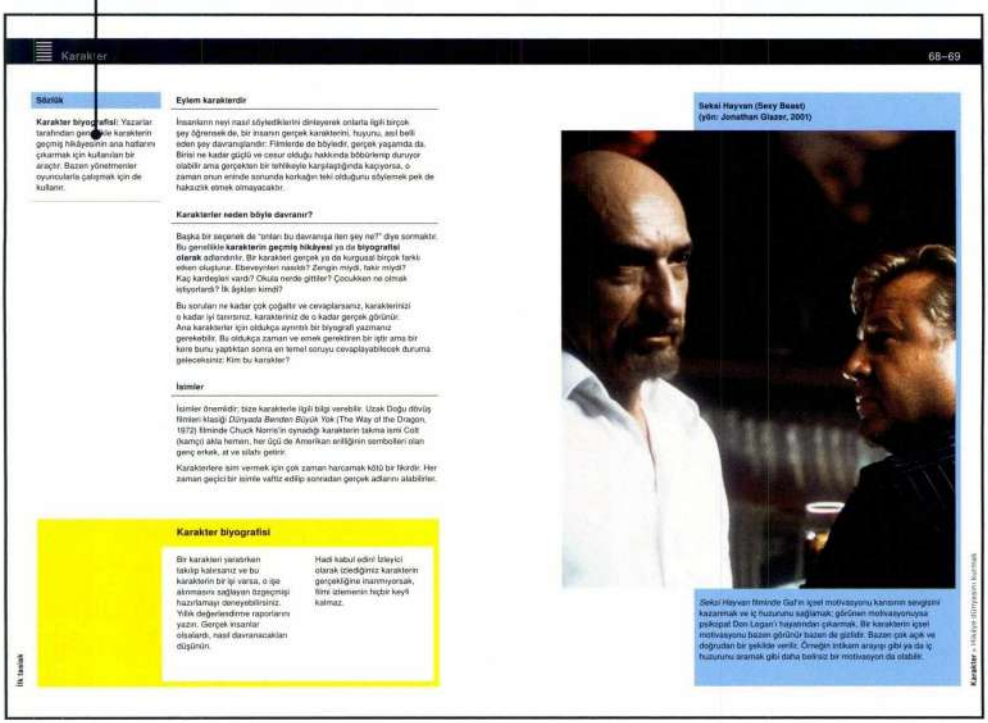
Teşekkürler 208

Bu kitabı nasıl kullanmalısınız?

Bu kitap, senaryo yazım sanatının ve zanaatının inceliklerini göstermek amacını taşımaktadır. Senaryo yazımı üzerine hazırlanmış birçok metnin aksine iki farklı şekilde okunabilir. *Film Yapımı Temelleri: Senaryo Yazımı*'nı dilerseniz ilk fikirden nihai senaryoya, bir yazarın senaryosunun son taslağını oluşturduğu süreci takip ederek baştan sona okuyun ya da işe koyulup bir yandan yazarken bir yandan da sayfaların arasında dolanın ve kendi senaryonuzu oluşturup fikirlerinizi geliştirirken geçeceğiniz birçok aşamada kitap size yol göstersin.

Kitap boyunca senaryonuza şekil vermenize ve zorlu kısımları yaratıcı çözümlerle aşmanıza yardımcı olacak alıştırmalar, sektörden profesyonellerin verdiği taktik ve tavsiyeler gibi bazı pratik bilgiler sunuluyor. Bunlar hem yazma becerinizi hem de ikna kabiliyetinizi arttırmak amacıyla hazırlandı.

Sözlük bölümü anahtar kavramları net bir şekilde açıklıyor.


Karakter

68–69

Sözlük

Karakter biyografisi: Yazarlar tarafından gerçekle karakterin geçmiş hikâyesinin ana hatlarını çıkarmak için kullanılan bir araçtır. Bazen yönetmenler oyuncularla çalışmak için de kullanır.

Eylem karakterdir

İnsanların neyi nasıl söylediklerini dinleyerek onlarla ilgili birçok şey öğrensek de, bir insanın gerçek karakterini, huyunu, asıl belli eden şey davranışlarıdır. Filmlerde de böyledir, gerçek yaşamda da. Birisi ne kadar güçlü ve cesur olduğu hakkında böbürlenip duruyor olabilir ama gerçekten bir tehlikeyle karşılaştığında kaçıyorsa, o zaman onun erinde sonunda korkağın teki olduğunu söylemek pek de haksızlık etmek olmayacaktır.

Karakterler neden böyle davranır?

Başka bir seçenek de "onları bu davranışa iten şey ne?" diye sormaktır. Bu genellikle **karakterin geçmiş hikâyesi** ya da **biyografisi olarak** adlandırılır. Bir karakteri gerçek ya da kurgusal birçok farklı etken oluşturur. Ebeveynleri nasıldı? Zengin miydi, fakir miydi? Kaç kardeşları vardı? Okula nerde gittiler? Çocukken ne olmak istiyorlardı? İlk âşkları kimdi?

Bu soruları ne kadar çok çoğaltır ve cevaplarsanız, karakterinizi o kadar iyi tanırsınız, karakteriniz de o kadar gerçek görünür. Ana karakterler için oldukça ayrıntılı bir biyografi yazmanız gerekebilir. Bu oldukça zaman ve emek gerektiren bir iştir ama bir kere bunu yaptıktan sonra en temel soruyu cevaplayabilecek duruma geleceksiniz: Kim bu karakter?

İsimler

İsimler önemlidir; bize karakterle ilgili bilgi verebilir. Uzak Doğu dövüş filmleri-klasiği *Dünyada Benden Büyük Yok* (The Way of the Dragon, 1972) filminde Chuck Norris'in oynadığı karakterin takma ismi Colt (kamçı akla hemen, her üçü de Amerikan erkiliğinin sembolleri olan genç erkek, at ve silah) gelir.

Karakterlere isim vermek için çok zaman harcamak kötü bir fikirdir. Her zaman geçici bir isimle vaftiz edilip sonradan gerçek adlarını alabilirler.

Karakter biyografisi

Bir karakteri yaratırken takılıp kalırsanız ve bu karakterin bir işi varsa, o işe alınmasını sağlayan özgeçmişi hazırlamayı deneyebilirsiniz. Yıllık değerlendirme raporlarını yazın. Gerçek insanlar olsalardı, nasıl davranacakları düşünün.

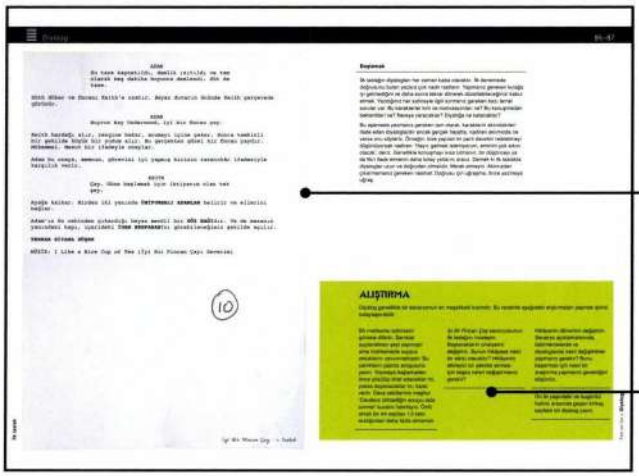
Hadi kabul edin! İzleyici olarak izlediğimiz karakterin gerçekliğine inanmıyorsak, filmi izlemenin hiçbir keyfi kalmaz.

İlk taslak

Seksi Hayvan (Sexy Beast)
(yön: Jonathan Glazer, 2001)

Seksi Hayvan filminde Gal'in içsel motivasyonu kansının sevgisini kazanmak ve iç huzurunu sağlamak; görünen motivasyonuysa psikopat Don Logan'ı hayatından çıkarmak. Bir karakterin içsel motivasyonu bazen görünür bazen de gizlidir. Bazen çok açık ve doğrudan bir şekilde verilir. Örneğin intikam arayışı gibi ya da iç huzurunu aramak gibi daha belirsiz bir motivasyon da olabilir.

Karakter • Hikâye dünyasını kurmak



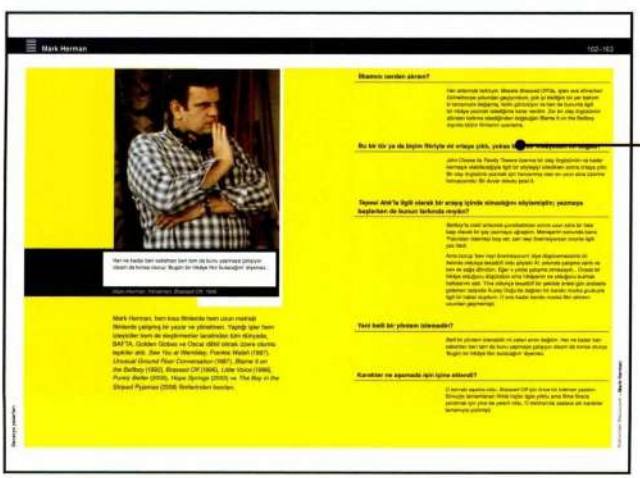
Örnek senaryonun üç farklı taslağı senaryonun farklı aşamalarına dikkat çekiyor.

Bir dizi pratik **alıştırma** taslaklarınızı kurgulamanıza ve geliştirmenize yardımcı oluyor.



Resim açıklamaları başarılı filmlerin çekildiği senaryolardan kareler gösteriyor.

Bölüm yönlendirmeleri kitapta yolunuzu kolaylıkla bulmanızı sağlayacak.



Hem ustalarla hem yeni yazarlarla yapılan açıklayıcı **söyleşiler**, piyasanın içinden bir bakış sağlıyor.

Bu kitabı nasıl kullanmalısınız?

İnsanlar genellikle başlangıç aşamasında olduklarını duymaktan hoşlanmazlar ama işe bir yerden başlamak gerek! Okuyucusuna belli bir süreç boyunca eşlik etmeye çalışan kitapların ilk kısımlarını atlama eğilimi oldukça yaygındır. Yazarlar genellikle işlerine karışılmasını pek istemezler!

Oysa senaryolarda en sık rastlanan problemler, genellikle yazarların en temel ilkeleri göz ardı etmesinden kaynaklanır. Sürecin nasıl işlediğini iyice kavrayın ve kuralları çiğnemeden önce onları öğrendiğinizden emin olun. Yaptığınız işi kavramanın hayati bir önemi vardır; aksi takdirde kendinizi ileride ciddi problemler yaratacak hatalar ve kusurlar geçidinde bulabilirsiniz.

Kendinizi geliştirip öğrendikçe, öz eleştiri yeteneğiniz kendiliğindenlik kazanacak ve neyi yazmamanız, hangi hatalardan kaçınmanız gerektiğini biliyor olacaksınız.

Senaryo, film yapımının temelidir. Senaryo olmadan film yapılamaz. Oyunculara ne söyleyeceğini, set tasarımcısına ne inşa edeceğini, ses teknisyenine hangi sesi kayıt edeceğini senaryo söyler ve yönetmene hangi planlara ihtiyaç duyacağını saptayabilmesi için bir rehber sunar.

İyi bir senaryo birçok insanın keyif alacağı bir projenin ana planıdır. İyi bir plan hazırlamak çok ciddi adanmışlık ve ayrıntılı çalışma gerektirir.

Bu kitap başarınızı garantileyemez. Size kestirme yollar gösterip sihirli formüller öğretemez çünkü öyle bir formül yok! Sizin yerinize senaryonuzu yazamaz ya da bittiğinde okuyup yorumda bulunamaz ama size senaryo yazımının temel kurallarını ve geleneklerini açıklayabilir. Sizi adım adım güven ve birikimle yazmaya ve en önemlisi, yeniden yazmaya başlayacağınız bir sürece taşıyabilir.

Neden kısa film?

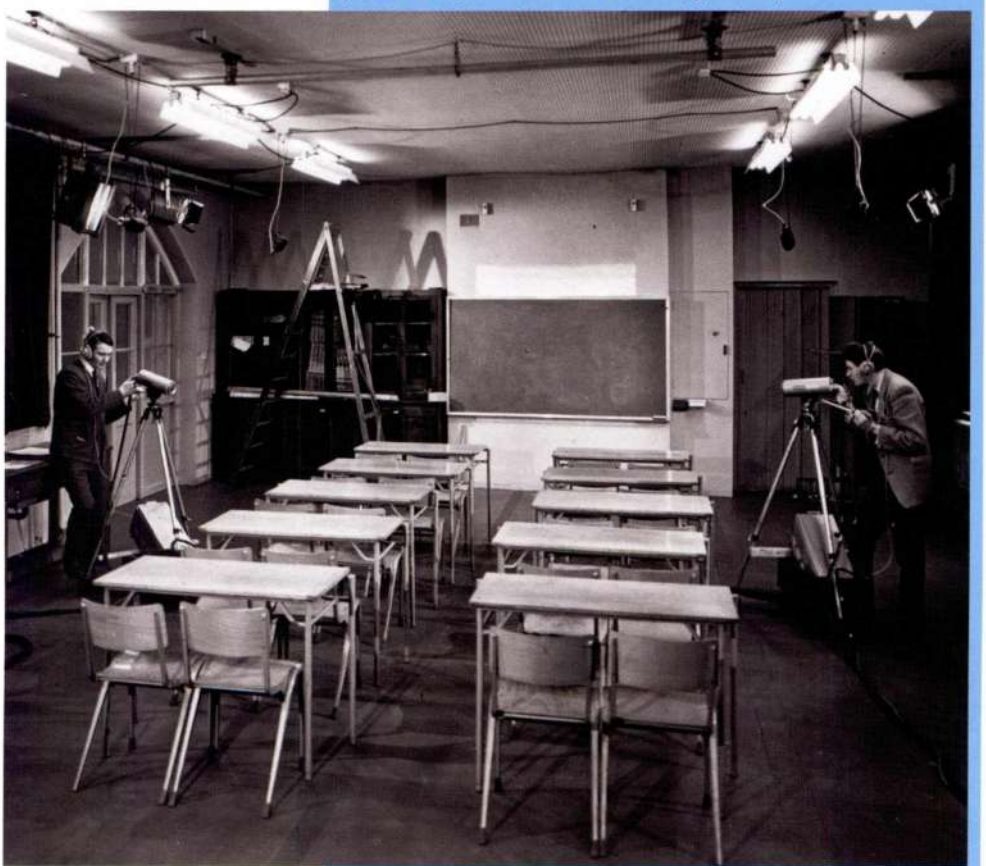
Hemen hemen tüm senaryo yazarları uzun metrajlı film senaryosu yazmaya heveslidir. Bu anlaşılır ve nihayetinde gerçekleştirilebilecek bir tutkudur.

İngiliz film endüstrisi yılda ortalama yüz film üretiyor. Bazılarına daha da fazla olmak üzere çoğu film yapım şirketine yılda ortalama bin senaryo gelir. Düşük bütçeli bir uzun metrajlı filmin yapımı bile bir milyon sterlinden daha fazla tutabilir ve bu büyük operasyonda genellikle yüzlerce insan çalışır.

Film yapımına yeni başlayanlar için kısa filmin uzun metraja kıyasla bazı temel avantajları vardır. Yazması çok daha kısa sürer, deneyselliğe daha fazla olanak tanır, yapımı çok daha kolaydır ve hatta dijital teknolojinin sağladığı olanaklarla kendiniz çekip kurgulayabilirsiniz.

İnternet kısa filminizi dünya çapında bir izleyici kitlesine sunma olanağını sağlar ayrıca dünyanın her yanında sayısı sürekli artmakta olan birçok kısa film festivali vardır.

Stüdyo 1, York St. John Üniversitesi, 1963 dolayları
(Studio One, York St. John University, c.1963)



Bir senaryonuz yoksa isterseniz dünyanın bütün teknolojisine sahip olun, elinizde filme çekecek bir şeyin olmadığı boş bir oda ve birkaç meraklı gözden başka bir şeyiniz yok demektir.

Kısa filmler çok etkili olabilirler. Genellikle iyi bir kısa filmi uzun metrajlı bir filmden çok daha canlı hatırlarız. Uzun metrajlı filmler sürdürülmesi güç bir yoğunluğa sahiptirler.

Kısa filmler, yazarların ve yönetmenlerin fark edilmesi için de zemin hazırlarlar. David Lynch, David Herman, Shane Meadows ve David Yates, adlarını ilk olarak kısa filmlerle duyurmuştu. Ridley ve Tony Scott gibi birçok başka yönetmense bir çeşit kısa film olan reklam filmleriyle parladı.

Bir öğrenci olarak kısa film yazarı

Kurmaca yazarı Flannery O'Connor, "Üniversitede verilen yazarlık derslerinin yaratıcı yetenekleri körelttiğini düşünüyor musunuz?" sorusuna, "Yeteri kadar değil" cevabını vermişti. O'Connor'ın nüktedan cevabı hem resmi hem de gayriresmi dramatik eğitimin ne kadar önemli olduğunu vurguluyor.

Bir yazarın kalkışabileceği, yapısal olarak en karmaşık yazım biçimi, senaryo yazımıdır. Film yapısının nasıl işlediğini bilmeden yazmaya başlamak, mimari ozalitler olmadan bina inşa etmeye benzer. Tuğlaları üst üste yığarak epeyce bir yol alabilirsiniz ama evi tamamlama ihtimaliniz yoktur. Tıpkı iyi planlanmamış bir senaryo gibi, inşa ettiğiniz yapının bir noktada kendi ağırlığını taşımayarak yıkılması kaçınılmazdır.

Kuram sadece yapısal bilgiyle sınırlı değildir; göstergebilim (semiyoloji), *mizansen*, tür ve ikonografiye dair temel bir anlayışa sahip olmanızı ve senaryonuzu zenginleştirmenizi sağlar. Bunlar sadece akademik kavramlar değil aynı zamanda rehber ve kontrol listeleridir. Senaryo yazarının anlamlı bir şey ifade edebilmesi, bir hikâye anlatabilmesi için elinin altındaki tüm olanakları kullanması gerekir.

Kuram ve uygulama birbirlerini besler. Kuramsal kavramlar gerçek bir senaryoya uygulandığı zaman daha kolay anlaşılır. Çoğunlukla yazarlar, kuram çalışırken adını olmasa da kavramı zaten bildiklerini keşfederler. Kuram hayatidir. Kuramın önemini göz ardı edenler (eğer edilebilirse) nadiren başarıya ulaşırlar.

Sonuç olarak

Senaryo yazımı meşakkatli bir iştir. Senaryonuzun günde beş sayfasını yazabiliyorsanız iyi gidiyorsunuz demektir. Bu iş bazen yorucu, yıldırıcı ve hatta bıktırıcı olabilir. Bu kitap senaryo yazımını keyifli, tatmin edici ve heyecan verici hale getirmenize yardımcı olacak şekilde tasarlandı. İyi şanslar!

Her bölümde neler var?

Senaryo nedir?

Bu bölümde senaryonun doğası ve senaryo yazarının rolü anlatılıyor. Temeller incelenirken aynı zamanda aldatıcı olabilen ilham kavramı da tartışılıyor. Fikirlerin aklınıza nasıl geldiği, yazarlık kariyerinize başlarken karşılaşabileceğiniz en zorlu soru olabilir. Nasıl olduğunu söylemek imkânsızdır ama ipuçlarını ve temel ilkeleri bu bölümde bulabilirsiniz.

Konsept / tretman / sunum

Fikirlerinizi geliştirmeye değer bir kavrama dönüştürmek sürecin ikinci aşaması. Bu bölüm "bir öğrenci olarak senaryo yazarı" düşüncesi etrafında kuruldu. Temel anlatı kuramları tanıtılıyor ve tartışılıyor. Spot'dan sunuma, tretman'dan sekansiyel'e giden yol kolaylaştırılıyor ve haritası çıkartılıyor.

İlk Taslak

İlk taslak, senaryo biçiminin temeli ve fikirlerinizi nasıl iletebileceğinize dair ayrıntıları içerir. Bölümde özellikle karakter gelişimi üzerinde durarak, olay örgüsünün kurgulanmasında kilit öneme sahip olan anlam ve aksiyonun temelleri inceleniyor. Özgün bir senaryo olan *İyi Bir Fincan Çay*, (*A Nice Cup of Tea*) öğrendiklerinizi uygulamanız için örnek olarak sunuluyor.

İkinci taslak

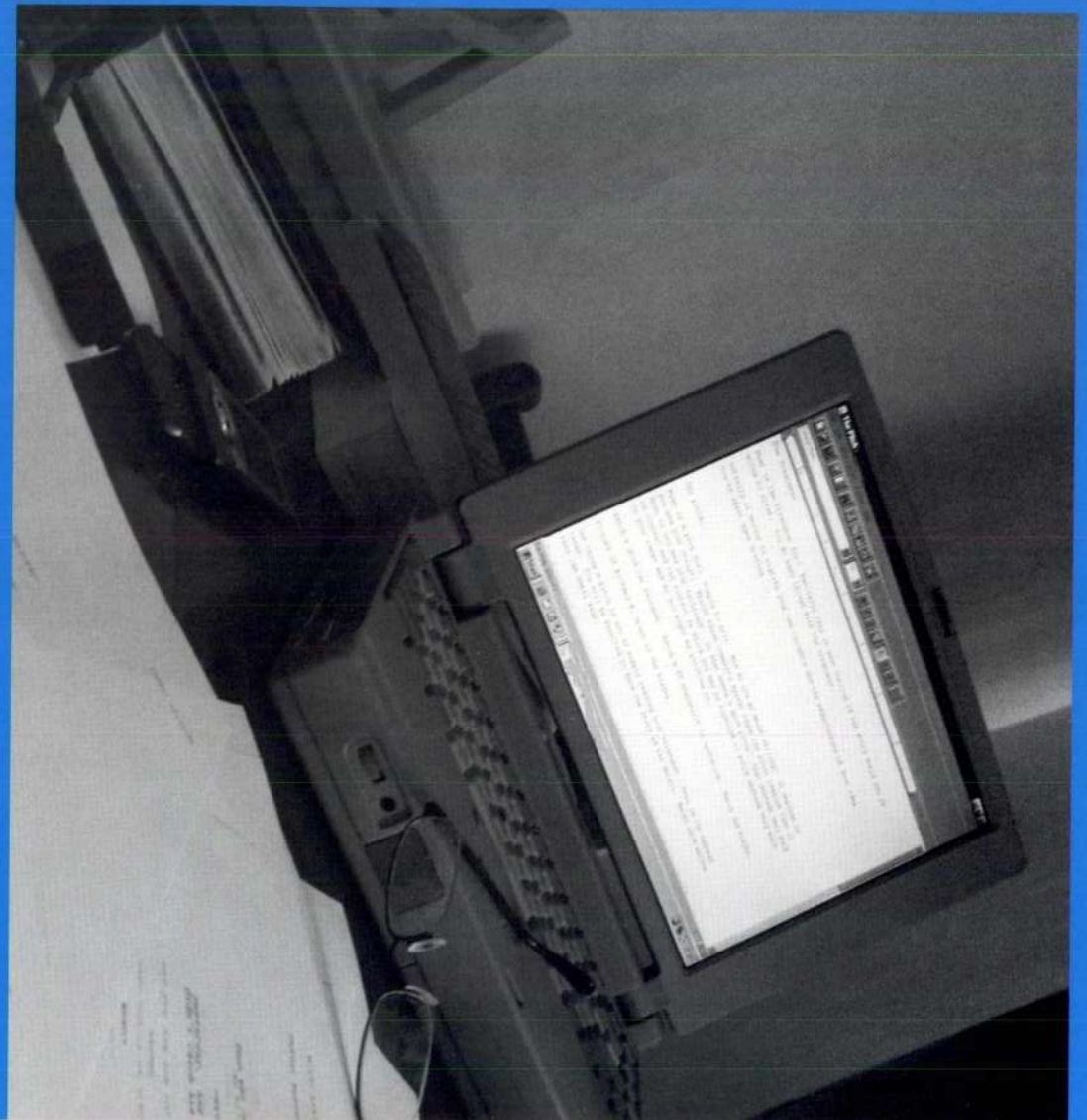
Bu bölüm, ister iki taslakla ya da daha fazlasıyla çalışıyor olun, senaryonuzu iyileştirmekle ilgili. Bu, bize çetrefilli bir mesele olan diyalog üzerine daha ayrıntılı tartışma olanağı sağlayacak. Diyalog, ne kadar deneyimli bir senaryo yazarı olursanız olun işin en zor kısmıdır. Bir önceki bölümde örnek olarak sunulan senaryo, bu bölümde düzeltilerek geliştiriliyor.

Senaryo editörlüğü

Senaryo editörünün yaptığı iş sinema dünyasında en az takdir edilen işlerden biridir. Bölüm, bu görevin önemini açıklamanın yanı sıra senaryo editörünün yazara faydalı olacak eleştirileri nasıl geliştirdiğini gösteriyor. Bu aynı zamanda kendi senaryosu için en doğru senaryo kurgucusu olan yazarın gelişimi için de faydalı bir bölüm.

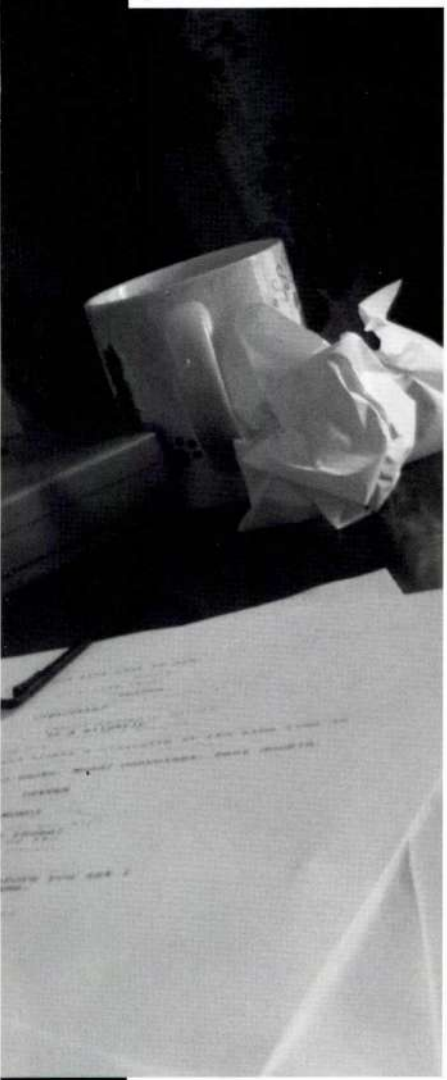
Senaryo yazarlarıyla yüz yüze

Hem usta yazarlarla, hem de mesleğe yeni başlamış yazarlarla yapılan bu söyleşiler yazma eyleminin ortak ve ayrıksı yönlerini gösteriyor. Senaryo yazarlığı münzevi bir iştir. Belki bu bölümü okuyarak senaryonuzla ilgili doğrudan tavsiye alamayacaksınız ama senaryo yazımıyla ilgili diğer bütün kitapların kanun kesinliğinde anlattığı uygulamalardan ayrılarak çalışmaya başladığınızda, aslında o kadar da yalnız olmadığınızı hissedeceksiniz.



SENARYO NEDİR?

Bir senaryo yazarının çalışma masasından gündelik bir görüntü.



"Gerçek özgünlük kaynaklarınızı saklamaktır." (Albert Einstein) Fikir bulmak, senaryo yazımının en zor kısmı olabilir ve fikir, bilgisayar ekranına boş boş bakarak bulunmaz.

Senaryo yazmak çok çalışmaktır.

Hepimiz filmleri severiz ve birçok insan filme çekilecek çok iyi bir fikri olduğunu söyler ama senaryo yazarı kalemi olan bir sinefilden çok daha fazlasıdır.

Yazarların her tür klişeden kaçınması gerekir ama size kesinlikle kaçınmamanız gereken bir klişe söyleyelim: Yazma işinin %1'i ilham, %99'ü ter dökmektir. Thomas Edison 1903'te bilimsel keşifleriyle ilgili konuşurken buna çok yakın bir şey söylemişti. Kendi alanıyla ilgili söylediği bu sözler, senaryo yazımı için de geçerli: Mükemmel fikirler için bile terlemek gerekir. Yetenek, disiplin gerektirir ve hiçbir şey şans eseri ortaya çıkmaz.

Hayallerinizi perdede görmek için duyduğunuz şiddetli arzu, o hayalleri sözcüklere ve tabii ki kâğıt üzerinde yazılı olan sözcüklere dökme becerisi olmadan hiçbir işinize yaramayacaktır. Bunu nasıl gerçekleştirebileceğinizi öğrenmek yoğunlaşma, sabır, ısrar ve hepsinden önemlisi direnç gerektirir.

Gerçekten senaryo yazmak istiyorsanız, gereken zaman ve enerjiyi harcamaya hazır olun. Tahmin ettiğinizden çok daha fazla zaman ve enerjiye ihtiyaç duyacağınız kesin. Her yazarın sahip olması gereken en önemli özellik inatçılık ve kafayı yaptığı işle bozmuş bir kararlılıktır.

Sanat ve endüstrinin birleştiği yerde, fantezi ve finansın tuhaf bir buluşması olan sinema, gariplikleri olan bir iştir.

Yaratıcılık gerektiren pek az uğraş film yapımı kadar karmaşık, uzun soluklu ve masraflıdır. Bir filmi perdeye taşıyabilmek için inanılmaz bir çaba ve (eğer yüzlerce değilse) onlarca insan gereklidir.

Barton Fink
(yön: Joel Coen, 1991)



"Anlayamadığım şey de ne?" Bir Hollywood senaryosu yazmaya çalışan New York'lu oyun yazarı Barton Fink'in kafası taze fikirlerle dolu ama onları bir türlü kâğıda dökemediği için dehşete düşmüş durumda.

Senaryo yazarının görevi

Senaryo yazarının görevi tüm bu insanları projeyi gerçekleştirmeye teşvik edecek bir başlangıç noktası sağlamaktır. **Yapımcılar**, kazanç sağlayan ticari bir ürün; yönetmenler, merak uyandıran bir drama ve oyuncular söyleyecekleri muhteşem cümleler ve canlandıracakları güçlü karakterler isterler. Daha sonradan sinema ya da televizyonda bitmiş halini izleyeceğimiz ürünün ham maddesini sağlamak, senaryo yazarının görevidir.

Senaryo yazarı süreci başlatan kişidir ama nadiren baştan sona süreci takip eder. Masasının başındayken her şey senaryo yazarının denetimi altındadır ama tamamlandığı andan itibaren senaryo genellikle başkalarının "malı" haline gelir.

Başkalarıyla çalışmak

Film yapımı işbirliği gerektiren bir iştir. Senaryo perdeye ulaşana kadar yönetmen, **görüntü yönetmeni**, oyuncular ve **kurgucu** gibi, senaryoyu farklı şekillerde yorumlayıp yeteneklerine göre şekil verecek, birçok farklı insanın elinden geçer dolayısıyla filmin bitmiş halinin, başlangıçta senaryo yazarının kafasında tasarladığı "görüşten" çok farklı olması hiç de şaşırtıcı bir şey değildir.

Senaryo yazarının kendine has bir durumu vardır. Efsanevi film yapımcısı Irving Thalberg, Hollywood'daki en önemli insanların yazarlar olduğunu söylemiştir yine de yazarlar genellikle yeterince takdir edilmedikleri ve güçsüz olduklarından yakınılar. Yazarların sahip olduğu gerçek olağanüstü güç, hayallerini milyonların zihninde yeşermesini sağlayabilmektir.

Sinema filmlerinin çekiciliği basittir: Karanlıkta oturmak ve birinin size anlattığı hikâyeyi dinlemek. Birilerinin de bu hikâyeleri yazması lazım. O kişi neden siz olmayasınız?

Sözlük

Yapımcı: Başlangıcından itibaren sürecin içinde filmde olan kimsedir. Yapımcının en önemli meselesi finans ve buna bağlı olarak da lojistiktir. Yapımcı, film yapım sürecinin başında ekibin kilit üyelerini seçmekle ve sürecin sonunda da filmin dağıtımını gerçekleştirmekle sorumludur. Sektörde senaryonuzu okuyacak ilk profesyonel genellikle yapımcıdır.

Görüntü Yönetmeni (sinematografiden sorumlu kimsedir/ DoP): Film ekibinin bu üyesi kamera ve ışığın başındadır ve yönetmenle beraber filmin estetiğinden sorumludur.

Kurgucu: Post-prodüksiyon aşamasının başındaki kişidir. Yönetmenle birlikte görüntü ve sesi kurgular.

> Talih, yetenekli olanları kayırır ancak eserlerini dünyayla paylaşacak cesareti bulduklarında.
>
> Marsha Oglesby

Sözlük

Diyalog: Karakter tarafından söylenmesi ya da dış ses olarak duyulması amaçlanan konuşmaların yazılı hali.

Ekran için yazmak diğer yazma eylemlerinden farklı değildir. Yazma süreci hakkında birçok farklı metin size fikir, öneri ve ipucu verebilir. Zamanla fark edeceksiniz ki bu önerilerin hiçbiri bir diğeriyle aynı değildir ya da hiçbir gün bir diğeriyle aynı oranda disiplin gerektirmese de siz, ritmi yakalarken aklınızda tutmanız gereken birkaç şey var:

Temel kurallar

Kimse size nasıl yazacağınızı öğretemez ve bununla ilgili sihirli bir formül falan da yok. Yazmak bilimsel kesinliğine indirgenemez yine de konuyla ilgili oldukça basit, dolambaçsız birkaç temel kural vardır. Bu kurallar başlangıçta size sınırlayıcı gelebilir ama aslında içinde özgürce hareket edebileceğiniz bir çerçeve çizerler.

- Kuralları öğrenmek genellikle sıkıcıdır ve birçok hevesli senaryo yazarı kuralları çiğnemenin senaryolarını derhal özgün kılacağını düşünür. Öyle de olur ama büyük olasılıkla özgün *ve* de kötü bir senaryo ortaya çıkar. Kuralları çiğnemeden önce onları öğrenin.
- Temel ilkelerde uzmanlaşmadan yenilikçi olamazsınız. Quentin Tarantino, *Rezervuar Köpekleri* (Reservoir Dogs, 1992) ve *Ucuz Roman* (Pulp Fiction, 1994) filmleriyle adını duyurdu ama yazdığı ilk senaryo tamamıyla geleneksel bir yapısı ve hikâyesi olan *Çılgın Romantik* (True Romance, 1993)'ti.
- Asla unutmamanız gereken şey sinema için yazıyorsanız, izleyici için yazıyorsunuzdur. Film çekmek bir başkasıyla iletişim kurma amacını taşıyan bir eylemdir. İzleyicinin ihtiyaçlarını, arzularını ve beklentilerini hesaba katmazsanız, büyük olasılıkla onlara iletmek istediklerinizi anlamayacaklardır.
- Senaryo yazarı atmosfer, ilgi ve gerilim yaratmak için karakterler, durumlar, eylemler ve diyalog yaratan bir dramacıdır. İzleyiciyi sizin yarattığınız bir dünyayı paylaşmaya ve karakterlerinizi takip edecekleri bir yolculuğa davet ediyorsunuz.
- Bir yazar olarak yine de davetiye çıkarmaktan fazlasını yapmanız; izleyicilerin davete icabet etmelerini ve perdede olup bitenlere katılmalarını da sağlamalısınız. İyi yazarlar izleyicinin ilgisini nasıl çekeceğini, nasıl sürekli kılacağını ve film boyunca nasıl yönlendireceğini bilirler.
- Senaryo yazım sanatı izleyicide belli düşünceleri ve duyguları uyandırabilmektir. Bu da izleyiciye gerekli bilgiyi aktaracak ya da istenilen tepkiyi vermesini sağlayacak uygun sözleri, nesneleri ya da eylemleri dikkatle seçmek anlamına gelir.

  Bütün bunlar ancak ayrıntılı ve duruma uygun, ciddi bir düşünme ve planlamayla mümkün olabilir. Hedefiniz üzerine izleyiciyi hesaba katmadan üreteceğiniz her fikir size zaman kaybettirecektir. Öte yandan izleyiciye aktarmak istediğiniz deneyimin doğası ve özellikleri üzerine dikkatle düşünmek vaktinizi doğru bir şekilde değerlendirmenizi sağlayacaktır. "Bu yaptığım izleyici üzerinde nasıl bir etki yaratacak?", sorusunu kendinize sormaktan asla vazgeçmeyin.

Bir hikâyeyi göstermek

Başarılı senaryo yazarları hangi düğmeye basacağını ve o düğmeye bastığında neyi harekete geçireceğini bilir. Karakterlerinizi neyin işler kılacağını bilmenin yanı sıra izleyicinizi neyin işler kıldığını da bilmelisiniz! Yazmak, izleyiciyi merak, duygudaşlık ya da endişe gibi farklı ruh halleri arasında dolaştırmak için dikkatle planlanan psikolojik bir oyundur. Doğru bir şekilde oynanırsa izleyici yönlendirildiğinin farkına varmaz; varsa bile yönlendiriliyor olmak umurunda olmaz. Bu eğlencenin bir parçasıdır.

Senaryo yazımı resimleri kullanarak hikâye anlatmak demektir. Diyaloğun işlevi ayrıdır yine de film, ağırlıklı olarak görsel bir araçtır. O halde yazmak ekrandaki olayları üretecek kelimeleri kâğıda yazmayı içeren iki yönlü bir işlemdir. Bunun üstesinden gelebilmek zamanla gelişen bir yetenektir. Bir senaryo yazarı olarak esasen kelimelerle uğraşır ama görüntülerle düşünürsünüz.

İster fıkra, isterseniz dehşet uyandıran hikâyeler anlatın; bir yazar olarak eğlence sektöründe çalışıyorsunuz. Neyse ki en sulu komediden, en meşakkatli doğal dramaya kadar "eğlence"nin aldığı birçok faklı biçim var. Alınan haz değişse de temel gereklilik aynı: insanların duygulanmak, şaşırtılmak ve hayran kalmak için var olan iştahının doyurulması. Küçük bir not: Bu illa genel "beğeni"ye hizmet etmek zorundasınız anlamına gelmez. En başarılı filmler "pizza" olabilir ama ender bulunur bir parça "suşi" dünyanızı sarsabilir.

Kahire'nin Mor Gülü (The Purple Rose of Cairo) (yön. Woody Allen, 1995)



Bir senaryo yazarı olarak siz, karakterleri ekranın geniş tuvaline boyayan kişisiniz. İyi yaratılmış karakterler o tuvalden dışarıya doğru adımını atıp büyük bir doğallıkla izleyicinin hayatına karışabilenlerdir. Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* filminde baş erkek karakter kelimenin tam anlamıyla bunu yapıyor.



Thelma ve Louise (Thelma and Louise)
(yön: Ridley Scott, 1991)



Filmler izleyicileri bir maceraya çıkarır. Bir senaryo yazarı olarak onları nereye götürmek istediğinize ve oraya nasıl gidileceğine dair çok net bir fikriniz olması gerekiyor. Bu parkta bir gezinti mi olacak, vahşi doğada bir yürüyüş mü ya da bilinmeze doğru bir yolculuk mu? Hem kavramsal hem de işlevsel anlamda *Thelma ve Louise* tam olarak bunu gerçekleştiriyor. Karakterler geleneksel bir yolculuğa çıkarlar (türün erkeklere özgülenişini devre dışı bırakarak) ama çıkılan bu yolculuk, aynı zamanda bir keşiftir. Filmin sonunun tartışmalı olmasının nedenlerinden biri de budur.

Senaryo alışılmadık bir metindir. Genellikle geniş kenar boşluklara sahip ve seyrek karakterlerle yazılmış 120 civarında sayfadan oluşur. Yazarın bu metni ortaya çıkarmak için harcadığı inanılmaz çabayı belli eden bir şey görünmez ve pek az insan (eğer varsa) senaryoyu bir metin olarak okur. Senaryo başka bir şeyin oluşabilmesi için var olur. Senaryo, kendinden daha büyük, çok daha gösterişli başka bir şeyin yapıldığı ozalittir.

Bir kılavuz olarak senaryo

İşlevsel bir düzeyde düşünecek olursak senaryo bir dizi talimattır. Oyunculara ne söyleyeceklerini, set tasarımcısına ne inşa edeceğini, ses kayıt teknisyenine ne kaydedeceğini söyler. Yönetmene hangi planları kullanmaya ihtiyaç duyacağını gösteren bir kılavuzdur. İnsanların yaratıcı enerjilerini yönlendirmek, desteklemek ve onlara gerekli donanımı sağlamak için kullanılan bir araçtır. Hemen her hikâyeyi anlatabilir, her dünyayı kurabilir.

Film senaryoları sıklıkla müzik partisyonlarına benzetilir. Kendine özgü notalamaları ve potansiyelini gerçekleşebilmesi için başka insanların ustalığına ihtiyacı vardır. Film, birçok farklı müzik aletinin yönetimiyle ortaya çıkar: kameralar, ışık ve ses takımları, insan bedeni, insan sesi. Hepsi hareket noktasını senaryoda sağlanan bilgilerden alır.

Bunların yanı sıra, film tüm bu izlenimleri eşzamanlı olarak sunabilen çok kanallı bir araçtır. Filmdeki her bir an, ışık, hareket ve sesin izleyicinin farkındalığını arttırmak amacıyla, eş zamanlı olarak bir araya gelmesiyle oluşur. Filmde birçok şey aynı anda gerçekleşebilir.

Dans için koreografi neyse, film için de senaryo odur. Filmi "insana dair" kılan ilişkileri kurarken yönetmen ve oyunculara atacakları temel adımları senaryo gösterir. Karakterlerin üzerinde yolculuğa çıkacağı psikolojik sahanın haritasını sunar. Olay örgüsünü kuran fiziksel olaylardan ziyade seyircinin, son durağa kadar takip ettiği asıl olarak bu duygusal yolculuktur.

Filmler insan davranışlarının dış yüzeyini gösterir (dışsal eylem ve konuşulan dil) ancak filmlerin asıl aktarmak istediği karakterlerin iç dünyası (içsel olaylar ve sesler) ve zihnin görünmez yaşamıdır. Bunlar sadece dolaylı yollardan aktarılabilir.

Film senaryosu, prodüksiyonu yapılacak bir metindir. Bazı şeyleri sağlam bir şekilde yerli yerine oturtmaya çalışır fakat onların ekranda nihai olarak nasıl gerçekleştirileceklerini dayatamaz. O kısım başkalarının bölgesidir. Senaryo diyalogları dikte edebilir ama nasıl söyleneceklerini belirleyemez. Bir eylemi tarif edebilir ama oyuncunun onu nasıl gerçekleştireceğini söyleyemez. Dizüstü bilgisayarınızın başından bir filmi yönetemezsiniz.

Bu bir yazar olarak belli şeyleri belirsiz bırakabileceğiniz anlamına gelmez; aksine ancak senaristin kafasında her şey net olursa işler birbirini turar ve kâğıdın üzerinde bir anlam ifade eder. Senaryo elinizden çıktığında tasarım tamamlanmış olmalıdır. Film yapımcıları ilerleyen aşamalarda senaryodaki belli şeyleri değiştirmenin gerekli olduğunu düşünebilecek olsalar da, beklentileri senaryonun ilk anda tamam olması yönündedir.

Perdedeki görüntüleri hayata geçirmek yazarın sorumluluğu değildir ama filmin işleyişini tanımak ve izleyicinin dikkatinin daraltılarak nasıl belirli ayrıntılara yönlendirdiğini bilmek önemlidir.

Her görsel ayrıntıyı metne eklemek ve yönetmene kamera açıları önermek için duyduğunuz arzuya karşı koyun. Bu vakit kaybıdır. Senarist olarak oyuncuların oynayacağı sahneleri oluşturmaya odaklanmalısınız. Sonuç olarak bunu etkili bir şekilde yapabilmek için filmi görselleştirebilmeli ve sinemasal bir şekilde düşünebilmelisiniz.

İnce ayrıntılar

Sadece film için önemli olan ayrıntıları betimleyin. "İzleyici, x karakteriyle özdeş ve y karakterinden şüphe duymaya başla" diye yazmanın hiçbir faydası yoktur. Senarist olarak sizin göreviniz bu özdeşimi ve şüpheyi sadece görülen ve duyulan şeyleri betimleyerek üretmektir. Bunun tek yolu da duyulan ve görülen şeyleri betimlemekten geçer. "x'in daha iyi günleri olmuştu" ya da "y gizlice z'yi öpmek istiyor" diye yazmaya başlamak iyi değildir. İzleyici bunları sadece karakterlerin nasıl göründüğü, ne söyleyip ne yaptıkları yoluyla anlayabilir.

Özlü senaryo yazımı

Senaryo filmin **anlatısal** omurgasını oluşturur. Tiyatro eserlerinden farklı bir şekilde sinema filmleri, tipik olarak çok sayıda farklı parçacığa (bazen ufacık parçalara) bölünmüştür. Bu minimalist, "özlü" senaryo yazım tarzını öğrenmek başarılı bir senaryo yazmanın anahtarıdır.

Sözlük

Anlatı: Yapılandırılmış iletişim eylemi. Anlatı sıklıkla öyküyle aynı anlamda kullanılır ama aslında anlatı, öykünün ayrıntılarının nasıl yapılandırıldığı, öykünün nasıl iletişim kurduğu ve izleyici için nasıl anlamlı hale geldiğiyle ilgilidir.

Sözlük

Kısa film: Genellikle 15 dakika ya da daha kısadır. Genel dağıtımdan çok festival gösterimi için yapılırlar. Festivalin ya da finans ajansının koşulları sık sık uzunluğu, bazen de içerik ve biçimi dayatacaktır.

Olay örgüsü (plot): Anlatının ilgiyi sağlayan kısmı. Sadece nelerin olduğuyla değil, birbirini takip eden olaylar arasındaki bağlantıdan hareketle, neyin neden olduğuyla ilgilidir.

Bu kitap kısa filmi, senaryo yazım becerilerini geliştirmek için elverişli bir araç olarak kullanıyor. Bir uzun metrajlı filmde ya da televizyon dramında yazarın karşılaştığı bütün sorunlar, kısa film yazarken de karşınıza çıkar ve kısa filmin deneyip öğrenme konusunda sağladığı hız önemli bir avantajdır. Kısa film, fikirlerinizi deneyeceğiniz, zanaatınızda ustalaşacağınız ve yeteneklerinizi keskinleştireceğiniz bir deneme tahtası olabilir.

Kısa filmler acemi bir yazar/ yönetmenin elindeki işlevsel araçlardan biridir. Roman Polanski, Martin Scorsese, Mark Herman, Shane Meadows, Steven Spielberg ve Ridley Scott gibi birçok ünlü yönetmen acemiliklerini çektikleri kısa filmlerle atmışlardır. Genel kanının aksine *Yurttaş Kane* (Citizen Kane, 1941) Orson Welles'in ilk filmi değildi. İlk filmi 18 yaşındayken çektiği beş dakikalık bir kısa filmdi.

İyi bir kısa film, iyi bir uzun metrajlı film kadar dikkat çekici, kışkırtıcı, düşündürücü ve unutulmaz olabilir. Kısalıklarıyla kaybettiklerini derinlikle, incelikli ve çarpıcı bir enerjiyle telafi edebilirler. Kısa film cüssesinden beklenmeyecek bir şekilde yumruğunu sallamalı ve izleyicide kalıcı bir etki bırakmalıdır.

Ölüm Gecesi (Death of Night, 1957) ve *New York Üçlemesi* (New York Stories, 1989) bir araya getirilmiş kısa filmlerdir. Bu filmleri oluşturan çarpıcı kısalardan her hangi biri, "uzun metrajın yükünü taşıyabilir miydi?" diye düşünmek faydalı bir alıştırma olabilir.

Kısalar

Kısalar, uzun metrajlı filmlerden bile daha etkili, çarpıcı, akıcı ve ekonomik olmalıdır. Kısa film, *par excellence* filmdir. Büyük bir bütçenin yükünü taşımadığı için kısa filmler çoğu sinema ve televizyon yapımından daha az formüle dayalı olma lüksüne sahiptir. Risk alabilir ve kuralları esnetebilirsiniz... Biraz.

Bir kısa filmin anlatısı güçlü ama basit olmalıdır.

Yeni başlayanlar, çoğunlukla sadece filme çekmesi değil, aynı zamanda açıklaması da zor karmaşık hikâyelerle, dallanıp budaklanan **olay örgüleri** ve açıklaması güç dönüm noktaları icat etmeye özenirler. Bu genellikle olay örgüsünde boşluklar, iyi oluşturulmamış karakterler ve belirsiz kalan sonlar gibi pek çok başka probleme yol açar. Filminizin eldekilere uyması gerekir. Filmi yeterince kısa çekmek çok uzun zaman alabilir.

Kısa film senaryosu yazarken yapılan en yaygın hata, uzun metraj ayrıntılarını on beş dakika içine sığdırmak için zorlamaktır. *Terminatör* (Terminator), *Sevginin Bağladıkları* (Sleepless in Seattle), *Akıl Defteri* (Memento) gibi filmler çekildikleri uzunluktadırlar çünkü çok basit bir şekilde daha kısa olamazlardı. Kovalamacanın olacağına varması, âşıkların birbirini bulması ve katilin açığa çıkması için zamana ihtiyaçları var. **Uzun metrajlı filmler** ağır ağır yanan bir mum gibidir ve yanarken birçok gerilim ve geciktirim dolu anı da eriterek birbirine karıştırırlar. Kısa filmler tutuşarak yanmalı ve izleyicisine daha doğrudan ve kısa yollardan ulaşmalıdır.

Karakter, yine de çok önemlidir, hayatidir ancak karakterinizi olduğu kişi yapan ayrıntıları işlemeniz için daha az zamanınız vardır. Karakterin yaşamında sadece bu an ve bununla ne yapacağı önemlidir. Genellikle kısalar, bir bireyin tek bir dramatik olaya ya da duruma verdiği tepkiyi göstererek insan doğasını inceler, gerçekliğin karanlık köşelerinden birine ışık tutar.

Her hangi bir filmdeki en dramatik şey katışıksız insan duygularıdır. Filmin uzunluğu ne kadar olursa olsun izleyicinin en yoğun tepki verdiği şey budur. Duygu, birçok farklı biçim alır ve kendini farklı şekillerde ifade eder. *Şimdi Bakma* (Don't Look Know, 1973) filminin açılış sekansında olduğu gibi, dayanılmaz yoğunlukta bir tutku birden bire taşarak karakterlerinizi sarsabilir ya da *Kısa Tesadüfler* (Brief Encounter, 1945) filmindeki gibi derinlerde yavaş yavaş yanabilir. İyi bir kısa filmin, bir uzun metrajda aradığımız tüm özelliklere sahip olması gerekir: ilgi çekici bir anlatı, dramatik gerilim, gözü alan görseller ve akıcı diyaloglar.

Sözlük

Uzun metraj: Ortalama 90 dakika ya da daha uzun süren, daha çok mekân, daha çok karakter ve özellikle daha ayrıntılı bir yan olay örgüsüne (sub-plot) sahip olmasıyla kısalardan ayrılan filmler. Genellikle sinema gösterimi için çekilirler.

> Lindsay Doran (yapımcı), James Schamus (ortak yapımcı), Ang Lee (yönetmen) ve ben, üzerinde beraber çalışacağımız senaryonun son taslağını tartışmak için toplandık... Lindsay masanın etrafında dolaşarak herkesi tanıştırdı ve özellikle benim orada oyuncu değil, yazar olarak bulunduğumu vurguladı; dolayısıyla kimsenin bana nazik davranması gerekmediği konusuna açıklık getirmiş oldu.
>
> Emma Thompson

Uzun metrajlı film ve kısa film arasındaki farklar

Çoğunlukla sinema filmleri:

- 90 ila 120 dakika uzunluğundadırlar.
- Sırasıyla, giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerleyen oldukça katı "üç perdeli yapı" üzerine kuruludurlar.
- Çok sayıda karaktere sahiptirler.
- Bize hikâyenin arka planını (geçmişini) ve ana karakterlerin hikâyelerini ayrıntılı olarak anlatırlar.
- Bir şekilde filmin sonunda çözümlenen bir hikâye anlatırlar.
- Uzun bir zaman aralığını kapsayan ve birçok farklı mekânda geçen hikâyeler anlatabilirler.
- Ana olay örgüsünün (plot) yanı sıra, yan olay örgüleri (sub-plot) vardır.

Kural olarak kısa filmler:

- Bir dakika kadar kısa olabilirler ve nadiren yarım saatten uzundurlar.
- Yine üç perdeli yapı üzerine kurulu olabilir ama perdelerden bir tanesi uzun metrajlı filimde olduğundan çok daha geniş kapsamlıdır.
- Sınırlı sayıda karaktere odaklanırlar.
- Karakterleri kalın fırça vuruşlarıyla canlandırırlar.
- Hikâyeyi çözümsüz bırakabilirler.
- Kısa bir zaman aralığında geçen, sınırlı sayıda mekânda ve aksiyonla anlatılan hikâyelerdir.
- Yan olay örgüsü kullanmazlar.

Fazla ses kafa karıştırır... (Too Many Nuns Spoil the...)
(York St. John Üniversitesi)



Senaryo yazarı genellikle kendi başına takılır. Unutmayın ki bir senaryoyu hayata geçirmek için birçok insana ihtiyaç vardır. Her birinin farklı görevleri ve işlevleri olduğunu ve birbirlerinin ayağına dolanmamaları gerektiğini de unutmayın.

"Yapın" ve "yapmayın" listesi – iyi bir çalışma yöntemi geliştirmek

Yapın:

- Bir düzen kurun ve buna sadık kalın. Çoğu yazar alışkanlıklarıyla vardır.
- Kötü günlerinizin olacağı gerçeğini kabul edin. Bu günler kaçınılmaz ve öğreticidiler.
- Dikkatinizi dağıtacak şeylerden kaçının. Zamanınız çok kıymetli, akıp gitmesine izin vermeyin.
- Siz bir kâğıt kalem bulana kadar uçup gidecek fikirleriniz için bir ses kayıt cihazı edinin.
- Belli görevlere odaklanın ve bir sonraki aşamaya geçmeden önce bunları mutlaka tamamlayın.
- Sık sık işinizin yedekleyin!

Yapmayın:

- Sadece yazmak istediğiniz zaman çalışmaya oturmak. Yazmayı bir "iş" gibi yapmak, sizi mekanikleştiriyormuş gibi hissedebilirsiniz ama faydasını göreceksiniz.
- Sadece bugün kötü geçti diye vazgeçmek. Yarın daha iyi bir gün olabilir.
- Bilgisayar oyunu oynayıp, internette gezinip, e-postalarınızı cevaplamak. Yazamıyorsanız bir film izleyin.
- Gerekmediği halde notları atmak ve dosyaları silmek. Onlara tekrar ne zaman ihtiyacınız olacağını bilemezsiniz.
- İki senaryoyu birden yazmaya çalışmak. İkisi de yapabileceğinizin en iyisi olmayacaktır.
- İnancınızı kaybetmek. Eğer kolay olsaydı, herkes yapardı.

Bu işin sihirli bir formülü olmayabilir ama yeni bir senaryo yazarının işe koyulmasını sağlayacak birçok faydalı taktik var. En iyi taktik ise olduğunuz yerden başlayın ve en iyi bildiğiniz şekilde yapın!

Senaryo yazarı olarak sinefil

Bir sinefil olarak ana akım film diline ve mantığına dalmışsınızdır ve çoktandır sezgisel bir şekilde, bu dilin sisteminin nasıl işlediğine ilişkin bir kavrayışınız vardır. Yazmaya başladığınızda ritme ve biçime dair sahip olduğunuz bu sezgisel farkındalık sizi belli bir noktaya kadar yönlendirecektir. Yazdıklarınız hakkında yapıcı bir şekilde düşünmeye başlamak için yine de bu sezgileri daha *belirgin* bir bilgiye dönüştürmeniz gerekecektir.

Filmleri izleme şeklinizi değiştirmeniz gerekiyor. Artık filmleri sünger gibi pasif bir biçimde içinize çekerek izleyemezsiniz. Artık bir yazar olarak film izlerken, "Bu karakter nasıl geliştirilmiş, beni neden ağlattı, tüylerimi ürpertti, yerimden zıplattı, neşelendirdi?" gibi sorular sormayı gerektiren *aktif bir izleme* biçimine alışmanız gerekiyor.

Genellikle filmi izlerken kahramanla özdeşleşme eğilimindeyizdir. Artık kahraman yerine yazarla özdeşlik kurmak için kendinizi eğitmeye başlamalısınız ve film izlerken *yazarın* ne yapmaya çalıştığını sorgulamalısınız. Bu, neyi *yapmamanız* gerektiği olsa bile her filmden öğreneceğiniz bir şey var.

İşlerini beğendiğiniz senaryo yazarlarını bulmaya çalışın. Genellikle filmler belli yönetmenlere atfedilen işler olsa da, sizin senaryo yazarı üzerinde durmanız gerekir. William Goldman (*Sonsuz Ölüm*, Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969), Paul Schrader (*Taksi Şoförü*, Taxi Driver, 1976), Robert Towne (*Çin Mahallesi*, Chinatown, 1974) ve Carole Eastman (*Beş Kolay Parça*, Five Easy Pieces, 1970) senaryo yazma sanatının en iyi örneklerini temsil ederler.

Özellikle hayranlık duyduğunuz filmler bulun ve nasıl işlediklerini görmek için parçalarına ayırmaya hazır olun. Örneğin Alfred Hitckcock'un *Sapık* (Psycho, 1960) filmde, Joseph Stefano tarafından yazılan salon sahnesi, karakter oluşturma ve dramatik gelişim konusunda klasik bir örnektir. Bu tür sahneleri defalarca izlemenin büyük faydasını göreceksiniz.

Belli bir sahne üzerine düşünürken sahneyi zihninizde belirgin bir şekilde canlandırabilmeli ve izleyicinin duymasını istediğiniz her şeyi zihninizde duyabilmelisiniz. Bir sahneyi hayal ederken sahneyi gerçek zamanlı olarak zihninizde akıtabilmelisiniz. Eğer bunu yapamazsanız duygusal yoğunluk ya da aksiyonun temposu gibi konularda nasıl kesin kararlar alabilirsiniz?

Yazmak araştırma yapmayı gerektirir. Yazdığınız konuda kişisel deneyiminiz yoksa sağlam bir zeminde ilerlediğinizden emin olmalısınız. Bu nedenle tecrübeli yazarlar kıyıda köşede kalmış bilgileri toplamaya, her şey hakkında bir şeyler öğrenmeye çalışırlar. Örneğin, konunuz suç ve dedektiflikse polis prosedürleri hakkında bilgi sahibi olmalı ve bunları anlatabilmek için doğru terimleri kullanabilmelisiniz. Televizyonda gördüklerinize güvenmeyin, gidip kendiniz araştırın.

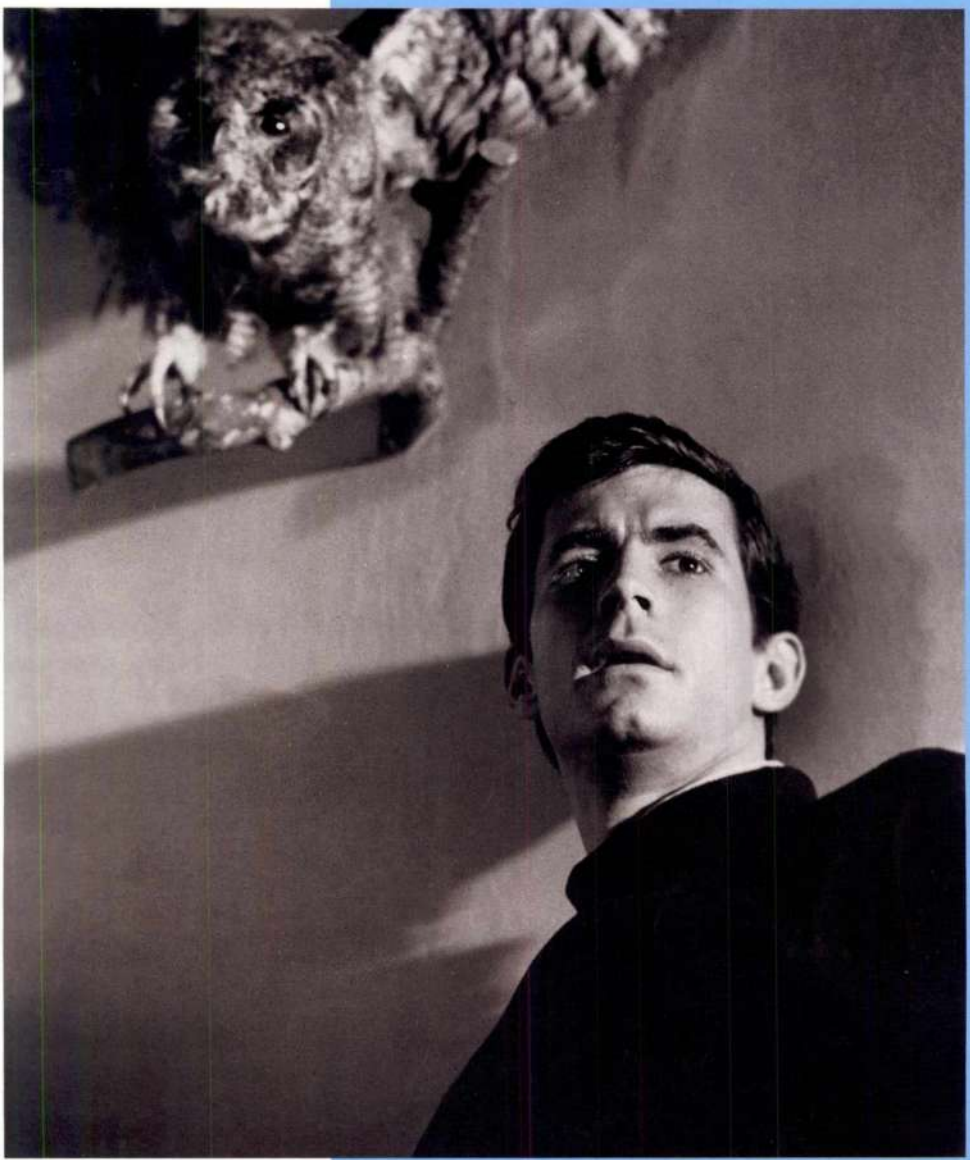
Tam oluşmamış fikirler, uçuşan görüntüler, kişisel anlardan küçük ayrıntılar, kulak misafiri olduğunuz bir konuşmadan yakalananlar ve meraklı gözlemler ve hayattan parçalar toplamak için bir defter ya da ayakkabı kutusu kullanabilirsiniz. Birkaç ayda bir topladıklarınızı gözden geçirin, en benzeşmeyen parçaların bile nasıl bir araya geldiğini şaşırarak fark edeceksiniz.

Son olarak, kendiniz olun. Birçok acemi, işe başkalarını kopyalayarak başlamaya çalışır. Problem, bunu sürdürmenin zorluğudur. Siz, kendi kişisel arzularınız ışığında yazmaya çalışın. Bunun dışında hiçbir yöntem işe yaramayacaktır. İlginizi çeken bir şey bulun: bir hikâye, bir **tür**, bir karakter, bir fikir. Bu, işler zorlaştığında rotanızdan şaşmadan ilerleyebilmeniz için size yol gösterecektir ve işler bazen oldukça zorlaşabilir!

Sözlük

Tür: Belli filmlerin (genellikle farklı ülkelerden ve farklı dönemlerden) paylaştıkları çeşitli karakteristik özellikler, hikâyeler ve/ veya estetik gibi ortak yönleri belirtmek için kullanılan isim.

Sapık (Psycho)
(yön: Alfred Hitchcock, 1960)



Hitchcock'un *Sapık* filminde Norman Bates'in Marion Crane'i karşıladığı sahne, bir karakteri tanımlama ve gerilim yaratma konusunda izlenmesi gereken ders niteliğinde bir sahnedir. Sahnede görüp duyduğumuz şeyler (doldurulmuş hayvanlar ve Norman'ın annesini anlatışı gibi) beraberinde karanlık, görünmez ve dillendirilemez olanları da aktarır.

Yeni başlayanlar için senaryo yazımının altın kuralları

Bir yazar olarak yapmanız gerekenler:

- Amacınızı belirleyerek yazın: Bir yazar olarak her aşamada hedefleriniz konusunda kendinizden emin olmalısınız.
- İlginizi başka şeylere yönlendirin ve onları yazma eyleminizin içine çekmeye çalışın.
- Fantezi dünyanız yazacaklarınızın yeşereceği toprağınızdır. Bu toprağı besleyerek verimli tutun.
- Gündelik yaşamı gözlemleyin ve dinleyin: Herhangi bir filimden çok daha sıra dışı olabildiğini fark edeceksiniz.
- Yazdıklarınızı yüksek sesle okuyun. Ses için yazıyorsunuz, kelimelerinizin duyulması gerekiyor.

Bir yazar olarak asla yapmamanız gerekenler:

- İlham gelmesini beklemek. İlham sadece siz başka bir şey yaparken gelir. Dört elle sarılın.
- Boş ekranın önünde oturmak. Kelimeleri hareketlendirin. Beyazın üzerine biraz siyah koyun.
- Sadece boş işlerle uğraşmanın değerini unutmak. Yazmak kelimelerle, seslerle, karakterlerle ve resimlerle oynanan bir çeşit oyundur.
- Eğlenmeyi unutmak: Eğer siz yazmaktan keyif almıyorsanız, neden bir başkası yazdıklarınızı okurken keyif alsın ki?
- Yazdıklarınızdan tamamıyla tatmin olmak: Her zaman geliştirebilir bir şeyler vardır. Kurcalamaya devam edin.

Her film, hayata "filmik" bir fikir olarak başlar. Bir fikrin uçuculuğundan ve belirsizliğinden bu kadar büyülü ve karmaşık ve tabi kazançlı, bir ürünün ortaya çıkması film yapma işini tehlikeli kılan şeylerin başında gelir.

Yeni senaryo yazarları genellikle hikâye fikri bulması zor bir şeymiş gibi kaygılanır oysaki değildir.

Her yerdeler. Sabah, öğlen ve akşam, her an hikâyelerle sarmalanmış durumdayız. Farklı bir biçimde aklımızı kurcalayan, dikkatimizi çekmek için zihnimize musallat olan tuhaf fikirler yıllarca etrafta dolaşabilirler. İşte size bu fikrin neden aklınıza takılıp kaldığını anlamanız ve gerçekten bu fikrin içinden bir film çıkar mı, anlamanız için bir fırsat.

Doğrusu kişisel deneyimlerinizden fikirler çıkarabilirsiniz. Bunun avantajlı tarafı yaşam dolu ve düşüncelerinizi başka insanlar, yerler ve olaylarla kolayca ilişkilendiriyor olmasıdır eğer çoktan ünlü değilseniz bir öz yaşam öyküsünden oluşan **senaryo** büyük ihtimalle kitlesel bir ilgiyle karşılanmayacaktır yine de kişisel deneyimlerinizin bir parçası yaşanmamış gerçekliklere doğru yol alabilir.

Tarihi olaylar hayal gücünüzü harekete geçirebilir. Tarihi konular genellikle kahramanca bir araştırmayı gerektirir ve nadiren sinemasal bir çerçevenin içine oturacak özelliktedirler ama *Başkanın Bütün Adamları* (All the President's Men, 1976) ve *Titanik* (Titanic, 1997) gibi filmlerin gerçek olaylara dayanmaları ve ortak geçmişimizi canlandırıyor olmaları onların daha etkili olmasını sağlar.

İlham almak için mevcut hikâyelere başvurabilirsiniz. İngiltere ve ABD filmlerin yaklaşık olarak yarısı uyarlamadır (genellikle sinemaya uyarlanmış romanlar). Tiyatro ve edebiyat yağmalayabileceğiniz malzeme hazinesi sağlar. Üzerinde çalışılabilecek birçok sözcük oracıkta dururken bu çok çekici, hatta kolay, bir teklif gibi görünebilir ancak, bir romanı perdeye uyarlamak ek becerilere sahip olmayı gerektirir ve çok az yazar işe buradan başlar.

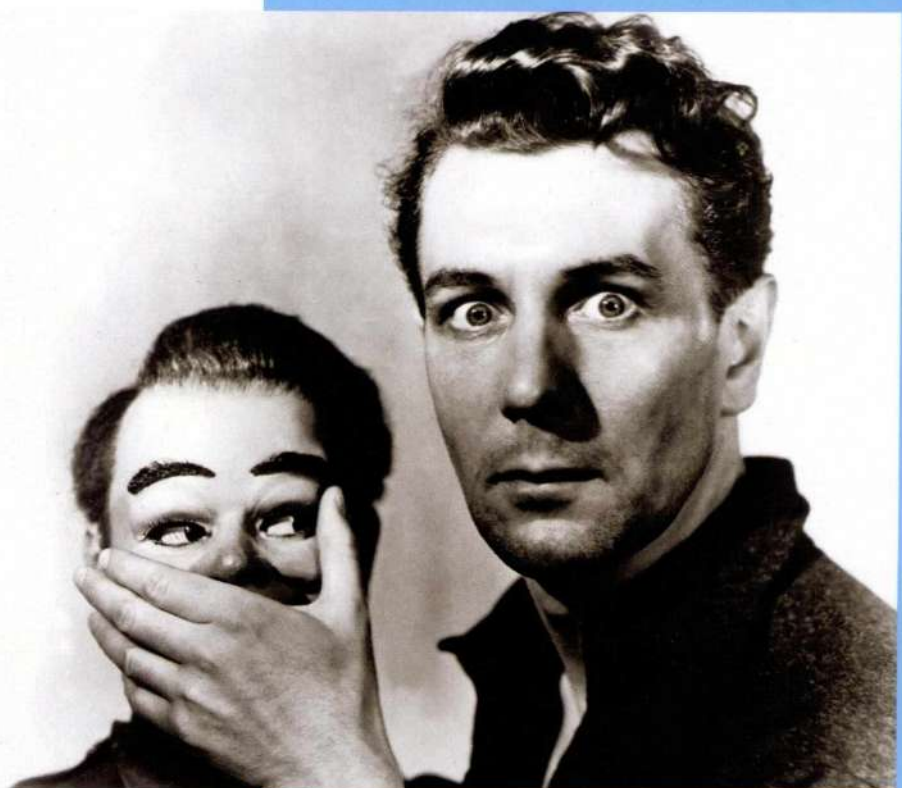
Yukarıda söylenenlerle beraber her hangi bir filmin ya da hikâyenin tamamıyla "özgün" olduğunu iddia etmek de oldukça tartışmalıdır. Her metin, var olan malzemenin yeniden düzenlenmesi demektir. Sözlükteki kelimeler, tipik insan davranışları ya da biçime dayalı anlatım gelenekleri repertuarı olan bu malzemelerin hiçbirini kendimizin icat etmedik. Kim gerçekten "yeni" bir hikâye bulabilir ki?

Yurttaş Kane (Citizen Kane, 1941), *Kısa Tesadüfler* (Brief Encounter, 1945), *Baba* (The Godfather, 1972), *Rocky* (1976), *Süperman* (1978), *Sevginin Bağladıkları* (Sleepless in Seattle, 1993), *Akıl Defteri* (Memento, 2000) gibi klasik filmler ve gördüğünüz her yol filminin olay örgüsü arketipik bir hikâyeye dayanmaktadır.

Sözlük

Screenplay: İngilizcede senaryo anlamına gelen *script* sözcüğü için alternatif olarak kullanılır. Genellikle de televizyon senaryoları için kullanılan bir terimdir. Türkçede böyle bir ayrım bulunmamaktadır.

Ölüm Gecesi (Dead of Night)
(yön: Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Basil Dearden, 1945)



Bir hikâye fikri "Peki ya" gibi varsayımsal bir sorudan doğabilir: Peki ya, bir vantrilok kuklası kendi başına konuşmaya başlasaydı (*Ölüm Gecesi*); peki ya, Teksas büyüklüğündeki bir göktaşı dünyaya çarpmak üzere olsaydı (Armaggeddon, 1998); peki ya, bir otobüse saatte 80 km.'den yavaş gittiğinde patlayacak bir bomba yerleştirilmiş olsaydı (*Hız Tuzağı*, Speed, 1994)?

Sıradan olandaki sıra dışılığı bulmak

Önceden bahsettiğimiz filmlerin hiçbiri antik bir hikâyeyi yeniden anlatmak amacıyla çekilmedi, ama bundan kaçınmaları mümkün olmadı. Sizin de olmayacaktır. Antik bir hikâyeyi şablon olarak almayı özel olarak hedeflemeniz gerekmiyor (zaten yapmanızı tavsiye de etmeyiz) ancak bunu yapmasanız da hikâyeniz mutlaka benzer bir yönde ilerleyecektir.

Kısa filmlerde benzer nedenlerle, çoğunlukla küçük "fabl"ların ya da mesellerin (yani büyük etki yaratabilen küçük hikâyelerin) biçimlerini takip eder. Altta yatan ironiyi ya da ana temayı yakalarsanız anlatının temelindeki itici gücü de etkileyici bir şekilde yönlendirebilirsiniz.

Kısa film fikirleri sıklıkla tanıdık durumlara farklı bir açıdan bakarak ortaya çıkarlar ve bizim de tanıdık olanı yeni bir gözle görmemizi sağlarlar. Sıradanlığın içinde saklı gariplikleri fark edebilmek, çok önemli bir yetenektir. Gündelik yaşamın tuhaf endişelerini ve saçmalıklarını keşfetmek için egzotik mekânlara ya da uzun metrajlı filmlerdeki ayakları yerden kesen panaromaya ihtiyacınız yoktur. En etkileyici ve büyüleyici şeyler genellikle en yakınınızda olanlardır. Sıradan olandaki sıra dışılığı ve sıra dışı olandaki sıradanlığı bulun. İşte o zaman izleyiciyi avucunuzun içine alırsınız.

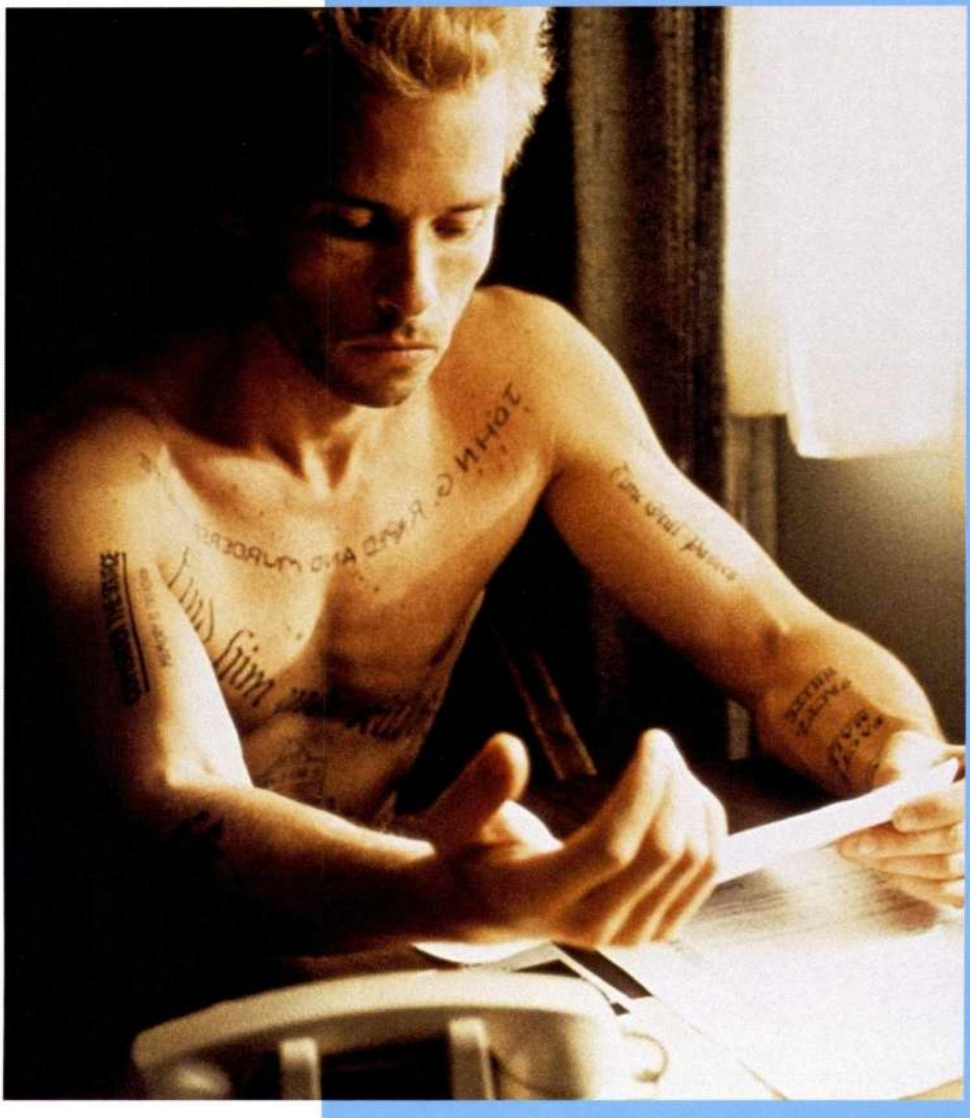
Olağandışı şartlar ya da ikilemler içindeki birini gördüğünüzde aklınıza bir fikir gelebilir. Daha da iyisi, iki ayrı kişinin içinde bulunduğu iki ayrı ikilemi gözlemlemektir. Hitckcock'un klasik gerilim filmi *Trendeki Yabancılar*'ın (Strangers on a Train, 1951) başlangıç noktası buydu. İki adam sohbete dalarlar ve biri, birbirlerinin sorunlarını çözmek için cinayet işlemeyi önerir. Böyle bir başlangıçtan birçok farklı film gelişebilir.

Arketipik hikâyeler

Kurmaca karakterler sürekli olarak:

- Kahramanlardır (ama hep bir kusurları vardır), Akhilleus gibi
- Zenginlerin ayak işlerini yaparlar, Sindrella gibi
- Çok yükseklere uçarlar, İkarus gibi
- Çok kıymetli bir şeyi kaybederler, Orpheus gibi
- Şeytanla anlaşma yaparlar, Faust gibi
- Âşık olurlar ama kavuşamazlar, Romeo ve Juliet gibi
- Âşık olurlar ama ayrı dururlar, Tristan ve Isolde gibi
- Eve dönmeye çalışırlar, Odysseus gibi

Akıl Defteri (Memento)
(yön: Christopher Nolan, 2000)



Kimse fikirlerin nerden çıkıp geldiğini bilmiyor ama geliyorlar işte! Zor olan geldiğinde uçuşan bir fikri yakalayıp tutmak. Tabi bunu Leonard Shelby kadar abartmanız gerekmiyor. *Akıl Defteri* bildik bir hikâye, bir cinayet bulmacası. Yenilikçi fikir ise başkarakteri izleyiciyle aynı konuma yerleştirmek. Filmin bu yönü, başından sonuna kadar akan ters kronolojiden çok daha ilgi çekici.

Nereden çıkıyor bu fikirler?

En yeni görünen hikâye bile, yakından bakıldığında aslında farklı bir kostümle eski bir hikâyenin yeniden anlatılmış halidir.

İyi dramın özü olarak çatışma

Çatışma, her hikâyenin itici gücüdür. Her şeyi yol boyunca taşır. Karakterlerin tutkuları, onları gerçeklikle uyumsuz hale getirir. Karakterler diğer bireylerle ya da toplumla ya da doğayla ya da kendi çatışmalı doğalarıyla kavga eden kişilerdir; direnişle, muhalefetle ve tehditle karşı karşıyadırlar. Çatışmanın temeli ve karakterin buna nasıl tepki verdiği izleyicinin hissedeceği keyif ve duygudaşlığı da belirler. Bir mücadele bul ve bir öykün olsun. Bir karaktere kilitlen, önüne bir engel çıkar ve son ana kadar onu uğraştıracak şeyler bul.

Sadece kısa süreli hafızasıyla bir adama bir cinayeti çözdürme fikri çok şaşırtıcıdır. Bir de buna tüm hikâyeyi sondan başa anlatma fikrini ekle, işte sana Christopher Nolan'ın olağanüstü senaryosu *Akıl Defteri* (Memento, 2000). On dakikalık bölümler halinde geriye atlayarak akan bir filmin ortaya koyduğu şaşırtıcı zorluk, başlangıçtaki kavrama biçiminin çok önemli bir parçasıdır.

Elbette birçok fikir daha az karmaşıktır. Bir fikir, komik bir fark ediş, şüpheli bir ilişki ya da tuhaflıklardan çıkartılabilirler. Sokakta tesadüfen kulağa çalınan bir konuşma ya da bir telefon görüşmesinin rastgele bir parçası bir dünya olasılığın kapısını açar. (Withnail and I, 1987) ya da *Trainspotting* (1996) gibi filmler, bir karakteri ya da ilişkiyi tanımlamak için kullanılan birçok keskin ve üstü kapalı nükteyle doludur.

Bir başka seçenek de, bir nesne ya da mekân üzerine odaklanmaktır. Martin Scorsese'nin *Taksi Şoförü* (Taxi Driver, 1976) filmi baştan sona bir New York taksisinin camından görünen baş döndürücü şehir ışıklarıyla donatılmıştır. Yağmurun ıslattığı sokakların kargaşasında süzülen taksi, Travis Bickle'in dünyadan bağlantısı kopmuş çarpık algısını anlatılır. Jane Campion'un aykırı bir tabiat manzarası içine yerleştirdiği filmi *Piyano*'nun (Piano, 1993) merkezinde de benzer şekilde sembolik bir arzu nesnesi vardır.

Tim Burton filmi *Edward Makaseller* (Edward Scissorshands, 1990), başlangıçta sadece bir çocukluk dönemi resimdir ta ki Caroline Thompson bu karakterin, kişisel yakınlıkların acılı doğasını anlatan muhteşem bir mecaz olduğunu keşfedene ve karakteri bir hikâyenin çerçevesine yerleştirene kadar.

Bulduğunuz fikir (karakter, senaryo, imge), ne kadar önemsiz göründüğü fark etmez, dikkat çekecek kadar güçlüyse sizi kimsenin bilmediği yerlere fırlatacak bir rampaya dönüşür.

Fikir

Bu pratik koşullardan bağımsız olarak "uçabileceğiniz" bir aşamadır. Elbette bir kısa film çekmeyi planlıyorsanız bulduğunuz fikrin filminizin "kısalığına" sığabileceğinden emin olmasınız ama bunun dışında tamamıyla özgürsünüz.

Doğru hikâye akışını, doğru atmosferi, oranı doğru ayarlanmış bir karmaşayı kurmak zor ama elinizin altındaki kaynaklar neredeyse sınırsızdır. Bir kere o hikâyenin çekirdeğindeki fikir ya da kavramı bulduktan sonra, geriye kalan sıkı çalışmayla parçaların bir araya getirilmesinden ibarettir.

> Sonunda anladım ki senaryo resimlerle anlatılan bir hikâye. Bir cümlenin yapısındaki "isim" gibi yani bir kişi, ya da kişiler; bir mekânda ya da mekânlarda; ne yapacaklarsa onu "yapıyor!"
>
> Syd Field

ALIŞTIRMA

Bir senaryo fikri bulmaya çalışırken aşağıdaki alıştırmaları deneyin:

Bir kovalamaca hikâyesinin ana hatlarını yazın. Bir kişi (ya da kişiler) kaçmaya, başka bir kişi (ya da kişiler) onu yakalamaya çalışıyordur. Mekânları ve nedenleri bulmak tamamen size kalmış.

Bir kafe ya da barda oturun ve etraftaki konuşmalara kulak misafiri olarak bir parça yakalamaya çalışın (bunu nasıl yaptığınıza dikkat edin). Yakaladığınız parçayı çevreleyen hikâye acaba nasıl bir dünyada geçiyor?

Bir yol ağzında iki araba çarpışır. Kazanın büyüklüğüne, arabada kimlerin olduğuna ve onlara neler olduğuna karar vermek size kalmış.

Öncelikle bu insanların kim olduklarını ve bu iki arabanın nasıl aynı anda aynı yere geldiğini açıklamalısınız. Daha sonra bu çarpışmanın hikâyenizin başını mı sonunu mu karakterize ettiğine karar verin.

Tanımadığınızı bir insanın fotoğrafını edinin. (İnternetten ya da gazeteden bulduğunuz bir fotoğraf olabilir.) Bu karakterin kısa bir biyografisini yazın, bir A4'ün tek yüzünden daha uzun olmasın. Daha sonra aynı A4'ün arka tarafına bu insanın hayatı boyunca başına gelen en önemli olayı yazın.



FİKİR / TRETMAN / SUNUM

Jaws
(yön: Steven Spielberg, 1978)



Köpekbalığı adaya saldırır: *Jaws* temelde çok basit bir fikir üzerine kurulu görünse de aslında konsepti çok daha geniş arkadaşlık, onur, yoldaşlık ve erillik üzerine kuruludur. Başlangıç kavramınız ne olursa olsun, yolcuğu tamamlamak için kesinlikle yola çıktığınızdan daha büyük bir tekneye ihtiyacınız olacak.

Artık bir fikriniz var ve şüphesiz bu aşamada zihninizde bir süredir dönüp duruyor. Büyük olasılıkla, çeşitli yorumlar yapan başka insanlarla da fikrinizi paylaştınız. Bazılarını dinlediniz, bazılarını reddettiniz ve hatırladığınızdan daha fazlasını unuttunuz. Düşünmenin sona erdiği ve yazmanın başladığı bir nokta vardır. Hazırlık aşamasının ve parametrelerin oturtulması can alıcıdır; aksi takdirde siz daha kalemi kâğıda (ya da parmaklarınızı klavyeye) koymadan fikriniz denetimden çıkabilir.

Yapı üzerine düşünürken senaryo yazımının kuramı hakkında fikir sahibi olmak, uygulaması hakkında bilgi sahibi olmak kadar önemlidir. En iyi senaryo yazarları genellikle, resmen ya da gayri resmi yollarla kullandıkları malzeme hakkında eğitim alan öğrencilerdir. Örneğin Spike Lee, Budd Schulberg'in kendi eserleri üzerinde önemli bir etkisi olduğuna göndermeler yapar. Okumak ve gözlem yapmak, yazma eylemini önceleyen önemli alıştırmalardır.

Başarılı senaryo yazarı anlatı yapısını etkin bir şekilde kullanmanın yanı sıra onu birkaç farklı şekilde ortaya koyabilir. Yapılandırılmış bir süreci kullanmak önce senaryo, dolayısıyla yönetmen, en nihayetinde de izleyiciyi en çok etkileyecek yapıyı kurmanızı sağlayacaktır. İzleyici açısından yapı gizli olmalı ve film doğal görünmelidir.

Biz genellikle filmin diline öyle bir kapılırız ki filmin nasıl yapılandırıldığını göremeyiz. Bir yazar olarak görmeniz ve yapıyı kullanmanız gerekir.

Film anlatımının temel öğeleri, izleyicinin hikâyeyi nasıl anlayacağı ve perdede akıp geçen görüntülerden nasıl anlam çıkaracağıyla ilgilidir. Bir senaryo yazarı olarak sizin bir de hem yapımcıya hem yönetmene meramınızı, onlar projenizde değişiklikler yapmaya başlamadan önce, anlatmak gibi bir probleminiz var. Senaryonuzu yazıp teslim ettikten sonra onun üzerinde hiçbir söz hakkınız kalmaz, bu nedenle net ve açık olmalı. Net ve açık olabilmek, parametreleri iyi dizginleyebilmeyi gerektirir. Yapı, bu noktada her şeyden daha önemlidir.

Yapı

Yapı, filmi bir arada tutan harç gibidir. Çoğu uzun metraj film oldukça katı olan üç perdeli yapı üzerine kuruludur. Kısa filmler daha deneysel olabilseler de senaryolarını yazmaya başlamadan önce klasik üç perdeli yapıyı iyice kavramış olmak çok önemlidir. Bazı yapısal kurallar hem kısa filmler hem de uzun metrajlar için geçerlidir.

Klasik üç perdeli yapı

Birinci perde

Birinci perde serim kısımdır. Karakterleri ve durumları tanıtır. *Terminatör* (The Terminator, 1984)'de, Terminatör ve Kyle Reese'in gelecekten günümüze gelişlerini görürüz. Kadın kahramanla, Sarah Connor'la karşılaşır, onun hakkında ve gündelik yaşamıyla ilgili bilgi edinir ve hayatının tehlikede olduğunu fark ederiz. *Jaws* (1975)'ta, ortalıkta çok büyük bir köpek balığının dolaştığını görürüz; Şerif Brodie ve kasaba halkıyla tanışırız.

Birinci perdenin sonunda, birinci "dönüm noktası" yer alır.

Birinci dönüm noktası

Birinci dönüm noktası hikâyenin gerçek anlamda başladığı noktadır ve hikâyenin neyle ilgili olduğunu tanımlamalıdır.

Terminatör'de bu noktayı tespit etmek çok kolaydır. Terminatör, Sarah Connor'ı yakalar ve onu öldürmek üzereyken Reese çıkagelir ve Terminatör'ü yere serer; Sarah'yı kolundan çekip, "Yaşamak istiyorsan benimle gel" diyerek sürükler. Bu, filmin hikâyesinin kurulduğu sahnedir.

Dört Nikâh Bir Cenaze (Four Weddings and a Funeral, 1994) filminde de birinci dönüm noktasını belirlemek kolaydır. Film, bağlanmaktan korkan ama bağlanmak isteyebileceği kadınla karşılaşan bir adam hakkındadır. Birinci dönüm noktası adamın kadınla ilk defa sevişiği sahnedir.

Klasik olarak, birinci dönüm noktası bir soru sorar ya da bir problem kurar. Filmin geri kalanı bu sorunun nasıl cevaplanacağı ya da sorunun nasıl çözüleceğiyle ilgilidir. Hem *Terminatör*'de hem *Dört Nikâh Bir Cenaze*'de, gerilim "Bundan sonra ne olacak?", "Bütün bunlar neden oluyor?" gibi tematik sorularının sorulmasıyla sağlanır. Bir yolculuğa çıkartılmışızdır (ya da bir keşfe gönderilmişizdir.).

İkinci perde

İkinci perde, hikâyenin gövdesini oluşturur. Bir kovalamaca filminde bu, kovalamacanın gerçekleşeceği bölümdür. Romantik bir filmde bu, çiftin âşık olacağı, ayrılacağı, sonra tekrar kavuşacağı, tekrar ayrılacağı ve böylece olayların devam edeceği kısımdır. Bu, *Dört Nikâh Bir Cenaze*'de, Charles (Hugh Grant) ve Carrie (Andie McDowell) arasındaki ilişkinin nasıl gelişeceğidir. *Terminatör*'de Sarah Connor ve Reese'in Terminatör'den kaçışlarıdır.

İkinci perdenin sonunda ikinci dönüm noktası gelir.

İkinci dönüm noktası

İkinci dönüm noktası yüzleşme anıdır. Bir kovalamaca filminde artık kaçacak yerin kalmadığı, durup dövüşmek zorunda kalındığı andır. *Terminatör*'de bu otomat fabrikasındaki son karşılaşmadır; *Jaws*'ta köpekbalığının tekneyi batıracak ısırığı attığı andır.

Eğer bir romantik filmden bahsediyorsak, bu kahramanın kadını tavladığı ya da kadının erkeğin kalbini kazandığı noktadır. *Dört Nikâh Bir Cenaze*'de, Charles'ın Henrietta'yı mihrapta terk ettiği ya da *Bridget Jones'un Günlüğü* (Brirdget Jones's Diary, 2001) filminde Mark Darcy (Colin Firth) ve Daniel Cleaver'in (Hugh Grant) kavgaya tutuştuğu yerdir.

İkinci dönüm noktası muhtemelen bir filmde tespit edilmesi en kolay şeydir (elbette ciddi problemleri olmayan her filmde.). İkinci düğüm noktası, birinci dönüm noktasında ortaya konan problem çözülür; canavar yok edilir, katilin maskesi düşer, gerçek âşkın anlamı ortaya çıkar. Bu da bizi üçüncü perdeye taşır.

Üçüncü perde

Üçüncü perde yarım kalan işlerin tamamlandığı bölümdür ve genel geçer kurala göre, ne kadar hızlı bitirilirse o kadar iyidir. Bunun klasik örneklerinden biri, kahramanın her şeyi çözümlediği bir dizi hızla akan planla anlatıldığı klasik Hitchcock filmi *Gizli Teşkilat*'dır (North by Northwest, 1959). Romantik filmler söz konusu olduğunda *Dört Nikâh Bir Cenaze*'nin sonu oldukça iyi kurgulanmıştır. Hızlı, cevapsız kalan her soruyu yanıtlayan ve her şeyin mutlu sonla bittiğini gösteren bir dizi fotoğrafla tamamlanır.

Üçüncü perde, diğerlerine kıyasla en kısa bölüm olmasına rağmen ihmal edilmemelidir. İyi, keskin bir şekilde yazılmış ve doğru kurgulanmış bir son izleyicinin filmden yoğun duygularla ayrılmasını ve tabi tüm arkadaşlarına ne kadar iyi bir film izlediğini anlatmasını sağlar. Beceremezseniz bundan önceki iki perdede yaptığınız çalışma da boşa gider.

Üç perdeli yapı kısa filmlere nasıl uygulanır?

Kısa filmler, uzun metrajlı filmlere kıyasla, özellikle yapısal anlamda, deneyselliğe çok daha fazla olanak tanır. Bir kısa filmde de üç perdeli yapıyla kurmak mümkündür ama genellikle birinci ve üçüncü perde çok zayıflar. Bazen bu klasik yapıyı belirsiz bir şekilde oluşurmak bile mümkün değildir.

İyi Bir Fincan Çay (A Nice Cup of Tea) filminin taslaklarından herhangi birine bakarsanız (sayfa 174 ve 186) ilk perdenin oldukça kısa olduğunu göreceksiniz. Öykü bir adamın uzun ve zorlu iyi bir bardak çay arayışının sonuçsuz kalmasını ve yaşamında düzgün gitmeyen diğer şeyleri de gösteriyor.

İlk taslakta birici perdeyi belirlemek daha kolaydır. Keith'le tanışır ve doğru düzgün yapılmış, bir fincan çay içme isteğini öğreniriz. Hikâye bu çabasının başarısızlığa uğradığı ilk anda başlar. İkinci perde bu isteğini tatmin etmek için yaptığı her girişimin nasıl başarısızlığa uğradığını gösteren kısa sahneler dizisinden oluşur. Üçüncü perde dileğine kavuşması ve idam edilmesiyle sonlanır.

Birçok kısa film bu yapıdadır: çok kısa birinci ve üçüncü perde ve neredeyse filmin tamamını oluşturan bir ikinci perde. About A Girl, 2001 bunun mükemmel bir örneğidir. Bazı kısa filmler üç perdeli yapıya hiç uymazlar, mesela *Yoorinal* (2000) ve *Para Nerde Ronnie?* (Where Is the Money Roonie? 1996). Bu, tabii ki yapıyı unutun gitsin demek değildir. Kısa filmlerin deneyselliğe daha fazla imkân tanıması her şey olur anlamına gelmez. Seyirciler meraklanmayı severler, kafalarının karışmasını değil. Film birden fazla karakter üzerine odaklanıyorsa onları hemen tanıtmalısınız. *John Wayne'i Seviyorum* (Je T'aime John Wayne, 2000) bunun nasıl yapıldığını görmek için izlenmeye değecek bir filmdir. Tek bir karakterle uğraşmak da özellikle zor olabilir: *Flapwing and Ezekiel Crumb's Last Work,* 2006, *Floored,* 2008 ve *Snowed Under,* 1936 filmlerini olay örgüsünün nasıl kurulduğunu incelemek için izleyebilirsiniz.

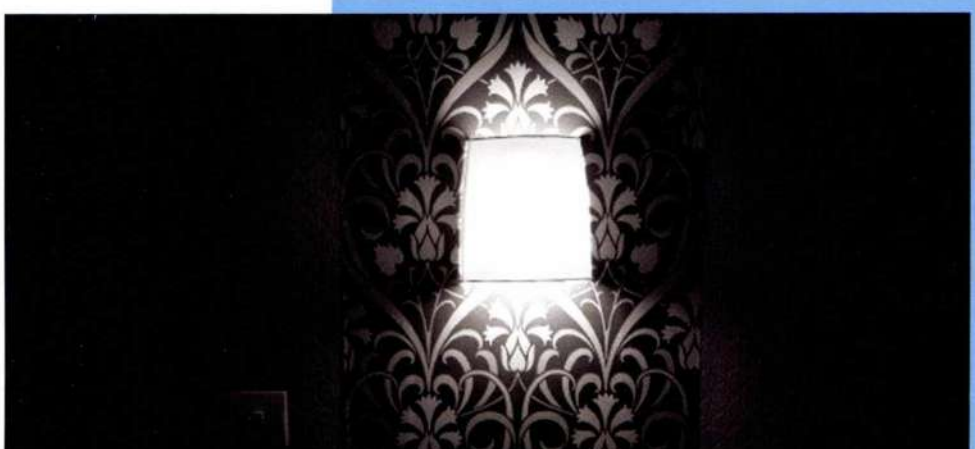
Filmin yapısı aynı zamanda gerilimin dozunun giderek artmasına da olanak tanımalı. Karakter, filmin başında bir sorunla karşılaşıyorsa, film ilerledikçe durum giderek kötüleşmelidir. *İyi Bir Fincan Çay*'da Keith'in hayatı pek de iyi durumda değildir ama sonunda paramparça olur. İngiliz kısa filmi *Enayi*'de (Dupe, 2005), adamın biri hayatını düzene koymak için bir klonlama makinesi üzerinde çalışıyordur ama sonunda her şeyi daha da karmaşık hale getirir.

Flapwing and the Last Work of Ezekiel Crumb (yön. Alasdair Beckett-King, 2006)



Yukarıdaki görüntü serisinde Crumb, Flapwing'le karşılaşmasının ardından düşünüyor. *Flapwing*, üç perdeli yapının ilginç ve değerli bir örneği. Hikâyenin ana hatlarının çizilmiş, bütün karakterler tanıtılmışsa olay örgüsü geliştirilebilir. Karakter bu kadar iyi çizilmiş olmasaydı olay örgüsü de bu kadar iyi işlemeyebilirdi.

Floored (Prodüksiyon fotoğrafı) (yön. Alisha McMahon, 2008)



Yapı hayatidir ama onu doğru bir şekilde anlatmak da vazgeçilemezdir. *Floored* filminde apartman dairesi filmin mekânı ve bu mekânın "karakteri" anahtardır. Senaryoda bu, karakter ve mekân arasındaki etkileşimden besleniyor. Sonrasında "duvar kâğıtlarının dökülmeye başladığı uzun ve karanlık bir hol olarak koridor tarif edilmiş. Pencereden ışık görünüyor.". Betimleme sade ama etkili ve çağrışım doludur.

Sözlük

Syd Field: ABD'li yazar ve film danışmanı. 1979 yılında yayımlanan *Senaryo Yazımı* (Screenwriting) kitabı üç perdeli yapının yaygınlaşması ve anlaşılması için önemli bir katkı sağlamıştır.

Anlatıbilim (Narratology): Anlatı yapılarını öncelikle form bağlamında inceleyen ve analiz eden ama aynı zamanda içerikle de ilgilenen kuram.

Roland Barthes (1915–1980)**:** Fransız göstergebilimci. Çalışmaları yapısal kuramların gelişmesinde etkili oldu ve film gibi popüler biçimlerin, akademik çalışmaların alanına girmesinin yolunu açtı.

Yapısalcılık: Film dâhil olmak üzere çeşitli medyaların anlatımlarını inceleyen bir grup kuram ve kuramcıya verilen ad. Anlatıbilim dâhil olmak üzere birçok farklı dalı bulunmaktadır.

Syd Fried'ın ana hatlarını belirlediği üç perdeli yapıyla ilgili olanlar gibi, senaryo yazımıyla ilgili birçok farklı kuram vardır. Kısa film, biçim açısından çok daha deneysel olabildiğinden uzun metrajlı filmlerin temel kurallarına hâkim olmaya başladıkça anlatısal iletişimi (hikâye anlatımının temel öğelerini) ele alan kuramları derinlemesine kavramak mümkün olur. Bu kuramlar yapısalcı hareketin bir dalı olan **anlatıbilim** ana başlığı altında toplanır. Bu, hikâye anlatımından çok daha fazlasıyla, iletişim kurmanın temelleriyle ilgilidir. Siz, bir senaryo yazarı olarak, sadece yazılı dili kullanıyor olabilirsiniz ama görüntü, ses ve metinle de iletişim kurabilmelisiniz.

Yapısalcı kuramların büyükbabası **Roland Barthes**'ın da dâhil olduğu, birçok kuramcı size faydalıdır. Barthes'ın Anlatı Kodları, açık bir anlatının izleyicinin üzerinde üzerine nasıl etki yaptığını gösterir. Benzer bir şekilde film **yapısalcılığın** ve analizlerinin vaftiz babası olan Christian Metz'in analizleri çok faydalı alıştırmalardır.

Gérard Genette'nin Anlatının Söylemi

Genette'nin *Anlatının Söylemi* kitabı her türden, çeşit çeşit anlatıyı ele alır. Bu anlamda senaryo yazım sürecinde sıklıkla ihmal edilen (bu kitabın ikinci kısmında ele alacağımız) **anlatım** üzerinde de uzun uzun durur. Metz, hikâye anlatıcısının kullanabileceği her tür anlatım biçimini tartışır ve her aşamada "ses"in doğasını düşünmeye iter.

Hikâye ve olay örgüsü

Gérard Genette "hikâye"yi, eylemde bulunan karakterler, belli bir zaman ve yerde bulunan mekânlar ve birbiriyle ilişki içindeki olaylardan oluşan bir anlatı kategorisi olarak tanımlıyor. Olay örgüsünü en iyi tanımlayan da işte bu birbiriyle ilişki içindeki olaylardır. E.M. Forster bunu, "kral öldü, ardından da kraliçe öldü" bir hikâye; "kral öldü, ardından da kraliçe kahrından öldü" olay örgüsüdür, ifadesiyle açıklıyor. Daha da geliştirilmesi gereken bu alıntının yazara işaret ettiği bir olay örgüsünün kuvvetli bir neden sonuç ilişkisiyle, bir olay ve diğeri arasındaki bağlantıyla kurulabileceğidir. Bu bağlantıları siz kurmazsanız, izleyici kendi kurmaya çalışacaktır ve bunun sonucunda da sizin istemediğiniz sonuçları çıkarabilir.

Bu, aynı zamanda neden bir kısa filmin olay örgüsünün basit olması gerektiğinin de açıklamasıdır. Bir uzun metrajlı filmin olay örgüsünü ve bu olayları destekleyen ikincil olayların bir listesini çıkarın ve tüm bunları bir kısa filme sığıp sığmadığınıza bir bakın.

Sözlük

Christian Metz (1931–1993): Fransız film kuramcısı ve göstergebilimci. *Film Dili* (Film Language) adlı kitabı, filmin yapısal analiziyle büyük başarı kazanmıştı.

Anlatıcı / Anlatış: Ekranda gördüğümüz bir karakterlerin ya da görünmeyen, tanıdığımız ya da tanımadığımız ve hiçbir zaman tanımayacağımız, bir "dış-ses"in konuşmaları.

Gérard Genette (1930 –): Fransız anlatımbilimci. Metz gibi o da yapısalcı hareketle bağlantılıdır. Çalışmaları genellikle sinema üzerine yoğunlaşmamıştır ama uygulama yapan senaryo yazarının takip edebileceği çok değerli bir "kontrol listesi" ve rehber sunar.

İletişimin beş kanalı

- Görsel imge
- Baskı ve diğer grafikler
- Konuşma
- Müzik
- Gürültü (Ses efektleri)

Film üzerine çalışan yapısalcılardan en tanınmışı **Christian Metz**'dir. *Film Dili* (Film Language) adlı kitabında, Metz filmleri en küçük ayrıntıya kadar analiz etmemize yarayacak birçok araç sunar.

Metz'in "İletişimin Beş Kanalı" belki belirgin bir şeyi gösteriyor. Bu tablonun ve buna benzer tabloların güzelliği zaten gün gibi açık olanı söylüyor olmalıdır. Yazma eyleminin karmaşası içinde bazen belirginlik kaybolur. Önemli olan her bir sahnede bu öğelerin bir arada nasıl işlediği üzerine düşünmektir.

Anlam yaratmak

Yeni başlayan senaryo yazarları (ve anlatımbilimci) için Genette'nin en önemli kategorilerinden biri "metin"dir. Bu bölümde Genette, anlamın nasıl denetleneceğini ve fark ettirmeden izleyiciye nasıl aktarılacağını ele alır. Bunun için ne zaman, hangi sırayla ve ne süreyle, neyi gördüğümüzü ya da duyduğumuzu durup düşünmemiz gerektiğini söyler. Bu sadece anlatıyı kapsamaz, her bir sahneyi ve *mizansenin* her bir parçasını da içine alır. Sadece ana karaktere değil tüm karakterlere odaklanmak gerekir. Hikâyenin kimin bakış açısından aktarıldığı üzerine düşünülmesi gereken bir sorudur. Örneğin, iki karakter orada bulunmayan bir üçüncü karakterle ilgili konuştuklarında bile izleyiciyi üçüncü karakter üzerine odaklamaktadırlar. *Garsoniyer* (The Apartment, 1960) filminde bir grup insanın C.C. Baxter hakkında kaba ve küçümseyici bir şekilde konuştuğunu duyarız fakat bu insanların tarafını tutmamıza değil, Baxter'a yakın hissetmemizi sağlar. İzleyiciniz hikâyenin ona söyledikleri hakkında özgürce yargıya vardığını düşünmeli ama aslında, siz fark ettirmeden onları konumlandırmışsınızdır. Bu temelde karakterler yoluyla yapılır.

Kavramı geliştirme – başlangıç noktanız nedir?



Bu üç fotoğraftan hangisi hikâyenizin temelindeki fikrin biçim bulmuş hali olabileceği üzerine düşünün. Karakter üzerine odaklanan görüntü mü? Peysaj üzerine odaklanan ama aynı zamanda iletişim ağını gösteren mi? Bu içindeki karakterler yaratmanızı gerektiren peysaj mı? İlk karedeki karaktere ne gibi özellikler verir ve neleri atfederdiniz? Anlaşılır olmak için diğer karakterlerin eylemlerine ve etkileşimlerine ihtiyacınız var mı?

Karakterler hakkında düşünmek ve karakter biyografileri

Felsefi olarak buna "karakterin varlıkbilimi" denilebilir; daha anlaşılır bir ifadeyle, karakterinizi gerçek kılmak, üç boyutlu bir canlı haline getirmektir. Genette buna, tanımlayıcı özellik ya da davranışsal karakteristik atfetme adını veriyor. İzleyicinin karakterle ilişki kurmasını sağlayan şey işte bu davranış kalıplarıdır. Bu aynı zamanda "karakterize edilen" karakterler ve sadece kurgunun parçalarını oluşturan karakterler arasındaki ayrımı da belirler. Woody Allen'ın *Manhattan* (1979) filminde yüzlerce insan ama sadece birkaç karakter vardır. İnsanların bir kısmı filmin merkezinde olan "kent manzarasının" parçalarıdır. Bir karakter yaratmak zaman aldığı için de kısa filmlerde daha az karakter vardır.

Fikirlerinizi geliştirme sürecinin başlarında karakterlerinizi üç boyutlu kılmak onları karakterize etmek için önemlidir. Bu senaryonuzun geliştikçe mantıklı hareketlerin ortaya çıkmasını sağlar. Üzerine düşündüğünüz tüm ayrıntıları kullanmayabilirsiniz yine de bu ayrıntıları sizin biliyor olmanız önemlidir. Filmin biçimi ve de türü, karakterlerin nasıl davranacaklarını belirleyebileceği için önemlidir. Onların gerçekliği sinemanın gerçekliğidir.

Gérard Genette'in Anlatının Söylemi

HİKÂYE (içerik düzlemi)

Olaylar	zaman dizini / neden sonuç ilişkisi
Karakterler	eylemler / etkileşimler
Çevre	mekân – zaman bileşimleri

METİN (sunum düzlemi)

Zaman	düzen / süre / sıklık
Karakterizasyon	özellikler / atıflar
Odaklanma	kim görüyor ve yargıya varıyor

ANLATIM (anlatma düzlemi)

Cins	güvenilir / güvenilmez
Seviye	içkin (konuşmaya karşı dış ses)
Ses	anlatıcı / karakter

Gérard Genette, Yapısalcı hareketle ilişkilendirilen bir kuramcıdır. Genellikle edebiyat üzerine yoğunlaşsa da anlatının temel öğelerinin listesini yapmıştır. Genette çalışmaları, "anlatıbilim", anlatının sistematik olarak incelenmesi, başlığı altında toplanabilecek bir grup ana kuramcıdan biridir.

Filmde izleyiciye cazip gelen şeylerden biri de filmin türünü ve biçimini algılayabilmektir. Film türleri, ilanlarda zaman zaman da film festivallerinde belirtilir. İzleyici hangi filmi izleyeceğine türüne göre karar verebilir. Belli türler belli dönemlerde popülerlik kazanır. Bir stüdyo da bir tür filmi seçebilir çünkü bu tür belli bir dönemde popülerdir ve para kazandıracaktır.

Bir yazar olarak filmin türüne ve biçimine dayanmalısınız çünkü bunlar size bir kurallar dizisi verecektir. Gelenekselleşmiş bu kurallara uyabilirsiniz ya da yeni bir şey yaratmak için bu kuralları bozabilirsiniz. Onları kullanmaktaki amacınızın nedeni ne olursa olsun, gerçek şu ki, bu kuralları *kullanacaksınız*.

Tür

Türler zaman içinde oluşurlar ve farklı nedenlerle kullanılırlar. İzleyici her türe özgü, belli görünüm ve yapısal özelliklere aşinadır. *Kara Film* (Film Noir, 2007) ve *Çin Mahallesi* (Chinatown, 1974) örneğindeki gibi bu özellikler sizin için sınırlayıcı olabilir ama aynı zamanda size kullanabileceğiniz bir "kelime haznesi" sunar. Bu filmler tarihin belli dönemlerini, belli anlatı yapılarını ve karakter tiplemelerini (anti-kahraman ve ölümcül kadın, *femme fatale* gibi) kullanırlar.

Film şirketleri türleri sever çünkü onlar için bir çeşit pazarlama ve izleyicinin beklentilerini şekillendirme aracı sunar. Farklı türler farklı dönemlerde popüler olurlar. Bir türün yeniden canlanışının genellikle revizyonist ve gösterime çıkacağı dönemdeki içerik değişiklikleri sayesinde olduğu kabul edilir. Örneğin, hepsi Western türünde olan *Vadiler Aslanı* (Shane, 1953), *Affedilemeyen* (Unforgiven, 1992), *Hızlı ve Ölü* (The Quick and the Dead, 1995) ve *Brokeback Dağı* (Brokeback Mountain, 2005) filmleri arasındaki farkları düşünün.

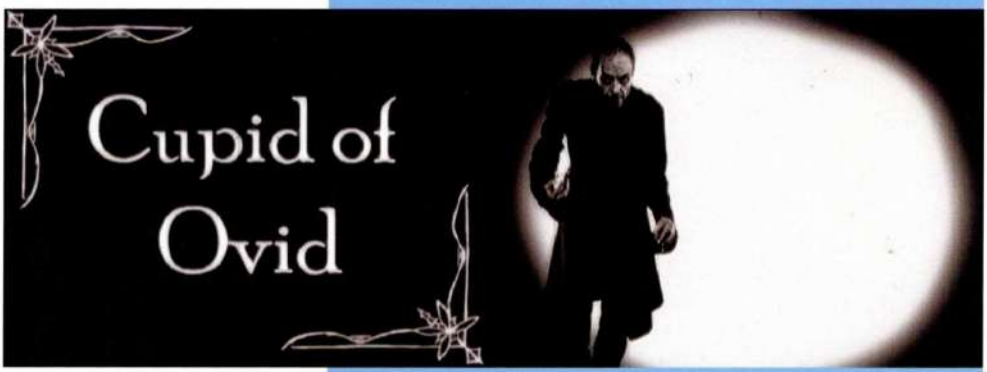
Melez türler

Film tarihi boyunca melez türler oluşmuştur. İzleyici bir türün film diline aşinalık kazandıkça, melez türler normlaşır. Buna verilebilecek örneklerden biri Korku/Bilimkurgu türündeki *Yaratık* (Alien)'dır. *Brazil* (1985) en uç örneklerden biridir. Bu film, türe ait birçok görsel ipucunu (göstergeyi) sunmaktadır. Filmi baştan sona izleyip göstergelerin neler olabileceğine dair notlar almak çok faydalı olabilir. Filmin merkezinde yer alan bir öğe olarak, göndermeler kolajı izleyiciyi yabancılaştırma amacını güder. Filmin temel stratejilerinden biri, birçok farklı göndermeyi kolajlayarak izleyicinin beklentileriyle oynamak, aşina olanı yabancılaştırmaktır. Kendinize filmin hangi dönemde ve nerede geçtiğini sorun.

Biçim

Biçim film dilinin en karmaşık öğelerinden biridir. Kapsayıcıdır ve türe ilişkin geleneklerle uyumlu olabilir. Filminiz bir komedi mi yoksa trajedi mi? Gerçekçi mi yoksa fantastik mi? Hangi türü ve biçimi kullanıyor olursanız olun bunun nedeni seçilenin hikâyeyi anlatacak en iyi yol olmasıdır.

Cupid of Ovid
(yön. Danny Brierley, 2004)



Bu mükemmel kısa film güncel bir hikâye anlatmak için, biçimini Alman Dışavurumculuğu'ndan, anlatısını Antik Yunan mitolojisinden ödünç alıyor. Biçim her zaman anlatısal içerik için hayati bir önem taşır: Biçim ve içerik her zaman ilintili olmalıdır.

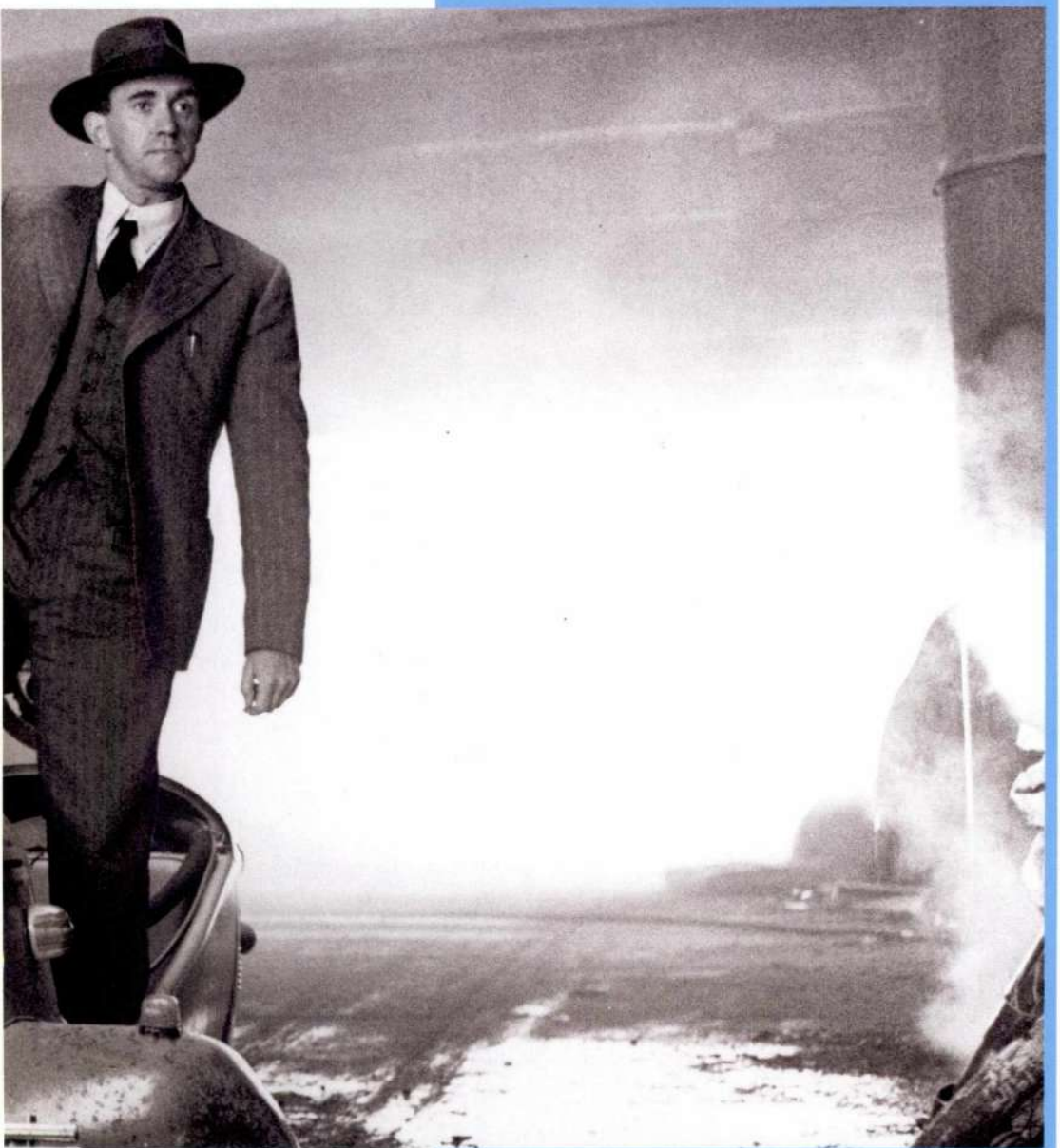
İsim bulmak

İsim, filme duyulan ilgiyi arttırabilir ve satışı destekleyebilir, dolayısıyla önemlidir ama filminize iyi bir isim bulma çabası, filmin ilk taslağını yazıp bitirme çabasının önüne geçecek kadar da önemli değildir. İşi gören bir isim koymak ve bu sorunla daha sonra ilgilenmek de kabul edilebilir.

Film isimlerinin her zaman çok da şatafatlı olması gerekmez ve bazen taslağa koyduğunuz bu geçici isme ısınırsınız. Örneğin, Martin Scorsese filmlerine her zaman çok sade isimler koyar: *New York Çeteleri* (Gangs of New York, 2002), *Taksi Şoförü* (Taxi Driver, 1976) ve *Gazino* (Casino, 1995) gibi.


UTOPIA
AIRWAYS

Brazil
(yön. Terry Gilliam, 1985)



Orwell'in *1984* romanından uyarlama bir Bilimkurgu / Kara Film / Sovyet Sosyalist Gerçekçi / Manga/ Romantik / Aksiyon / Gerilim filmi. Gerçekten kolay.

Sözlük

Spot: Filmin hikâyesinin çok kısa bir özeti, genellikle filmin üzerine kurulu olduğu fikri pazarlamak amacıyla hazırlanır.

Filmin temel yapısını doğru bir şekilde kurduktan sonra artık tek yapmanız gereken fikrinizi diğer insanlara iyi bir şekilde aktarmak ve pazarlamaktır. Bu süreç **spot** yazımıyla başlar. Önce bir fikir buldunuz, sonra bağlam ve biçime karar verdiniz, şimdi yapmanız gereken bütün bu bilgileri anlaşılır bir şekilde özetlemek.

Spot yazmak fikrinizi aktarmak ve pazarlamak için kullanacağınız en temel yöntemlerden biridir. Genellikle hikâyenizi anlatan bir ya da iki cümlelik bir özetten oluşur. Spotun 25 kelimeden daha uzun olmamasına özen gösterilmelidir.

Uzay Yolu (Star Trek) "yıldızlara giden yük arabası" şeklinde sunulduğunda, bu sunum birkaç farklı işlevi birden üstlenmişti. O zamanlar Bilimkurgu türü televizyonda mevcuttu ama baskın değildi. Bu Gene Roddenberry'yi çözmesi gereken bir sorunala baş başa bıraktı: Televizyon dizisinin konusunun neyle ilgili olduğu ve parası olanlara nasıl pazarlanacağı? Bu yaratıcı spot, aynı anda birçok yazı kuralına gönderme yapıyor. Kısa ve amaca uygun. Biçim hakkında fikir veriyor. "Bu bir bilimkurgu programı" diyor. Başka bir türle ilişkili: Western. *Yük Arabası* (Wagon Train) dönemin en çok izlenen televizyon dizilerinden biriydi. Bu diziye atıfta bulunarak dizinin biçimi ve popüler olacağıyla ilgili bir kuşku bırakmıyordu.

Spotu proje sunumuzda açılış hamleniz olarak kullanabilmelisiniz. Spot yapımcının ya da izleyicinin projenizle ilgili göreceği ilk şey olacaktır ve bu nedenle ilgilerini çekmesi gerekir. *İyi Bir Fincan Çay*'ın aşağıda yazılı olan spotunu inceleyerek spotun nasıl yazılabileceğiyle ilgili bir fikir edinebilirsiniz.

Etkileyici bir spot yazmak

```
Keith'i ayakta tutan tek şey çaydı. Sık sık iyi bir fincan çay için cinayet
işleyebileceğini söylerdi. İnsanlar dalga geçerdi ama o söylediğinde
ciddiydi.
```

Etkili bir spot, beş noktada hakkında açıklayıcı olmayı hedeflemektir. Örnek senaryomuz *İyi Bir Fincan Çay*'ın spotu:

- Kahramanı tanıtıyor – Keith
- Temayı tanıtıyor – çay
- Hikâye örgüsünün temel aracını açıklıyor – cinayet
- Tür ve biçim hakkında fikir veriyor – komedi/gerilim
- Sona dair ipucu veriyor ama açıklamıyor – çay için cinayet işliyor mu, işlemiyor mu?

Uzay Yolu (Star Trek)
(ABD TV dizisi, 1966-1969)



Uzay Yolu bir yapımcıya ilk sunulduğunda "Yıldızlara Giden Yük Arabası" diye anlatılmıştı. Bu bir sunumda spot kullanımının ilk örneklerinden.

Sözlük

Tretman: Senaryo fikrinin düz yazı halinde anlatıldığı, genellikle satış ve tanıtıma yönelik olarak hazırlanmış özet.

Karakter motivasyonu: Karakterin davranışlarının mantıksal temeli. Genellikle mantıklı davranış özelliklerine dayanır.

Tretman'ın özellikleri, yazan insandan teslim edeceğiniz kurumun şartlarına kadar birçok farklı etkene bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Bu nedenle tretmanı her zaman teslim edeceğiniz kurumun belirlediği başvuru koşullarını göz önüne alarak hazırlamalısınız. Senaryonuzla beraber bir de tretman göndermeniz istendiyse mutlaka bir kapak sayfası hazırlayarak gönderin (Aşağıda belirtilen bölümdeki senaryo türleri gibi).

Mümkün olduğunca kısa tutun. Tretmanınız iki sayfa, senaryo sadece on altı sayfa tutuyor diyelim, bu yine de, hiç kuşkusuz inceleyecek bir sürü başvurusu olan bir yapımcı için en az 60 dakikalık bir mesai demektir. Bir ya da iki sayfalık bir tretmanın okuyucunun dikkatini çekmesi daha olasıdır.

Bir tretmanın asıl amacı projenizi özetlemek, açıklamak ve kabul ettirmektir. Genellikle düz yazı şeklinde hazırlanır, biçim olarak kısa hikâyeye yakındır ve hikâyenin temel öğelerini, karakterleri ve anlatım üslubunu anlatır. Hikâyenin omurgasını ortaya koyarlar.

Başarılı bir tretman yazmak için birkaç öneri

- Güçlü bir girişle başlayın. Açılışlar önemlidir ve başlığınız iletişimin başlangıç noktasıdır.
- Neden sonuç ilişkisi kurmanın hayati önemi vardır; olayları birbirine bağlayın böylece sadece basit bir hikâye değil ilerleyen bir anlatı sunmuş olursunuz.
- Ana karakterlerinizi hikâyede onlarla karşılaştığımız noktada tanıtın.
- **Karakter motivasyonuyla** ilgili bazı işaretler verin ama karakterin hayatının her anını değil sadece gerekli olanları ekleyin.
- Son da başlangıcı kadar önemlidir ve benzer biçimde güçlü olmalıdır. Yapımcının senaryoyu okumasını sağlamak için tretmanda hikâyenin sonunu vermeyebilirsiniz. Bu kumarı, ciddi bir okuma mesaisi gerektiren uzun metrajlar yerine kısa filmde oynamayı tercih etmek akıllıca olabilir.
- Başvuruda senaryo olmadan sadece tretman göndermeniz isteniyorsa ve başvuru koşulları buna olanak tanıyorsa, tretman'ı normalden biraz daha uzun tutabilir, hatta senaryodan kısa bir bölüme de örnek olarak yer verebilirsiniz. Bu durumda hikâyenin sonunu belirtmelisiniz ve bunu yapmak için senaryoyu kullanabilirsiniz.

Tretman örneği*

İyi Bir Fincan Çay – Tretman

"İyi Bir Fincan Çay", Keith Underwood adında, hayattaki tek keyfi, tek rahatlayışı, bu dünyadan tek kaçışı, gerçek İngiliz tesellisi, iyi bir fincan çay olan, bir sigorta memurunun hikâyesini anlatıyor. Filmin geçtiği gün Keith iyi bir fincan çayını içemiyor. Korkunç sonuçlar doğuyor.

Keith otuzlu yaşlarının sonlarındadır ve kendisini hor gören Christine adlı bir kadınla evlidir. Ona aldırmayan Jacqueline (13) ve James (11) adında iki çocukları vardır. Christine, kapı komşusu Richard'la bir ilişki yaşamaktadır. Keith bunu bilmiyordur ama öğrenmek üzeredir.

Keith sevimsiz ve sıkıcı bir Londra banliyösünde yaşamaktadır. Büyük bir sigorta şirketinde memur olarak çalışır. Çok çalışır, az kazanır. Patronu Keith'i küçümser ve ezer. Karanlığını aydınlatan tek ışık, çaycı kadın Denise'dir. Sadece ona can veren çayı getirmekle kalmaz, aynı zamanda da çekici bir kadındır. Keith, Denise'in kendisinden hoşlandığını düşünmektedir. Denise'in Keith'in patronuyla bir ilişkisi vardır. Keith bunu bilmiyordur ama öğrenmek üzeredir.

Keith sık sık hayatının yaşamaya değer olmadığını, ölmesinin daha iyi olacağını düşünür. Muhtemelen haklıdır da ama bu film kara bir mizah olduğu için o noktaya dolambaçlı yollardan ulaşabilir.

"İyi Bir Fincan Çay" 1950'lerde geçmektedir. Siyah-beyaz çekilecektir yine de son sahnesi renkli olabilir. Amaç filmin mümkün olduğu kadar Harry Enfield'in "Mr. Cholmondeley-Warner" parodilerinin tarzına yakın bir üslupta "İngiliz" görünmesini sağlamaktır.

Film mümkün olduğunca az diyalogla çekilecek ve on dakikadan daha uzun olmayacak. Filmin çoğunluğu gerçek mekânlarda çekilecek.

Film Keith'i bakış açısından hiç çıkmaz. Bu onun hikâyesidir ve kahvaltıya inmesiyle başlar. Christine ve çocukları tanırız. Pastırmanın ve gevreklerin tümünü yemişlerdir. Keith çay olduğu sürece katlanabilmektedir ama çay umutsuz bir şekilde ılık ve demsizdir. Birden geç kaldığını fark eder.

İstasyona giderken yolda, tekrar karşılaşacağımız, komşusu Richard'ın yanından geçer. İstasyondaki kafede servis, tren gelmeden bir bardak çay alması için çok yavaştır. Tren yemek vagonuna ulaşmak için fazla tıkış tıkıştır.

İş yerinde, çay molasında tam bir bardak almışken zorba patronu tarafından çağırılır ve bir müşteriyi ziyaret etmek üzere görevlendirilir. Bir ev dolusu her yere işeyen kedileri olan müşterisi, yaşlı bir kadın, ona bir fincan çay ikram eder ama çok iğrenç olduğu için içemez.

Ofise döndüğünde kantinden öğle yemeği çayı almayı kıl payı kaçırmıştır. Başına korkunç bir ağrı saplanmıştır ve ikindi arasına kalan dakikaları saymaktadır. Çaycı kadın geldiğinde çok uzun bir süre için patronun odasına gider. Keith artık dayanamaz, kapıyı çarpıp içeri girer ve patronuyla çaycı kadını seks yaparken yakalayınca üzerlerine bir fincan çayı boca eder.

Cebindeki tazminat parasının verdiği rahatlıkla istasyona doğru giderken Keith pahalı bir café'ye uğrar. Artık bir fincan, mükemmel çay onun için bir bardağa doldurulmak üzere olduğu zaman elektrikler kesilir. Hiç bir kuvvet onu iyi bir fincan çay içmekten alıkoyamayacaktır. Karanlıkta garson çayı Keith'in başından aşağı döker.

Trenle eve dönerken az kalsın yemek vagonundan kendine bir fincan çay almayı başaracaktır ama tam garson çayı koyacakken bir adam kalp krizi geçirerek yere yığılır ve garson da vardiyasını bırakıp yardıma koşar. Çaresiz Keith kendi çayını kendi koyar ama tam o sırada birisi acil durum el frenini çeker.

Susuzluktan ölmek üzere eve vardığında Keith'in kafası patlayacak gibidir. Kendisine bir fincan çay yapar ve yatağına uzanıp içmek için yukarı çıkar. Yatak odası girdiğinde Christine'i Richard'la beraber yatakta bulur. Afallar, elindeki fincanı yere düşürür. Ekran beyaza düşer.

Sonraki sahne uhrevi bir atmosferde geçer. Keith beyaz bir yerde oturmaktadır. Kâhyaya benzer birisi ona mükemmel bir çayı koymaktadır. Keith çayını içer. Filmin başından beri ilk defa Keith mutlu görünmektedir. Ama aslında hiçbir şey göründüğü gibi değildir. Açıklamayı senaryoda bulabilirsiniz.

* Sekansiyel Türkiye'de yaygın olarak kullanılan bir biçim değildir. (ç. n.)

Bu tretman'ın ilerdeki bölümlerdeki senaryo içindir. Oldukça bilgilendirici, hikâyeyi anlatıyor ve okuyucuya fazla açıklayıcı olmadan filmin nasıl görüneceğine dair ipuçları veriyor. Unutmayın, tretmanla yapmaya çalıştığınız şey filminizi satmak, bir edebiyat eseri yaratmak değil.

Sözlük

Sekansiyel: Tretman'ın daha ayrıntılı, yapıyı parçalara ve hikâye fikrinin neden sonuç ilişkilerini parçalara bölen bir çeşidi.

Sekansiyel (ayrıntılı bir tretman) oldukça faydalı bir belgedir. Bazı yazarlar sahnelerin bir dökümünü yapmakla başlar, daha sonra bunun üzerinden geçerek tretman ve/veya sekansiyel yazarlar.

Sekansiyel yazmanın hayal gücünüzü kısıtlamak ve kendinizi çok erken bir noktada sabit bir yapıya hapsetmek gibi sakıncaları olabilir ama aynı zamanda, hiçbir şey çıkaramayacağınız bir hikâye üzerine çalışıp vakit kaybetmenizi de engelleyebilir. Her yazar, spot, tretman ve sekansiyel önce mi yazılmalıdır yoksa sonra mı sorusuna, ancak kendi adına, deneme yanılma yöntemiyle ve üzerinde çalıştığı hikâyenin özelliklerine göre karar verebilir.

Senaryo dökümü temel öğelerin sıralanmasını sağlar; eylemlerin, karakterlerin ve mekânların birkaç cümleyle açıklamasını içerir.

Genellikle bir tomar kart alıp her sahneyle ilgili özet bilgileri ayrı ayrı kartlara yazmak çok faydalı olur. Böylece bunları önünüze dizebilirsiniz ve gerekirse yerlerini değiştirebilirsiniz. Kısa filmlerde yapısal değişiklikleri bu yöntemle yapmak senaryoyu yazdıktan sonra yapmaya çalışmaktan çok daha kolaydır. Bu şekilde hikâyeyi *görebilirsiniz* ve hikâyenin gizil gücü hakkında dürüst olabilirsiniz.

Sekansiyeli gözden geçirmek

1. Bölüm'deki "Senaryo nedir?" başlığı altında belirtilen kurallara bakın. Yazdığınız senaryo uzuyorsa ve mekândan mekâna atlıyorsa bulduğunuz fikir belki de bir kısa film için pek de uygun değildir. Sekansiyel hazırlamak doğrudan senaryo yazmaya başlayan bir yazara göre size zaman kazandırabilir.

Kavşak (Stalled Juncture)
(yön: Mark Preston, 2005)









Kavşak adlı kısa filmden alınmış şu fotoğrafları inceleyin. Bir sekansiyel öyküdeki ana öğeleri belirtmeli ve birbirine bağlayarak anlatının iskeletini oluşturmalıdır. Diyaloglar ve müzik olmadan filmi aynı duygusal yoğunlukla aktarmak mümkün olmayabilir ama yine de hikâyesini anlatabilirsiniz. Bu karelerden yola çıkarak sizin bu film için yazacağınız sekansiyel nasıl olurdu?

Pekâlâ, demek hikâyenizin işe yaradığına karar verdiniz. Bütün süreçlerden geçtiniz, bir spotunuz, karakter biyografileriniz ve hatta belki bir sekansiyeliniz var. Şimdi bunun iyi bir fikir olduğuna başkalarını ikna etmeniz gerekiyor. İşte bu noktada **sunum** yapmaya başlayacaksınız.

Düşük bütçeli filmlerde sunumu akranlarınıza ya da bir finans menajerine yapıyor olma olasılığınız daha yüksektir. Bu sunum bire bir yapılabilir ya da olası bir ekibe panel şeklinde sunulabilir. Ancak çoğu festival, sunumunuzu genellikle içlerinden birçoğu rakipleriniz olan izleyici kitlesi önünde yapmanız istenecektir.

Birçok insan sunumunda parçalar göstermeyi tercih eder: video klipler, fotoğraflar, grafikler ve bazen sunuma özel hazırlanmış **kısa fragmanlar**. Bu tür bir hazırlık her zaman faydalı olsa da önceden size bu çalışmaları uygulamak için gerekli imkânlar sunulacak mı, emin olmanız lazım. Tüm ışıklar size çevriliyken, tek başınıza projeyi sunmaya da hazırlıklı olmalısınız. Genellikle en etkili sunum yöntemide zaten budur. Unutmayın fikrinizi satıyorsunuz, bilgisayarınızı ya da kurgu becerilerinizi değil.

Senaryo yazmanın asıl zorluğu az sözle çok şey anlatmak, sonra o az şeyin de yarısını alıp yine de doğal ve zahmetsizce akan bir şey anlatıyormuş etkisini sağlayabilmektir.

Raymond Chandler

Sunumu hazırlamak ve sunmak

Sunum hazırlığının her aşaması çok önemlidir. Dört temel alanı kapsar:

Sunumu yapacağınız insanlar için popüler olan nedir?

Kendinize şu soruyu sorun: Başka hangi işlerin yapımcılığını üstlendiler? Bu filmlerin uzunlukları neydi? Şu an nasıl bir proje arıyor olabilirler? Aynı zamanda dikkatli olmalısınız: Bunları gözetirken yine de kendi özelliklerinizi ortaya koyabilmeli, fikrinizin özgünlüğünü koruyabilmelisiniz.

Ne kadar vaktiniz var?

Size verilen süreye uyun. Aynı projeyi sunuyor olsanız bile şartlara göre yapmanız gereken sunum değişecektir. Kısa kesmek (hala anlatacağınız şeyler olsa bile) lafı uzatmaktan çok daha iyidir. Bazen, mesela sunum için on, soru-cevap için de ek olarak bir beş dakikanızın olacağı söylenir. Soru-cevap için ayrıca zaman belirtilmemişse, siz zaman ayırın ve soru sorulmasını teşvik edin ama sizi sıkıştırmalarına da hazırlıklı olmalısınız, bütün cevaplarınız hazır olmalı. Sunum aşamasında aklınız karışır ve afallarsanız geri dönülmez sonuçlar doğabilir.

Önemli noktaların üzerinden geçmek.

Siz hikâyeyi biliyorsunuz. Dinleyenlerin de önemli ayrıntıları kavradığından emin olun. Ne kadar ayrıntılandırmanız gerektiğini anlamanın kolay yollarından biri karakter biyografilerine bakmaktır; siz ne kadarını biliyor olmalısınız, izleyici ne kadarını öğrenmeli? Sunumunuzda dengeyi kurun, önemli olay örgüsü ayrıntılarına zaman ayırın. Asla hikâyenin sonunu saklamayın, sürpriz son olsa dahi!

Kendiniz olun.

Elbette siz öncelikle fikrinizi sunuyorsunuz ama aslında bir yandan kendinizi de sunuyor olacaksınız. Asla olmadığınız biri gibi davranmayın: Maskeler çabuk düşer. Siz harika bir senaryo yazacak güvenilir biri olarak sunum yapmalısınız. Havalı bir şapka alıp güzel bir kravat takmak sizi iyi bir senaryo yazarı yapmaz, hatta izlenimini bile yaratmaz. Bu izlenimi yaratmak ancak yukarıda açıkladığımız hazırlığı iyi bir şekilde yapmakla mümkün olabilir.

Artık sunumunuzu yapmaya hazırsınız. Başkalarının önünde sunumunuzu deneyerek hazırlık yapın. Fikrinizi diğerlerine satın; arkadaşlarınıza sunum yapmak yapımcılara, finansörlere ve temsilcilere sunum yapmaktan çok daha zordur. Gergin olmak, özellikle tecrübesiz bir yazar için çok anlaşılır bir durum ama fikrinize güvenmeye çalışın. Sizi dinleyenlerin öncelikli olarak görmek isteyeceği şey bu olacaktır ve unutmayın, herkes aynı aşamalardan geçti...

Sözlük

Sunum: Hikâyenin ana kavramının, satış ya da proje geliştirme için kaynak yaratmak amaçlı, genellikle sözlü olarak sunulması.

Ön fragman: Filmin ticari satışı için hazırlanan fragmandan önce, filmi pazarlamak amacıyla hazırlanan kısa fragman. Aynı zamanda kavramı satmak için, filmin bittiğinde nasıl görünebileceğine dair fikir vermek için, hazırlanan fragmanlar için de kullanılır.

Artık yazmaya hazırsınız. Öyleyse bu biçimlendirme üzerine bölüm de nerden çıktı? Cevap çok basit. Senaryonuzu sektör standartlarına göre biçimlendirmezseniz kimse senaryonuzu okumaz. Gelenekler zaman içinde yerleşir ve film yapımına dâhil olan herkes işlerini kolaylaştıracak bu geleneklerin takip edilmesini bekleyecektir. Bu sadece görünümle ilgili bir konu değil, aynı zamanda okunabilirlikle ilgilidir.

Biçimlendirmenin temel kuralları

- Her zaman Courier yazı tipini kullanın.
- Kapak sayfasında büyük harflerle filmin adı ve altında da sizin adınız yazıyor olmalı. Adınız ve bütün iletişim bilgileriniz (ya da gelecekteki menajerinizinkiler) sağ alt köşede yer almalı.
- Senaryoya aksiyonlar yazılır. Senaryo karakterlerin belli mekânlarda, belli diyalogları söyleyerek yaptığı eylemlerle ilerler.
- Sahne başlıkları büyük harfle ve sola hizalı olarak yazılır. Başlangıçta sahnenin mekânı, önce "İÇ" mekân mı, "DIŞ" mekân mı olduğu, daha sonra mekân başlığı ve tire yazılır. Ardından sahnenin günün hangi saatinde geçtiği (GÜN, GECE, ŞAFAK, vs.) belirtmek de isteyebilirsiniz.
- Başlığın altında çift satır aralığı bırakılarak açıklamalara geçilir.
- Karakter isimleri diyaloglarda ve de açıklamalarda ilk defa geçtiğinde büyük harfle yazılır. Diyaloglar sayfayı ortalayarak ve karakter isminin altına yazılır.
- Bir diyaloğun karakter tarafından nasıl söylendiğini (öfkeyle, alaycı, vs.) belirtmek istiyorsanız, karakter isminin altında, parantez içinde belirtebilirsiniz.
- Diyaloğun sonundaki (DEVAM) ibaresi, diyaloğun bir sesle kesintiye uğradığını gösterir. Sesler (örneğin, KAPI ÇALAR) büyük harfle yazılır çünkü bir ses işareti yaratıyordur. KESME başka bir sahneye geçişi belirtir. KESME ile beraber, GEÇME ya da BİNDİRME gibi farklı geçiş çeşitleri de kullanılabilir ama bunlar gerekli hallerde kullanılmalıdır, sahnenin başındaki İÇ ya da DIŞ ibaresi, yönetmene sahnenin değiştiğini anlatmak için yeterlidir.

Sayfa 59'da verilen senaryo parçasını okuyarak bu biçimlendirmenin kurallarının nasıl uygulandığını inceleyin. Bu kuralları uygulayarak takip eden sahneyi yazmayı deneyin.

İÇ. YAZAR'IN ODASI – GECE

Oturma odası **BOB**'un yüzünü aydınlatan dizüstü bilgisayarın ışığı dışında tek tük eşyayla döşeli.

JIM ve **YOHAN** karanlıkta kırık dökük bir kanepeye gömülmüş oturuyorlar.

Bob kısa bir süre için delice yazıyor. Dramatik bir şekilde duruyor, düşünüyor ve silme tuşuna basıyor.

BOB
(öfkeli bir şekilde)
Aklıma yazacak hiçbir şey gelmiyor.

YOHAN
(durumu kabullenmiş bir şekilde)
Hiçbirimizin gelmiyor.

JIM
Dinle! Biz eğer sadece

Odanın dışından duyulan bir ÇIĞLIK.

JIM
Başladı gene… Lanet olsu…? (DEVAM)

KESME

> Ne yazarsanız yazın, neyle ilgili yazarsanız yazın, asla seyircinin sizden daha az zeki olduğu varsayımıyla yazmak hatasına düşmeyin.
>
> Rod Serling

Senaryo türleri

Yapılan filmlerin çoğu uyarlamalara dayanır. Bunun birçok nedeni vardır; en önemli nedeni romanın, takip edilecek bir yol sunmasıdır. Var olan bir anlatıyı sunmak daha kolaydır. Uzun metraj bütçeleri düşünüldüğünde bir romanın haklarını satın almak da oldukça ucuz bir şeydir.

Kısa filmlerde uyarlama nadiren görülür. İçeriği kısa filme sıkıştırmak zordur ayrıca kısa filmler için bir romanın haklarını almak pahalı bir iştir.

Bir senaryo yazarı olarak becerilerinizi geliştirirken uyarlama faydalı bir alıştırmadır. Bir romanın anlatıcısı birçok şeyi söyleyebilir ama siz filmde anlatmayacak, göstereceksiniz.

Senaryo yazımıyla ilgili kaynaklar

Senaryo yazarları için faydalı olabilecek birçok kaynak vardır. İşte birkaçı:

Senaryo biçimlendirme örnekleri:
www.bbc.co.uk/writersroom/insight/scriptsmart_formats.shtml

Bedava indirebileceğiniz senaryo biçimlendirmesi oluşturan yazılımlar:
www.practicalscriptwriter.co.uk/download.asp
www.bbc.co.uk/writersroom/scriptsmart/
(Script Smart, Word'e uygun şablonlar)
www.celtx.com/
(Bu yazılımın hem Türkçe seçenekleri, hem de proje yönetimi seçenekleri bulunuyor)

Satın alabileceğiniz yazılımlar:
www.finaldraft.com/ (PC ve Mac)
www.screenplay.com/ (PC)
www.marinersoftware.com (Mac)

Ayrıca Microsoft da Word 97 ve daha üst sürümler için bir şablon sunuyor:
www.microsoft.com

www.openoffice.org sitesinde birçok farklı yazılımcıdan indirebileceğiniz farklı şablonlar mevcut (bedava ve MS, Mac OSX, Linux ve Solaris sistemlerinde çalışabiliyor.) Artık yanlış biçimde yazmanın hiçbir bahanesi olamaz!

Elbette, her zaman gerekliliklere uyarak kendi biçimlendirmenizi de yaratabilirsiniz. Doğru senaryo biçimlendirmesiyle ilgili bilgiler üçüncü ve dördüncü bölüm boyunca verilecek.

Profesyonel senaryoları okuyun. Bu uygun olan üslubu yaratabilmeniz için en elverişli yol.

Senaryo biçimlendirmesinin önemi

Senaryo yazım kuralları önemlidir. Var olan biçimlendirmeleri takip etmezseniz, senaryonuzu okumazlar. Her zaman endüstri tarafından konulan kuralları takip edin.

Senaryonuzla belli bir yapımcı ya da menajere başvuracaksanız, mutlaka onların belirlemiş olduğu kuralları kontrol edin.

Birçok senaryo bu basit kuralın uygulanmaması yüzünden okunmaz.

ALIŞTIRMA

Fikirlerinizi geliştirirken aşağıdaki alıştırmaları deneyin:

Bir film seçin ve senaryosuna ya da film olarak çekilmiş haline bakarak, kendi fragmanınızı yazın. Hikâyenin hangi kısımlarını özetlemek ve pazarlamak için uygun buluyorsunuz?

Herhangi bir gazete haberini alın ve başka birine bunu senaryo fikri olarak sunun. Hikâyeyi nasıl ilgi çekici kılardınız?

Herhangi bir gazete haberini alın ve bir spot şeklinde özetleyin.

Bir arkadaşınızdan, filmin adını söylemeden DVD kapağının arkasındaki konu özetini yüksek sesle okumasını rica edin. Bakalım hangi film olduğunu bilebilecek misiniz?

Dört ayrı insanı, hayatın içindeki dört farklı olayda gözlemleyin. Bu kişilerin karakter biyografilerini yazın. Bu kişilerin karşılaşması için nasıl bir hikâye yaratabilirsiniz?

Romanın ilk sayfalarını alın ve uyarlama için üzerinde çalışmaya başlayın. Ayrıntılı betimlemelerle nasıl baş edeceksiniz? Neleri tutup neleri atacaksınız? Roman size birçok şey anlatıyor, siz neleri göstereceksiniz? Zamanda atlamalar yaratabilirsiniz ama bunu izleyicinin aklını karıştırmadan nasıl yapabilirsiniz? Bakalım üst ses kullanmaya karar vermeden önce ne kadar dayanabileceksiniz?

İLK TASLAK

Beni Seven Casus
(The Spy Who Loved Me)
(yön: Lewis Gilbert, 1977)



Kötü adamın düşüşü nasıl başlıyor? *Villian* (kötü karakter) intikam planlarından nasıl vazgeçer? Bu film bu konudaki altın kuralları kırıyor. Bu aynı zamanda senaryo yazımının da altın kuralı: Basit tutun!

Senaryo yazarlarının koruyucu azizi St Francis de Sales olarak kabul edilir ama aslında 14. yüzyıl Fransisken keşişi ve filozof Occam'lı William olmalıydı. En bilinen sözlerinden biri "*Pluralitas non est ponenda sine necessitate*", yani: "Şeyler gerekli olduklarından daha fazla çoğaltılmamalıdır."

Occam'ın Usturası olarak bilinen bu söz, hiçbir şeyi gereğinden daha karmaşık hale getirmemeniz gerektiğini söyler. Birçok farklı açıklama arasında kaldığınızda, en basitini seçin. Bu aynı zamanda James Bond *villian* (kötü karakter) muamması olarak da bilinir. İşi uzatmadan Bond'un kafasına bir kurşun sıkmak bu karakterlerin her zaman yapabilecekleri en hayırlı iştir ama hiçbiri bunu yapmayı düşünemez.

Occam'ın Usturası ilk taslağı yazarken her aşamada aklınızda olmalıdır: Her şeyi basit tutun!

Bu bölümün ilerleyen sayfalarında *İyi Bir Fincan Çay*'ın, ilk taslağını ve bu taslaktaki temel sorunları bulacaksınız. Bu senaryodaki kusurlar kasıtlı olarak yapılmış olsa da, sizin ilk taslağınızı hazırlarken karşılaşacağınız muhtemel sorunları göstermesi açısından faydalı olacaktır. Senaryo ve senaryoyla ilgili sorular ayrı ayrı okunabileceği gibi, birbirleriyle bağlantılı olarak da incelenebilir.

Ayrıca senaryonun tamamını "Ekler" bölümünde bulabilirsiniz. Son halini okumak kitabın ilerleyen bölümlerinde göreceğiniz ikinci taslak ve son versiyonla kıyaslama yapmanız açısından faydalı olacaktır. Böylece bizim bu senaryoyu her bir taslakta değiştirip geliştirirken doğru tercihler yapıp yapmadığımıza kendi adınıza cevap verebilirsiniz.

Karakter, senaryo yazımının yapı taşlarından biridir. Önce hikâye mi, yoksa karakter mi gelir diye sormak, tam bir yumurta-tavuk sorusudur. İkisi birbirinden ayrılamaz. Her film, kısa ya da uzun, her zaman bir kişinin ya da bir seri eylemde bulunan çeşitli kişilerin hikâyesidir. Karakter olmadan hikâye de olmaz.

Bir karakter yaratmak

Filminizin başarılı olması için karakterlerinizi derinlemesine tanıyor olmalısınız. Onların ne düşündüklerini, ne hissettiklerini, ne istediklerini, neye ihtiyaç duyduklarını biliyor olmanız gerekir. Bazen karakterlerinizi arkadaşlarınızdan daha iyi tanıyor olmanız gerekir. Arkadaşlarınızın her zaman nasıl tepkiler vereceğini kestiremeyebilirsiniz. İyi karakterlerin de inandırıcı görünebilmek için gerçek insanlar gibi önceden kestirilemez yanlarının olması gerekir. Filmlerde (ve gerçek yaşamda) bu göstergeler üzerine çalışılan alana göstergebilim (semiyoloji) denilir.

Gerçek hayatta, yeni biriyle karşılaştığımızda hemen onu ölçüp biçmeye başlarız. İlk izlenimlerimiz görsel dayanaklıdır: Çekici mi? Tehditkâr mı? Arkadaş canlısı mı? Sonra konuşma biçimlerini, aksanlarını, bize hitap ediş biçimlerini ayırt etmeye başlarız. Davranışlarını değerlendiririz, başka insanlara karşı tavırlarını ve tabi bize karşı olan tutumlarını. Tabii, bir de ne söylediklerini dinleriz.

Bu ilk izlenimleri çabucak birleştirip bir yargıya ulaşırız. Sonradan bu yargı değişikliğe uğrayabilir. Bu süreç filmlerde de aynı şekilde işler. Uzun metrajlı filmlerin karakteri uzun uzun kurgulayacak zamana sahip olmak gibi bir lüksleri vardır. Kısa filmlerin yoktur. Bütün filmi sadece karakteri geliştirmek ve tanıtmak üzerine kursanız bile, hala bir uzun metrajın açılış sekansından daha kısa bir süreniz vardır.

> Senaryo satmak araba satmaya benzer. Biri tutup arabayı uçurumdan aşağı sürerse, hikâye orada biter.
>
> Rita Mae Brown

Temel karakter soruları

Bir karakteri yaratırken cevaplamanız gereken bazı temel sorular vardır.

Onlar kim?

Öncelikle, neye benziyor? Karakterin fiziksel görünümüyle ilgili açıklama yapmak, üzerinde durmanız gereken bir konu. Görünümümüz başka insanların bize nasıl davranacaklarını etkiler. Hikâyeniz gerçek âşkı arayan bir kadınla ilgiliyse, bu kadınının nasıl göründüğü hikâyenin gelişimini de etkileyecektir.

Karakterin psikolojisi nasıl olursa olsun, cevaplamanız gereken daha önemli sorular hayat görüşünün ne olduğu, ne düşündüğü ve ne hissettiği, güler yüzlü, alaycı, depresif olup olmadığı, stresli olmanın onu başarılı mı kıldığı yoksa elini ayağına mı doladığıdır.

Bu sorular karakterin her hangi bir durum karşısında alacağı tavrı ve diğer karakterlere karşı tutumlarını belirlemeden önce cevaplanmalıdır.

Karakterler ne isterler? (birinci kısım)

Bu soruları sormanın başka bir yolu da, karakterleri hikâye boyunca güdüleyen şey nedir, diye sormak. Neyi başarmaya çalışıyorlar? *Jaws* filminde Amir Brodie'nin ne istediğini bulmak kolaydır: Köpekbalığını yok etmek. *Bridget Jones'un Günlüğü*'nde Bridget, bir erkek arkadaş istiyor. Shrek (2001) filminde *Shrek*, herkesin bataklığından çıkıp onu rahat bırakmasını istiyor.

Bu karakterin görünen motivasyonu olarak adlandırılır ve karakterin hareketlerinin görünürdeki nedenidir.

Kısa film karakterleri

Kısa filmlerde karakterlerinizi kısa yoldan ve etkili bir şekilde kurmalısınız ayrıca karakterlerin sayısını da kısıtlamalısınız. Genellikle yeni karakterler eklemek çok cazip gelir ama bu konuda taviz vermemelisiniz. Her seferinde kendinize bu karakter mutlaka gerekli mi diye sorun. Birçok kısa film sadece iki, hatta tek bir karakterle bile kotarılabilir.

İyi Bir Fincan Çay'da birçok *cameo** var ama film sadece bir karakter üzerine yoğunlaşıyor. Karakterlerle ilgili temel kural şüphe duyuyorsanız karakteri çıkarmanız gerektiğidir. Karakter yaratmak zor bir iştir ama aynı zamanda yazma sürecinin en keyifli kısmıdır. Karakter yaratmak özünde bir soru cevaplama sürecidir, yani aynı gerçek hayatta yaptığımız gibi.

* Ünlü birinin filmde çok küçük bir rolde görünmesi. (ç. n.)

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN

Sıkış tıkış ve biraz da pespaye. İki ÇOCUK, 11 yaşındaki JAMES ve 9 yaşındaki DENISE, kare bir masanın etrafında oturuyorlar. CHRISTINE lavabonun başında gelişi güzel bir şeyleri yıkıyor. Otuzlu yaşlarının ortasında. Pek mutlu görünmüyor.

KEITH UNDERWOOD içeri girer. Otuzlu yaşlarının sonunda, yıpranmış görünüyor. Geç kaldığı belli oluyor ve pek de mutlu görünmüyor ama yüzüne bir gülümseme yapıştırmış.

KEITH
Herkese günaydın.

Kimse onu umursamaz. Keith tezgâha yaklaşır. Kenarda çaydanlık duruyordur, lavabonun içindeki bulaşıklara göz atar.

KEITH
Kahvaltı?

CHRISTINE
Pastırma kalmamış. Çocuklar da gevreğin sonunu yediler.

Kavga çıkarmaya çalışır bir hali vardır ama Keith, kendine hâkim olur.

KEITH
Tamam, sorun değil. Ben de iyi bir fincan çay içerim.

Çaydanlık örtüsünü çaydanlığın üzerinden kaldırır. Bir çay fincanı ve tabağı bulur.

KEITH
Çay. Güne hazırlanmam için tek ihtiyacım olan şey bu.

Çaydanlığı alır, eliyle kontrol eder – evet, sıcak, harika! Kendine bir fincan ve çay tabağı ayarlar. Güzelce yerleştirir ve nazikçe çaydanlığı alır. Çay umutsuz biçimde açıktır, lağım suyunu anımsatır.

KEITH
İsa aşkına!

CHRISTINE
Laflarına dikkat et.

KEITH
Sadece bir kaşık çay koymuşsun. Neden hep böyle yapıyorsun?

Karşılıklı tartışırlar. Bu çok eski bir tartışmadır.

(1)

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 71'de devam ediyor

Karakterler ne ister? (İkinci kısım)

Bizi çeşitli davranışlara iten nedenler, belli tepkileri vermemize neden olan etmenler, çoğunlukla dışarıdan görülemeyen şeylerdir. Çoğunlukla davranışlarımızın altında kıskançlık, öfke ya da korku gibi nedenler olduğunu, kendimize bile itiraf etmek istemeyiz yine de bu duygular çok önemli motivasyon kaynaklarıdır ve derinlikli bir karakter yaratmak isteyen yazar, karakterlerinin iç dünyalarını da bilmelidir.

Buna bazen karakterin içsel motivasyonu denir. Sıklıkla karakter içindeki şeytanla yüzleşmek için içsel bir engeli ya da kısıtlamayı aşmaya çalışıyordur. *Kuzuların Sessizliği* (Silence of the Lambs, 1991) filminde Clarice'in görünen motivasyonu, Buffalo Bill'i yakalayıp cinayetleri durdurmaktır ama içsel motivasyonu, kuzuların katledilmesini engelleyemediği bir çocukluk anısından kaynaklanmaktadır.

Jaws filminde, Amir Brodie, kasabanın insanlarını kurtarmak istiyordur ama bunu başarabilmesi için deniz korkusunu aşması gerekir.

Karakterler ne ister? (üçüncü kısım)

İşleri karıştırmak isterseniz, bir de duydukları ihtiyaçları kabul etmeyen insanlar vardır. *Bugün Aslında Dündü* (Groundhog Day, 1993) filminde, Phil'in ihtiyaç duyduğu şey aşk olsa da, o henüz bunun farkında değildir. Aynı durum *Shrek* için de geçerli; o da asıl istediği şeyin huzur, sessizlik ve yalnızlık olduğunu sanır ama asıl ihtiyaç duyduğu şeyin aşk olduğunu keşfeder.

Bazen gizli motivasyon karakterin kendine karşı dürüst olmayı başarmasıdır. *In&Out* (1997) filminde Kevin Kline eşcinsel olduğunu keşfeder. Çoğu filmin ana fikri hikâye geliştikçe karakterin kendini tanımaya başlaması üzerine kuruludur.

Karakterler isteklerine nasıl ulaşırlar?

Amaçladıkları şeyleri başarabilmek için neler yapmaları gerekli? Kurnazlık mı? Şiddete başvurmak mı? Bir problemle yüzleşerek mi başa çıkıyorlar, yoksa arkalarını dönüp kaçarak mı? Bir insanın olaylara verdiği tepkiler karakterini ortaya çıkarır.

Sözlük

Karakter biyografisi: Yazarlar tarafından genellikle karakterin geçmiş hikâyesinin ana hatlarını çıkarmak için kullanılan bir araçtır. Bazen yönetmenler oyuncularla çalışmak için de kullanır.

Eylem karakterdir

İnsanların neyi nasıl söylediklerini dinleyerek onlarla ilgili birçok şey öğrensek de, bir insanın gerçek karakterini, huyunu, asıl belli eden şey davranışlarıdır: Filmlerde de böyledir, gerçek yaşamda da. Birisi ne kadar güçlü ve cesur olduğu hakkında böbürlenip duruyor olabilir ama gerçekten bir tehlikeyle karşılaştığında kaçıyorsa, o zaman onun eninde sonunda korkağın teki olduğunu söylemek pek de haksızlık etmek olmayacaktır.

Karakterler neden böyle davranır?

Başka bir seçenek de "onları bu davranışa iten şey ne?" diye sormaktır. Bu genellikle **karakterin geçmiş hikâyesi** ya da **biyografisi olarak** adlandırılır. Bir karakteri gerçek ya da kurgusal birçok farklı etken oluşturur. Ebeveynleri nasıldı? Zengin miydi, fakir miydi? Kaç kardeşleri vardı? Okula nerde gittiler? Çocukken ne olmak istiyorlardı? İlk âşkları kimdi?

Bu soruları ne kadar çok çoğaltır ve cevaplarsanız, karakterinizi o kadar iyi tanırsınız, karakteriniz de o kadar gerçek görünür. Ana karakterler için oldukça ayrıntılı bir biyografi yazmanız gerekebilir. Bu oldukça zaman ve emek gerektiren bir iştir ama bir kere bunu yaptıktan sonra en temel soruyu cevaplayabilecek duruma geleceksiniz: Kim bu karakter?

İsimler

İsimler önemlidir; bize karakterle ilgili bilgi verebilir. Uzak Doğu dövüş filmleri klasiği *Dünyada Benden Büyük Yok* (The Way of the Dragon, 1972) filminde Chuck Norris'in oynadığı karakterin takma ismi Colt (kamçı) akla hemen, her üçü de Amerikan erilliğinin sembolleri olan genç erkek, at ve silahı getirir.

Karakterlere isim vermek için çok zaman harcamak kötü bir fikirdir. Her zaman geçici bir isimle vaftiz edilip sonradan gerçek adlarını alabilirler.

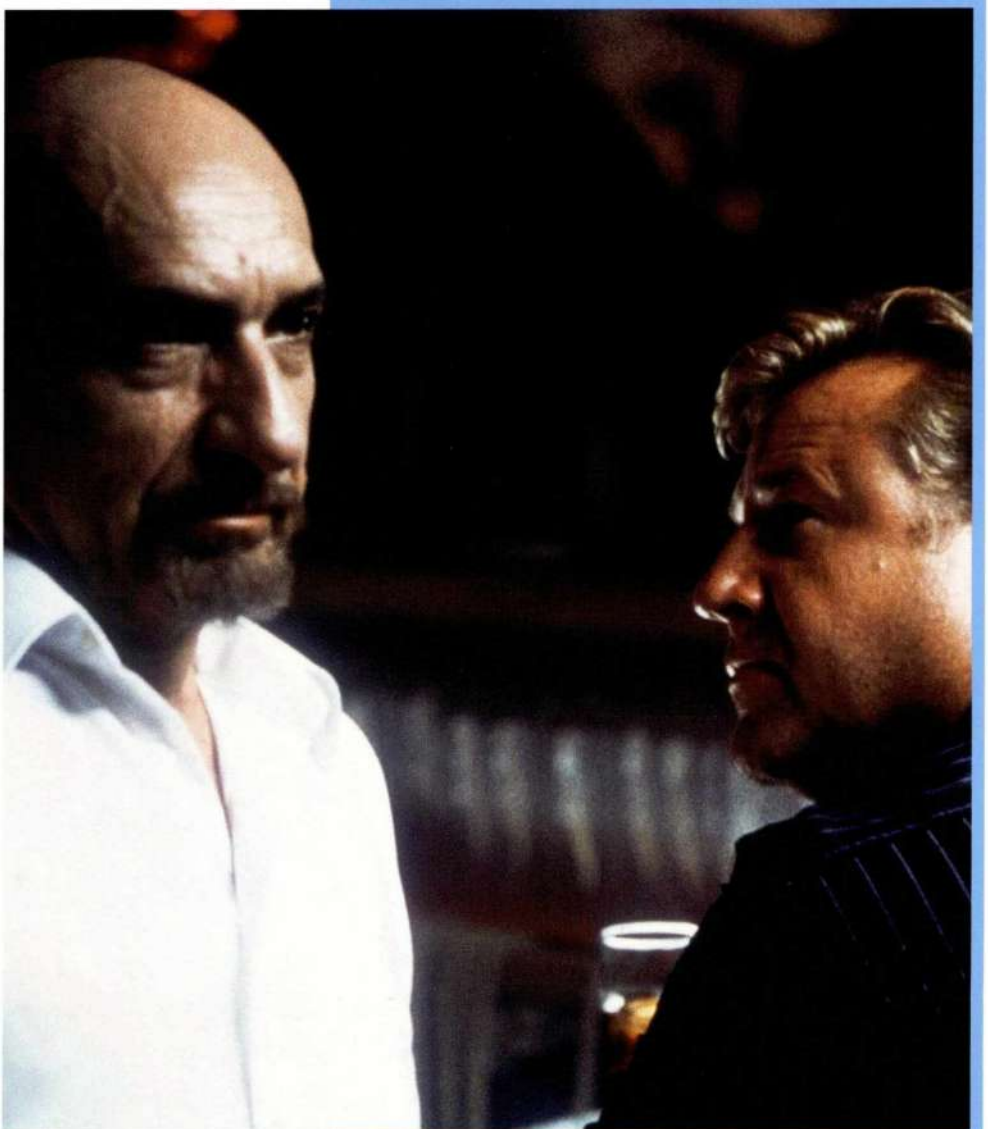
Karakter biyografisi

Bir karakteri yaratırken takılıp kalırsanız ve bu karakterin bir işi varsa, o işe alınmasını sağlayan özgeçmişi hazırlamayı deneyebilirsiniz. Yıllık değerlendirme raporlarını yazın. Gerçek insanlar olsalardı, nasıl davranacakları düşünün.

Hadi kabul edin! İzleyici olarak izlediğimiz karakterin gerçekliğine inanmıyorsak, filmi izlemenin hiçbir keyfi kalmaz.

İlk taslak

Seksi Hayvan (Sexy Beast)
(yön: Jonathan Glazer, 2001)



Seksi Hayvan filminde Gal'ın içsel motivasyonu karısının sevgisini kazanmak ve iç huzurunu sağlamak; görünen motivasyonuysa psikopat Don Logan'ı hayatından çıkarmak. Bir karakterin içsel motivasyonu bazen görünür bazen de gizlidir. Bazen çok açık ve doğrudan bir şekilde verilir. Örneğin intikam arayışı gibi ya da iç huzurunu aramak gibi daha belirsiz bir motivasyon da olabilir.

Her senaryo bir dünya kurar. Gerçek yaşamın bir benzeri de olabilir (tabi ki kurmaca karakterle yaratılmış) ya da tamamıyla farklı da olabilir. Bu kurulan dünya nasıl olursa olsun kendi içinde tutarlı olmalıdır. Kuralları olmalı, bu kuralla sadık kalmalıdır yoksa hikâye mantıksal temellere oturmaz ve seyircinin aklı karışır. Kafası karışan izleyici genellikle filmi izlemeyi bırakır.

Bugün Aslında Döndü (Groundhog Day, 1993) bu anlamda iyi bir örnek. Filmde yaşanan gün sadece Phil Connors (Bill Murray) için tekrarlanır. Onun dışındaki herkes için hayat normal akışındadır ve evrenin tüm fiziksel yasaları olduğu gibi geçerlidir: mesela kar yine soğuk, yağmur hâlâ ıslaktır. Film işler çünkü yazar, oldukça yetkin bir şekilde, Phil Connor'un olağandışı hikâyesini sıradan bir yaşamın içine yerleştirir.

Fransız kısa filmi, *Tırnak Makası* (The Nail Clippers, 1969) ara sıra, örneğin tırnak makası gibi, ortadan kaybolan nesneler ve birden ortadan kaybolmaya başlayan konuklar dışında, her şeyiyle sıradan görünen bir dünyada, gayet olağan görünen bir otel odasında geçer. *Bugün Aslında Döndü* filmindeki gibi olup biten garipliklerle ilgili filmde hiçbir açıklama yapılmaz. İzleyici filmdeki eylemlerin mantığını takip edebildiği sürece bir açıklama beklemez, hatta böyle bir ihtiyaç duymaz.

Bu nedenle, özellikle gerçeküstü ya da fantastik bir hikâye yazıyorsanız hikâyenin iç tutarlılığını sağlamanız önemlidir. Diyelim ki bir hayalet hikâyesi yazıyorsunuz, kendinize şöyle sorular sorun: İnsanlara mı dadanıyor, yoksa mekânlara mı? Fiziksel dünyaya etki edebiliyor mu? Gerçekten var mı (tabi hikâyenin dünyasının gerçekliğinden bahsediyoruz) yoksa sadece karakterlerin zihninde mi var?

Gerçeküstü olsun, gerçekçi olsun, fantastik olsun, Occamlı William'ın sözlerini aklınızdan çıkarmayın: Basit tutun!

Kurguladığınız dünyanın ayrıntıları üzerinde durmak faydalı olsa da, fazlaca üzerinde durmak pek de iyi değildir. Tolkien'in Orta Dünya'nın kültür varlıklarını ve nesnelerini, haritalar ve diller gibi, yaratırken çok eğlendiği belli ama bu eğlenceyi hikâyeyi yazma sürecine yayarak gerçekleştirdiğini de biliyoruz. Temel kuralları oturttuktan sonra fazla oyalanmadan yazmaya başlamalısınız.

> Gerçek bir yazar olmak demek kötü bir günde de yazabilmek demektir.
>
> Norman Mailer

CHRISTINE
Çayı sadece sen içiyorsun...

KEITH
Herkes için bir kaşık, bir kaşık da demlik için...

CHRISTINE
... ve asla bir fincandan fazla içmiyorsun.

KEITH
... taze kaynamış suda beş dakika bekleteceksin. Bu kadar mı zor?

CHRISTINE
Ziyan oluyor!

KEITH
Çay ucuz bir şey. Çaya paramız yeter.

CHRISTINE
Senin eve getirdiğin para hiçbir şeye yetmez.

KEITH
Tabi bingo dışında... ah bi de sinema biletleri.

Demliği alıp içindekileri lavaboya boşaltır.

KEITH
Kendi çayımı kendim yaparım.

Sonra çayı aramaya başlar, dolapları açıp kapatır. Christine arkasında kollarını kavuşturmuş durmaktadır. James ve Denise sıkıntıdan baygınlık geçiriyorlardır. Keith dayanamayıp Christine'e çayın nerede olduğunu sormak üzeredir. Ama o sırada saati fark eder. Sekizi yirmi geçiyordur.

Keith konundaki ucuz saate bakar. Kolundaki saat sekizi beş geçeyi gösterir. Saatine hafifçe vurur. Saat durmuştur. Bu hiç de iyi haber değil!

Christine kendi saatine bakar ve gülümser. Keith'in saatinden çok daha iyi bir saattir.

CHRISTINE
Saatini ayarlayayım mı?
(zafer kazanmış bir edayla)
Trenin kaçtaydı?

(2)

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 74'te devam ediyor

Sözlük

Mizansen (*mise-en-scéne*): "Çerçeve içinde" anlamına gelir ve ekranda görünen şeylerin tamamını anlatmak için kullanılır.

Görme öncelikli duyumuzdur. Şeylerle ve kişilerle ilgili ilk izlenimimizi görerek ediniriz. Bu dilimize de yansımıştır: örneğin *izlenim* ya da ilk *görüşte* aşk, doğrusunu *görmek, görünüşünü* beğenmemek... Film görsel bir araçtır. Modern sinemanın kökeni sessiz filmlerdir ve filmler her zaman hikâyelerini resimle anlatmaya çalışır.

Senaryo yazarı izleyiciye bir şeyler anlatırken her zaman fiziksel çevreyi yani mizanseni, nasıl kullanabileceğini hesaba katmalıdır. *İyi Bir Fincan Çay* filminin senaryosundan verdiğimiz üç taslaktan herhangi birine ya da dördüncü ve beşinci bölümlere bakın, çevrenin ve nesnelerin nasıl kullandığını inceleyin. Mutfak sıkış tıkış, eşyalar eski püskü, Keith'in ucuz saati bozuk ve üstü başı dökülüyor. Sahnedeki tek yeni eşya karısının saati.

Mizansen ve diyalog

Genel bir kural olarak senaryo yazarı diyaloglara her zaman fazlalık gözüyle bakmalı ve ancak görüntüyle anlatılabilecek her şey anlatıldıktan sonra diyalog kullanmalı. Diyaloglar izleyicinin kendi görüp fark edebileceği bir şeyi işaret etmek için kullanılmamalıdır. Örneğin *Yedi* (Se7ven, 1995) filminin açılış sahnelerine bakın.

Etkili açıklamalar yazmak için tavsiyeler

Açıklamaları gereksiz yere uzun ve ayrıntılı tutmayın ama aynı zamanda da mizanseni kullanabilmek için açıklamalarınızı anlaşılır kılmalısınız. Açıklamaları iyi yazarsanız, senaryonuzu okuyan insan filmin bitmiş halini kafasında daha iyi canlandırabilir. Senaryo talimatlardan ve mizansenden oluşan bir metindir ve hem yönetmene hem set tasarımcısına, aksiyonun geçtiği çevreyi nasıl kurguladığınızı anlatır.

Semboller ve sembolizm

Genellikle kısa filmcilerin sembolizmi aşırı kullanmak gibi bir eğilimi vardır. Doğru şekilde kullanılırlarsa semboller filme anlam ve derinlik katar. *Baba* (Godfather, 1972) filminde portakallar ölümü simgeler ve ne zaman bir ölüm ya da cinayet gerçekleşmek üzereyse filmde portakal görünür. Suyla ilgili bir komplonun anlatıldığı *Çin Mahallesi* (Chinatown, 1974) filminde, suyla ilgili birçok sembol kullanılmıştır.

Sembolleri gereğinden fazla kullanma tehlikeside her zaman vardır. Çoğunlukla, izleyici özellikle böyle bir algıyla izlemiyorsa, bir sembol ilk görüşte fark edilmez. Sembolizmi kuvvetli bir çeşni gibi düşünün; tutumlu bir şekilde kullanırsanız hoş bir tat katar, ayarını kaçırırsanız diğer tüm tatlara baskın çıkar.

Yedi (Se7en)
(yön: David Fincher, 1995)



Morgan Freeman'ın oynağı karakter Somerset, düzene inanmaktadır. Yaşadığı dairede gördüğümüz, dizili duran satranç tahtası iyilik ve kötülük arasındaki savaşı simgeler ve gece yatmadan önce başucuna bir metronom kurar. Bu düzen, katilin evinde gördüğümüz kaotik çevreyle açıkça zıtlık içindedir. Aynı zamanda bu kendini anlatacağı diyologları gereksiz kılarak bize karakter hakkında birçok bilgi verir. Somerset'in karakteri film boyunca değişmez, başlangıçta dairesinde gördüğümüz çevreye uyumunu korur; öte yandan Mills karakterini oynayan Brad Pitt, onunla sürekli zıtlık halindedir ve bize kıyas imkânı tanır. Bu zıt kutupların birlikteliğinden uyumlu bir bütün çıkar.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith hızla yolda ilerlerken komşusu **RICHARD** arabasıyla yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith ile aynı yaşlarda olsa da kendinden çok daha emin bir görünüşü vardır; ayrıca daha uzun, yakışıklı ve bir de arabası var.

Richard Keith'in yanından geçerken sürücü kapısını açar. Kolunun altında çok havalı bir termos görünür.

RICHARD
(halinden memnun)
Korkunç bir hava.

KEITH
Evet. Acelem var. Tren.

3

RICHARD
Tren mi? Yok daha neler... Kendine bundan bir tane almaya ne dersin?

Richard sırıtır. Keith treni yakalamak için koşturur.

DIŞ. İSTASYON. GÜN.

Bir **KADIN**'ın çay servisi yaptığı ufak bir büfe vardır. Çok kalabalık. Keith'in önünde sadece bir kişi var. Hoparlörden cızırtılı bir ses... Yankılı ve anlaşılmaz bir anons sesi...

ANONS
Mırıl... Mırıl... Cızır... 8:31... Cızır...
Şimdi... Mırıl... İki nolu peron...

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

KEITH
Çay lütfen.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer, eğer, artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith yıkılmıştır. Dönüp trene yetişmek için koşar.

İÇ. TREN. VAGON. GÜN.

İçerisi tıklım tıklım, kıpırdamak bile mümkün değil. Keith iki vagonun birleşme noktasına sıkışmış duruyor. Trenin içindeki büfeyi ancak ayaklarının ucuna kalktığında görebiliyor. Ama ulaşamıyor. Biraz çabalıyor ama faydası yok! Başaramayacak, denemek bile mümkün değil.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Keith'in geç kalmışlığı girişin yankılı boşluğunda daha da görünür. İki RESEPSİYON GÖREVLİSİ Keith'e acımayla karışık bir merakla bakıyor, sanki kürek cezasına giden bir esire bakıyorlar.

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 75'de devam ediyor

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakar. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atar, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlar. Boş masaya aceleyle geçer. Oturup masada birikmiş kâğıtları alır.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan dokuza vardığı anda kapı açılır.

ÇAYCI KADIN, çay arabasını iterek içeri girer. Çaycı Kadın, Denise, çekici sayılabilecek, dost canlısı, hafifçe de toplu bir kadındır.

Keith'in masası kapıya en yakın masadır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

KEITH
O termos boş olsaydı bile, sen hala bu sabah başıma gelen en güzel şey olurdun Denise.

DENISE
Boş zaten.

KEITH
Umurumda değil.
(duraksar)
Boş değil...

DENISE
Elbette değil.

Termosu kaldırır.

DENISE
Taze kaynamış su, önce termosu ısıt, beş dakika beklet.

Çayı koyar, süt şişesini alır. Bardak doldurur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Böğürür:

HARRIS
Underwood, ofisime! Hemen!

Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar.

HARRIS
Bırak onu! Hemen dedim!

Yenik düşer. Çayı masasına bırakır.

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 77'de devam ediyor

Karakter motivasyonu

Bir karakterin eylemleri, davranış ve tutumu motivasyonuyla ilgili bize birçok anlamada fikir verir. *Tırnak Makası* adlı kısa filmde otelindeki odaları teftiş ediş biçimi ana karakterin hafif takıntılı, huysuz ve kontrol meraklısı kişilik özelliklerini sergiler.

Aşağıdaki senaryo parçasında bir çift kiraladıkları bir dairede gayrimeşru bir ilişki sürdürmektedir. Elbette karakterleri derinleştirmek için diyalog eklenebilir ama sadece bu sahnedeki aksiyon bile bize bu ilişkinin durumuyla ilgili epeyce bilgi veriyor. Bu sahnede, kadının ilişkiden adamın vermeye hazır olduğundan çok daha fazlasını beklediğini çıkarabilirsiniz ayrıca kadının bu ilişkinin duyulması konusunda adamdan çok daha umursamaz olduğunu anlayabilirsiniz; nihayetinde perdesiz camın önünde çıplak durmaktan çekinmemektedir. Aşağıdaki parçadan başka neler çıkarabiliriz ve karakterlerin takip eden eylemleri neler olabilir düşünelim.

İÇ. DAİRE. YATAK ODASI. GÜN.

Bir kadın ve bir adam, yatak örtüsüne sarınmış yatmaktadır. Kadın örtüden sıyrılır ve yataktan kalkmaya davranır. Adam kolundan tutup geri çeker, kadın kolunu adamdan kurtarır.

Tamamıyla çıplak, perdesiz ve uzun zamandır temizlenmediği belli olan pencerenin önüne geçer. Bir süre olduğu yerde dikilerek dışarı bakar. David örtüye sarınmış olarak yataktan kalkarken, o da pencereye yaklaşıp nefesiyle camda bir buhar kümesi oluşturur.

Sonra bu kümeye parmağıyla bir kalp çizer. İçine 'Eve ve Adam' yazar. Adam yaklaşıp omzundaki örtüyle Kadın'ı sarar. Kadın arkasına dönüp Adam'ı öper. Kadın sol eline bakar, usulca alyansına dokunur. Adam içini çeker.

İlk taslak

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris etrafında daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir. Harris bir elinde fincan, diğer eliyle masasının üzerinde dağınık duran kâğıtları toparlar.

HARRIS
Baştan savma, Underwood. Baştan savmalık asla tahammül etmeyeceğim bir şey.

Çayından bir yudum alır. Keith özlem dolu gözlerle fincana bakar.

HARRIS
Aynı işe geç kalmak gibi. İşe geç kalmaya göz yumamam. Dolayısıyla hem işini baştan savıp hem de işe geç kalan biri, gözüme hiç görünmese daha iyi eder. Ama tabi önümden kaçmaya çalışsa da, bunu başaramaz. Çünkü benim gözümden hiçbir şey kaçmaz.

Keith hafifçe başını kaldırır.

KEITH
Ama Bay Harris...

HARRIS
Sözümü kesme. Bunun ne olduğunu biliyor musun?

Keith'in önündeki masaya kâğıdı koyar, bir kalem çıkarıp üzerine üç harf yazar: B.B.Ş. Harris bunları yaparken, Keith elindeki fincandan çayın kokusunu duyar, Harris'in fincanı ağzının kenarına kadar gelmiştir, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.



HARRIS
Üç harf — B.B.Ş. — Berbat Bir Şey. Kabul edilemez. Ve bu konuda ne yapacaksın biliyor musun? Söyleyeyim. Sen gidip bir ev ziyareti yapacaksın. Şimdi!

KEITH
Şimdi mi?

HARRIS
Evet şimdi. Ofisimden çıkacaksın, paltonu giyip gideceksin. Şimdi.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri dalar. Öncekinden çok daha bezmiş görünmektedir.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 78'de devam ediyor

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith soluk soluğa, tökezleyerek soldan ilerliyor ve sürgülü kapıların açılmasıyla kendini adeta içeri fırlatıyor.

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş görünüyor. Öğle yemeğine geç kalan birkaç kişi de yemeğini bitirmek üzere. Kantin 'tepsini al ilerle' mantığıyla düzenlenmiş. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmış. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konulmuş.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **MUTFAK GÖREVLİLERİ**'ne aldırmadan ilerler. Doğrudan kasaya bakar. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizce onu amacına ulaşmaktan alıkoyacak ellerin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

KEITH
Hayır!

Ama çok geç. Kepenk kapanır. Keith öfkeden gözü dönmüş bir şekilde kepenklere vurmaya başlar.

KEITH
Tek istediğim bir fincan çay!

6

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Yakından saati görüyoruz. Yelkovan on ikiye yaklaşıyor.

Keith kalemini bırakır. Saatine bakar. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris dışarı çıkar.

HARRIS
Bayan Sutton – bir dakika gelir misiniz?
(duraksar)
Ve bir fincan çay, lütfen.

Denise özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Herkesi bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

Sanki zaman donmuştur.

Artık saat on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır.

İŞÇİ NO.1
Yeniden demlenmesi gerekecek.

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 81'de devam ediyor

Karakterleri gerçekçi kılmak

Unutmayın, karakterlerinizin yaptığı her şeyin bir nedeni olmalı, özellikle bir kısa filmde. Zaman kısıtlı olduğu için her ayrıntıyı kullanmalısınız. Bir hikâyeyi aksiyonla nasıl anlatabileceğinize örnek olarak, saatine bakan bir karakteri düşünün: Birinin yanındaysa örneğin, gayet sıkıcı bir nutuk çeken patronun yanında, onu kızdırmamak için saatine fark ettirmeden bakacaktır; eğer üst konumunda olan sizin karakterinizse ve karşısındaki insana vaktinin olmadığını anlatmak istiyorsa saatine göstere göstere bakacak, hatta belki daha da vurgulamak için saatini işaret edecektir.

İki kişi gizli kapaklı bir iş çeviriyorsa, biri saatine bakınca diğeri de hemen saatine bakar ve böylece harekete geçme zamanının geldiği konusunda anlaşırlar. Bu örneklerin hepsi aynı şeyi anlatıyor: Aksiyon karakteri ortaya çıkarır. Bu görüş ilerleyen bölümlerde daha derinlemesine tartışılacak.

Aksiyon açıklamaları ne kadar ayrıntılı olmalı?

Gangsterin Kaderi (Bullitt) adlı filmde beş dakikalık araba kovalamaca sahnesi senaryoda şu şekilde anlatılmıştır: "... ve tam burada bir araba kovalamacası başlar." Yazar aynı zamanda yönetmen olduğu için buradaki ayrıntıların eksikliği çok önemli olmayabilir ancak senaryo bir resim çizmeli ve okuyucunun bunu görmesini sağlamalıdır. Bu nedenle mizansen ve aksiyonla ilgili açıklamalar önemli tüm ayrıntıları içermelidir ama gereksiz ayrıntılara girmeye gerek yoktur. Bu senaryonuzu yavaşlatır.

Gerekli ayrıntı ve gereksiz ayrıntı arasındaki fark, fikrin ve senaryonun doğasına göre değişebilir. Genel bir kural olarak, mesela yüzünde yara olan bir karakteri tarif ediyorsanız, şu şekilde yazabilirsiniz:

Koyu renk yağmurluğuyla bir adam içeri girer. Gözünün altında, tüm yüzü boyunca uzanan bir yara vardır.

Bunun yerine aşağıdaki gibi yazmak, yönetmenin ayağına dolanmak ve yazmanın ayarını şaşırmak anlamına gelebilir:

Açık bej rengi yağmurluk giymiş bir adam ekranın sol tarafından içeri girer. Yağmurluğun kemeri tam belinden sıkarak uzun endamını ortadan ikiye bölmüştür. Yüzünde 15 yıl önce karıştığı bir kavgadan kalma derin bir yara izi var. Yara tam olarak 7,5 cm uzunluğunda ve gözünün tam altından başlayıp ağzının şeytansı kıvrımlarına doğru uzanıyor.

Yazarlar genellikle ilk taslak aşamasında yazdıklarının akıllarındaki film olmadığını keşfederler. Bir dram komediye döner, komedi gerilime dönüşür, romantik komedi fikriniz geliştirildiğinde ortaya bir trajedi çıkar. Bu özellikle kısa filmlerde çok sık rastlanan bir durumdur. Önemli olan paniğe kapılmamaktır.

Hikâyeler çok küçük müdahalelerle tür değiştirebilir. *Bugün Aslında Döndü* (Groundhog Day, 1993) bir komedi filmi ama filmin üzerine kurulu olduğu fikir aynı zamanda bir psikolojik korku filmi için de kullanılabilir. *İyi Bir Fincan Çay* bir kara mizah filmi fakat birkaç küçük ayrıntıyı değiştirerek bir aile trajedisine dönüştürülebilir. Hikâyenizin kendiliğinden sizin planladığınızın dışında bir yöne doğru geliştiğini fark ederseniz bu karakter ve anlatı yaratma konusunda iyi bir iş çıkardığınızın, hikâyenizin kendi yaşantısı olduğunun göstergesidir. Kısa bir filmde genellikle kendinizi akışa bırakmaya değer. Sonuç hiç ummadığınız kadar şaşırtıcı ve tatminkâr olabilir. Bir uzun metraj yazıyorsanız böyle bir deney için vaktiniz olmayabilir. Bu nedenle hikâyeyi yeniden gözden geçirmek daha doğrudur.

Asıl sorun filmin tonunun ya da türünün yarısından sonra değişmesidir. Bazen sanatsal nedenlerle filmlerin tonu ya da türü beklenmedik bir şekilde değişebilir ama bu değişimi gerekçelendiren bir mantık kurulmalı ve değişimi taşıyacak devamlılığı olan kuvvetli bir merkezi tema sürdürülmelidir. Değişimi açıklamak için kuracağınız mantık izleyici tarafından da kolayca anlaşılıyor olmalıdır yoksa izleyicinin bakış açısından bu değişim sadece manasız bir kurguya işaret eder. Göreceksiniz ki karakterleri iyi şekillendirilmiş, iç tutarlılığı sağlanmış ve anlatısı kuvvetli bir senaryoda bu tür problemlerle karşılaşılmaz.

Bugün Aslında Döndü (Groundhog Day)
(yön. Harold Ramis, 1993)



Bugün Aslında Döndü'nün hiç kaçış umudu olmadan kısılıp kalma fikri, pekâlâ bir korku filmi, hatta bir psikolojik gerilim filmi için de kullanılabilirdi ve böyle olsaydı film nasıl gelişirdi? Olay örgüsünün de değişmesi gerekirdi. Bu türde tekrar bir komedi unsuru olarak işliyor; başka bir türde nasıl işlerdi?

İŞÇİ NO.2
Yoksa soğuk olur.

İŞÇİ NO.3
Bir dakika, **bir dakika.**

Keith aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Sandalyesini geriye iterek ayağa kalkar. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden bir cesaret gelir. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

KEITH
Bay Harris...

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapını kulbunu kavrar ve içeri dalar.

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yaklaşmışlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı bir aşamadadırlar. Keith dehşete düşmüştür.

KEITH
Denise!

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ve öfkeli görünmektedir.

HARRIS
Underwood! Bu ne cüret!

Ama Keith de öfkelenmiştir. Masanın üzerindeki bir fincan çayı alır ve içindekileri Harris'in üzerine boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır. Girişten geçerken **RESEPSİYONİSTLER** Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith sokakta yürürken şaşkın ve kaybolmuş görünmektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Tam kapısında bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith irkilir. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geri döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

(7)

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 83'te devam ediyor

Diyaloğun iki temel işlevi vardır. Birincisi karakteri, ikincisi olay örgüsünü açıklamaya yardım etmek.

Diyalogla ilgili aklınızdan çıkarmamanız gereken en önemli şey, diyalog fazladan kullanılan bir şeydir. Film, sessiz filmlerle başlamış görsel bir araçtır. Bir filmci her zaman görüntülerle düşünmelidir. Temel kural: Anlatma, göster!

Keçi (The Goat)
(yön: Joseph 'Buster' Keaton, Malcolm St.Clair ve diğerleri, 1921)



Diyaloğun seyircilere faydası vardır, sözleri söyleyen karakterlere değil. En temel kurallardan biri çok açık olan ama yeni yazarlar tarafından da sıklıkla unutulan bir kuraldır. Karakterler bizim gibi konuşmazlar, izleyicinin onlar hakkındaki beklentilerine göre konuşurlar. Farklı türlerdeki farklı diyalog kalıplarına bakın. Tarihi filmlere bakın: Diyalog kullanımı bu filmlerde nasıl farklılaşıyor? Daha önemlisi, sessiz filmlere bakın ve hikâyeyi "anlatmak" için kullandığı kurallar bir kısa film için nasıl kullanılabilir; hatta kullanılmalıdır, düşünün.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten birinci sınıf bir yer. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i o kadar da rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **KADIN GARSON** kendisine çay koymak üzeredir.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay bardağı Keith'in önündeki tabağına yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder ve birden bütün ışıklar söner. Garson çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür – tam apış arasına.

Keith bağırır. Alarm çalmaya başlamıştır. Şef Garson içeridekilere seslenir:

Şef Garson
Bayanlar, baylar – Üzülerek hepinizden burayı hemen terk etmenizi rica edeceğim…

İÇ. TREN. GÜN

Trende küçük bir büfe vardır. İşlektir ama çok dolu değildir. Sekiz dokuz müşteri vardır. Keith sırada ikinci olarak beklemektedir. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM**, **SERVİS ELEMANI**'ndan çay almaktadır.

ŞİŞMAN ADAM
Teşekkür ederim.

SERVİS ELEMANI
(Keith'e)
Buyrun efendim.

8

KEITH
Çay lütfen.

SERVİS ELEMANI
Tabi, buyrun.

Çayı koymak için demliği eğer, ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Keith toparlanır.

SERVİS ELEMANI
Aman Tanrım, sanırım kalp krizi geçiriyor.

KEITH
(soğuk bir sesle)
Evet, bana çay koymak üzereydiniz.

Servis Elemanı kulaklarına inanamayarak Keith'e bakar.

SERVİS ELEMANI
Ben bir ilk yardım gönüllüsüyüm!

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 85'de devam ediyor

"İnandırıcı" diyalog

Tecrübeli bir yazarı sinir etmek istiyorsanız, en kolay yol ona iyi diyalog yazmanın basit olduğunu, bunun için sokağa çıkıp insanların konuşmalarını dinlemenin yeterli olduğunu söyleyin. Elbette diğer insanların konuşmalarını dinlemelisiniz ama eğer bu konuşmaların aynısını yazarsanız başarılı olmazsınız. Bunun çok basit bir nedeni var; çoğu insanın konuşması birçok tereddüt anı, tekrar ve mantık hatasıyla doludur. Birbirini çok iyi tanıyan iki insanın konuşması birçok gönderme, ima, konuşulmayan ya da üstü kapalı söylenen, başkalarının hemen anlayamayacağı varsayımlarla doludur.

Buna verebileceğimiz en iyi örnek bir konser kaydıyla, orkestra kaydı arasındaki farktır. Konser salonunda nerde dururursanız durun müzik aletlerini bir kaydı dinlerken duyduğunuz kadar iyi duymanızın mümkün değildir. Konser kayıtları da yapaydır yine de onları gerçek olarak algılarız.

İyi diyalog yazımı gündelik konuşmaları kulağa hakiki gelecek şekilde oluşturmak demektir. Gerçekçi diyalog derken, gerçekmiş duygusu veren demek istiyoruz, gerçeğin birebir kopyası değil. Sinema sıklıkla "sıkıcı kısımları ayıklanmış yaşam" ifadesiyle tanımlanır. İyi diyaloğun formülü de farklı değildir.

Diyalog ve karakter

Senaryoyu okurken bir karakterin ismi yazılı olmasa da kimin konuştuğu anlaşılmalı şeklindeki yorumlar genellikle bir yazara verilen en kötü tavsiyelerden biridir. Hepimizin kendine has bir konuşma tarzı olsa da bu tavsiye genellikle yazarların fazla çaba göstermesine ve genellikle karakterleri farklılaştırmak için onlar için ayırt edici ifadeler ya da yerel deyişler yazmasına neden olur.

İşin aslı benzer geçmişleri ve yaş grubunu paylaşan insanlar aynı ifadeleri, konuşma tarzını ve argo dağarcığını paylaşırlar. Konuşma karakteri yansıttığı ölçüde farklılaşır. Konuşma tarzımız olduğumuz kişiyi aynalar.

Diyalog ve olay örgüsü

Her zaman görselliği diyaloğa tercih etmemiz gerekir ama bazı durumlarda olay örgüsünün ilerleyebilmesi için de diyaloğa ihtiyaç duyulur. Olay örgüsünü anlatmak için yazılan diyaloğa "açıklayıcı" diyalog denir. Açıklayıcı diyalog çok dikkatli kullanılmalıdır çünkü genellikle kulağa oldukça yapay gelir ve kişilerin birbirlerine zaten bildikleri şeyleri tekrarlamasından ibarettir. İlk taslağınızı yazarken dişinizi sıkmalı ve karakterlerinizin bunu yapmasına izin vermelisiniz. Açıklayıcı diyaloglardan senaryonuzu nasıl arındıracağınız üzerine tavsiyeleri "4. Bölüm: İkinci Taslak"da bulabilirsiniz (sayfa 88).

Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

SERVİS ELEMANI
İzninizle.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç herkes. Artık yeter! Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri arkasına döner ve servis elemanının başı ile onaylamasıyla acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir.

Ön kapıyı açar.

(9)

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Bir fincan çay alır.

DIŞ. SAHANLIK. GÜN

Keith çaya bakıp zoraki de olsa gülümser. Neredeyse başarmak üzeridir. Yatak odasının kapısını açar.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

KEITH
Christine!

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

BEYAZA GEÇİŞ

İÇ. BİR ODA. GÜN

Her yer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmaktadır. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar.

İyi Bir Fincan Çay - 1. taslak, s. 86'da devam ediyor

ADAM
Su taze kaynatıldı, demlik ısıtıldı ve tam olarak beş dakika boyunca demlendi. Süt de taze.

Sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Beyaz duvarın önünde Keith çerçevede görünür.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromayı içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Bu gerçekten güzel bir fincan çaydır. Mükemmel. Mesut bir ifadeyle onaylar.

Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

KEITH
Çay. Güne başlamak için ihtiyacım olan tek şey.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini bağlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

TEKRAR SİYAHA DÜŞER

MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim)

10

Başlamak

İlk taslağın diyalogları her zaman kaba olacaktır. İlk denemede doğrusunu bulan yazara çok nadir rastlanır. Yapmanız gereken kulağa iyi gelmediğini ve daha sonra tekrar dönerek düzeltebileceğinizi kabul etmek. Yazdığınız her sahneyle ilgili sormanız gereken bazı temel sorular var: Bu karakterler kim ve motivasyonları ne? Bu konuşmadan beklentileri ne? Nereye varacaklar? Diyaloğa ne katacaklar?

Bu aşamada yazmanız gereken tam olarak, karakterin aklındakileri ifade eden diyaloglardır ancak gerçek hayatta, nadiren aklımızda ne varsa onu söyleriz. Örneğin, bize yapılan bir parti davetini reddetmeyi düşünüyorsak nadiren: "Hayır, gelmek istemiyorum, eminim çok sıkıcı olacak", deriz. Genellikle konuşmayı kısa tutmanın, bir düşünceyi ya da fikri ifade etmenin daha kolay yollarını ararız. Demek ki ilk taslakta diyaloglar uzun ve doğrudan olmalıdır. Merak etmeyin. Aklınızdan çıkarmamanız gereken nasihat: Doğrusu için uğraşma, önce yazmaya uğraş.

ALIŞTIRMA

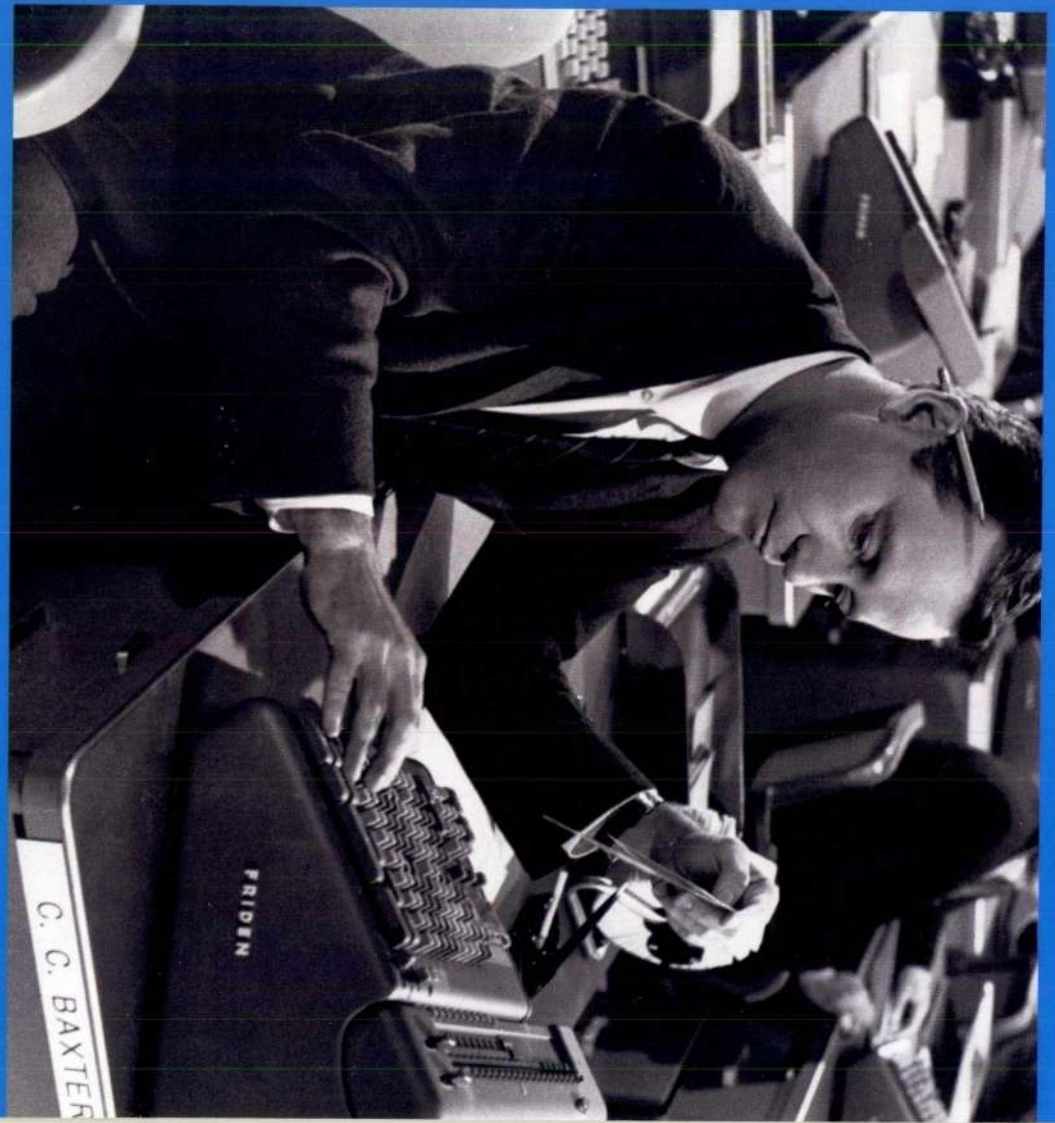
Diyalog genellikle bir senaryonun en meşakkatli kısmıdır. Bu nedenle aşağıdaki alıştırmaları yapmak işinizi kolaylaştırabilir:

Bir mahkeme sahnesini görsele dökün. Sanıklar suçlandıkları şeyi yapmıştır ama mahkemede suçsuz olduklarını savunmaktadır. Bu sanıkların çapraz sorgusunu yazın. Yazmaya başlamadan önce çözülüp itiraf edecekler mi, yoksa dayanacaklar mı, karar verin. Dava vekillerinin meşhur "Cevabını bilmediğin soruyu asla sorma!" kuralını hatırlayın. Önlü arkalı bir A4 sayfası 1,5 satır aralığından daha fazla olmamalı.

İyi Bir Fincan Çay senaryosunun ilk taslağını inceleyin. Başkarakterin cinsiyetini değiştirin. Bunun hikâyeye nasıl bir etkisi olacaktır? Hikâyenin etkileyici bir şekilde akması için başka neleri değiştirmeniz gerekir?

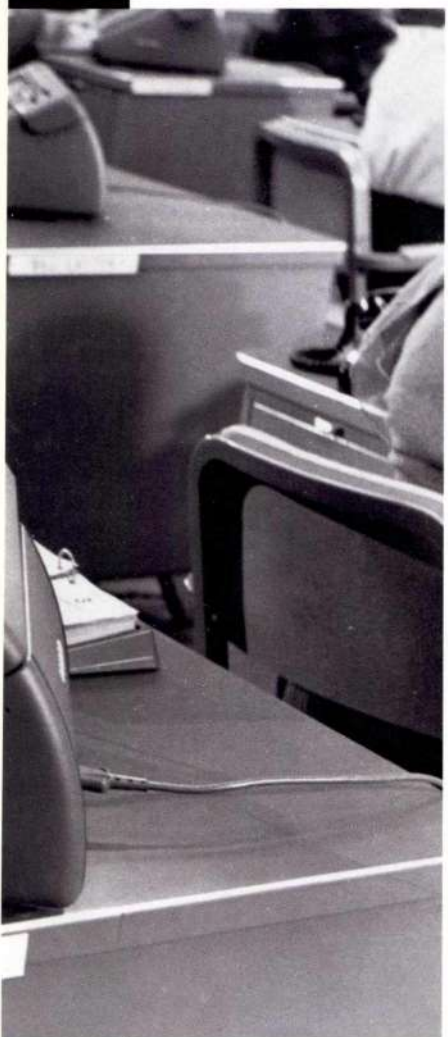
Hikâyenin dönemini değiştirin. Senaryo açıklamalarında, betimlemelerde ve diyaloglarda nasıl değişiklikler yapmanız gerekir? Bunu başarmak için nasıl bir araştırma yapmanız gerektiğini düşünün.

On iki yaşındaki ve bugünkü haliniz arasında geçen birkaç sayfalık bir diyalog yazın.


FRIDEN
C. C. BAXTER

İKİNCİ TASLAK

Garsoniyer (The Apartment) (yön: Billy Wilder, 1960)



Senaryonuzu iyileştirmek çok önemlidir. Uzun, açıklayıcı diyaloglar Baxter'ın içinde bulunduğu açmazı bize anlatabilir ancak Baxter'ı koca ofise sıkışmış bir şekilde gösteren bu sahne, sözcüklere ihtiyaç duymadan anlatılması gereken her şeyi söylüyor.

Bir senaryonun kaç kere yeni baştan yazılması gerektiğini belirleyen bir üst sınır yok. Artık "budur" demeniz gereken bir aşama gelecektir ama iyi bir senaryo yazarı her zaman senaryosunu geliştirmenin yollarını arar.

İlk taslak bittiğinde arkanıza yaslanıp, üzerinden üstün körü bir geçsem çekim senaryosuna dönüşmeye hazır olur, diye düşünmek sık yapılan bir hatadır. Çoğu ilk taslakta çok temel hatalar görünür. Eleştiri kabul etmek zordur ama yine de edinilmesi gereken bir yetenektir.

Eleştiri oklarının senaryonuzu tam kalbinden vurması mümkündür. Siz ya da sizin seçtiğiniz bir eleştirmen, hikâyenizin üzerine kurulu olduğu temelleri sorgulayabilir. Başınıza böyle bir şey gelirse paniğe kapılmayın. Derin bir nefes alın, aldığınız eleştiri üzerine düşünün ve bakın bakalım verecek bir yanıtınız var mı?

Bu bölümde *İyi Bir Fincan Çay* senaryosunun ikinci taslağını bulacaksınız. Bunu kendi başına da okuyabilirsiniz ama bir önceki bölümde verilen ve takip edilen bölümde verilecek diğer taslaklarla birlikte okumanın faydası var. Tartışılan konuların çoğu senaryoda gerçekleşen değişikliklerle örnekleniyor ayrıca belli konulardaki özel noktaları açıklayacak birçok farklı senaryodan parçalar da takip eden bölümde örnek olarak sunuluyor.

Senaryo yazarlığına yeni başlayanların ikinci taslağı hazırlarken yaptığı ilk yanlış dört aşamalı bir işlemdir: İlk taslağı kopyalarlar, yeni bir dosya açarlar, eski metni yapıştırırlar ve çalışmaya başlarlar. Bunu yaparsanız kucak dolusu sorun yedeklemiş olursunuz. İlk taslağı kopyalayarak başlamak sizi "Bu satıra gerçekten ihtiyacım var mı?" gibi önemli soruları sormaktan alıkoyar.

Yapmanız gereken ilk taslağın çıktısını almak, okumak, yeni bir dosya açmak ve yazmaya başlamaktır. Ne kadar zor olsa da, ikinci taslağı tamamlayana kadar geri dönüp ilk taslağa bakamamanız gerekir. Kendinize fazladan iş çıkarmak gibi gelebilir ki, ilk taslakta mutlaka değiştirmek istemediğiniz şeyler olacağına göre, gerçekten fazladan iş yapmak anlamına da gelecektir. Bir uzun metraj yazıyorsanız da fark etmez, gerçekten hepsini baştan yazmalısınız.

Muhtemelen hikâyenin tam olarak bazı bölümlerde nasıl geliştiğini, belli sahneleri, karakterleri ve diyalogları hatırlayamadığınızı fark edeceksiniz. Bu kötü bir şey gibi görünebilir ama aslında gizli bir lütuf da olabilir. Hikâyenizde ne olup bittiğini hatırlayamıyorsanız pekâlâ bu hikâyenizde ters giden bir şeyler olduğuna işaret ediyor olabilir. Aynı şey karakterler için de geçerlidir. Bir karakteri hatırlayamıyorsanız, bu o karakter akılda kalıcı olmadığı dolayısıyla da senaryonuz için gerekli olmadığı için olabilir. Neyi unuttuğunuzun önemi yok, sonuna kadar yazmaya devam.

İkinci taslağı ilkiyle karşılaştırma aşamasına geldiğinizde, ikincisinde karşınıza çıkan problemlerden bir kısmının çözümünü ilk taslakta bulabilirsiniz. Artık ilk taslağı ikincisini düzeltmek ve geliştirmek için kullanmaya başlayabilirsiniz.

Bir senaryo neden işlemez?

Bazen fark edersiniz ki en hafif ifadesiyle senaryonuz işlemiyor. Bu moral bozucu olabilir ama bir felaket değildir. Yapacağınız en kötü şey sorun yokmuş gibi davranmak ve sonunda, bir şekilde her şeyin yoluna gireceğine kendinizi inandırmaktır. Senaryoyu üzerine kurduğunuz temellerde bir sorun varsa ve siz bunu nasıl çözebileceğinizi bilemiyorsanız o zaman yapmanız gereken senaryoyu bir kenara koymak ve yeni bir şeye başlamaktır.

Daha sonra senaryo üzerine tekrar çalışmaya başladığınızda, aklınıza bir çözüm gelebilir ya da gelmeyebilir. Bu en iyi yazarların bile başına gelen bir durumdur ve gelecekte yazacağınız diğer senaryoların akıbetinin de benzer olacağı anlamına gelmez.

Eleştirinin olumlu ve yapıcı olduğunu düşünelim: İkinci taslak eleştiriye başlamak için iyi bir aşama.

DIŞ. SOKAK. GÜN

Bir banliyö. Bir sıra boyunca dizilmiş otuzların tek tip banliyö evleri. Sıkıcı ve sıradan bir günün sıkıcı ve sıradan sabahı.



GEÇME:

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN.

Bin dokuz yüz ellilerde bir zaman.

Mutfak tıklım tıkış, biraz da eski püskü. İki çocuk, bir oğlan ve bir kız: **JAMES** 11 yaşında, **JACKIE** 9 yaşında, kare bir masanın etrafında oturmuşlar. Masanın üzerinde kırmızı beyaz ekose bir örtü örtülmüş. **CHRISTINE** lavabonun başında gelişi güzel bir şeyler yıkıyor. Otuzlu yaşlarının ortasında, çekici ama oldukça mutsuz görünüyor; oldukça mutsuz ve **KEITH UNDERWOOD**'un, yani kahramanımızın içeriye girişiyle daha da mutsuz oluyor.

Keith otuzlu yaşlarının sonlarında, oldukça yıpranmış görünüyor ve çenesinde üzerine peçete yapıştırılmış oldukça kötü bir tıraş kesiği var. Açıkça anlaşılıyor ki Keith de hiç mutlu değil ve geç kalmış durumda.

Herkes onu görmezden gelir. Keith tezgâha yaklaşır. Tezgâhta çaydanlık örtüsünün altında çaydanlık durmaktadır. Lavabonun yanında duran tabaklardan birine bakar. İçinde sucuğun kenarından soyulmuş kabuk durmaktadır. Keith çok önemli bir delili inceleyen adli tabip ciddiyetiyle kabuğu alır. Christine'e bakar. Christine bakışlarıyla karşılık verir, Keith'e şikâyet etsin diye meydan okur gibidir. Keith kendine hâkim olur.

Masadaki gevrek paketini alır. Bir kâse çıkarır. Paketi içine döker ama paketten sadece tek bir gevrek parçası düşer. Derin bir nefes alır.

Bir fincan ve bir tabak bulur. Hareketleri sanki bir töreni tekrarlar gibidir. Demliğin üzerindeki çaydanlık örtüsünü kaldırır, demliğe dokunur ve evet, sıcaktır. Fincanı ve tabağı ayarlar, süzgeci yerine koyar, demliği yavaşça eğer. Ama çay can sıkıcı derecede açıktır, rengi lağım suyunu anımsatır. Yüzü asılır.

Demliği alır ve içindekiler lavaboya boşaltır. Sonra mutfak dolaplarını açıp kapatarak çay aramaya başlar. Christine kollarını kavuşturmuş arkasında durmaktadır. James ve Jackie sıkıntıdan baygınlık geçirecek gibidir. Keith neredeyse dayanamayıp Christine'e çayın yerini sormak üzeredir. Ama tam o sırada mutfaktaki saate gözü takılır. Sekizi yirmi geçeyi göstermektedir.

Keith ucuz görünümlü saatine bakar. Sekizi beş geçeyi gösterir. Saatin camına tıklatır. Durmuştur. Gerçekten de kötü haber.

Chrisitine kendi saatine bakar. Keith'inkinden çok daha iyi bir saattir. Gülümser.

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 93'de devam ediyor

Sözlük

Bakış açısı: Hikâyenin kimin bakışından anlatıldığı. Genellikle ana kahramanın bakış açısı kullanılır.

Hikâyeyi etkili bir şekilde anlatabiliyor muyum acaba? Başka bir ifadeyle: Kimin hikâyesi bu? Bu ilk taslağa başlamadan önce cevaplamanız gereken bir soru gibi görünebilir ama genellikle bu soruyu ilk taslağı bitirmeden cevaplamak çok da mümkün değildir. Bir senaryonun gelişimi büyük ölçüde **bakış açısına** bağlıdır. Bazı karakterler olup biten her şeyin farkındadırlar, bazılarıysa resmin sadece bir kısmını görebilir. Bunu en iyi şöyle bir örnekle açıklayabiliriz:

Kocasını boşamaya karar veren bir kadınla ilgili bir kısa film fikriniz var. Kadın adamın söylediğinden daha çok parası olduğundan şüpheleniyor. Araştırmaya başladığında kocasının kendisine yalan söylediği tek konunun para olmadığını öğreniyor.

Doğrudan baktığımızda oldukça düz bir hikâye gibi görünebilir ama bakış açısını değiştirdiğimizde hikâyenin bütün perspektifinin de değiştiğini göreceksiniz. Hikâyenin özgün halinde olaylara kadının gözünden bakıyoruz. Kadını kocasını araştırırken görüyoruz ve bunu yapmaya hakkı olduğunu düşünüyoruz.

Şimdi bakış açısını değiştirelim: Acaba adamın tarafından olaylar nasıl görünürdü? İfşa edilmemek için kendini korumaya çalışan, açgözlü ve yanıltıcı bir adam gibi görünüyor ama olaylara onun gözünden bakmakya zorlamakla bambaşka bir yaklaşım elde edilebilir. Hatta kendinizi "Acaba adam masum da asıl kadın mı kıskanç, takıntılı ve paranoyak?" diye düşünürken bulabilir, buradan daha iyi bir hikâye çıkarabilirsiniz.

Hikâyeyi etkili bir şekilde anlatıyor muyum?

Bu soru aslında iki ayrı soruyu aynı anda soruyor:

- Dış ses kullanmalı mıyım?
- Diyalog kullanmalı mıyım?

Bu sorular çok basit görünebilir. Uzun bir yazma sürecinde, uzun zamandır diyalog yazmak için ter döküyorsanız, o vakit kolaylıkla insanın aklından çıkabilir. Yazdıklarınıza çok bağlanmayın. Diyaloglar konusunda dikkatli davranın. Sadece kulağa iyi gelmesi yetmez; aynı zamanda hikâye için anlamı ve önemi de olmalılar.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith yoldan aşağıya doğru yürürken komşusu **RICHARD**'ın yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith ile aynı yaşlarda olsa da kendinden çok emin bir görünümü var; ayrıca daha uzun, yakışıklı ve bir de arabası var. Arabasının sürücü kapısını açmakta, kolunun altında da çok havalı bir termos var.

Keith sağanak yağmurun altında aceleyle yanından geçerken sırıtarak arabasına biner.

DIŞ. TREN İSTASYONU. PERON. GÜN

Bir **KADIN**'ın arkasından çay servisi yaptığı ufak bir tezgâh var. Keith'in önünde sadece bir kişi duruyor. Cızırtılı bir anons sesi, yankılı ve çoğunluğu anlaşılmaz.

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer,eğer, artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith hayal kırıklığıyla derinden sarsılır. Trenin düdüğü duyulur. Dönüp trene yetişmek için koşar.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Keith'i aceleyle girişteki merdivenleri çıkarken görürüz.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Girişin yankılı boşluğu her zamanki gibi geç kalanların daha da göze batmasına neden oluyor. İki RESEPSİYON GÖREVLİSİ Keith'e acımayla karışık bir merakla bakıyor, sanki kürek cezasına giden bir esire bakar gibi.

(2)

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 96'da devam ediyor

Sözlük

Üst ses: Hikâyenin üzerinde duyulan ve genellikle ekranda görünen ve duyulanlarla ilgili yorum yapan ses. Kara filmlerde (Film Noir) yaygın olarak kullanılır. Bu ses genellikle filmin içindeki bir karaktere aittir.

Üst ses son derece faydalı ve etkili olabilir; aynı zamanda tembelliğe ve baştan savmalığa da yol açabilir. Her zaman dikkatlice kullanılmalıdır. Kabaca toparlarsak, üst ses kullanmanın iki yolu vardır:

- Filmi üst sesle parantez içine almak ve üst sesi sadece başta ve sonra kullanmak.
- Bütün film boyunca üst ses kullanmak. Bazen kısa filmlerde üst ses, diyaloğun yerini tamamıyla alabilir.

Bazı filmler birden fazla üst ses kullanılır ama bu teknik çok dikkatli uygulanmalıdır. Yeni başlayan bir yazar için muhtemelen tek üst sesle yetinmek daha uygun olacaktır ama her halükarda bir şekilde üst ses kullanmaya karar vermeden önce kendinize bazı soruları sormuş olmalısınız. Bu sorulardan en önemlisi: Bunu yapmanın daha iyi bir yolu var mı?

Film, bildiğimiz gibi, anlatmaktan çok göstermek üzerine kuruludur. Bir karakterin zihninden neler geçtiğini izleyiciye anlatmanın en hızlı ve etkili yolu üst ses kullanmak olabilir yine de kendinize, "bunu üst ses yerine görüntüyle anlatabilir miydim?" diye sormanızda fayda var.

Üst sesi en kolay yol olduğu için değil, izleyiciye düşünceleri ya da duyguları aktarmanın en iyi yolu olduğu için kullanmalısınız.

İyi Bir Fincan Çay filminin senaryo örneklerine bakın. Burada üst ses hikâyeyi çerçevelemek için kullanılabilirdi. Başlangıçta Keith derdi ki:

'Herkes için bir kaşık, bir kaşık da demlik için, taze kaynamış su ve beş dakika bırak demlensin. Bu kadar mı zor?'

'Tek istediğim iyi bir fincan çaydı.' Diyebilirdi.

Başka bir seçenek de Keith'in iyi bir fincan çay arayışı sürerken, film boyunca karşılaştığı hayal kırıklıkları ve zorluklarla ilgili, devam eden üst sesin yorumda bulunmasıdır. Ama her iki yöntem de kullanılmamış. Neden?

Cevap: Çünkü filme herhangi bir katkısı yok. Biz zaten Keith'e "ne olduğunu" görebiliyoruz; bunun bize ayrıca söylenmesine ihtiyacımız yok. Üst ses sadece gereksiz değil, aynı zamanda bütün film boyunca kullanılsaydı dikkat dağıtıcı ve rahatsız edici de olurdu.

Son olarak, üst sesi filminizde kullanmayacaksanız bile size faydası dokunabilir. Herhangi bir noktada filmin kimin bakış açısından aktığı konusunda şüpheye düşerseniz, kendinize "Eğer kullanacak olsaydım üst ses kime ait olurdu?" diye sorun.

Seçimler (Election)
(yön: Alexander Payne, 1999)



Seçimler üst sesin farklı bir etki bırakmak ve farklı hikâyeler anlatmak için nasıl kullanılabileceğini görmek açısından ilginç bir örnek. Film düz yazının aksine size karakterin ruh halini anlatamaz (karakter konuşuyor olsa dahi) ama görüntüyle bunu sezdirilebilir ve görüntüyle sesi bir arada kullanarak bu sezgiyi kuvvetlendirilir. *Seçimler* birçok hikâyeyi aynı anda anlatıyor ve farklı motivasyonlar filmde üst ses yoluyla çatışıyor. Bu film bir istisna, siz yine de benzer bir şeye kalkışırsanız çok dikkatli olun.

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakar. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atar, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlar. Boş masaya aceleyle geçer. Oturup masada birikmiş kâğıtları alır.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan tam dokuzun üzerindedir.
Kapı açılır. **ÇAYCI KADIN**, çay arabasını iterek içeri girer. Beyaz ve gümüş renklerde bir hayal gibidir. Tam o sırada güneş çıkmış gibi ışık yumuşar ve renkler ısınır.

Çaycı Kadın, Denise oldukça çekici görünmektedir. Gösterdiğinden daha genç, koyu saçlı ve tatlı. Keith onu görünce gülümser. Ve tabi büyük demliği. Keith'in masası kapıya en yakın olandır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

Keith Denise'in yüzüne vurgun yemiş gibi bakmaktadır. Denise demliği kaldırır.

Çayı koyar, sütlüğü alır. Bardak doludur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Keith fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Parmağını Keith'e tehditkâr bir şekilde uzatır.
Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar. Harris hayır anlamında başını iki yana sallar. Yenik bir şekilde, Keith çayı masasına bırakır.

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris çayını yudumlayıp daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir.

Keith'in baş ağrısı ses bandında gümbürder. Harris çayını içtikçe şapırtıları duyarız. Bir demet kâğıt alır, boşta kalan eliyle birbirine zımbalar.

Çayından bir yudum daha alır. Keith'in gözleri Harris'in aldığı her yudumu özlemle takip eder.

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 98'de devam ediyor

Diyologlu mu, diyalogsuz mu?

Bu değişmez bir kural değilse de, ikinci taslakta diyalogların oranı artmamalı, azalmalıdır. Bazı durumlarda diyalogları tamamıyla çıkarmak ya da en aza indirmek bile mümkündür. Her iki yaklaşımın da, bazıları aşağıda sıralanmış olan artıları ve eksileri var.

Diyalogsuz filmlerin artıları ve eksileri

Artılar

- Sette ses kaydı yapmıyorsanız çekim yapmak daha kolaydır.
- Kurguculuğun hayatı post-prodüksiyonda dublajla uğraşmadıklarında daha kolaylaşır.
- Oyuncuların kaygılanacağı daha az şey olur. Film oyunculuğu diyaloglarını söylemekten çok daha fazlası olsa da, deneyimsiz oyuncular rol yaparken bir de sözleri hatırlamak zorunda olmadıklarında işlerinin kolaylaştığını düşünebilir.
- Diyalogları dublajlamak gerekmediğinde filmler farklı diller arasındaki engelleri daha kolay aşabilirler.

Eksiler

- Diyalog yazarlığını öğrenmek senaryo yazarının çıraklığının en önemli kısımlarından biridir. Diyalogsuz filmler işin bu kısmını öğrenmenizi sağlayamaz.
- Bazen bir şeyleri diyalogla açıklamak görüntüyle anlatmaktan daha kestirme bir yoldur.
- Karakter aksiyon demek olsa da (ya da tam tersi), diyalog da karakteri anlamakta önemli bir araç olabilir.
- Diyalogların yerini alacak görüntüleri düşünmek zor bir iştir. Diyalogsuz bir filmi yazmak çok daha zorlu olabilir.

Her şeyin ilk taslağı berbattır.

Ernest Hemingway

Keith hafifçe kafasını kaldırır, şakalarını ovar. Uzaktan duyulan gümbürtü ritmik bir hal almıştır. Keith'in başının ağrısı... Oldukça kötü bir ağrı.

Harris elindeki kâğıdı Keith'in önündeki masaya çarpar, bir kalem çıkarıp üzerine iki kelime yazar: **TEKRAR YAPILACAK**, büyük ve kalın harflerle. Harris bunları yaparken Keith çayın kokusunu duyar. Harris'in fincanı ağzının sadece birkaç santim uzağındadır, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.

KESME

Keith paltosunu giyer. Bir İŞ ARKADAŞI Keith'i ve masada bıraktığı çay fincanını izlemektedir. Harris de izlemektedir. Küçük bir pantomim gösterisi gibidir. İş Arkadaşı gözleriyle çayı işaret ederek Keith'e sorarak bakar. Keith onulmaz bir üzüntüyle başını hayır anlamında yavaşça sallar. İş Arkadaşı çayı alır. Yudumlar. Çay demini iyice almıştır.

İÇ. YAKIN ÇEKİM. GÜN.

Keith yeşile çalan, eski yüzlü, alçak ve pislik içinde bir kanepede oturmaktadır. Oldukça sıcaklamış görünür. Terlemiş, nefes nefese kalmıştır. Yaşlı birkadın şikâyet etmekte, kucağındaki kâğıtları işaret ederek eliyle koluyla bir şeyler anlatmaktadır.

Oda küçük ve sıkışıktır. **YAŞLI KADIN** yetmişlerinin ilk yarısında ve pek de hijyenik diyemeyeceğimiz bir görünümdedir. Koltuğunun altına itilmiş lazımlığı görürüz. Alev alev yanan ateşi görürüz. Ve **KEDİLERİ** görürüz. Etrafta sayılamayacak kadar çok kedi var. Odadaki her boşluğu kaplamış durumdalar. Odayı daha da ağır biçimde korkutmak dışında hiçbir işe yaramayan, insana kötü kötü bakan kediler.
Duvardaki köşeye idrarını yapan kedinin görüntüsünden Keith'in içi kalkar. Kedinin gizlisi saklısı yoktur. Her şey açıkça ***duyulur***.

Yaşlı Kadın, Keith'in ağzı açık, dehşet içindeki bakışını yakalar. Ama pek de umrunda değildir. Anlayışla başını sallar, ayaklarını sürüyerek odadan çıkar.

KESME

Yaşlı Kadın Keith'e bir fincan uzatır. Ama fincanın geldiği tepsi çok pis, demlik kırık dökük, süt şişesi yarı boş ve şeker kavanozu çaya bulanmış şeker küpleriyle doludur. Ona uzatılan fincansa...

Çin porseleni olabilir, söylemesi zor; ağız kısmında kedilerin tüylerinden pelüşü olan bir fincan. Dikkatlice fincanın üzerinden tüyleri alır, parmağındaki yapış yapış tüylere bakar. Hayır. Yapamayacak. Zaman kazanmak için çaya üfler.

(4)

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 99'da devam ediyor

Yaşlı Kadın Keith'i cesaretlendirmek için gülümser. Keith soluk bir gülümsemeyle cevap verir. Ancak başka bir kedi Keith'i kurtaracaktır, siyah, büyük bir canavar, örnek aldığı bir davranışla gidip köşeye işer. Yaşlı Kadın bakmak için kafasını çevirir.

Keith bu şansı değerlendirir. Çayı bir saksının dibine boşaltır.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri girer.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN.

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith koridor boyunca sendeler ve kelimenin tam anlamıyla kendini sol kapıdan içeri fırlatır:

5

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş görünmektedir. Öğle yemeğine geç inen beş-altı kişi de yemeğini bitirmek üzeredir. Kantin 'tepsini al ilerle' şeklinde düzenlenmiştir. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmıştır. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konmuştur.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **mutfak görevlileri**'ne aldırmadan ilerler. Doğrudan kasaya bakar. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizlik içinde onu hedefine ulaşmaktan alıkoyacak bir **KADIN**'ın ellerinin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 101'de devam ediyor

Ne kadar tecrübeli bir senaryo yazarı olursanız olun, hikâyenizin ayrıntılarını açıklamak için diyaloğa dayanmanın cazibesi her zaman vardır. Diyaloğu geçerli, konuyla ilgili ve gerçekçi kılmak bir senaryo yazarının edinmesi gereken en önemli becerilerden biridir.

Etkili diyalog yazmak

İyi Bir Fincan Çay senaryosunun ilk taslağında oldukça fazla diyalog kullanılıyor ancak ikinci taslakta diyaloglar büyük ölçüde azaltılmış. Sizce bu değişikliğin altındaki neden ne?

Diyalogları atmanın temel gerekçesi, diyaloğun gereksiz olmasıdır: Resim zaten hikâyeyi anlatmaktadır. Diyaloğu atmadan önce kendinize sormanız gereken önemli bir soru var: Atıldığında hikâye kafa karıştırıcı bir hale geliyor mu?

İlk taslakta ana sahnelerden birçoğu diyaloğa dayanıyordu ama sahneleri diyalogsuz hale getirecek şekilde değiştirmek çok da zor olmadı. Örneğin, Keith'in patronunun neden yakındığını ya da neye kızdığını gerçekten bilmemize gerek yok. Sahnedeki temel etmen Keith'in bir bardak çay istiyor ama içemiyor olması. Bunu söylemek yerine ses efektlerini kullanarak patronun kızgınlığını gösterebilir ve Keith'in başının feci bir biçimde ağrıdığı izlenimini verebiliriz.

Takip eden sahnede de yaşlı kadının neden şikâyet ettiğini duymamıza gerek yok, sadece şikâyetçi olduğunu bilmemiz yeterli. Aynı şekilde Keith'i sıcaklamış bir şekilde göstermek, Keith'e bunu söyletmekten çok daha kolay.

Final sahnesinde infaz memurunun, "Buyurun Mr. Underwood, iyi bir fincan çay" demesine de ihtiyaç yok ama bunu duymanın filme katkısı var. Keith'in adının Bay Underwood olması faydalı bir bilgi (akla baskı altındaki birini getiriyor). Ayrıca, infaz memurunun sözleri Keith'in yaşadığı bir seri korkunç olayın üzerine gerçekten de teskin edici. Bu aynı zamanda oldukça ironik çünkü Keith'in yaşayacağı şeyin teskin edici hiçbir yanı yok. İlerleyen taslaklarda bu bile kesilebilir ama ikinci taslak da söz eylemden daha işe yarar görünüyor.

"Sevgililerinizi öldürün"

"Sevgililerinizi öldürün" ünlü İngiliz yazar Sir Arthur Quiller-Couch tarafından söylenmiş ünlü bir söz. Yazarların acımasız olmaları gerektiğini anlatıyor. Bazen olağanüstü güzel bir sahne ya da diyalog yazarsınız. Olağanüstü güzellikte olmasının getireceği tehlike onu kesmemek ya da atmamak için her şeyi göze almaktır ama ne kadar güzel olursa olsun o diyalog, o sahneye ya da o sahne, o filme uygun olmayabilir.

Artık çok geç. Kepenk kapanır. Keith kepenge vurur. Cevap alamaz. Tekrar vurmak üzere elini kaldırır, ama sonra vazgeçer. Omuzları düşer. Uzaklaşır.

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Başında korkunç bir ağrı. Her şey olduğundan da gürültülü geliyor Keith'e. Başını ellerinin arasından çıkarır. Yukarı, saate doğru bakar. Üçe bir kaç dakika kalmıştır.

Çalışmayı sürdürür.

Saate yaklaşırız ve yelkovanın on ikiyi bulduğunu görürüz.

Keith kalemini bırakır. Saatini kontrol eder. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris Denise'e işaret edip onu odasına çağırır.

Denise Keith'e özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Herkesi bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

Sanki zaman donmuştur.

GEÇİŞ:

Saat artık on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır.

Başının ağrısı Keith'e işkence etmektedir. Aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Ayağa kalkar, sandalyesini geriye iter. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden bir cesaret gelir. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapının kulpunu kavrar ve içeri dalar:

6

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 103'de devam ediyor

Bir şeyleri kesip atmak onları sonsuza kadar kaybedeceğiniz anlamına gelmez, sonuçta her zaman başka bir dosyada attıklarınızı görebilirsiniz. Hikâyeye hizmet ettiğini düşünmediğiniz şeyleri kesmeye hazırlıklı olmalısınız.

Unutmayın, filmdeki her replik, her plan bir nedenle orada olmalıdır. Replikler bize her zaman karakterle ya da hikâyeyle ilgili bir şey söylemelidir eğer işlevi yoksa o senaryoya ait değil demektir.

Aksan

Diyaloglu bir film yazıyorsanız karakterlerinize yerel aksanlar vermeyi tercih edebilirsiniz. Bunda yanlış hiçbir şey yok ama fonetik olarak senaryoyu yazarken çok dikkatli olmalısınız.

Baştan sona fonetik olarak, mesela İskoç aksanıyla yazılmış bir senaryoyu okuması zor olacaktır. Okumak için gerekli olan çaba, okuyucunuzu yavaşlatabilir ve senaryoya karşı ön yargı doğurabilir. Eğer okuyucunuz bir yapımcıysa bu pekiyi olmaz. Böyle bir senaryo orijinal aksana ne kadar sadık kalırsa kalsın, muhtemelen okuyucuyu rahatsız edecek ve belli bölümlerin okunurken atlanmasına neden olacaktır.

En büyük yazarlar bile bu hataya düşmüştür. Örneğin *Uğultulu Tepeler* (Wuthering Heights) romanında Emily Brontë, Joseph'in Yorkshire lehçesini taklit ederken muhteşem bir iş çıkarır ama yine de çoğu insan zorladığı için bu pasajları okumaz. Neyse ki Joseph hikâyeye çok az katkı sağlayan küçük bir karakterdir.

Karakterlerinize kökenlerini belli edecek ifadeler yazmanızda hiçbir sakınca yok ama bunu yaparken aşırıya kaçmayın. Unutmayın, bir karaktere "hadi ben giditturu" dedirtmek, onun Güney Egeli olduğuna izleyiciye inandırmak için yeterli değildir. Önce karakteri düşünün, sonra uygun olan diyalogları yazın.

> Bence [senaryo yazımı] eski Fransız işkence odalarından daha karmaşık değildir. Onlar kadar basittir.
>
> James L. Brooks

En garantili yol karakterin nereli olduğunu, yazacağınız karakter biyografisinde belirtmektir. Sonra da diyalogları standart bir dille yazın ve bırakın cast direktörü seçimini yapsın, yönetmen yönetsin ve oyuncu doğru vurgulama ve ifadeleri kendisi bulsun.

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yakınlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı bir aşamadadırlar. Keith dehşete kapılır.

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ama öfkeli görünmektedir.

Ama Keith de öfkelidir. Masanın üzerindeki çayı alır ve fincanın içindekileri Harris'in tepesinden aşağı boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır.

Girişten geçerken **RESEPSİYONİSTLER** Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith afallamış bir şekilde sokakta yürümektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Önündeki yolda bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith acıyla kasılır. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geriye döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten birinci sınıf. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi geriden kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i pek rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **kadın garson** kendisine çay koymak üzeredir.

(7)

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 106'da devam ediyor

Sözlük

Açıklayıcı diyalog: Betimleyici ve sadece boşlukları doldurmak için ya da çok karmaşık olan bir hikâyeyi açıklamak için yazılan diyalog.

Diyaloğun temel işlevlerinden biri hikâyeyi açıklamaktır. Bazı şeyleri göstermek imkânsızdır; izleyiciye ne olup bittiğini anlatabilmek için diyaloğa ihtiyaç duyarız. İşlevi açıklamak olan diyaloğa 'açıklayıcı diyalog' denir ve bunu kullanmak bir sanattır.

Kötü yazılmış "açıklayıcı diyalog" kendini belli eder. Karakterlerin zaten bildikleri şeyleri birbirlerine açıklamaları rahatsız edicidir. İşte size bir örnek. Olaylar şöyle gelişiyor:

Jack ve Julie iki çocuklu evli bir çifttir: 12 yaşında bir kız ve 14 yaşında bir oğulları vardır. Jack'in yakınlarda yaşayan annesi oldukça yaşlıdır ve Jack artık onun kendi başına kalmaması gerektiğini düşünmektedir. Annesinin oturduğu evi ve kendi evini satarak hep beraber yaşayabilecekleri büyük bir ev almak istemektedir. Julie bu fikre pek sıcak bakmamaktadır.

İşte size kötü yazılmış **açıklayıcı diyalog** örneği:

JULIE
Geç kaldın. Ustabaşı olarak çalıştığın mühendislik firmasında geç saate kadar mesai mi yaptın?

JACK
Hayır ben kendim fazladan bir on dakika kaldım çünkü usta başılıktan B grubu yöneticiliğe terfi edilmeyi umuyorum. Asıl Alberman Yolu'nda gördüğüm satılık bir ikiz villaya bakmak için durdum ve bu nedenle geciktim.

JULIE
Yani annenin yaşadığı dik merdivenli, 2+2 evin yakınlarındaki Alberman Yolu mu?

JACK
Evet, düşünüyordum da biri 12 yaşında bir kız ve diğeri 14 yaşında bir erkek iki çocuğumuz olduğuna göre, daha geniş bir mekân bizim için iyi olabilir. Teknik olarak yaşadığımız ev üç odalı sayılır, çünkü kızımız Holly'nin odası bir kutudan farksız.

JULIE
78 yaşındaki annenin gelip patronluk taslasın diye taşıyabileceğin geniş bir ev istediğini söylüyorsun aslında.

Bu moral bozucu ama muhtemelen ilk taslakta yazdığınız diyaloglar aşağı yukarı böyle şeylerdir. İkinci taslakta tüm bu bilgiye izleyiciye merak uyandıracak bir şekilde aktarmanın yollarını bulmaya çalışmalısınız.

Öncelikle çocukları odanın içinde bulundurarak ya da bir köşeye koyacağınız aile fotoğrafıyla çocuk meselesini halledebilirsiniz. Eğer çok gerekliyse kız odasının ne kadar küçük olduğundan yakınabilir.

Eğer Jack gerçekten "ana kuzusuyla" o zaman göze çarpan bir yere onun annesiyle fotoğrafını koyabilirsiniz ama bu sadece izleyici önceden anneyle tanışmışsa işe yarar. Geriye kalan tüm bilgiler diyalogla verilebilir.

JULIE
Geciktin. Artık fazla mesai almıyor musun?

JACK
Hayır, terfi bekliyorum, büyük ihtimalle... Ustabaşı yerine yönetici. Eğer olursa taşınabiliriz.

JULIE
Biz mi? Bu **biz** kimlerden oluşuyor?

JACK
Dinle bak – Albertine Yolu'nda satılık bir ikiz villa var. Büyük bir ikiz villa.

JULIE
Albertine Yolu mu? Böylece çok uzağa da gitmesi gerekmez, değil mi? Jack, sırf annen de bizimle yaşayabilsin diye taşınmayacağım.

JACK
Annemle ilgisi yok, çocuklarla ilgisi var. Ergenlik çağındaki çocukların daha büyük bir mekâna ihtiyacı var. Özellikle Holly, kızın yatak odası kutu gibi.

Elbette bu da tam olarak Shakespeare sayılmaz ama gerekli bilgiyi bir önceki örnekten daha az rahatsız edici bir şekilde sunuyor. Annenin yaşı ve evinin dik merdivenli olması gibi gereksiz bazı bilgiler bir kenara bırakılmış. Bunları başka aşamalarda açıklayacak fırsatlar, mesela annenin evini gördüğümüzde nasılsa çıkacaktır.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay fincanı Keith'in önündeki tabağa yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder. Birden bütün ışıklar söner. Garson kadın çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür — tam apış arasına.

DIŞ. TREN. ŞEHİR. GÜN

Hala yağmur yağıyor. Keith yoldan aşağı hızlı hızlı yürümekte. Aceleyle TREN İSTASYONUNUN kapısından içeri girer.

8

İÇ. İSTASYON BÜFE. GÜN

Büfe yoğun ama yine de boş birkaç masa var. Self-servis bir işletme. Keith bir tepsi alır ve sıcak içeceklerin servis edildiği bölmeye kadar ilerler. Oldukça sıkılmış görünen on sekiz yaşlarında bir kız ayakta dikilmektedir. Sonunda Keith'in farkına varır.

Bir demlik alır. Demliğin içine ucunda bir zincir olan, paslanmaz çelikten iç hazneyi yerleştirir. Demliği sıcak su boşaltan küçük musluğun altına tutar.

Sıcak su gürültüyle demliği doldurur. Kız demliği musluğun altından çeker. Tepsiye demliği, fincanı, tabağı, şekerlik ve küçük bir süt sürahisini koyar.

GEÇME:

Keith masalardan birine oturur. Çayın demlenmesini beklemektedir. Demliğe dokunur. Saatine bakar. Heyecanla ellerini ovuşturur.

Demliği alır ve çayı koyar. Rengi doygun bir altın kahvesidir. Keith'in burun kanatları seğirir. Süt sürahisini alır. Sütü döker, saf beyaz bir akıntı... Ama maalesef değil. Çünkü süt kesilmiş.

Gözlerine inanamaz. Öfkeyle bakar. Tepsiyi alıp tezgâha yürür. Ama bir sürü insan sıradadır.

Kızın dikkatini çekmeye çalışır ama tezgâhın önünde bekleyen müşteriler baskın çıkar. Kız onu görmezden gelir.

Tepsiyi bırakır. Karamsar ama aceleci bir biçimde perona doğru yürür.

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 111'de devam ediyor

Anlatma göster

Açıklayıcı diyalogla ilgili temel kural şudur: Önce anlatmak istediğiniz şeyi görüntüyle anlatmanın yollarını düşünün eğer başka türlüsü mümkün değilse, o zaman diyalogla anlatmayı deneyebilirsiniz. Unutmayın diyaloğun görevi karakteri tanımlamaktır. Bir konuşmanın, repliğin asıl amacı budur; bilgi vermek ikincildir.

İzleyiciler onlara verilen kısıtlı bilgiden hikâye çıkartmak, **alt-metin** okumak konusunda oldukça iyidir. Aşağıdaki örneğe bakın:

Sözlük

Alt-metin: Konuşmada açıkça söylenmeyen ama altta yatan anlam demektir. Bu saklı anlamlar dikkatlice yapılmış referanslar yoluyla anlaşılır kılınır.

```
                    SUSAN
Mark'ı gördün mü?

                    GREG
Laura'nın evinin önünde siyah bir BMW park
etmiş.

                    SUSAN
Deli mi bu?
```

Bu diyaloglar bize birçok şey aktarıyor. Mark'ın yapmaması gereken ve Susan'ın şiddetle karşı olduğu bir şeyi yaptığını anlatıyor. Mark ve Laura bir ilişki yaşıyor olabilirler ama Susan ve Greg'in bunu açık açık söylemesine gerek yok.

Açıklayıcı Diyalog

Açıklayıcı diyaloğu iyi yazmak zaman ve pratik gerektirir. Ancak kendinize:

- Karakterlerim birbirlerine zaten bildikleri şeyleri mi söylüyor?
- Acaba fazla açıklamamı yapıyorum?

diye sorduğunuz sürece, göreceksiniz ki kendiliğinden, gayet doğal bir biçimde diyaloglarınız şekillenecektir.

Diyaloğu daha gerekçi kılmak

Diyaloğu daha gerçekçi kılma süreci genellikle ilk taslak diyaloglarını kesmek ve karakterlerin söylediği sözcük sayısını azaltmak; karakterlerin daha az sözcükle daha fazla şey söyleyeceği şekilde diyalogları yeniden yazmak sürecidir. İlk taslak diyalogları uzun, kaba ve genellikle gündelik dilden çok daha doğrudan olacaktır. Yapmanız gereken bu diyalogların üzerinden geçmek, karaktere daha uygun hale getirip kısaltabildiğiniz yerlerde kısaltmaktır. Takip eden örnekte, Adam ve Eve bir ilişki yaşıyorlar ve ikisi de bunu Adam'ın karısının öğrenmesini istemiyor. Aşağıdaki örnekte Eve ağzından kaçırmak üzere:

EVE
Seni gördüğüme sevindim. İyi ki bu kadar zekisin. Bu öğleden sonrayı ayarlamayı gerçekten iyi becerdin. Ama karın inandı mı?

ADAM
Onun kafasında ben şu an gayet meşru ofis işleriyle uğraşmaktayım. Yine de onu aldattığımı biliyor. Sadece kiminle olduğunu öğrenmeden bunu ispatlayamıyor. Ama an meselesi...

EVE
Yani demek istiyorsun ki eğer hemen ayrılmazsak, an meselesi.

ADAM
İkimiz de her zaman öğrenmesi riskinin olduğunu biliyorduk. Tercih şansımız yok. Ama ben ayrılmak istemiyorum çünkü sana gerçekten çok düşkünüm.

EVE
Evet, ben de aynı şekilde hissediyorum. Ayrılmak zorunda kalmak benim de sinirlerimi bozuyor ama aslında başından beri her şey iyi vakit geçirmekten ibaretti...

ADAM
Evet, benim için de. Yine de bir yolu olsun isterdim ama onu terk etmeye cesaret edemem. Kesin işimi bitirir...

EVE
Başka yolu yok. Ben de hoşça vakit geçirmekten fazlası olsun isterdim ama daha fazlasının olamayacağını biliyorum. Ve seni gerçekten özleyeceğim.

ADAM
Seni ortada bırakıyormuşum gibi hissediyorum. Çok güzelsin karşına mutlaka birisi çıkacaktır. Belki onun boşanması gereken bir karısı olmayacak. Ama yine de benim için çok değerlisin, kendine iyi bak. Son bir kere sarılalım mı?

İkinci taslakta aşağıdaki haline kısaltılabilir:

EVE
İyi akıl ettin. İşe yaradı mı bari?

ADAM
Ondan uzaklaştığımın, bir şeyler çevirdiğimin farkında. Sadece kim olduğunu bilmiyor. Biraz daha zaman tanırsak onu da anlayacak.

Eve ima edilen şeyi anlamıştır. Mutsuz bir şekilde bakar.

ADAM
Her zaman bu risk vardı. Özür dilerim.

EVE
Biliyorum. Ben de üzgünüm.

ADAM
Sanırım buraya kadarmış.

EVE
Evet. Eğlenceliydi. Seni özleyeceğim.

ADAM
Yoluna başkaları çıkacak. Tam zamanlı sevgililer. Kendine iyi bak ... âşkım.

Sarılırlar.

İlk taslaktan ikinciye – senaryonuzu basitleştirmek

İkinci taslak ilkinde olan bilgilerin hemen hepsini içerir; ama kısaltılmış olduğundan oyunculara duygularını ifade etmesi için daha fazla alan bırakır. Diyalog yazmanın kısa yolu yok. İnsanların konuşmalarını dinlemeli ve farklı ifade biçimleri üzerine denemeler yapmalısınız.

Tekrar etmek gerekirse, filmde *göstermek* önceliklidir; bu nedenle ikinci taslağınızda sahne açıklamalarıyla ilgili daha ayrıntılı düşünmelisiniz. Bir şeyin nasıl göründüğü size o şeyle ilgili çok şey anlatabilir.

Senaryo yazarı her zaman gerçek mekânı, mizanseni izleyicilere bir şeyler iletmek üzere nasıl kullanacağı üzerine dikkatle düşünmelidir. Merkezdeki karakter çok titiz ve disiplinliyse yaşadığı yerin bu özellikleri yansıtması olasıdır.

Aşağıda odanın yetersiz betimlemesi bulunmakta:

```
İÇ. OTURMA ODASI. EV. GÜN

İçerisi çok temiz ve düzenlidir. Kapı açılır.
John içeri girer.
```

Bu bize oldukça az şey söyleyen bir açıklama. Aşağıdaki daha ayrıntılı bir anlatım:

```
İÇ. OTURMA ODASI. EV. GÜN

İçerisi aydınlık, düzenli ve minimalist bir
şekilde düzenlenmiş. Bütün yüzeyler yalın, üç
parçadan oluşan oturma takımı beyaz ve lekesiz.
Duvarlar pastel maviye boyalı, pencerelerde
beyaz jaluziden gölgelikler takılı.

Odadaki tek süs üç adet küçük soyut tablodan
ibaret. Oldukça zevkli, güzelce çerçevelenmiş
ve pahalı görünüyorlar. En iyisinden bir ses
sistemi, rafın üzerinde CD'ler; onlara ayrılan
alanı tam olarak dolduruyorlar. Oda sanki
içinde kimse yaşamıyormuş izlenimi doğuruyor;
sanki bir mobilya dükkânının sergileme salonu,
boş ve kişilikten yoksun.

Kapı açılır. John içeri girer.
```

Böylece daha John içeri girmeden yaşadığı yere bakarak onun karakteri hakkında birçok şey öğrenmiş olduk. Sahne açıklamaları senaryo yazarı için çok kullanışlı araçlardır ve üzerinde uğraşılmayı hak ederler.

İÇ. SERVİS VAGONU. TREN. GÜN

İşlek ama çok dolu değil. Sekiz dokuz müşteri var. Keith sırada ikinci olarak bekliyor. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM, SERVİS ELEMANI**'ndan çay alıyor.

Sıra Keith'e gelir. Servis Elemanı Keith'e çay koymak üzere demliği kaldırır. Ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Servis Elemanı hemen toparlanır. Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç herkes. Keith'in artık burnuna kadar gelmiştir!

Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri Servis Elemanın da başını sallayarak onaylamasıyla, acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir. Bir arabanın geçişi duyulur. Keith irkilir. Başı çatlarcasına ağrımaktadır.

Ön kapıyı açar.

9

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Şişeden birkaç tane aspirin alır, ağzına atar, bir bardak suyla midesine gönderir.

Bir fincan çay alır.

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 113'te devam ediyor

Sözlük

SFX: Ses efektinin kısaltması. Filme, genellikle post-prodüksiyon aşamasında eklenirler.

Diegetic (öykü dünyasından): Antik Yunanca'da öykü anlamına gelen "diegesis" sözcüğünden gelmektedir. Yaratılan öykü dünyasının, "gerçek dünyasına" ait olan şeyleri belirtmek için kullanılır.

Diegetic olmayan (öykü dünyasının dışından): Hikâye için yaratılan dünyanın dışında kalan, örneğin dramatik ses efektleri. *Diegetic* olmayan ses efektleri öykü dünyasının dışından geldikleri belli edilecek şekilde yapılmalıdır.

Müzik ve ses efektleri

Çoğu senaryo yazarı müzik ve ses efektlerini genellikle ya ihmal ederler ya da tamamıyla yönetmene bırakırlar ama aslında senaryoya çok şey katabilecek öğelerdir. Bu hataya düşmemeli, senaryonuzu bir bütün olarak düşünmeli, bittiği zaman nasıl görüneceğini zihninizde canlandırabilmelisiniz.

Müzik öykü dünyasının içinden de gelebilir, öykü dünyasının dışından da. Müzik karakterler tarafından da duyuluyorsa sahnenin bir parçasıdır, yani *deigetic*'dir eğer sahnenin içinde değilse ve sadece dramatik etki yaratmak için kullanılmışsa, *diegetic* değildir.

Kısa film yazarı için müzik bir probleme dönüşebilir. Genellikle yazar belli bir şarkıyı ses kanalında kullanmak ister ama bunu yapmadan önce göz önüne almanız gereken sorunlar vardır. Öncelikle, pahalıya patlayabilir. Müzik profesyonel bir besteciye aitse o zaman telif ödemeniz gerekebilir, gerekli izinleri almanız zaman alacaktır ve bütün bunlar büyük uğraş gerektirir.

Üzerinde durmanız gereken ikinci konu izleyicinin dikkatini dağıtmamak. İzleyici seçtiğiniz şarkıyı çok seviyorsa, aklı bu şarkıyı ilk nerede ve kiminle dinlediği gibi düşüncelere kayabilir eğer şarkıyı sevmiyorlarsa, "Bitse de kurtulsam!" diye düşünmeye başlayabilir. Her iki durumda da dikkatleri filmin üzerinde değildir.

Ayrıca şarkılar filmi belli bir zamana bağlayabilir. Şarkılar genellikle belli bir döneme aittirler ve siz filminizi o döneme yerleştirmek istemiyorsanız, bu durumu akılda tutmanız gerekir. Aynı zamanda da şarkılar izleyiciye filmin belli bir yılda geçtiğini anlatmak için kestirme bir yol sunabilirler ama tabi bunu mizansenle de yapabilirsiniz.

Son olarak, karakter yaratmak için bir şarkıyı kullanmak işin kolayına kaçmak demektir. Ses bandına *Crazy* şarkısını yerleştirmek karakterin zihinsel olarak dengesiz olduğunu anlatmanın en iyi yolu sayılmaz. Bunu aksiyon ve diyalogla yapmalısınız.

Ses efektleri

Aynı müzik gibi bunlar da öykü dünyasının içinden ya da dışından gelebilirler. Öykü dünyasından gelen ses efektlerini "Yönetmen ya da ses kayıt görevlisi nasılsa nereye koyacağını bilir" diye düşünmek kolay gelebilir. Ama varsaymayın, işinizi garantiye alıp efektleri senaryoya yazın.

Senaryo yazarı ses efektlerini kullanırken aşırıya kaçmamalıdır ama ses efektleri de senaristin kullandığı araçlar arasındadır ve ihmal edilmemesi gerekir.

Tempo ve ritim

İkinci taslak, filminizin temposunun ve ritminin doğru olup olmadığını kontrol etmek için iyi bir aşamadır. Bunu yapmak zor olabilir ama deneyimleyip tecrübe kazandıkça daha iyi yapacaksınız. Tempo ve ritmin senaryoda nasıl aktığını takip etmek çok önemlidir.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Keith içeri girer. Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

BEYAZA DÜŞER

İÇ. BİR ODA. GÜN

Her yer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmaktadır. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, birinci sınıf bir uşak görünümlü... Beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar.

Altın renginde bir çay akarak fincanı doldurur. Sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Beyaz duvarın önünde Keith çerçevede görünür.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromasını içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Gerçekten güzel bir fincan çay içiyordur. Mükemmeldir. Mesut bir ifadeyle onaylar. Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

Keith çayını içer. Fincanı bırakır. Gülümser.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini arkadan bağlarlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

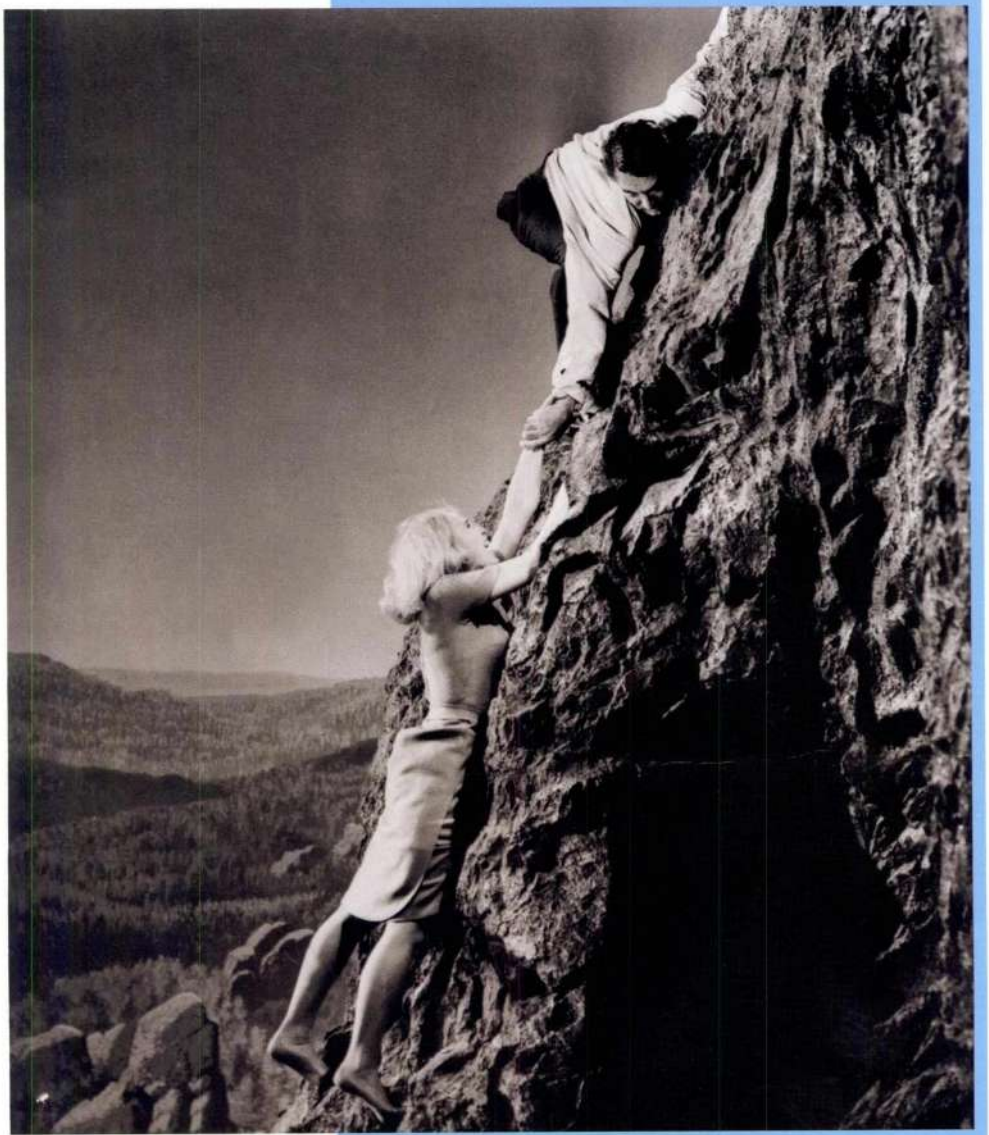
TEKRAR SİYAHA DÜŞER

SFX- İdam sehpası açılır.

MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim) — **JENERİK**

İyi Bir Fincan Çay - 2. taslak, s. 122'de devam ediyor

Gizli Teşkilat (North by Northwest)
(yön: Alfred Hitchcock, 1959)



Gizli Teşkilat'ın açılış sahnesi, sadece filmin geçtiği çevreyi değil Roger Thornhill'in karakterinin film boyuca değişmeyen temel özelliklerini de kuruyor. Gerçi müzmin bekârlık hali Eve'le tanışmasıyla birlikte değişir ve filmin Rushmore Dağı'ndaki son sahnesi Eve'le ilişkisi kadar, karakterin kahraman olarak konumunu da kuvvetlendirir. Burada elbette Rushmore'un hem Amerika için bir sembol hem de demokrasi için ikonik bir öneme sahip olması tesadüfî değildir.

İkinci taslak

Etkili bir açılışın önemi

Çoğu tecrübeli senaryo yazarı bir senaryonun iyi olup olmadığını sadece ilk beş sayfaya bakarak anlayabilir. Genel geçer kurallara göre, kötü açılış kötü film demektir. Bu kural genellikle uzun metraj senaryolar için geçerli olsa da, iyi bir açılış kısa filmler için de aynı derecede önemlidir.

Genellikle kısa film izleyicisi filme karşı, muhtemelen çok uzun sürmeyeceğini bildiklerinden daha sabırlı davranır ama bu kısa film yazarının açılış konusunda özensiz ya da ihmalkâr olabileceği anlamına gelmez. Filmlerin ilk izlenimleri önemlidir; bu yüzden izleyiciye kancayı ilk sahne ile takmalıdır.

Muhteşem açılış sekansları akılda kalır ve tüm anlatım öğeleri yönünden mükemmel bir şekilde işlerler. Diyalog, mizansen, sembolizm ve aksiyon, bunların hepsi konuyu, karakteri, mekânı ve hikâyeyi kuracak şekilde yerleştirilmelidir.

Sonlar da hayati önem taşır. İzleyici filminizden hayal kırıklığıyla mı yoksa duyguları en tepe noktadayken mi ayrılacağı filminizin sonuna bağlıdır. Filmin kuyruğunda beklenmedik bir gelişme varsa, son bölüm bunu izleyiciye sunacağınız yerdir. Film sonları o kadar çeşitli olabilir ki bu konuda nasihat vermek oldukça faydasız yine de diyebiliriz ki (aynı açılışlar gibi) onların kısa ve vurucu olmasını sağlamalı ve senaryo yazarlığının bütün imkânlarını yaratabileceğiniz en büyük etkiyi yaratmak için bu uğurda kullanmalısınız.

ALIŞTIRMA

Senaryonun ince işi her zaman zorludur. Hikâyeyi görsel olarak anlatma becerinizi test etmek için senaryonuzun ya da *İyi Bir Fincan Çay* senaryosunun herhangi bir sayfasını alıp diyalogsuz olarak yeniden yazmayı denemek iyi bir alıştırma olabilir. Bakın bakalım kesip biçmeye başladığınızda hikâye örgüsüne neler olacak?

Hikâyenin bakış açısını değiştirin. Ana karakteri başka bir karakterle değiştirdiğinizde neler oluyor?

Bitmiş bir senaryonun ilk sahnesine dış ses ekleyin. Bu izleyicinin hikâyeyi kavrayışını ne yönde değiştiriyor? Bunu yapmadan önce, dış ses kullanan bilindik bir filmi ele alıp, dış sesi çıkarmayı deneyebilirsiniz. Örneğin *Bıçak Sırtı* (Blade Runner) filminin vizyon kopyasıyla yönetmen kopyasını karşılaştırmak her zaman çok faydalı bir alıştırma olabilir.

Tanınmış bir filmin sonunu değiştirin. Yeni sonun anlamlı olması için filmin geri kalanın nasıl değişmesi gerekir?

REXLEY
AND
TANYA
irected by
NOEL
WAY

SENARYO EDİTÖRLÜĞÜ

Çıplak Ruhlar
(The Bad and the Beautiful)
(yön: Vincente Minelli, 1952)



Jonathan Shields'in Hollywood'da başarıyı yakalamak konusundaki hırsı onu filmin kötü adamı yapıyor. Başarısının bedeli yazarlar olacaktır. Etkili senaryo editörlüğü yapmak demek yazarla beraber çalışmayı gerektirir, ona karşı değil.

Senaryonuzun mükemmel olduğuna inanmakla bir başkasını buna inandırmak arasında oldukça büyük bir fark var. Bir yazar olarak sürekli zihninizdeki görüntülerle, senaryonuzu okuyan birinin zihninde canlanacak görüntüler arasındaki farkı kapatmaya uğraşmalısınız.

Bir senaryo öncelikle okunmak için yazılır. Senaryonuzun ciddiye alınmasını istiyorsanız senaryo önce sayfa üzerinde etki yaratmalı ve tutarlı görünmelidir. Senaryonuzu bir yapımcıya ya da senaryo editörüne göndermeden önce dikkatlerini çekeceğinden, anlamlı geleceğinden ve sizin dramatik niyetlerinizi aktarabildiğinden emin olmalısınız.

İyi ve yaratıcı yazarlık, iyi bir eleştirel okumayı gerektirir. Her senaryonun bir süre nadasa bırakılmaya ihtiyacı vardır. Bir noktada yazma eylemi aksamaya başlar, tıkanır, akıcılığını kaybeder ya da senaryonun bittiği hissi hâkim olmaya başlar. Bir süre durun; her zaman yenilenmiş bir heves ve taptaze bir kavrayışla yazdığınız şeye geri dönebilirsiniz.

Bu bölümde *İyi Bir Fincan Çay* filminin son taslağını ya da yazarın son olarak teslim ettiği taslağı diyelim, bulabilirsiniz. Bu bölümü okumadan önce, değişiklikleri takip edebilmek için birinci ve ikinci taslağı da okumakta fayda var. Senaryoda yapılan düzeltmeler oldukça aydınlatıcı.

Bir senaryodaki temel sorunları tespit edebilmek için eleştirel bir gözünüz ve kulağınız olmalı; ayrıca senaryonuzdaki genel zafiyetleri bütünlüklü olarak görebilmelisiniz. Yazdığınız kelimeleri katı ve tutarlı bir şekilde değerlendirebilmelisiniz. Bu iyi bir senaryo yazarı olarak kendinizi geliştirebilmenizin anahtarıdır.

Yeni başlayan yazarlar genellikle yazdıkları hakkında eleştirel tavır edinmenin kendilerini kısıtladığından şikâyet eder. Bunun doğruluk payı vardır; farkındalığın fazlası da yaratıcılığı baltalayabilir. Her yazarın kendi işini doğru bir şekilde değerlendirebilmesi gerekir. Gerekli olan olumlu bir öz eleştiri alışkanlığıdır ve bu da bir denge meselesidir eğer eksik yaparsanız kendinizi kandırırsınız, fazla yaparsanız hiçbir şey yazamazsınız.

Gerekli nesnelliği kazanmak katı bir disiplin ister ama eninde sonunda edineceğiniz nesnelliğin bir kısmı yazma sürecinde de etkin olmaya başlayacak ve böylece bir şeyler ters gidiyorsa, üzerinden aylar geçmesine gerek kalmadan bunu daha yazarken fark edebilmeye başlayacaksınız.

Görüş almak

Elbette yaptığınız işe eleştirel mesafe alabilmenin bir başka yolu da başka birisinden yazdıklarınızı okuyup yorumda bulunmasını istemektir. İdeal olarak bu kişinin senaryo yazımı hakkında fikir sahibidir. Bunu sağlayamıyorsanız en azından size fikirlerini dürüst bir şekilde söyleyecek (iyi ya da kötü) ve görüşlerini açık şekilde ifade edebilen birilerini bulmalısınız. Sizi gücendirmekten korkan ya da söylediği şeyleri gerekçelendiremeyen birine fikrini sormanın hiçbir anlamı yoktur.

Aynı zamanda eleştirileri dinleyebilmeli ve gerektiğinde kabul edebilmelisiniz, ki bu kendinizden çok şey kattığınız bir projeyle ilgili olarak yapması oldukça zor bir şeydir. Dolayısıyla her iki taraf için de en iyi olan bu ilişkiyi bir iş ilişkisi olarak sürdürmektir. *Onlar* doğrudan ama yapıcı bir şekilde davranmalı; *siz* de egonuzu bir tarafa bırakıp eleştirileri alınmadan dinleyebilmelisiniz.

Filminiz üzerine konuştuktan sonra filminizi yepyeni bir gözle görmeye başlayabilirsiniz. Sizin fark etmediğiniz bir şeyi fark edebilirler ya da sizin gayet anlaşılır olduğunu düşündüğünüz bir şeyin belirsiz kaldığını gösterebilirler. Bu moral bozucu ama dünyanın sonu değil. Yapabileceğiniz en kötü şey kendinizi sorun olmadığına ve sonunda her şeyin kendiliğinden yoluna gireceğine inandırmaktır. Eğer senaryoyu üzerine kurduğunuz fikrin kendisinde bir sorun varsa, senaryonuzu kenara kaldırmalı ve yeni bir şey üzerinde çalışmaya başlamalısınız.

Daha sonra, senaryonun başına tekrar oturduğunuzda aklınıza yeni bir çözüm gelebilir ya da gelmeyebilir. Bunu en iyi senaristler bile yaşar ve bu yazacağınız başka bir senaryonun da sonuçsuz kalacağı anlamına gelmez.

Aldığınız görüşlerin tamamıyla yanlış olduğuna karar verip kendi bildiğinizi okumaya devam etseniz bile (ki belli durumlarda bunu yapmakta çok haklı olabilirsiniz), muhtemelen bütün bunlardan sonra artık yazdığınız filmle ilgili çok daha iyi bir kavrayış geliştirmiş olacaksınız.

Garsoniyer (The Apartment)
(yön: Billy Wilder, 1960)



Billy Wilder'ın *Garsoniyer* filmindeki karakter, C.C. Baxter, büyük şirket sisteminin dişlilerinde sıkışmış bir ofis çalışanıdır. Karakteri tanımlayan özellikleri yükselme hırsı ve Bayan Kubelik'in patronun metresi olduğunu keşfedene kadar ona duyduğu aşktır.

4. Bölüm'de bahsedilen yeniden yazma senaryoyu belli bir yöne doğru itekleme sürecini anlatıyordu. Buna karşın senaryo editörlüğüyse projenin tamamının gözden geçirilimesi, her detayın en ince ayrıntısına kadar bütünle ilişkisinin sorgulanması anlamına gelir. Her aşamada izleyiciyi aklınızda tutmalı ve sormalısınız: Ne görüyorlar? Ne duyuyorlar? Ne düşünecekler? Ne hissedecekler? Nasıl bir beklenti içine girecekler? Sonrasında ne olmasını *istiyorlar*?

İyi Bir Fincan Çay senaryosunun ilk taslağını kullanarak senaryonuz hakkında sormanız gereken soruları örneklemeye çalışacağız. Bu kadar kısa ve nispeten basit olan bu senaryoda bile göreceksiniz ki şaşırtıcı derece fazla noktanın göz önüne alınması gerekiyor ve bu nedenle de ancak birkaç kilit soru seçerek ilerlemek mümkün.

Bu senaryoyu seçme nedenimiz çok temel bazı sorunları görmemizi sağlaması. Bunu hâlâ üzerinde çalışılan bir proje olarak düşünebilir ve hem yapılan yorumlara hem de şimdiye kadar yapılan değişikliklere katılmama hakkınızı saklı tutabilirsiniz. Bu bölümü olurken sürekli aklınızda bu hikâyeyi ben yazmak durumunda kalsaydım neleri düzeltmem gerekirdi diye sormaya çalışın.

Kim bu karakterler?

Ana kahramanların karakter özellikleri, davranış biçimleri ve ilişkileri mutlaka açık bir şekilde çizilmiş olmalıdır. Sadece bu şartlar altında izleyici için gerçek anlamda var olabilirler ancak bu sağlandıktan sonra izleyicinin karakterleri anladığına ve tanıdığına güvenebilirsiniz. Böyle bir anlayış geliştirmeden karakterin kaderine ortak olmuş hissetmeyecek ya da beklenmedik bir gelişme olduğunda şaşırmayacaklardır.

Onlar hakkında yeterince şey biliyor muyuz?

Bu genellikle aksiyonu sağlayan olaylara ilgili bir sorudur. Geçmiş hikâyeyle ilgili çok fazla ayrıntı vermek filmi yavaşlatabilir ama karakterin geçmişine dair gerekli bilgiler parça parça ayrıntılarla ya da üstü örtülü ipuçlarıyla göze batırmadan da verilebilir. Unutmayın, sadece şu anda olan olayları doğrudan etkileyen ve karakterlerin eylemlerinin nedenlerini açıklığa kavuşturacak bilgilerle ilgileniyoruz.

Karakter hapse girip çıktıysa bunu bilmek önemlidir ama her hapishane jargonunu kullanmaya kalkmak gereksizdir. Onun yerine "Ben vaktimi doldurdum... fazlasıyla" tarzında bir şey söyletmek hem daha dikkat çekici hem de daha anlamlı olacaktır. Bir kadın karakter birden fazla evlilik yapmışsa sadece "beş numaralı kocam" diye bir ifade kullanması gerekli izlenimi vermek için yeterli olacaktır. Bilmemiz gereken her şeyi, bu kadarı bize söyler.

İyi Bir Fincan Çay kısa film olduğu için Keith'e bir geçmiş hikâye yaratmak ya da karmaşık kişisel ilişkiler kurgulamak hata olacaktır. Her halükarda, hikâye karakter odaklı olduğundan daha çok olay odaklıdır. Keith'in başına bazı şeyler gelir. Bunların mutlaka karakterinden kaynaklanmaz; bu tür şeyler herkesin başına gelebilir. Eninde sonunda, Keith "sıradan insanı", en geniş anlamda tüm insanlığı temsil ediyor.

Yeterince "tanımlı"lar mı?

Karakterler belirgin bir biçimde çizilmemiş ve ayrıştırılmamışlarsa, izleyici onlara ilgi duymayacaktır. Karakterlere kibir, utanç, alaycılık ya da naiflik gibi belirgin kişilik özellikleri vermek izleyicinin karakterlerle ilişki kurmasını kolaylaştırır ve karaktere karşı duyulacak çekimin ya da yakınlığın düzeyini belirler. Bu özellikler aynı zamanda olay örgüsüne dair çeşitli beklentiler de uyandırır. Düşkünlükten önce gururun geldiği ya da korkak birinin korkusuyla yüzleştiği kaç film izlediniz düşünsenize? İzleyiciler buna bayılır.

Karakterler belli bir sosyal yapı içine sağlam bir şekilde yerleştirilmemişse de, izleyici tarafından davranışlarının anlaşılması neredeyse imkânsızdır. Hiç kimseyi tanımadığınız ve orada bulunanların yakınlıkları hakkında da hiçbir şey bilmediğiniz bir yemeğe katılmak zor bir durum olurdu. Zamanınızın çoğunu ne olup bittiğini, neyin niçin söylendiğini anlamak için harcamanız gerekir. İzleyicilerin aklı kolay karışır, o nedenle karakterlerin ve ilişkilerinin hızlıca ve sağlam bir şekilde kurulması şarttır.

Altıncı His (The Sixth Sense)
(yön: M. Night Shyamalan, 1999)



İşin aslı bu günlerde izleyicilerin sinema bilgisi ve zevki moral bozucu düzeyde yükselmiş durumda ve onları zekânızla alt etmeniz gerçekten giderek güçleşiyor. *Altıncı His* popüleritesini son sahnesinde tam bir şok yaşatmasına borçlu ve tabi ki eğer bunu yapabiliyorsanız bu senaryonuz için büyük bir avantajdır. Ama bu durumun, *Altıncı His*'de olduğu gibi yarattığı bir de risk vardır: Acaba sonunu biliyor olsanız da yine de bu filmi izler miydiniz? *Altıncı His*, *Esaretin Bedeli* (The Shawshank Redemption), *Olağan Şüpheliler* (The Usual Suspects) gibi filmler için bu sorunun cevabı, kesinlikle evet.

DIŞ. SOKAK. GÜN

Bir banliyö. Sıra boyunca dizilmiş otuzların tek tip banliyö evleri.

1

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN.

Yoğun bir 1950'ler hissi, tıklım tıkış, biraz da eski püskü. İki çocuk, **JAMES** 11 yaşında, **JACKIE** 9 yaşında, kırmızı beyaz ekose örtülü, kare bir masanın etrafında oturmuşlar. **CHRISTINE** lavabonun başında gelişi güzel bir şeyler yıkıyor. Otuzlarının ortasında, çekici ama biraz da pasaklı görünüyor. Ayrıca pek mutlu göründüğü de söylenemez.

KEITH UNDERWOOD içeri girer. Kırklarının başında, hırpani görünüşlü ve çenesinde üzerine peçete yapıştırılmış oldukça kötü bir tıraş kesiği var. Belli ki Keith işe geç kalmakta ve bu durumdan hiç de hoşnut değil.

Herkes onu görmezden gelir. Keith tezgâha yaklaşır. Tezgâhta çaydanlık örtüsünün altında çaydanlık durmaktadır. Lavabonun yanında duran tabaklardan birine bakar. İçinde sucuğun kenarından soyulmuş kabuk durmaktadır. Keith çok önemli bir delili inceleyen adli tabip ciddiyetiyle kabuğu alır. Christine'e bakar. Christine bakışlarıyla karşılık verir, sanki Keith'e şikâyet etsin diye meydan okur gibidir. Keith kendine hâkim olur.

Masadaki gevrek paketini alır. Bir kâse çıkarır. Paketi içine döker ama paketten sadece tek bir gevrek parçası düşer. YAVAŞ ÇEKİM.

Derin bir nefes alır. Bir fincan ve bir tabak bulur. Hareketleri sanki bir töreni tekrarlar gibidir. Demliğin üzerindeki örtüyü kaldırır, demliğe dokunur... ve evet, sıcaktır. Fincanı ve tabağı ayarlar, süzgeci yerine koyar, demliği yavaşça eğer. Ama çay can sıkıcı derecede açıktır, rengi lağım suyunu hatırlatır. Yüzü asılır.

Demliği alır, yavaş ve mutsuz bir şekilde içindekileri lavaboya boşaltır.

Sonra mutfak dolaplarını açıp kapatarak çay aramaya başlar. Christine kollarını kavuşturmuş arkasında durmaktadır. James ve Jackie sıkıntıdan baygınlık geçirmek üzeredir. Keith neredeyse dayanamayıp Christine'e çayın yerine sormak üzeredir. Ama tam o sırada mutfak saatine gözü takılır. Sekizi yirmi geçeyi göstermektedir.

Keith ucuz görünümlü saatine bakar. Sekizi beş geçeyi gösterir. Saatin camına tıklatır. Durmuştur. Gerçekten de kötü haber.

Chrisitine kendi saatine bakar. Keith'inkinden çok daha pahalı görünmektedir. Gülümser.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith eski püskü ve paslı bisikletini yoldan aşağı aceleyle sürmektedir ki komşusu **RICHARD**'ın yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith'le aynı yaşlarda ama kendinden çok daha emin görünümlüdür; ayrıca daha uzundur, yakışıklıdır ve bir de arabası vardır.

Arabasının sürücü kapısını açmaktadır, kolunun altında çok havalı bir termos vardır.

Keith yanından sağanak yağmurun altında, aceleyle geçerken, Richard sırıtır. Arabasına biner.

DIŞ. İSTASYON. GÜN.

Bisiklete binilecek bir gün değildir. Keith ıslak ve perişan haldedir. Her yanı arabaların ve kamyonların sıçrattığı sularla sırılsıklam olmuştur.

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 124'te devam ediyor

Keith'in sıradan insan rolünü belli bir şekilde devam ettirmesi gerekir. Onu herkesten ayıran bazı niteliklerinin olması şarttır. İlk izlenimler önemli ve süreklidir. Yıpranmış görüntüsü bize baskı altında olduğunu ama yüzüne yapışan gülümseme olan biten her şeye göğüs germeye çalıştığını gösterir.

Karısı ve çocukları tarafından soğuk bir biçimde karşılanması aile içindeki durumunun pek de iç açıcı olmadığının göstergesi. Daha önemlisi, bu tavrın nedenine dair bir açıklama yapılmaması bize bunun ilişkilerinin normal hali olduğunu anlatıyor. Böylece diğer karakterlerin dışlayan ve ilgisiz tavırları Keith'i dikkatimizin odağına yerleştiriyor ve bu yolla hemen anlıyoruz ki izlediğimiz film onunla ilgili.

Çenesindeki tıraş yarası gibi ayrıntılar akla birçok farklı şeyi getiriyor: İhmalkârlık, telaş ya da başına sürekli kaza gelmesi gibi; nitekim hikâyenin ilerleyen aşamalarından bunların hepsinde doğruluk payı olduğu ortaya çıkıyor.

Daha da ileri gidip Keith'i beceriksiz ve mızmız göstermek ya da kekeme yapmak başta cazip gelebilir ama Keith'i sadece bir komedi figürüne dönüştürme ve onun "sıradanlığını" zedeleme riski taşır. O bir palyaço değil, sadece çok kötü bir gün geçirmekte olan bir adam.

Sempatimizi kazanabiliyorlar mı?

İzleyici ana karakterle özdeşleşebiliyor olmalıdır çünkü ancak o zaman karakterle aralarında duygusal bir yakınlık kurulabilir. Bunu yapmanın yollarından biri izleyiciyi karakterin bakış açısına yerleştirmektir. Karakteri ahlaki bir çıkmaza sokmak, içlerini yakıcı bir tutkuyla doldurmak ya da zihinlerine çözmeleri gereken bir bulmaca sokmak genellikle izleyiciyi duygusal olarak onlara yaklaştırır. Gerilim, dedektiflik ve romantik filmlerin bu kadar popüler olmasının nedeni de budur.

Bir karakterin kötü muamele görmesi ya da haksızlığa uğraması da hemen her zaman izleyicinin sempatisini kazanmasını sağlar. *İyi Bir Fincan Çay* filminde benimsenen taktik de bu. Keith özel olarak çekici bir karakter olmayabilir, hatta oldukça sıkıcı sayılır ama izleyici ona sempati beslerse gelişen olaylar sırasında onu destekleyecek ve daha sonra gerçekleşecek olaylarda (her ne kadar mümkün görünmese de) duygusal bir önem taşımaya başlayacaktır. Hatta sonradan tasvip edilemez hareketlerde bulunsa bile, izleyici eninde sonunda onu affedecektir.

Motivasyonları belirgin mi?

Karakterler büyük ölçüde arzularıyla tanımlanır. Arzu bir karakterin davranışlarının arkasında yatan motivasyonu sağlar ve hikâyenin lokomotifidir. Genç adamlar genç kadınları, polisler düzenbazları ister. Elbette bazen işler çok daha karışık ve ilginç hale gelebilir. Genç adam kadını eşcinsel olmadığını kanıtlamak ve polis de düzenbazı ganimeti kendisi kaldırmak için istiyordur. Basit ya da karmaşık, nihayetinde arzuladıkları şeylerin izleyiciye akla yatkın ve tutarlı görünmesini sağlamalısınız.

DIŞ. TREN İSTASYONU. GÜN

Keith'i bisikletini kilitlerken görürüz. İstasyon saatine bakar ve girişe doğru aceleyle koşar.

DIŞ. TREN İSTASYONU. PERON. GÜN

Bir **KADIN**'ın, arkasında çay servisi yaptığı ufak bir tezgâh. Keith'in önünde sadece bir kişi duruyor. Cızırtılı bir anons sesi, yankılı ve çoğunluğu anlaşılmaz.

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer,eğer artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith hayal kırıklığıyla derinden sarsılır. Trenin düdüğü duyulur. Dönüp trene yetişmek için koşar.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Keith'i aceleyle girişteki merdivenleri çıkarken görürüz.

(2)

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Girişin yankılı boşluğu her zamanki gibi geç kalanların daha da göze batmasına neden oluyor. İki RESEPSİYON GÖREVLİSİ Keith'e acımayla karışık bir merakla bakar, sanki kürek cezasına giden bir esire bakar gibi.

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakıyor. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atıyor, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlıyor. Boş masaya aceleyle geçiyor. Oturup masada birikmiş kâğıtları alıyor.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan tam dokuzun üzerindedir.

Kapı açılır. **ÇAYCI KADIN**, çay arabasını iterek içeri girer. Beyaz ve gümüş renklerinde bir hayal gibidir. Tam o sırada güneş çıkmış gibi ışık yumuşar ve renkler ısınır.

Çaycı Kadın, Denise oldukça çekici görünmektedir. Gösterdiğinden daha genç, koyu saçlı ve tatlı. Keith onu görünce gülümser. Ve tabi büyük demliği. Keith'in masası kapıya en yakınıdır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

Keith Denise'in yüzüne vurgun yemiş gibi bakmaktadır. Denise demliği kaldırır. Çayı koyar, sütlüğü alır. Bardak doludur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Keith fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 130'da devam ediyor

Filmin dünyasında motivasyon

Eğer Keith'in ne istediğini soracak olursak, cevap "pek fazla bir şey değil" olur. Belki de hayattan fazla bir beklentisi yoktur ya da arzularını sıkı sıkıya bastıran ve sonra da zayıf bir arzuya saplanıp kalan biridir. Hangisi olursa olsun istediği şey olan basit bir fincan çayı, çaresizce istiyor. Aslına bakarsanız ne isterse istesin daha fazla aciliyet taşıyan bir şey olamazdı ve daha da önemlisi, hepimiz Keith'in tam olarak nasıl hissettiğini biliyoruz.

Bu bir uzun metrajlı film olsaydı, Keith'in istediği muhtemelen bir fincan çay değil Denise olacaktı. Keith belli ki Denise'i beğeniyor ama bu kısa film bir romantik filme dönüşmeyecek. İkinci taslakta Denise'in bu kadar arzulanır kılınmasının nedeni, Keith'in dikkatinin genç ve güzel bir kadından nasıl bir termosa kaydığını göstererek, susuzluğunun gerçek boyutlarını anlatabilmek.

Engel olan ne?

Ana karakter(ler)le nihai hedefleri arasında çok ciddi bir engel bulunmalıdır. Bazen tespit etmesi kolaydır: son teknoloji bir güvenlik sistemi, durumu onaylamayan ebeveynler ya da çözülmesi imkânsız görünen ipuçları. Bazen daha az elle tutulur bir şeydir: korku ya da suçluluk gibi içsel, psikolojik bir engel ya da hikâye boyunca çözüme kavuşturulması gereken çatışmalı duygular. Bunları ekranda anlatmak çok daha zordur ve insan doğasıyla ilgili hassas bir farkındalık gerektirir. Her iki durumda da, karşılaştıkları şiddetli bir sorun olmalı.

Senaryoda Keith'in arzusunu iyi bir fincan çay olarak belirledikten sonra, önüne engeller çıkarmalıyız. İlk taslakta Keith'in önündeki asıl engel katıksız bir kötü şanstı. Bu senaryoda için sorunlu bir durumdu çünkü biraz uyduruk, biraz da manasız görünüyordu. Ne olursa olsun olaylar sadece şansa bağlı olarak gerçekleşmemeli, karakterin özellikleri ve içinde bulunduğu şartlarla birleştirilerek geliştirilmelidir.

Bu nedenle, ikinci taslak karısı Christine ve patronu Bay Harris'e daha fazla dikkat çekiyor. Onların düşüncesizlikleri (ya da düpedüz kötülükleri) de Keith'le çaresizce ihtiyaç duyduğu şey arasında duruyor. Böylece düşmanı (bu durumda kaderi) kişileştirmiş oluyorsunuz.

Aynı zamanda Keith'in durumunu besleyen içsel engeller de olmalı. Otorite karşısındaki ezikliği ve genel pısırık hali bu durumda "içsel" bir engel. Bu kendini daha girişken ve duyarsız biri gibi ortaya koyamamasına neden oluyor. Karısını, komşusunu veya patronunu benzer durumlarda düşünebilir misiniz?

Onları daha önce nerede görmüştük?

Her karakter izleyicinin önceden aşina olduğu karakterlerle belli oranda benzerlik taşır. Her beyefendi ajan James Bond'u çağrıştıracaktır; her yerinde duramayan psikotik akla Norman Bates'i getirecektir. Birçok karakter bildik bir "tipe" uyar: romantik kahraman, şeytani akıl, zavallı ezik. Böylece onları benzer figürlerle tanımlayıp, daha önceden tanıdığımız tiplerden hareketle çıkarımlar yapabiliriz. Edward Scissorhands gibi benzersiz bir karakter bile uzun süredir yalnız ve anlaşılamayan, aykırı tipler geleneğine aittir.

Keith'de izleyicinin hemen tanıyabileceği bir tip ve bu, oldukça garip biçimde onu daha da gerçek kılıyor. O da aklını çelen bir arzunun peşindeki "ezik adamlar" ailesinin bir ferdi. (Buster Keaton'dan, *Amerikan Güzeli* (American Beauty, 1999) filmindeki Lester Burnham'a seceresi çıkarılabilecek bir aile.) Sinema kahramanları genellikle aktif, azimli ve becerikli olsa da, düşkün kahramanlar için de kalbimizde her zaman bir yer vardır. Bruce Willis yerine Woody Allen'ı düşünün mesela.

Nedir bu "dünya"?

Karakteri çevreleyen dünya tutarlı, inandırıcı ve karakterin eylemlerine ve başına gelen olaylara katkıda bulunan bir dünya olmalıdır.

Uygun bir çevre mevcut mu?

Çoğu filmde fiziksel çevre bir sahne dekoru olmanın ötesinde önemli ve belirleyici bir seçimdir. Gerilim filmlerinin sık sık savaşla yıkıntı haline gelmiş şehirlerde geçmesinin ya da Amerikan liselerinin romantik komedilerin en gözde mekânlarından biri olmasının nedenleri var. Her iki durumda da, mekân hikâyenin ihtiyaç duyduğu kişileri ve durumları sağlar ve mucizevî bir şekilde izleyici kendini orada "evinde hisseder".

Hikâye belli bir çevrede geçmiyor olsa bile, belli bir çevre yaratıp olay örgüsünü bununla ilintilendirmenin muazzam faydaları vardır. Belli bir zaman-mekâna ait olmak filme çok ihtiyaç duyulan bir gerçekçilik ve doku kazandırır. Belli bir sosyal çevre kurmanın sınırlayıcı olduğu durumlar vardır ama bunların üstesinden gelebilmek tam da dramatik aksiyonun işlevini tanımlayan şeydir.

İyi Bir Fincan Çay filmini 1950'lerin İngilteresine yerleştirmenin, bugünün izleyicisi için filmin gerçekçiliğine katkıda bulunan bir seri ayrıksı imgeyi bir araya getirmek gibi bir faydası var. İzleyici kurulan çevrenin inandırıcılığından şüpheye düşmemeli; bu nedenle muşamba masa örtüsü gibi ayrıntıları eklemek çok önemli.

Bu mekânın ve dönemin ekrandaki temsili herkesin yerini bildiği ve bir adım öne çıkmadığı, donuk, sıkıntılı ve itaatkâr bir toplum imgesi olmalıdır. Film, bu durumu Keith'in patronu karşısındaki yumuşak başlılığını açıklamak için de kullanabilir. Böylece Keith'in küçük isyan girişiminin önemi ve anında işten çıkarılmasın ve idamı daha da inandırıcı kılınmış olur.

Aynı zamanda o dönem, çayın oldukça kıymetli olduğu bir savaş sonrası tasarruf dönemi. Hikâye herkesin istediğine anında kavuştuğu bir bolluk döneminde geçiyor olsaydı pek fazla bir şey ifade etmezdi.

Hikâyeyi uzak bir geçmişe yerleştirmek aynı zamanda çoğu izleyicinin ilk bakışta tanıyacağı figürlerle, daha basit ve stilize bir dünya kurma imkânını sağlıyor.

Karakterler oraya ait mi?

Her karakter için geçerli olduğu üzere, izleyicinin Keith hakkında da bilmesi gereken ilk şey onun genel çerçevenin neresinde durduğu. Banliyöde yaşaması, bir karısı ve iki çocuğunun olması ve orta yaşa yaklaşması, onun "orta direk" durumunu onaylıyor.

Bir taraftan evin sıkış tıkış ve eski püskü hali, arabasının olmaması da ortalamayı tutturmakta zorlandığını gösteriyor. Kendinden oldukça emin ve belli ki hayatta yükselen komşusu Richard'a benzemese de en azından kötü bir insan değil.

Senaryonun ikinci taslağında Keith'e bir bisiklet vermek; onu sosyal olarak aşağı çekmenin başka bir yoludur. Daha da önemlisi, bisikletler çok enerji harcatan, sakar ve zaman kaybettirici şeyler olabilirler. Bunların hepsi onun nasıl bir baskı altında olduğunu göstermek için çok değerli fırsatlardır.

İlgisizlik, küçümsenme ve alaya alınma, yağmur ve o *bomboş mide* Keith'i oldukça savunmasız kılıyor. Ona bakarken izleyici en iyisini dilese de, en kötüsünü bekliyor. Sonunda bu durumdan sıyrılacak mı, yoksa iflah olmaz bir tutunamayan olduğu onaylanacak mı?

Senaryo hikâyeyi etkileyici ve tutumlu bir şekilde aktarmalı ve senaryo editörlüğü anlatının her parçasının bu etkiye katkıda bulunduğunu kontrol ederek yapılmalı. Bu aşamada bazı bölümlerin baştan sona yeniden yazılması, değiştirilmesi ya da tamamıyla çıkartılması mümkündür. Bazı durumlarda, her şeyi yeniden yazmayı gerektirecek bir bakış açısının ortaya çıkması bile mümkün.

Hikâye etkili bir şekilde aktarılıyor mu?

Bu aşamada tretmana geri dönmeli ve yazdığınız hikâye, anlatmak istediğiniz hikâye mi diye kontrol etmelisiniz. Olay örgüsünün kurucu anları yeterince açık bir şekilde sunuluyor mu? Her sahne zaman ve enerji yönünden gerektirdiği oranda ağırlık taşıyor mu? İzleyici istediğiniz şekilde olayları takip edebiliyor mu? Bu yolculuğu sizin planladığınız şekilde mi deneyimliyor? Bundan emin olmak senaryonun parçaları kadar, onların doğru bir şekilde düzenlenmesiyle de ilgili.

Her olay ve karşılaşma ya aksiyonu ileri taşımalı ya da karakterleri kavrayışımıza bir şeyler katmalıdır. Ancak ve ancak bu sağlandıktan sonra film baştan sona ilgimizi hikâye üzerinde tutmayı başarabilir. Bir yazar olarak her sahnenin gerekliliğini ve her dramatik etkileşimin değerini tartışmaya açık olmalısınız. Ancak ve ancak bu şartlar sağlanırsa filmin tutarlı bir bütün oluşturabildiğinden emin olabilirsiniz.

Hikâyenin itici gücünü tutup gereksiz karmaşalardan kaçınmak çok önemli. *İyi Bir Fincan Çay* filminin yapısı kesinlikle karmaşık ya da zor değil, hatta olay örgüsü daha düz olamazdı: Sonu bir sürprizle biten bir dizi hayal kırıklığı.

Drama nerede?

Çatışma dramın can damarıdır ve karakterlerin içinde ya da çevresiyle arasında olmasının bir önemi yoktur. İzleyiciyi hikâyeye bağlayan bir krizle karşı karşıya kalan ve onu çözmeye uğraşan karakterlerin gösterisidir.

Filme hayat katan ve karakterleri tanımlayanın çatışma olduğunu bildiğinizde, karakterlerin aşırı etkin ve hareketlerini aşırı yapmak isteyebilirsiniz. Karakteristik sinema kahramanı kararlıdır, beceriklidir, durumdan vazife çıkarır ve bundan doğacak sonuçları kontrol edebilir. Buna karşın *Garsoniyer* (The Apartment) filmindeki C.C.Baxter karakteri gibi, Keith Underwood da olayları yönlendiren değil onlar tarafından sürüklenen, arzularıyla harekete geçen ama makûs kaderi tarafından tekrar tekrar yenik düşürülen bir karakter.

İkinci taslak özellikle Keith ve onu çevreleyen dünya arasında etkili bir iletişim olmadığının altını çiziyor. Açılış sahnesine sessizlik hâkim, patronu tarafından azarlanması neredeyse bir mim gösterisi gibi ve kedili kadınla olan tuhaf karşılaşma karşılıklı anlaşmazlıklar üzerine kurulu. Bu sahnelerin kendilerince sessiz bir dramı var. Görmezden

gelinen, susturulan ve yanlış anlaşılan Keith üzerindeki dikkatimiz onun iç dünyasında neler olduğu üzerine odaklanıyor.

Olayların ritmi var mı?

Her senaryo gittikçe yükselen duyguların etrafında kurgulanır. Bu anları farkına varabilmek, etkilerini çoğaltabilmek ve etkin bir şekilde düzenleyebilmek hikâye anlatma sanatının en önemli unsurlarıdır.

Çatışmanın doğasının belirgin bir şekilde yerleştirildiğinden emin olduğunuz kadar, çatışmanın tatmin edici bir şekilde çözümlendiğinden de emin olmalısınız. Bu anlattığınız hikâyenin doğasına uygun olarak, şiddetli gelgitlerle yükselen bir gerilimle ya da sürekli ertelenen, gerilimle durağanlık arasında kalmış dalgalı bir ritimle gerçekleşebilir.

İyi Bir Fincan Çay'ın, tekrar üzerine kurulu bir yapıya sahip olması, olayların rasgele seçildiği, dolayısıyla filmin biçimden yoksun olduğu ve herhangi bir noktada sonlanabilir ya da sonsuza kadar devam edebilir olduğu gibi bir izlenim verme tehlikesini doğuruyor. Bu nedenle her tekrarın farklı ve ilgi çekici bir katkı yaptığından emin olmak lazım. Keith'in içemediği her bir fincan çayın ayrıksı bir özelliği var; çok zayıf, çok yavaş, çok kesik ya da çok tüylü. Bu şekilde her biri beklenmedik ya da ironik bir öğe katıyor.

Aksiyon inandırıcı mı?

Bu illa gerçekçilikle ilgili bir mesele değil. Karakterlerin eylemlerinde belli bir iç tutarlılık olduğu ve bulundukları kurgusal dünyanın sınırlarını ihmal etmedikleri sürece her şey inandırıcı olabilir. Süperman'ın dünyanın etrafında inanılmaz bir hızla geri dönüp zamanı geriye çevirerek Lois Lane'i kurtarabileceğine inanmaya hazır olabiliriz ama Süperman birden evinin bodrumunda bir zaman makinesi yapmaya başlarsa filmin dünyası bütün inandırıcılığını kaybeder.

İyi Bir Fincan Çay'da Keith sadece bir kere karakterinin dışına çıkar ve bunun Keith'i felakete sürükleyen sonuçları olur. Aslında Keith patronuna saldıramayacak hatta işini tehlikeye atamayacak kadar korkaktır. Çaya olan susuzluğu içine işlemiş pısırıklığına üstün geldiği o an, tam da çatışmanın şahikasına ulaştığı andır. Ama Keith neden aldatılmış bir koca gibi davranır? Elbette cinsel bir kıskançlık hissedebilir ama onu aldatan falan da yok. Bu tutarsızlığı ortadan kaldırmak için ikinci taslak Keith'in Denise'i nasıl yücelttiğinin altını çiziyor. Keith aslında idolünün düşüşüne, Tanrıçasının iğfaline tepki gösteriyor.

Elbette seyirci Keith'in şiddet içeren cevabına hazırlıklı olmamalıdır. Bu nedenle ikinci taslak Keith'in daha önce mutfaktaki çaydanlığı lavaboya dökerek yaşadığı patlamayı çıkartıp, kantinde yüzüne kapanan kepenkleri yumruklama arzusunu kontrol etmeye çalışırken gösteriyor. Keith'in ani şiddet eylemi, izleyicinin hemen tanıyacağı psikolojik bir gerçeğe işaret ediyor. Öfkesini dışa vurmaya alışık olmadığı için, denetimi bir kere bırakınca aşırıya kaçıyor. İş yerindeki mesai arkadaşları gibi izleyenler de "birden sıyırdı" diyecekler ve çizgi bir kere aşıldığı için, bundan sonra hiçbir şey aynı olmayacak.

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Parmağını Keith'e tehditkâr bir şekilde uzatır.

Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar. Harris hayır anlamında başını iki yana sallar. Yenik bir şekilde, Keith çayı masasına bırakır.

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris çayını yudumlayıp daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir.

Keith'in baş ağrısı ses bandında gümbürder. Harris çayını içtikçe şapırtıları duyarız. Bir demet kâğıt alır, boşta kalan eliyle birbirine zımbalar.

Çayından bir yudum daha alır. Keith'in gözleri Harris'in aldığı her yudumu özlemle takip eder.
Keith hafifçe kafasını kaldırır, şakalarını ovar. Uzaktan duyulan gümbürtü ritmik bir hal almıştır. Keith'in başının ağrısı. Oldukça kötü bir ağrı.

Harris elindeki kâğıdı Keith'in önündeki masaya çarpar, bir kalem çıkarıp üzerine iki kelime yazar: **TEKRAR YAPILACAK**, büyük ve kalın harflerle. Harris bunları yaparken Keith çayın kokusunu duyar. Harris'in fincanı ağzının sadece birkaç santim uzağındadır, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.

KESME

Keith paltosunu giyer. Bir İŞ ARKADAŞI Keith'i ve masada bıraktığı çay fincanını izlemektedir. Harris de izlemektedir. Küçük bir pantomim gösterisi gibidir. İş Arkadaşı gözleriyle çayı işaret eder ve Keith'e sorarak bakar. Keith onulmaz bir üzüntüyle başını hayır anlamında yavaşça sallar. İş Arkadaşı çayı alır. Yudumlar. Çay demini iyice almıştır.

İÇ. YAKIN ÇEKİM. GÜN.

3

Keith yeşile çalan eski yüzlü, alçak ve pislik içinde bir kanepede oturmaktadır. Oldukça sıcaklamış görünür. Terlemiş nefes nefese kalmıştır. **YAŞLI KADIN** şikâyet etmekte, kucağındaki kâğıtları işaret ederek eliyle koluyla bir şeyler anlatmaktadır.

Oda küçük ve sıkışıktır. Yaşlı Kadın yetmişlerinin ilk yarısında ve pek de hijyenik diyemeyeceğimiz bir görünümdedir. Koltuğunun altına itilmiş lazımlığı görürüz. Alev alev yanan ateşi görürüz. **KEDİLERİ** görürüz. Etrafta sayılamayacak kadar çok kedi var. Odadaki her boşluğu kaplamış durumdalar. Odayı daha da ağır biçimde korkutmak dışında hiçbir işe yaramayan, insana kötü kötü bakan kediler.

Duvardaki köşeye idrarını yapan kedinin görüntüsünden Keith'in içi kalkar. Kedinin gizlisi saklısı yoktur. Her şey açıkça duyulur.

Yaşlı Kadın, Keith'in ağzı açık ve dehşet içindeki bakışını yakalar. Ama pek de umrunda değildir. Anlayışla başını sallar, ayaklarını sürüyerek odadan çıkar.

KESME

Yaşlı Kadın Keith'e bir fincan uzatır. Ama fincanın geldiği tepsi çok pis, demlik kırık dökük, süt şişesi yarı boş ve şeker kavanozu çaya bulanmış şeker küpleriyle doludur. Ona uzatılan fincansa...

Çin porseleni olabilir, söylemesi zor; ağız kısmında kedilerin tüylerinden kürkü olan bir fincan. Dikkatlice fincanın üzerinden tüyleri alır, parmağındaki yapış yapış tüylere bakar. Hayır. Yapamayacak. Zaman kazanmak için çaya üfler.

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 133'de devam ediyor

Yaşlı Kadın Keith'i cesaretlendirmek için gülümser. Keith'in midesi kalkmıştır ama gülümsemeye çalışır. Keith'i bir başka kedi kurtarır. Siyah, büyük bir canavar, biraz önceki davranışı örnek alarak gidip köşeye işer. Yaşlı Kadın bakmak için kafasını çevirir.

Keith bu şansı değerlendirir. Çayı bir saksının dibine boşaltır.

(4)

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri girer.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN.

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith koridor boyunca sendeler ve kelimenin tam anlamıyla kendini sol kapıdan içeri fırlatır.

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş gibi görünmekte. Öğle yemeğine geç inen beş-altı kişi de yemeğini bitirmek üzeredir. Kantin 'tepsini al ilerle' şeklinde düzenlenmiştir. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmıştır. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konmuştur.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **mutfak görevlileri**'ne aldırmadan ilerler. Bakışları tezgâh boyunca kasaya doğru ilerler. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizlik içinde onu hedefine ulaşmaktan alıkoyacak bir **KADIN**'ın ellerinin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

Artık çok geç. Kepenk kapanır. Keith kepenge vurur. Cevap alamaz. Tekrar vurmak üzere elini kaldırır, ama sonra vazgeçer. Omuzları düşer. Uzaklaşır.

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Başı ağrıyor. Başı korkunç bir şekilde ağrıyor. Her şey olduğundan da gürültülü geliyor Keith'e. Başını ellerinin arasına almak için çalışmaya ara verir. Aspirin şişesini avucuna döker, bir aspirin alır. Ağzına atıp yutmaya çalışır. Aspirini kuru kuruya içmek hiç de kolay değildir ve bu Keith'in yüzünden net bir şekilde anlaşılır.

Yukarı, saate doğru bakar. Üçe bir kaç dakika kalmıştır. Çalışmaya devam eder.

Saati yakın plan görürüz. Yelkovanın 12'nin üzerine gelişini görürüz.

Keith kalemini bırakır. Saatini kontrol eder. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris Denise'e işaret edip onu odasına çağırır.

Denise Keith'e özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Heryeri bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 132'de devam ediyor

Sanki zaman donmuştur.

GEÇME:

Saat üçü on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır. Başının ağrısı Keith'e işkence etmektedir. Aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Ayağa kalkar, sandalyesini geriye iter. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden gelen bir cesaretle döner. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapının kulpunu kavrar ve içeri dalar:

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yakınlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı bir aşamadadırlar. Keith dehşete kapılır.

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ama öfkeli görünmektedir.

Ama Keith de öfkelidir. Masanın üzerindeki çayı alır ve fincanın içindekileri Harris'in tepesinden aşağı boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır.

Girişten geçerken RESEPSİYONİSTLER Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith afallamış bir şekilde sokakta yürümektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Önündeki yolda bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith acıyla kasılır. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geriye döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

5

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten oldukça *birinci sınıf*. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi geriden kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i pek rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **KADIN GARSON** kendisine çay koymak üzeredir.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay fincanı Keith'in önündeki tabağa yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder. Birden bütün ışıklar söner. Garson Kadın çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür — tam apış arasına.

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 139'da devam ediyor

Karakterler "gelişiyor" mu?

Karakterler, bazen anlamsız görünse bile, olaylar tarafından değişikliğe uğramalıdır. İkinci taslakta bu durum, Keith'in hayal kırıklığı ve şaşkınlık arasındaki duygusal gelgitlerini gösteren bazı ayrıntılarla aktarılmaya çalışılıyor. Sonunda Keith aşamalı olarak duyarlı ve insanları incitmekten kaçınan, örneğin sanki istasyondaki büfede, gecikmeye neden olan kendiymiş gibi "mahçup bir şekilde gülümseyen" biriyken, kalp krizi geçiren bir yolcuya kayıtsız kalabilen birine dönüşüyor.

Bu dönüşümün başarıyla gerçekleşebilmesi için her sahnenin Keith'in akıl sağlığının hangi yönde değiştiğini gözler önüne sermesi gereklidir. Filmi bir arada tutan şey, yavaş yavaş gerçekleşen bu değişim olacaktır.

Gereksiz ya da eksik olan bir şey var mı?

Bir şey eksik ya da yetersiz göründüğünde, bunu telafi etmek için yepyeni bir sahne eklemek çok cazip görünebilir ama bunu yapmak genellikle başka önemli değişiklikler de yapmayı gerektirir ve tamamlanan kısmın bütünlüğünü de tehlikeye atma riski taşır. Bu nedenle neyin eksik olduğu konusunda kesin olmanız ve "Tamamlanması için topyekün bir değişime mi ihtiyaç var yoksa küçük bir kaç değişiklikle ya da eklenecek bir aksiyonla her şey çözümlenebilir mi?" diye kendinize sormanız gerekir.

Senaryonun her aşamasında yeni bir şey açığa çıkmalıdır. Hataların en büyüğü fuzuli sahneler eklemek ve aşırı diyolog yazmaktır. Bundan kaçınmak için sürekli kendinize sormalısınız: Bunun işlevi ne? Neden izleyicinin bunu görmesi ya da duyması gerekiyor? Bunu çıkarırsam ne eksik kalır?

İyi Bir Fincan Çay senaryosunda sabah trenindeki sahne atılabilir görünüyordu. O sahnenin arkasında yatan düşünce Keith'in işe gidişi ve eve dönüşü arasında bir simetri yaratarak, Keith'in gün içinde ruh durumundaki değişikliğe dikkat çekmekti. Ama ne mizah ne de izleyicinin karaktere karşı duyduğu merhamet ve acıma duygusu olarak, filme fazladan hiçbir şey katmıyordu.

İlk taslakta işten atılmasıyla eve gidişi arasında, Keith *şatafatlı café*'de başka bir hayal kırıklığı daha yaşıyor. İkinci taslakta bu sahne izleyiciye, işini kaybetmenin Keith üzerinde nasıl bir etki yarattığını anlatabilmek için biraz daha uzatılıyor. İşçilerle olan talihsiz karşılaşma Keith'in ne kadar hırpalandığını gösteriyor ama birden özgürleşmiş hissedip, zincirlerini kırıp, kendini şımartmaya karar veriyor.

Hikâye ve yapı gibi "küresel" meseleler bir yana, konuşulan her kelime ve her görsel imge de iyice ölçülüp biçilmelidir.

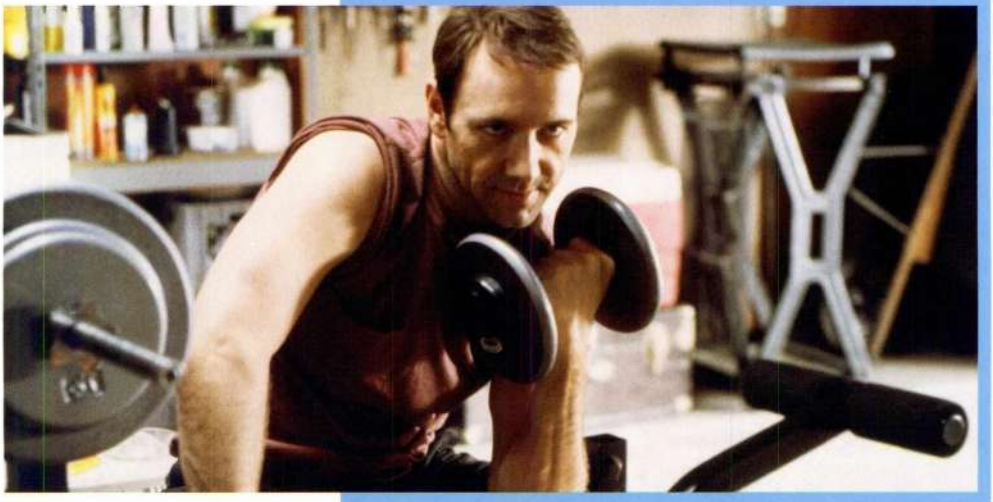
Her kelimenin önemi var mı?

İyi Bir Fincan Çay'ın ikinci taslağında neredeyse filmdeki tüm diyaloglar çıkarılıyor, hatta tamamı da çıkarılabilir ancak her seferinde özel bir neden olmalı. Kelimeler fikirleri uyandırır ve yanlış fikirleri uyandırmamalarına çok dikkat etmek gerekir.

Para meselesini gündeme getirmek, bu konunun sonradan hikâyede önemli bir yer tutacağı gibi, yanlış bir beklentinin izleyicide uyanmasına neden olabilir. Aynı zamanda karı-koca arasındaki tartışmanın gereğinden fazla uzaması, hikâyenin onlarla, evlilikleriyle ilgili olduğu izlenimini verebilir ki bu sadece kısmen doğrudur.

Benzer bir şeklide, Harris'in Keith'e özensizliğinin bedeli olarak ettiği eziyetler, Keith'in *her zaman* geç kaldığını düşündürebilir ve anlatılan günün özel durumunu ortadan kaldırabilir. Her ikisi de alakasız ve dikkat dağıtıcı düşünceler.

Amerikan Güzeli (American Beauty)
(yön: Sam Mendes, 1999)



Amerikan Güzeli'ndeki Lester Burnham gibi, Keith Underwood'da benliğini tekrar bulmak için bir şey arıyor. Bir kısa filmde bu evrensel temaya yeni bir bakış açısı katabilirsiniz. Lester Burnham'ın arayışının adı kaybolan gençlik ve cinsel hazdır. Keith'inki iyi demlenmiş bir fincan çay ama aslına bakarsanız ikisi de aynı şey demek.

Senaryo yeterince görsel mi?

Bu belli görsel efektleri kullanmakla ilgili değil, filmin "resimlerle konuşma" yeteneğini yeterince değerlendirebilmekle ilgili bir mesele. Mekânların, nesnelerin ve fiziksel eylemin dikkatli bir şekilde kullanılması, diyaloglara gerek olmadan hikâyeyi anlatmak için büyük ölçüde yeterlidir. Bunun uç örnekleri, özel sosyal olayları teatral bir yapı kurmak için kullanan *Baba* (Godfather) ya da *Dört Nikâh Bir Cenaze* (Four Weddings and a Funeral) gibi filmlerde görülebilir.

Bir sigara yakmak ya da bir silahı doldurmak gibi küçük ve özel eylemler olan küçük ritüeller, filmlerde başka görünür kılınamayacak bazı düşüncelerin ve duyguların görsel karşılıklarını sağlamaları açısından önemli bir yer tutar. Aynı zamanda filmler bazı fiziksel nesneleri ve eylemleri seçer ve onlara erotik ya da manevi bir özellik atfedecek şekilde onlarla meşgul olur.

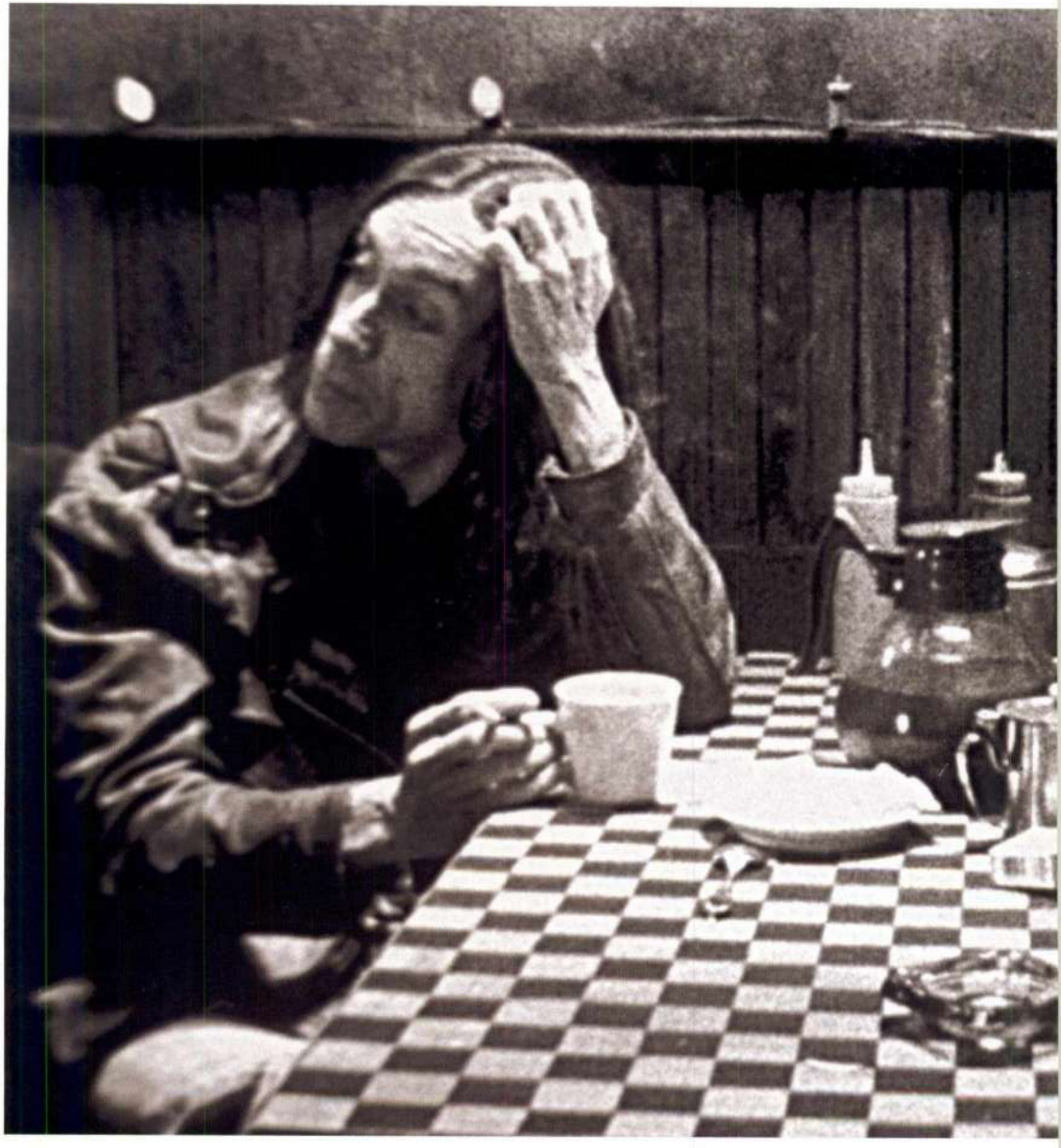
İyi Bir Fincan Çay, filmin faydalanabileceği sahne donatıları, eylemler ve dil üzerinden bir teatrallik olanağı barındıran oldukça yaygın bir tören üzerine kurulu, mesela gümüşün Çin porselenine değdiğinde çıkardığı tını filme müzikal bir katkı sağlıyor.

İkinci taslak Keith'in yükselen gerilimini aktaran, dudaklarını şapırdatması, ağzını silmesi, yakasını gevşetmesi gibi küçük görsel dokunuşlar ekliyor. Adeta dudaklarından koparılıp alınan fincanın öznel plandaki görüntüsü, izleyicinin kendisini Keith'in yerine koyarak onun bekleyişini ve hayal kırıklığını paylaşmasını sağlıyor.

Yazarlar her zaman belli temalarla eşleşen görüntülerin peşinde koşar. Filmde kaynayan su ısıtıcılarından ve trenlerden çıkan buhar ve ıslığın tekrar tekrar duyulması, Keith'in artan gerilimini, bir şeylerin içsel baskıya dayanamayarak tehlikeli bir biçimde kaynama noktasına geldiğini hatırlatıyor.

İkinci taslakta bu tema Keith'in baş ağrısı ve sürekli gördüğümüz bir kutu ağrı kesiciyle kuvvetlendirilmiş. Bu sadece duruma tamamıyla uygun bir katkı değil aynı zamanda izleyicinin Keith'in hissettiklerini hissetmesini de sağlıyor. Kuru kuru asprin içmeye çalışan birinin görüntüsü çoğumuzda irkilme duygusu uyandıracaktır.

Diğer görüntüler Keith'in içinde bulunduğu durumu etkili ve kısa bir şekilde anlatmak için kullanılıyor. Kutudan düşen tek bir parça mısır gevreği, tamamıyla boş bir kutudan çok daha etkili bir şekilde yoksunluk duygusunu anlatıyor. Gevrek parçasının kâseye yavaş çekimde düşmesi sadece izleyicinin dikkatinin çekilmesini sağlamıyor, aynı zamanda gördükleri şeyin anlamını daha iyi kavrayabilmeleri için onlara zaman tanıyor.



Kahve ve Sigara (Coffee and Cigarettes)
(yön: Jim Jarmusch, 2003)



Özel ve ayrıksı ayrıntıların konuşulmayan şeyleri anlatmak için nasıl kullanılabileceğini görmek istiyorsanız, Jim Jarmusch'un bir dizi kısadan oluşan filmi *Kahve ve Sigara*'yı inceleyebilirsiniz.

Şimdiye kadar bu kitapta sık sık okuyucu ve/veya izleyici üzerinde senaryonun yarattığı etkinin değerlendirilmesinin gerekliliğine dikkat çektik. Bunun en önemli olduğu zaman son sayfaları yazmaya başladığınız aşamadır.

Senaryonun sonu tatmin edici mi?

Amacınız izleyiciyi tam olarak istediğiniz noktada bırakmaktır. Bu, tamamıyla tatmin olmuş şekilde ya da aklında sorular ve sonrasında ne olacağı üzerine varsayımlar yapacağı bir noktada bırakmak anlamına gelebilir. *Kuzuların Sessizliği*'nin (The Silence of the Lambs) çekim senaryosu ikinci duruma iyi bir örnektir. Filmin sonunda Hannibal Lecter kalabalığın içinde yavaşça kaybolurken bir sonraki öğününün ne olacağını düşünürüz.

Kısa filmler genellikle şaşırtıcı bir gelişme ya da talihin beklenmedik bir şekilde dönmesi gibi seyircisini şapkadan çıkardıkları son bir sürprizle şaşırtmaya çalışır. Çok uyduruk ya da tahmin edilebilir bir şey olmadığı sürece bu gerçekten işe yarar. İzleyiciye Keith'in eve erken döndüğünü bildirmek için Christine'e yazdığı notu göstermek uygunsuz bir yöntem olabilir ama sonrasında olanların bir anda ifade edilebilmesi için izleyicilerin bunu bilmeleri gerekli.

Eve erken gelen kocanın, karısını komşuyla yatakta bulması biraz klişe. Aslına bakarsanız bayağı klişe ama klişelerden mutlaka kaçınmamız gerekmiyor. Klişelerin bu kadar tanıdık olmasının nedeni işe yarar olmaları. Bu basit şeylerden aldığımız zevk ilkel olsa da kolay tükenen bir şey değildir.

Yine de öldürücü darbeyi vurmak için durduk yere ortaya çıkan bu şaşırtmacalara fazlaca yaslanmanın belli tehlikeleri vardır. Birçok hikâyenin makul bir şekilde sonlanması için sınırlı sayıda yol vardır ama izleyici aşağı yukarı neler olabileceği hakkında genel bir fikre sahipken bile, filmin sonunu ilginç ve sıra dışı kılmak için birçok imkân bulunabilir.

Film uygun bir şekilde sonlanıyor mu?

Filmin, sonunu hak ettiğinden ya da sonun, filmi uygun bir şekilde tamamlayabildiğinden emin olmak gerekir. İzleyiciler, filmin sonu önceden olanlarla devamlılık sağlıyorsa ve tutarlı bir şekilde gerçekleşiyorsa, olacakları önceden tahmin etmiş olmaya aldırmazlar.

İyi Bir Fincan Çay'ın sonu daha önce gördüğümüz bazı görüntüleri anımsatıyor. Sadece Keith'in günü başladığı şekilde bitmiyor, aynı zamanda bir kez daha utanç içindeki bir çifti basıyor. Acaba bu ikinci baskın masumiyetini yitirmesine neden olan darbeyi indirdi mi yoksa ilki derinlerde de olsa daha mı sarsıcıydı? Film, bu konuyu bizim için tartışmalı bir şekilde bırakıyor.

Çay fincanının yavaş çekimde yere düşmesi bize mısır gevreğini hatırlatıyor ve filmin başıyla sonunu tematik olarak birbirine bağlıyor. Belki de evliliği o mısır gevreği kutusu kadar boştu. Buna ek olarak, kullanılan özel efekt filmin hafifçe gerçek üstü görünen sonuna da bir hazırlık niteliğinde.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Hala yağmur yağıyor. Keith yoldan aşağı hızlı hızlı yürümekte. Aceleyle TREN İSTASYONUNUN kapısından içeri girer.

6

İÇ. İSTASYON BÜFE. GÜN

Büfe yoğun ama yine de boş birkaç masa var. Self-servis bir işletme. Keith bir tepsi alır ve sıcak içeceklerin servis edildiği bölmeye kadar ilerler. Oldukça sıkılmış görünen on sekiz yaşlarında bir kız ayakta dikilmektedir. Sonunda Keith'in farkına varır.

Bir demlik alır. Demliğin içine ucunda bir zincir olan, paslanmaz çelikten iç hazneyi yerleştirir. Demliği sıcak su boşaltan küçük musluğun altına tutar.

Sıcak su gürültüyle demliği doldurur. Kız demliği musluğun altından çeker. Tepsiye demlikle beraber, fincanı, tabağı, şekerlik ve küçük bir süt sürahisini koyar.

GEÇME:

Keith masalardan birine oturur. Çayın demlenmesini beklemektedir. Demliğe dokunur. Saatine bakar. Heyecanla ellerini ovuşturur.

Demliği alır ve çayı koyar. Rengi doygun bir altın kahvesidir. Keith'in burun kanatları seğirir. Muhteşem! Süt sürahisini alır. Sütü döker, saf beyaz bir akıntı... Hayır maalesef değil. Çünkü süt kesilmiş.

Gözlerine inanamaz. Öfkeyle bakar. Tepsiyi alıp tezgâha yürür. Ama bir sürü insan sıradadır.

Kızın dikkatini çekmeye çalışır ama tezgâhın önünde bekleyen müşteriler baskın çıkar. Kız onu görmezden gelir.

Tepsiyi bırakır. Karamsar ama aceleci bir biçimde perona doğru yürür.

İÇ. SERVİS VAGONU. TREN. GÜN

İşlek ama çok dolu değil. Sekiz dokuz müşteri var. Keith sırada ikinci olarak bekliyor. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM, SERVİS ELEMANI**'ndan çay almaktadır.

Sıra Keith'e gelir. Servis Elemanı Keith'e çay koymak üzere demliği alır, eğer, ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Servis Elemanı hemen toparlanır. Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç. Keith'in artık burnuna kadar gelmiştir!

Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri, Servis Elemanının da başıyla onaylamasıyla, acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

İyi Bir Fincan Çay - son taslak, s. 140'da devam ediyor

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir. Bir arabanın geçişi duyulur; Keith irkilir. Başı çatlarcasına ağrımaktadır.

Ön kapıyı açar.

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Sonra aspirin şişesinden birkaç tane aspirin alır, ağzına atar ve bir bardak suyla midesine gönderir.

Bir fincan çay alır.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

7

BEYAZA GEÇME

İÇ. ODA. GÜN

Heryer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmuştur. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar. Altın rengindeki çay bir çağlayan gibi fincana boşalır. Adam sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Keith beyaz bir duvarın önünde çerçevelenmiştir.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromasını içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Gerçekten güzel bir fincan çaydır.Mükemmeldir. Mesut bir ifadeyle onaylar. Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini arkasından bağlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

TEKRAR SİYAHA DÜŞER

SFX — İdam sehbahasının açılan kapağının sesi.
MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim)

JENERİK

İyi Bir Fincan Çay - son taslak

İzleyiciye ipuçları vermek

İkinci taslak izleyiciye, Keith'in dengesinin yavaş yavaş bozulduğunu dair ipuçları veriyor. Bir yandan bu baş ağrısına da yorulabilir ama aşırı duyarlı olmaya başlaması izleyicileri çok daha kötüsüne hazırlıyor.

Denise'in çay arabasından gelen sesler başka bir dünyadan geliyormuş gibi; Yaşlı Kadın'ın evine yapılan ziyaret nerdeyse bir halüsünasyon. İdrarını yapan kedinin çıkardığı sesin aşırılığı kendi başına grotesk ama aynı zamanda (belki de) bizi gerçekliğin birden çöküp yerini fantastiğe bıraktığı sona hazırlıyor. Fantastiğe doğru film önceden meyil ediyor olmasaydı, son filmin geri kalanından kopuk görünebilirdi.

Filmin üç ayrı taslağının kapanış anları birbirinden pek az farklı. Kendimizi, her üçünde de (biraz Café Biarritz'i anımsatan) "ulvi" bir çay odasında buluyoruz. Bu mükemmel, platonik çayın sunulduğu *Dünyanın Sonundaki Çay Odası*. Ta ki Keith'in hayali bir kâbusa, fantezisi korkunç bir gerçekliğe, garson cellada, peçete göz bağına ve beyaz siyaha dönüşene kadar.

Keith'in karısını öldürdüğü için idam edilmek üzere olduğu izleyicinin hemen kavrayacağı kadar basit bir gelişmedir. Son arzusunun bile keyfini çıkarmasına izin verilmemesi ise her şeyi perçinleyen bir ironidir. İkinci taslakta idam sehpasının açılan kapağının sesi, gürültülü bir şekilde her şeye noktayı koyuyor ve SON.

Peki ya alternatif sonlar?

Son genellikle bir yazarın aklında ilk netleşen şeylerden biridir. Bu oldukça ciddi bir soruna dönüşebilir: Filmi güçlendirecek başak birçok olasılığın önünü kesebilir. Dolayısıyla bu aşamaya geldiğinizde "Farklı bir son daha şaşırtıcı ve güçlü olabilir miydi?" diye kendinize sormanız gerekir. Bunu yapmak en azından size projeye bir kez daha bambaşka bir açıdan bakma imkânı tanıyacaktır.

Kesin bir şekilde gerçekleşen sonlardansa bazı kısa filmler, olayların farklı şekillerde yorumlanabileceği bir muallâklık sağlamaya çalışırlar. Kasıtlı olarak karanlıkta bırakılmış şeyler ve sadece kafa karışıklığı yaratan gelişmeler olmazsa, izleyici olayların belli oranda belirsiz bırakılmasından hoşlanabilir. Hatta düşünmelerini gerektiren bu seyir onlar için çok daha keyifli olabilir.

Bütün bunların ışığında farklı sonlar akla gelmeye başlayacaktır. Mesela beyaz odanın duvarları yastıklarla kaplanmış, Keith ise bir deli gömleğinin içindedir. Birden Denise belirir ve ikisine birer bardak çay koyup Keith'in yanına kıvrılır. Önemli olan son görüntünün filmin geri kalanıyla bir bütün oluşturabilmesidir.

Popüler bir şarkıyla bitirme kararıysa çok daha dikkatli yaklaşılması gereken bir karar. İzleyiciyi son bir kez güldürmek pahasına Keith'in ölümünü önemsizleştiren duygusuzca yapılmış bir hareket gibi algılanabilir. Muhtemelen Keith'in sondaki ruh hali için ölüm ve kahkahanın birleşmesi oldukça uygun olacaktır.

Her senaryonun öncelikle sahip olması ve her sayfasında taşıması gereken çok temel bir özelliği vardır: *yapışkanlığı*. Okucunun aklına girmeli ve yapışmalı, tabii tercihen doğru nedenlerle. Hemen akıldan çıkıyorsa, kimse dönüp senaryonuza tekrar bakmayacaktır; bu da filme çekmek için ciddi miktarda para ve zaman yatırımı da yapmayacaktır anlamına geliyor.

Senaryonuz akılda kalıcı mı?

İyi Bir Fincan Çay'ın üzerine kurulu olduğu fikir de, bu fikrin uygulaması da oldukça basit. Ana karakter senaryoya güçlü bir insan odağı yerleştiriyor. Bu bizi bazen sıradan, bazen tuhaf ya da korkunç, çeşitli deneyimler edindiği bir yolculuğa çıkıyor. Olaylar takip etmesi çok kolay bir ritimle gelişiyor ve kriz, şahika ve kapantı noktalarını saptamak oldukça kolay. Genel olarak hikâyenin gelişimi keyif verici ve yer yer bu keyif daha da artıyor.

Bir yönetmen bu hikâyenin tuhaf ve gülünç yanlarını ya da karanlık taraflarını ön plana çıkarabilir. Zalim bir tanrının acımasızlıklarına karşı isyan çığlığıya da, psikolojik çöküşün bir incelemesi olabilir. Ne komedi, ne trajedi, her ikisinin bir karışımı. Gerçek ve fantaziyi, açık ve ilgi çekici bir şekilde harmanlıyor.

Zayıflıkları nerede?

İşte şimdi sizin kendi yeteneklerinizi konuşturma zamanınız. Bizce bu senaryoda mutlaka değinilmesi gereken bazı problemler var. Ne dersiniz?

Anlam yaratmak

Not: Keith'in bu kadar çaresizce ihtiyaç duyduğu şey bir bardak su ya da bir şişe viski olsaydı, bu senaryoda çok ciddi bir fark yaratırdı. Bu, Keith'in olduğu *kişiyi* ciddi bir şekilde değiştirirdi. Su tamamıyla fiziksel ve temel bir ihtiyaç, hayatta kalmak için tek ihtiyaç anlamına geliyor. Viski psikolojik bağımlılık anlamına gelirdi ki bu da bir tür hastalık sayılır.

Evet, çay da başlangıçta susuzluğunuzu giderir (ve evet bağımlılık yaratabilir) ama Keith'in durumunda bir çeşit deva, ilaç gibi iyileştirici bir şey. Fazlaca talepkar bir hayattan alınan kısa mola, özel bir zaman. Bütün dünyanın Keith'in elindeki bu küçücük teselliyi almak için birleşmiş olması oldukça zalimce. İstediği çok ufak bir şey ve zaten işin esprisi de burada.

Başka bir deyişle, bir fincan çayın *sembolik* bir anlamı var; ilk anda öyle görünmese de bu hikâye aslında bir Kutsal Kâse hikâyesi.

Bu senaryo üzerine bu kadar büyük laflar etmek anlamsız görünebilir ama bunu yapmak, yazara olay örgüsünün ayrıntılarında kaybolmadan anlattığı hikâyenin genel görünümüne ve bu görünümün ifade ettiklerine bakma imkânı tanır. *İyi Bir Fincan Çay* (*Garsoniyer*, The Apartment ve *Amerikan Güzeli*, American Beauty gibi) çok temel bir gerçeği göz önüne seriyor: Hayatın anlamının genellikle ucuz ve burnumuzun dibinde oldukları için göz ardı ettiğimiz küçük şeylerde saklı olduğudur. Film bu basit gerçeği açığa çıkarmak için harika bir araç.

Bir Western'de Keith suya ihtiyacı olduğu için sığır tüccarlarıyla mücadele eden çiftlik sahibi olurdu. Bir *Kara Film*'de (Film Noir) ölümcül derecede baştan çıkarıcı sarışının ağına düşüp suç batağına saplanan bahtsız olurdu. Bizim küçük (ve pek İngiliz) filmimize yaraşır bir şekilde, Keith acımasız bir dünyanın, ezici günlük rutininden kaçmak için cennetten birkaç dakika çalmaya çalışan, vasıfsız bir ofis görevlisi.

Bir yazar olarak, izleyicinin tam olarak bu şekilde olmasa da, bunu sezeceğine güvenebilirsiniz. Hepimiz bir çeşit kaçış özlemi duyarız. Keith bize acınacak halde görünüyorsa, bu onun saplantısında çocukça bir şey olmasından kaynaklanıyor ve hepimizin içinde o çocuk hâlâ yaşıyor.

ALIŞTIRMA

Bu bölümün ortaya koyduğu üzere, senaryo editörlüğü tam da isminden anlaşıldığı türde bir iş: Başkalarının işlerine bakıp yapıcı ve yol gösterici yorumlar yapmak. Bunun için yapılabilecek en iyi alıştırma yakınınız olan bir yazarla senaryoları değiştirmek ve yazdıklarınızın iyi ve kötü yanları üzerine tartışmaktır. Buna ek olarak, aşağıdaki alıştırmayı deneyebilirsiniz.

Yazmakta olduğunuz senaryoyu alın. Hikâyeyi bir A4'ün ön yüzüne özetleyin. Bunu tretmanınızla karşılaştırın ve gerçekçi bir şekilde nelerin değiştiğini değerlendirin.

İzlemediğiniz bir filmin senaryosunu alın. Yazara nasıl yorumlar yapardınız? Filmi izleyin. Çekim sürecinde kâğıt üzerinde olanlar değişmiş mi ya da aşağı yukarı ekranda izlediğiniz şey senaryoda yazılanların görsel karşılığı mı?

Aşina olduğunuz bir filmin senaryosunu alın. Filme çekerken neler dışarıda bırakılmış, neler iyileştirilmiş ya da değiştirilmiş?



SENARYO YAZARLARI

Yıldızların Sesi (Little Voice) (yön: Mark Herman, 1998)



Yıldızların Sesi'nde Ray "Küçük Ses"i aslında kendi çıkarları için bir yıldız olabileceğine ikna etmeye çalışıyor. Başkasından tavsiye alırken onunla aynı piyasada çalıştığınızı aklınızdan çıkarmayın.

Bu bölüm konuyla ilgili tavsiye değil bilgi vermek amacıya hazırlandı. Bu kitap boyunca size birçok tavsiye verdik, birkaç kuraldan bahsettik ama çoğunlukla süreçle ilgili bir rehber sunma amacını taşıdık. Bütün bunlar normu tanımlıyor ama Monty Python'un *Brian'ın Yaşamı* (Life of Brian) filminden bir alıntı yapacak olursak: "Hepiniz bireysiniz..." Senaryo yazım teknikleri bir yüzyıldan uzun bir zamandır gelişmekte ve işleyen bir pratik ama uygulamada herkes kendi yöntemlerini yaratıyor. Taze bir senaryo yazarı olarak sürekli yapmanız gereken tek şey UYGULAMA. Bir yazar, yazar!

Bu bölümde karşılaşacağınız kişilerden bazıları işinin ehli senaristler. Bazıları daha meslekte yeni. Hepsi kendilerine ve üzerinde çalıştıkları senaryoya uygun bir çalışma yöntemi bulmuşlar.

Çelişkili şeyler okuyacaksınız, çok değil ama biraz. Bu çelişkiler aklınızı karıştırmak için değil yürüyeceğiniz yolun haritasını sağlı sollu çıkarmak adına var. Bazen biraz daha soldan, bazen biraz daha sağdan yürüyeceksiniz, ama asla bu patikanın dışına çıkmayacaksınız. Nasıl metafor ama?



İnsanlar filmi sevdi; bazıları anlamadı, başı, ortası ve sonu olan ve bir de kötü adamı olan filmleri tercih ediyorlardı. Ama ne yapalım bu filmde onlardan yok! Yine de çoğu insan filmi sevdi.

Alisha McMahon: Yazar/Yönetmen *Floored*, 2008

Alisha, Prodüksiyon Tasarımı ve Sanat Yönetmenliği alanlarında özel yetenekleri bulunan, kısa film prodüksiyonu konusunda deneyimli, Film ve Televizyon Prodüksiyonu bölümünün eski öğrencilerinden. Alisha'nın yönettiği *Floored*, aynı zamanda Alisha'nın, ekranda sürekli geleneksel dramları izlemekten sıkılıp yazdığı ilk senaryo. *Floored*, tek isteği eve gitmek olan bir ana karakterin hikâyesi. Kahramanın yolculuğu bir apartmanda oturan bir takım garip insanlar tarafından sürekli olarak kesintiye uğruyor. Alisha şu an ikinci kısa film senaryosu üzerine çalışıyor ve sıradaki projesi olan *Elevator Gods* filminin kadrosunda Peter Hunt da yer alacak.

Fikir nasıl ortaya çıktı?

Benim karmakarışık, çılgın kafamdan! Müzik videolarını seviyorum; tuhaflıklarla dolu olmalarını ve uzun zamandır aklımda ölüm kavramı etrafında şekillenen bir müzik videosu fikri vardı. Bir apartmanın katlarında yaşayan farklı insanlar fikri aklıma geldi. Ana karakteri oturttuktan sonra geriye sadece hikâyeye kaç tane daha garip insan koyacağıma karar vermek kaldı.

İlhamın büyük bir kısmı müzik videolarından ve imgenin yaratabileceği olasılıklardan aldım. Bu bir hikâyeyi üç dakikada nasıl anlatabileceğin ile ilgili. Bunu başlangıç noktası olarak belirledim. Film için fikir, Hijak Oscar için hazırladığım bir müzik videosundan çıktı. Evine gitmeye çalışan birini düşünmüştüm ve filmde buradan devam ettim.

***Yerle Bir* geleneksel anlatı biçimlerinden kaçınıyor, çok daha absürd bir yaklaşımı var. Bunu nasıl becerdin?**

Anlatı *After Hours*'u izledikten sonra ve filmdeki "sadece eve gitmek istemek" temasından çıktı. Ana karakterin eve varamayacağını bilince, geriye sadece onu, neyin ve kimin durduracağını bulmak kalmıştı.

Yazma sürecine nereden başladın?

Önce bir spot yazdım çünkü yazmam gerekiyordu. Ama aynı zamanda filmi sınırlı sayıda kelimeyle anlatma meselesiydi. Bu tabii ikinci taslaktan sonra oldu.

Hemen tretmana başladın mı?

Doğrudan senaryoyu yazmaya başladım; sonra geri dönüp bir sekansiyel yazdım. İkinci taslaktan sonra biraz toparlayabildim. Tretman çok önemli bir iletişim aracıydı.

Sunumuna nasıl hazırlandın?

Sunum çok korkutucuydu. Çok fazla hazırlık yaptım. Prova yaptım, bir PowerPoint sunumu hazırladım ama sonra onu kullanamadık ve her şey çöpe gitti! Bütün hikâyeyi anlatmam gerekti. Sadece bir "komedi" diyemezdim. İnsanlara cazip göstermeli ve görsel olarak projeyi satmalıydım. Sonunda doğrudan tretmanı okudum! Oldukça gergindim ama neyse ki senaryonun dışına çıkmama izin vermediler.

Sunumunun yapısını hazırlamanda sana ne yardımcı oldu?

Tretmanı sunumdan önce yazmıştım çünkü senaryoyu yazarken işime yaradı. Böylece en önemli öğeleri ortaya çıkarıp ana karakteri ve amacını ve diğer karakterleri açıklayabiliyorsun.

Sunumun en önemli kısmı görselleri özetlemekti. Bu insanların iletişim kurmasına yardımcı oluyor.

Karakterlerini nasıl geliştirdin?

Başta yirmi karakterim vardı ama sayıyı azaltmak zorunda kaldım. Bu da her karaktere daha fazla özellik ve yapacak şey atayabilmem ve onları daha derinlikli kılabilmem anlamına geldi.

Diyaloglarla nasıl başa çıktın? Senaryo yazımının en zorlu kısmı neydi?

Diyalog en zoruydu. Benim konuşma tarzım 50 yaşında ve annesiyle yaşayan birinin konuşmasına pek benzemiyor. Senaryoyu başkalarına okuttum ve başka insanların konuşma tarzlarını dinledim. Sonuç olarak film çok stilize olduğu için daha serbesttim ama eninde sonunda konuşulanların bir kısmının da anlaşılması gerekiyordu.

Bu kadar sıra dışı bir senaryoda yapıyı nasıl oturttun?

Bir başı, ortası ve sonu olsun istemiyordum. Sonunda olayların çözümlenmesi gerektiğine ya da bir mutlu son olması gerektiğine inanmıyorum. 12 dakika boyunca eğer birilerinin ilgisini çekip onları eğlendirebiliyorsan bence, bütün bu gereksiz ayrıntıları bir kenara bırakıp onları bir yolculuğa çıkarabilirsin. Bu film tam olarak yolculuğa çıkan bir adamla ilgili. Belli bir açıdan baktığınızda, herkes kendini onun yerine koyabilir. Tek istediği eve gitmek ve hepimizin sadece bunu istediği zamanlar olmuştur.

Senaryo editörünle nasıl çalıştın?

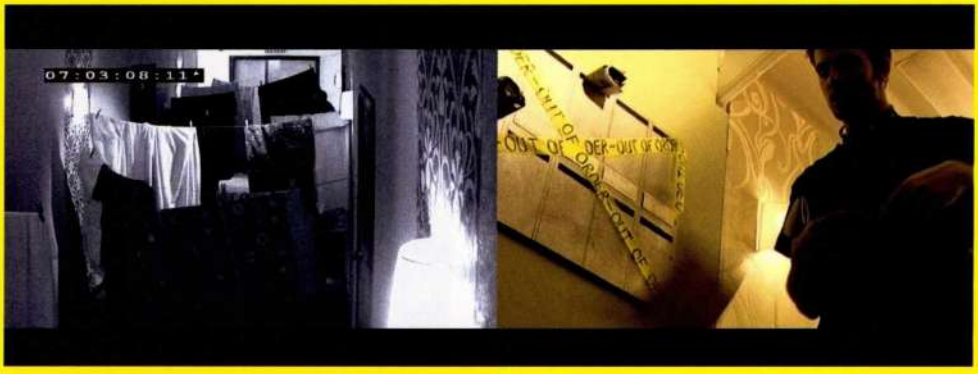
Daha önce öykü yazmıştım ama bu benim ilk senaryomdu. Emily Barker'la birlikte çalıştım. Başlangıçta "aynı odada çalışırız" diyorduk ama sonradan benim tomarla bir şeyler yazıp ona göndermem tarzında bir düzen oturdu. Emily düzeltip tekrar bana gönderiyordu. Harikaydı [...] neyi değiştirmemiz gerekiyor, neden değiştirmemiz gerekiyor sürekli bunları konuştuk. Emily'yle bu şekilde çalışmak senaryonun her aşamasında çok verimli oldu. Tabii, Emily normalde bir senaryo editörünün yaptığından çok daha fazla şey yaptı.

Peki ya izleyici filmi nasıl karşıladı?

İnsanlar filmi sevdi; bazıları anlamadı, başı, ortası ve sonu olan ve bir de kötü adamı olan filmleri tercih ediyorlardı ama ne yapalım, bu filmde onlardan yok! Yine de çoğu insan filmi sevdi.

Floored anlatıya standart olmayan bir bakış açısı getiriyor. Ayrıca çoğunluğu tek bir mekânda bir apartmanın içinde geçiyor. Bu nedenle de tasarlanması da sıra dışı oldu ve bir stüdyoda hazırlanıp çekildi.







Alisha McMahon > James Condon



Bir sinemacı olarak aslında kendi elimi kolumu bağladım ama diyaloğa muhtaç olmadan neler yapabileceğimi görmek istemiştim. Bu çekim aşamasında olduğu kadar senaryo yazım aşamasında da büyük zorlukları olan bir şey.

James Condon: Yazar/Yönetmen *Snowed Under*, 2008

James Cordon, aslında bu filme senaryo yazarı olarak katılmıştı. Yazmaya duyduğu tutku tüm film yapım sürecinin bir bütün olarak önemini kavramasıyla dengelenmiş. James Film ve Televizyon Yapımı öğrencisiydi ve birçok farklı yapım firmasında çeşitli yapım evlerinde çalıştı. *Snowed Under* hem yazıp hem yönettiği, ilk önemli kısa filmi ve doğaüstü temalar taşıyan, tecrit ve arzuyla ilgili bir film. James'in film yapım alanında yazmak ve yönetmek gibi çok farklı ilgileri ve yetenekleri var. James, şu anda Working Title film şirketinde çalışıyor ve kendi senaryolarını geliştirmeye devam ediyor.

Fikir nasıl ortaya çıktı?

Yazarken nereden ilham aldığımın farkında değildim. Birinci sınıf öğrencisi olmak, çok çalışmak ve öğlen aralarında bir alışveriş merkezindeki Starbucks'da oturup yazmak benim için çıkış noktası oldu. Zaman kısıtlamalarının yarattığı baskıdan çıktı. İlham gizliydi ama şimdi geriye dönüp bakınca aslında benim hayatımla ve zamanımla ilgili olduğunu görüyorum.

Fikrin oldukça kişisel; izleyicinin hikâyenin içine girmesini nasıl sağladın?

Konu çok kişisel olduğu için bir yazar için gizil tehlikeleri var. Kişisel meselelerin nasıl olduğu üzerine çok erken bir farkındalık edinmenin zorlukları var. Aslında farkında olmadan bilinçdışınıza sızması daha iyi. İyi bir hikâye hiçlikten çıkıp geliyor aslında ama daha sonradan dönüp baktığınızda hikâyeyi damıtıp izleyici için daha kolay nüfuz edilebilir hale getirebiliyorsunuz.

Yazma sürecine neresinden başladın?

Önce 25 kelimelik akılda kalıcı bir spot yazdım... İçime sinen bir şey çıkarmayı başarınca bir sekansiyel yazdım. Sonuçta tek bir spot kullandım ama üzerlerine çizik attığım birçok farklı spot hazırlamıştım. Bu aşamada doğru gelmiyorsa, sonradan da gelmeyecek demektir.

Sonra neler oldu?

Sonra bir hikâye taslağı yazmaya başladım. Oldukça kaba bir tretman. Fikir bir yapıya dönüştü. Hikâyenin çarpıcı olmasını istediğim için yapı ortaya çıktığında ona göre eldeki malzemeyi filtreleyip hemen tretmana dönüştürdüm.

Geleneksel senaryo geliştirme sürecini takip etmenin faydasını gördün mü?

Yapıyla ilgili bir sorunum olmadı. Fikre uygun bir yapı kendiliğinden oluştu.

Sunumun için nasıl hazırlandın?

Fikir sunumdan önce gelişmişti. Fikir ilk ortaya çıktığında, bunu gruba aktarıp ekip için gayri-resmi bir sunum yapmıştım. Sonraki sunumu telefonda yapmam gerekti ve oldukça çarpıcı bir spotum olduğu için şanslıydım. Neyle ilgili olduğunu, kiminle ilgili olduğunu ve bizim için neden ilgi çekici olduğunu poster ve DVD kapak arkasında yazacak türden şeylerle anlattım.

Karakterleri nasıl geliştirdin?

Tek bir karakterle uğraşmanın faydasını gördüm. İki karakterin etkileşim halinde olduğu sadece bir sahne var. Diyaloglar anlamsız olamazdı. Yani tabi asla öyle olmaması gerek ama! Çoğu sahnede tek başına bir karakter görüyorsunuz. Bu filmin ne olup bittiğini nasıl göstereceği konusunda dikkatlice düşünmeyi gerektirdi. Filmin üzerine kurulu olduğu fikir ve filmin aslında neyle ilgili olduğu üzerine sürekli düşünüyor olmak önemli.

Diyaloglarla nasıl başa çıktın? Senaryo yazarlığının en zor kısmı neydi?

Bir sinemacı olarak aslında kendi elimi kolumu bağladım ama diyaloğa muhtaç olmadan neler yapabileceğimi görmek istemiştim. Bu çekim aşamasında olduğu kadar senaryo yazım aşamasında da büyük zorlukları olan bir şey.

İlk taslağı yazmaya ne kadar çabuk başladın?

Tretman büyük bir hızla senaryonun ilk taslağına evrildi. Fikir daha bu ilk aşamalarda tamamıyla yapılanmıştı. Fikir üzerine uzun uzun düşünmüş olmak, daha yazmaya başlamadan taslak halindeki birçok fikri ve değişikliği çoktan yapmış olmak anlamına geldi.

Üzerinde sahne numaraları olan kartlar kullandığını fark ettim.

Düşüncelerimi toparlayıp yazmaya başlamadan bir şeyleri düzenlemeye yarıyor. Böylece hikâyenin nasıl farklı şekillerde gelişebileceğini görüyorsun.

Peki, senaryoyu ilk taslak ve sonrası için nasıl geliştirdin?

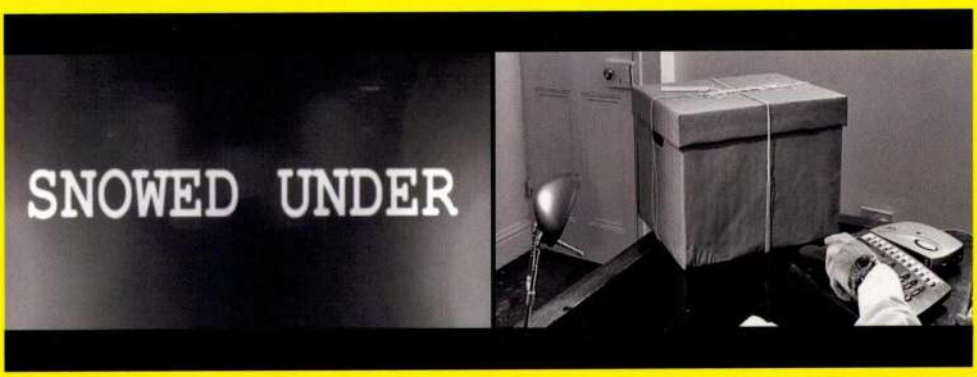
Üç farklı taslak hazırladım ve sonra bunların üzerinden çalıştım. Sonra ilk taslağa geri döndüm. O andan itibaren birbirinden farklı iki taslak ortaya çıktı. En çok da sonları farklıydı. Başlangıçta çok daha gerilimli bir sonu vardı ama ekip hafif bir sonun daha iyi olacağını düşündü. Aslında denemeyi çok istedim ama sonu öyle çok iddialı olacaktı. Ben de bıraktım özgün haline dönsün.

Tamamlanıp gösterildikten sonra izleyicinin filme nasıl tepki verdiğini düşünüyorsun?

İzleyici filmi anladı mı? İzleyiciler ne olup bittiği konusunda ikiye bölünmüş görünüyorlar. Hikâyenin açıklanmaya muhtaç olması filmin zaafı. Sonlar çok önemli, özellikle kısa filmlerde. Filmler bir sona doğru evrilmeli yoksa bir anlam ifade etmezler.

Filmin sonu işliyor ve izleyiciler filmden hoşlandı ama en doğrusu aklınıza ilk gelen fikre sadık kalmanız. Tek bir şeyi bile değiştirseniz bu sizi geriye dönüp yazmış olduğunuz her şeyi yeniden gözden geçirmeye zorluyor.

Snowed Under bir ofiste bir çok anlamda kısılıp kalmış bir karakter üzerine kurulu. Doğaüstü bir atmosferde, film koşullar tarafından kısıtlanma deneyimini anlatan bir mecaza dönüşüyor.





Alisha McMahon > **James Condon** > Thomas Gladstone ve Alexander Johnson



Başkalarının görüşlerini almak çok önemli çünkü özellikle senaryoyu geliştirmek için çok az zamanın varsa, bir süre sonra ayrıntılarda kayboluyorsun. Ben düşünmek için yeterince zamanım olmasını tercih ediyorum.

Thomas Gladstone (Tom): Yazar, *Put On Your Sunshine Boots*, 2008
Alexander Johnson (Sandy): Yapımcı/ Senaryo Editörü, *Put On Your Sunshine Boots*, 2008

Tom çok gayretli bir yazar ve *Put On Your Sunshine Boots*'un hem yazarı hem de yönetmeni. Bu projeden sonra benzer bir konuda belgesel çekti. Hâlâ yazmaya devam ediyor ve birkaç farklı proje geliştiriyor.

Sandy, *Put On Your Sunshine Boots* filminin yapımcısı, aynı zamanda senaryodaki hem kavramsal hem de mantıksal meseleleri gözeterek senaryo editörlüğünü ve filmin yapımcılığını üstlenmiş. Yapımcılığa ek olarak Sandy'nin ses konusunda tecrübesi var ve her iki alanda da çalışmaya devam ediyor.

Fikri nasıl buldunuz?

Tom: "Sığınak" imgesinden. Herkes oyunlar oynadığımız o yerle bağ kurabilir... Özellikle yetişkinler.

Sandy: Hikâye tam anlamıyla gelişene kadar herkes için bu kadarı yeterli oldu. Bunun işe yarayacağını biliyorduk çünkü kime hikâyeden bahsetsek daha fazlasını duymak istiyordu.

Tom: Her şey bunun etrafında kuruldu ve geliştirildi.

Sürecin hangi aşamasında yazmaya başladınız?

Tom: Bir spot yazmakla uğraşmadım ama hikâyenin neyle ilgili olduğunu özetleyen bir çeşit metin yazdım. Farklı spotlarla vurgulanması gereken birçok nokta vardı. Ben çoğunlukla bir yazar olarak spota ihtiyaç duymuyorum. Bunlar daha çok fikri satmak için sonradan işe yarayan şeyler.

Geleneksel gelişim sürecini takip etmek yapıyı kurmanıza yardımcı oldu mu?

Tom: Tretmanda çok faydası olmadı ama sekansiyelde faydası oldu. Düşüncelerinizi kâğıda dökmek ve işleyip işlemediklerini görmek için iyi bir yol.

Sandy: Sekansiyel gerçekten çok faydalıydı. Hikâye fikrini hemen kavrayabiliyorsunuz ve yeni bir ekiple çalışırken bu gerçekten çok işinize yarayabiliyor.

Tom: Tretman, eğer neler olacağını biliyorsanız, her zaman yazarın işine yarayan bir şey mi emin değilim. Tabi neler olacağını unutmadığınız sürece.

Diyaloglarla nasıl başa çıktınız? Senaryo yazımının en zorlu kısmı neydi?

Tom: İnandırıcı diyaloglar yazmak zordu. Çoğu şeyi görsellikle anlatmaya çalıştım ama ilişkilerde ayrıntıya girdiğiniz zaman bazı şeylerin söylenmesi gerekiyor.

Senaryoyu geliştirilirken, taslak yazma aşamasına nasıl geldiniz?

Sandy: *Sunshine Boots* oldukça sorunsuz bir şekilde ortaya çıktı. Tom karakterler arasındaki ilişkileri güçlendirmek için ayrıntılar üzerinde çalıştı. Bu noktada biz de yeniden yazma sürecinin bir parçası olarak lojistik meseleler üzerine çalışmaya başladık.

Tom: Aslını isterseniz ilk taslaktan sonra senaryo pek değişmedi. Yapılan değişiklikler göze pek çarpmayacak nitelikte. Her zaman yazarken "bu filmi nasıl çekeceğiz" diye kendime soruyordum. Bu da birçok şeyin önceden hallolmasını sağladı.

Başkalarından görüş almak işinize yaradı mı?

Tom: Başkalarının görüşlerini almak, özellikle senaryoyu geliştirmek için çok az zamanın varsa, çok önemli çünkü bir süre sonra ayrıntılarda kayboluyorsun. Ben düşünmek için yeterince zamanım olmasını tercih ediyorum.

Sandy: Tom'un başından beri istediği görsellik konusunda kafası çok net olsa da küçük bir kısa film ekibi olarak çalışmak herkese fikirleriyle projeye katkıda bulunma hakkını verdi.

Filmin bundan sonraki aşaması ne?

Tom: Meydana çıkaracağız ki insanlar görsün.

Sandy: Festivallere başvuracağız, bakalım nasıl olacak?

Yeni bir malzeme üzerine çalışıyor musunuz?

Tom: Evet aklımda dönüp duran birkaç fikir var, şu an bu fikirleri geliştiriyorum.

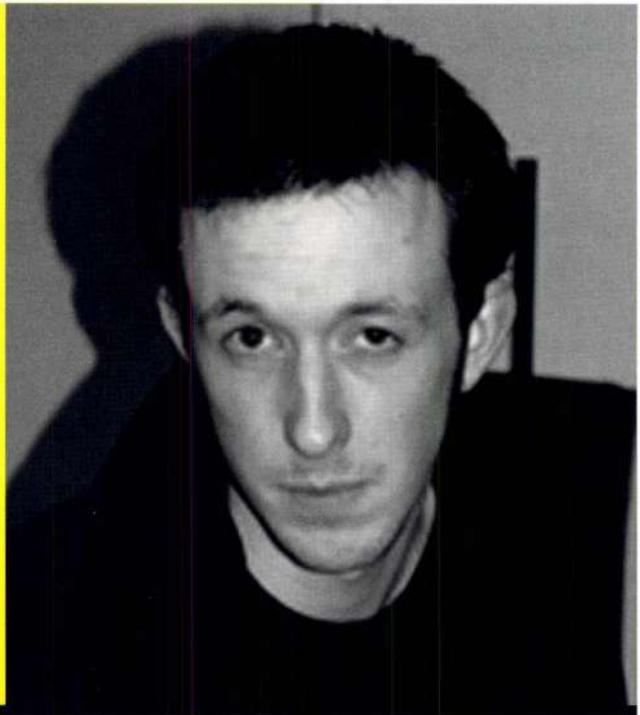
Sandy: Ben fon yaratma meselelerini halledene kadar sesçi olarak iş arıyorum. Nihayetinde bir şekilde para kazanmam da lazım.

Put on Your Sunshine Boots bir romantik komedi gibi görünüyor, ama derinlerde farklı bir hikâye daha saklı. Çocukluğumuza sahip çıkmanın ve oyun oynamanın önemini vurgulayan bir hikâye. Filmin merkezinde iki arkadaşın birlikte bir "sığınak" inşa etmesi yer alıyor. Bu ana karakterlerin gelişiminin gerçekçi kılınmasını sağlıyor.





James Condon > **Thomas Gladstone ve Alexander Johnson** > Alexander Woodcock



Tretmanı ekip için olduğu kadar kendim için de yazdım. Her şeyi parçalar halinde görmek hikâyedeki neden sonuç ilişkileri üzerine düşünmemi sağladı ama tretman asıl olarak yapımcının lojistik gibi konuları ve genel olarak filmin nasıl görüneceğini değerlendirmesi için önemlidir.

Alex Woodcock: Yazar/Yönetmen, *Without Wires*, 2008

Alex çok yetenekli bir yazar ve araştırmacı. Bu yetenekleri Alex'in filme aktardığı oldukça iddialı bir senaryo olan *Kuşatma*'nın yapımında bir araya geliyor. Alex'in iki hedefi var: Kral Edward döneminde yaşam ve 1. Dünya Savaşı siperlerinde yaşananlar olmak üzere tarihi bir eskiz yapmak ve masumiyetin kayboluşunu öykülemek. *Kuşatma* şu an festivalleri geziyor ve Alex de yeni senaryo fikirleri üzerine çalışmaya devam ediyor.

Fikir nerden çıktı?

Fikir temel olarak Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nı anlatan dönem filmleri ve bu filmlerdeki otorite figürlerinin temsili üzerine düşünürken çıktı. Bu filmler, genellikle işçi sınıfından karakterler üzerine odaklanır; bense bir subayın başına neler gelenleri görmek istedim. Yönetimdeki birinin çöküşünü izlemek çok daha ilgi çekici.

Yine de bu bir kısa film için oldukça kapsamlı bir konu.

Anlatıya baktığımızda film daha çok hatıraların arasından birini çekip çıkarmak gibi... Hayatlarının dört yıllık bir döneminden önemli anların seçilmesi gibi... Çok fazla ayrıntıya girmeden bir uzun metrajdan belli sahneleri çekip almışsınız gibi. Film oldukça *büyük* bir fikir üzerine kurulu. Zor olan, kapsamını daraltmak ve belirlemekti. Zaten bilinen kısımları çok da sıkıştırıp yoğunlaştırmadan tarihi anlatmaya çalışmaktı.

Bunu yapmak senin bilgi alanını çok aştı mı?

Rememberence dizisinin benim üzerimde çok önemli bir etkisi oldu. Hikâyesini anlatırken 1940'lara kadar uzanıyor. Onlar yaptıysa ben de yapabilirim dedim. Tabii bir de dünya kadar araştırma yaptım.

Peki, bu konuyu izleyici için nasıl gerçekçi kıldın? Genel olarak konuşursak çoğunluk tarihe olduğundan çok daha fazla filmlere aşina.

Ben genellikle filmleri izlerim ve söyledikleri şeylere pek katılmam. Tarihle çok ilgiliyim ve boş zamanlarımda bol bol tarih çalışıyorum. Üniversite eğitimi şu an oldukça yaygın bir durum ama 1914'lerde öyle değildi. Buna ek olarak 100 yıldan daha az bir sürede kadının toplum içindeki yerinde gerçekleşen, oldukça dramatik değişimler var.

Tarih hakkında genel bir bilgiye sahip olmak yeterli oldu mu?

Birinci Dünya Savaşı hakkında çok kapsamlı bir araştırma yaptım. Döneme dair bir genel bir fikir, karakterlerin nasıl davranması gerektiğine dair biraz fikir ediniyorsunuz. Peki ya kadın karakter daha aktif ve güçlü olsaydı? Daha inandırıcı kılmak için tarihe bakarak bu karakterlerin davranışlarının altında yatan nedenleri anlamaya çalıştım. İçsel çatışma tüm Avrupa'da görülen çatışma. Claire, bu nedenle Anglo-Fransız ve temel ilişkilerde en etkin karakterlerden biri.

Geleneksel senaryo geliştirme sürecini takip etmenin faydasını gördün mü?

Tretmanı senaryoyla aynı anda yazdım. Bazı tematik meseleler vardı; bu nedenle onları ayırıp sahnelere dökmek önemliydi. Tretman ekip kadar kendim için de yazdım. Her şeyi parçalar halinde görmek hikâyedeki neden sonuç ilişkileri üzerine düşünmemi sağladı ama tretman asıl olarak yapımcının lojistik gibi konuları ve genel olarak filmin nasıl görüneceğini değerlendirmesi için önemlidir.

Sekansiyel yazmayı faydalı buluyor musun?

Sekansiyel filmi kafamın içinde daha net olarak görebilmemi sağladı.

Sunumun için nasıl hazırlandın?

Sunum çok korkutucuydu. Yaptığım sunum çok ayrıntılıydı. Sonuç olarak sunum hikâyeyi satmak için yapılıyor ve ben de hikâyeyi sattım. Fark yaratmak önemli. Onlara hikâyeyi anlattım ama sonunu havada bıraktım. Olduğundan daha tamamlanmamış bir senaryo gibi gösterdim çünkü aksi takdirde fazla tutkulu bir proje diye düşünebilirlerdi. Pragmatik davranmak ve mücadeleci olmak önemli. İnsanlar Birinci Dünya Savaşı'nı duydukları anda Hollywoodvari bir tür filmi gibi bir epik beklentisi içine giriyorlar. Bu beklentiyi aksine çevirmek zor oldu. Ama sonuç olarak bu proje farklı bir proje ve o yüzden ben de "Hepsinin canı cehenneme, ben bildiğimi okuyacağım" dedim.

Lojistik meseleler yüzünden vazgeçtiğin şeyler oldu mu?

Yazarken değil. Aklımın bir köşesinde bu bir soru olarak vardı, hep "İnsanlar şimdi bunu alıp acaba ne yapacaklar?" diye düşünüyordum. Ama hikâyenin gerektirdiği her şeyin orada olması çok önemli. Neyin mümkün olup olmadığının tartışması sonradan yapımcıyla girilecek bir tartışma.

Diyalogla nasıl başa çıktın –senaryo yazımının en zorlu kısmı?

Birçok anlamda bu klasik bir aşk hikâyesi, asıl önemli olan söz konusu insanların başına ne geldiği. Ben bunu göstermek istedim ama aynı zamanda sesleri de duyulur olsun istedim.

Diyalogla ilgili birçok kişiden görüş aldım. İnsanların o dönem konuştuğu şekilde yazıp yine de anlaşılır kılmak zor oldu.

Bir şeyi sinemasal kılmak ve aslına uygun kılmak arasında her zaman bir gerilim olmuştur.

Evet, her ikisine de ihtimam göstermek gerekiyor.

Taslaktan taslağa senaryonun gelişimi nasıldı?

Kuşatma'nın ilk taslağı her şeyiyle tamamlanmış bir taslaktı, dolayısıyla asıl değişiklikler (mekânların lojistiği gibi konular ortaya çıkınca ya da kronoloji hataları tespit edildiği için) ikinci ve üçüncü taslak arasında oldu. İlk taslak bir dizi fikirden oluşuyordu, ikincisinde hikâye daha belirginleşti, sonrasında da zaten koşullara uygun olarak hareket ediyorsunuz.

Senaryo editörüyle çalışmanız nasıldı?

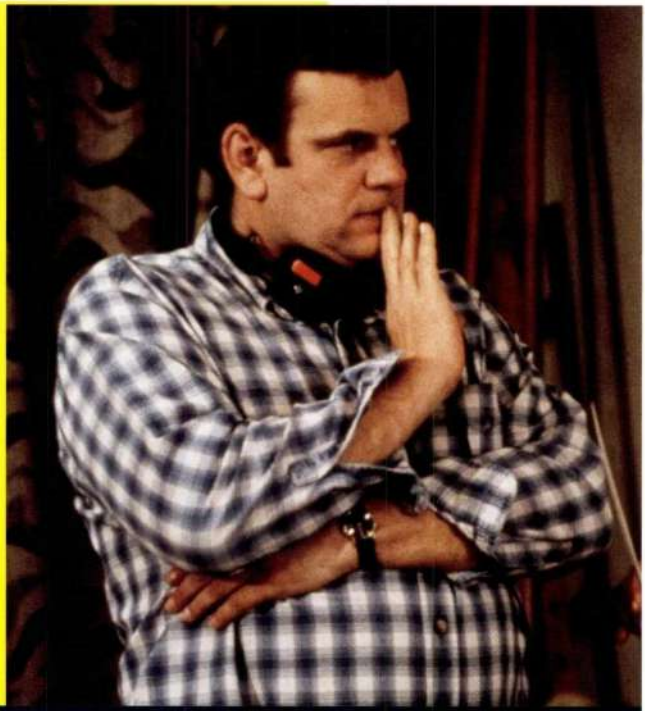
Görüş almak için yapımcıya başvurdum. Yapımcılar iş adamlarıdır ama her zaman ilk olarak baktıkları sanat yerine para meselesi değildir.

İzleyici filmi anladı mı?

Öyle görünüyor. Bir savaş filmi olarak işliyor, bir aşk filmi olarak işliyor ve bir dönem filmi olarak da işliyor. Birçok insan görselliğinden çok etkilendiklerini söyledi. Bir kısa filmde her zaman görmeyi ummayacağınız türden bir görsellik.

Kuşatma'nın hem senaryosunda hem de yapımında, filmin her anında ayrıntılara verilen önem kolayca anlaşılıyor.





Her ne kadar ben sabahtan beri tam da bunu yapmaya çalışıyor olsam da kimse oturup "Bugün bir hikâye fikir bulacağım" diyemez...

Mark Herman: Yönetmen, *Brassed Off*, 1996

Mark Herman, hem kısa filmlerde hem uzun metrajlı filmlerde çalışmış bir yazar ve yönetmen. Yaptığı işler hem izleyiciler hem de eleştirmenler tarafından tüm dünyada, BAFTA, Golden Globes ve Oscar dâhil olmak üzere olumlu tepkiler aldı. *See You at Wembley, Frankie Walsh* (1987), *Unusual Ground Floor Conversation* (1987), *Blame It on the Bellboy* (1992), *Brassed Off* (1996), *Little Voice* (1998), *Purely Belter* (2000), *Hope Springs* (2003) ve *The Boy in the Striped Pyjamas* (2008) filmlerinden bazıları.

İlhamını nerden alırsın?

Her seferinde farklıydı. Mesela *Brassed Off*'da, işten eve dönerken Grimethorpe yolundan geçiyordum, çok iyi bildiğim bir yer baktım ki tamamıyla değişmiş, farklı görünüyor ve ben de bununla ilgili bir hikâye yazmak istediğime karar verdim. Zor bir olay örgüsünün altından kalkma istediğinden doğduğan Blame It on the Bellboy dışında bütün filmlerim uyarlama.

Bu bir tür ya da biçim fikriyle mi ortaya çıktı, yoksa belli bir hikâyeden mi doğdu?

John Cleese ile *Fawlty Towers* üzerine bir olay örgüsünün ne kadar karmaşık olabileceğiyle ilgili bir söyleşiyi izledikten sonra ortaya çıktı. Bir olay örgüsünü yazmak için harcanmış olan en uzun süre üzerine konuşuyordu: Bir duvar dolusu post-it.

***Tepesi Atık*'la ilgili olarak bir arayış içinde olmadığını söylemiştin; yazmaya başlarken de bunun farkında mıydın?**

Bellboy'la ciddi anlamda çuvalladıktan sonra uzun süre bir liste başı olacak bir şey yazmaya uğraştım. Menajerim sonunda bana "Faturaları ödemeyi boş ver, sen neyi önemsiyorsan onunla ilgili yaz." dedi.

Ama oturup "ben neyi önemsiyorum" diye düşünemezsiniz ki! Aslında tesadüfî oldu, şöyleki A1 yolunda çalışma vardı ve ben de sağa döndüm. Eğer o yolda çalışma olmasaydı... Orada bir hikâye olduğunu düşündüm ama hikâyenin ne olduğunu bulmak haftalarımı aldı. Yine oldukça tesadüfî bir şekilde ertesi gün arabada giderken radyoda Kuzey Doğu'da dağılan bir bando mızıka grubuyla ilgili bir haber duydum. O ana kadar bando mızıka fikri aklımın ucundan geçmemişti.

Yani belli bir yöntem izlemedin?

Belli bir yöntem izlenebilir mi zaten emin değilim. Her ne kadar ben sabahtan beri tam da bunu yapmaya çalışıyor olsam da kimse oturup "Bugün bir hikâye fikir bulacağım" diyemez.

Karakter ne aşamada işin içine eklendi?

O sonraki aşama oldu. *Brassed Off* için önce bir tretman yazdım. Sonuçta tamamlanan filmle hiçbir ilgisi yoktu ama filme finans yaratmak için yine de yeterliydi. O tretmanda sadece altı karakter tamamıyla çizilmişti.

Blame It on the Bellboy
(yön: Mark Herman, 1992)



Herman'ın *Blame it on the Bellboy* filmi, tamamı yıldızlardan oluşan bir oyuncu kadrosu ve oldukça eğlenceli birçok sahnesi olan, aksilikler üzerine kurulu klasik bir komedi.

Spota ihtiyacın oldu mu?

Hayır, ama *Brassed Off* için bir tretman hazırladım ve seçtiğim bazı akılda kalıcı bando parçalarının olduğu bir kasetle birlikte Kanal 4'e gönderdim. Kanal'a görüşmeye gittiğimde asansörden indim ve müzik sesini duydum, oldukça umut verici olduğunu düşünmüştüm.

O görüşmede fikrin sunumunu yapman gerekti mi?

Daha ilk taslakla finans desteğini kabul etmiş oldular. Tretman oldukça kısaydı ama senaryoyu sattı, sonrasında onu geliştirmem gerekti.

Tretman satış için kullanılan bir metin mi?

Kariyerimde ilerledikçe öyle olduğuna iyice inanıyorum, genellikle de bitmiş filmle hiçbir ilgisi olmuyor. *Floorshaker*'a kadar tretman yazmam gerekmemişti. O da pek benim işime yarayan bir tretman değildi. Sonradan kendime özel, işime yarayacak bir tretman yazmam gerekti. Hikâyeyi metin olarak yazarken, yazdığımın gerçekten de bir hikâye olduğuna ve iyi bir hikâye olduğuna kendimi inandırmam gereken bir aşama oluyor.

Aynısını filmi pazarlamak için yazdığınızda da oluyor, oldukça benzer bir durum ama tabii ben pazarlama metinlerini yazmıyorum. Ben, kendime özel tretmanımı yazdıktan sonra bir daha geriye dönüp bakmam.

Ne kadar uzun süredir yazıyorsan, tretmana o kadar az ihtiyaç duyarsın... Çünkü biçime alışmaya başlarsın. Birçok muhteşem senaryo yazarı tretman yazamaz. Aynısı sunum için de geçerli; orada rol yapmak zorundasın. Terence Davis sunuma ciddi bir zaman ayırır, her şeyin performansını aklında tasarladığı gibi yapmak için, ama mesela Terry Jones'un sunumları stand up gibidir.

Komi'yi bir stüdyo yöneticisine sunuyordum ve terden sırılsıklam olmuştum (çok stresli bir durum) ve telefonu çaldı. Telefonu açtı ve eliyle bana devam etmemi işaret etti; o telefonla konuşurken ben de devam ettim. Sonunda bana dedi ki: "Başını ve sonunu sevdim ama ortası olmamış."

Tretmanı yazdıktan sonra bir profesyonelsinizdir ve daha sonra yapmanız gereken filmi kâğıtta yazdığından daha iyi göstermek olur.

Hala Post-it'le not alma sistemini kullanıyor musun?

Ya da eski yöntem, kartları kullanıyorum. *Bellboy, Brassed Off* ve *Little Voice*'da kullandım. Belki diğer hikâyeler daha basit olduğu için ihtiyacım olmadı. Kart kullanmanın faydası doğru karakterlere yeteri kadar vakit ayırıp ayırmadığınızı kontrol etmenizi sağlaması.

Üç perde sistemini ya da başka herhangi bir kuramı hiç kullandın mı?

Okuduğum şeyler var ve katıldığım dersler ve üzerine düşündükçe daha da emin oluyorum ki "bunu öğretmenin imkânı yok!" Senaryo yazmaya başladığınızda aslında senaryo yazmıyorsunuz. Size bir şey ifade eden hikâyeler üzerine düşünüyorsunuz.

Hiçbir zaman aklınızda fazla büyütmemeniz gerek.

Film izlemek ne kadar önemli?

Benim eğitimim film izlemek oldu. Film okuluna gittim fakat yönetmenlik eğitimi almadım. Orada bir filmi ve bir senaryoyu iyi yapan nedir onu öğrendim.

Senaryo yazımı karmaşık bir iş ve sayfa 27'ye gelip "Artık birinci perdeyi bitirmeliyim" diye düşünmek değildir.

Kendinizi sinemada oturmuş filmi izlerken hayal ediyor musunuz?

İzlemek isteyeceğim filmler yazmaya çalışıyorum. Bana göre diyalog gerçekçi bir şekilde işlemeli. İşlemeyen kısımlarla ilgili insanların eleştirilerini her zaman dinlerim.

Bu *The Boy in the Striped Pyjamas* filminde ne kadar işe yaradı?

İşin önemli bir kısmı film dilinde müzik ve ritmi tutturmak. Önemli olan nerde ne söylendiği değil, söylenen şeylerin hikâyeye hizmet etmesi ve doğru yerde doğru şekilde harekete geçilmesi. Olabilecek en kötü şey diyalog yerine olay örgüsünü duyuyor olmaktır.

Yani karakter hissettiği şeyi söylemeli bir saçmalıktan ibaret.

Brassed Off filminde önce olay örgüsü için hayati olan ama birbirleri ile bağlantıları olmayan kısımları yazdım. Sonra diyalogları buna göre şekillendirdim. Buna yaparken yavaş yavaş olay örgüsünden ayrılıyorsunuz.

Diyalogları yazdıktan sonra yavaş yavaş ayrıştırmaya başlıyorsunuz. Geriye dönüp her karakterin diyaloğunu, bu karakter bu sözleri nasıl söylemeli diye düşünerek yeniden yazıyorsunuz.

Bu yeniden yazma süreci oyuncu kadrosu belirlendiğinde tekrar ediyor ve hatta bazen sette bile diyaloglar yeniden yazılıyor.

Karakter biyografisi yazıyor musun?

Ben yazmıyorum ama bazen oyuncular isteyebiliyor ve bazı oyuncular da kendileri yazmak isteyebiliyor. *Boy in the Striped Pyjamas*'da David [Thewlis] ve Richard [Johnson] bunu yaptılar ve karakteri böylece tam olarak kavradılar.

Kaç taslak çıkarıyorsun?

Çok fazla değil. *Boy in the Striped Pyjamas* için beş taneydi ama hepsi birbirinden oldukça farklıydı. Her taslakta kendi istediğim değişikleri yapıp sonra birkaç hafta boyunca stüdyodan gelen cevabı beklerim. Bir nevi "Bunu deneyebilir miyim?" diye sorup cevabını beklemek gibi.

Her taslakta filme yeni malzeme ekliyor musun?

Her seferinde farklı oluyor. Çoğunlukla, senaryoyu değerlendirip cevap veren insanlar kart tekniğiyle çalışmanın etkisini kavrayamıyor. Oysa bu teknikle yaptığınız çok küçük bir değişiklik çok büyük fark yaratabilir.

Senaryoyu birçok insan okuyor ve herkesi memnun etmek mümkün değil. Film sektörüyle ilgisi olmayan insanlara okuttuğumda, tahmin edebileceğiniz nedenlerle tepkileri çok farklı oluyor.

Lojistikle ilgili konuların senaryo yazma sürecinde ya da fikirleri bulma sürecinde etkisi oluyor mu?

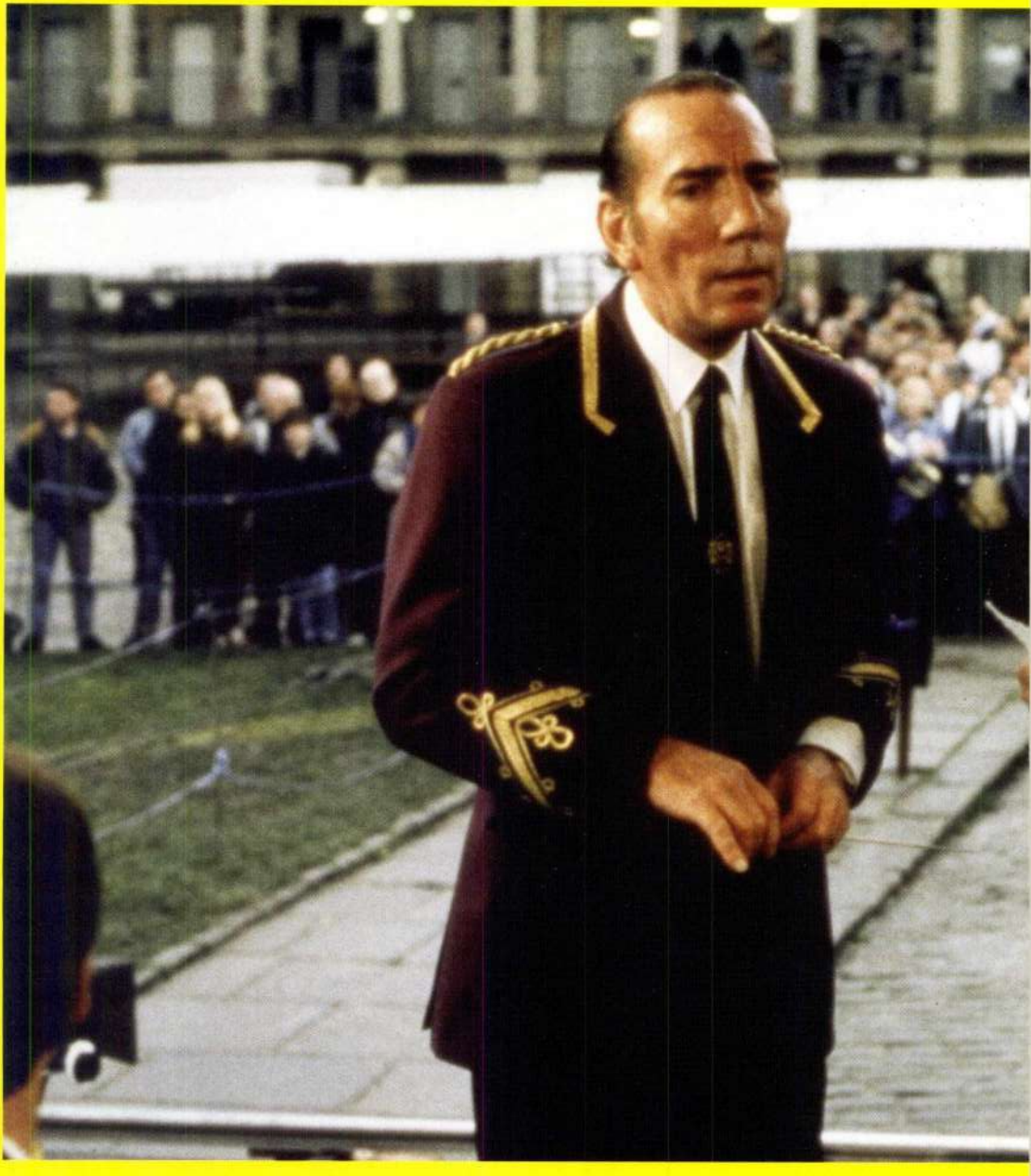
Evet, oluyor. Bir yönetmen olarak insanların bana işimi nasıl yapmam gerektiğini söylemesine öfkeleniyorum, buna karar vermek benim işim! Yazarlar yönetmenin beceremeyeceği şeyi yazmamalılar. "Güneş üzgün kirpikleri üzerinde parladı..." yazabilirsiniz fakat üzüntüyü o planda nasıl göstereceksiniz? Bunu yazmanın başka yolları bulunmalı.

Genellikle duyguları tarif eden açıklamalarda insanlar hata yapıyor. Açık ve amaca hizmet edecek şekilde ifade etmeliler. İstediğiniz şeyi doğrudan aktarmalı ve istediğiniz sahneyi kurmalısınız.

Boy in the Striped Pyjamas'da Bruno'yu evde oturup sıkılırken tarif eden tomarla sahne var. Bunların hepsini filme koyacak vakit yoktu; başka bir yol bulmak gerekiyordu ve ben de onu kendi kendine dama oynarken gösterdim.

Boy filmi gerçekten bana, üst ses koy, diye yalvaran bir film ama üst ses kullanmayı hiç sevmiyorum. Asıl zor olan kullanmadan yapmak.

Bunu herkes bilir ve sağduyulu herkes kolaya kaçmaktan kaçınır.



Brassed Off
(yön: Mark Herman, 1996)



Brassed Off filminin setinde, Mark Herman, Danny rolündeki Pete Postlethwaite'yi yönetiyor.

İşte bitti! Sonuna geldik. Bu kitaba verdiğiniz paraya değdi, bir Hollywood gişe canavarı yazmak için bilmeniz gereken her şeyi öğrendiniz. Ama bir dakika! O başka bir hikâye!

Bu kitabın yapmaya çalıştığı günümüzde bir senaryo yazarının geçtiği aşamaları ve sektörün bazı beklentilerini ana hatlarıyla çizmek, senaryonuzu yazmaya giriştiğinizde işinize yarayacak bir kaç şey sunmak. 6. Bölüm'de farklı yaklaşımların ayrıldığı birçok nokta oldu gibi, birçok da benzerliği paylaştığını anlatmaya çalıştık. Göreceksiniz ki, senaryo yazmayı size öğretebilecek kolay bir yöntem sunmak, basit bir yol bulmak ve hatta bazı kısa yollar yaratmak bile mümkün değil.

"İyi"yi tanımlayan sunumunuzu dinleyen ya da, yazdığınız işi yönetmeyi planlayan, ya da ve tabii ki, perdede akıp geçen görüntüleri salonda oturmuş izleyenlerin düşündükleri.

Kesin olan, yazma kariyerinize başladığınızda kendinizde belli özellikleri de geliştirmiş olmanız gerekiyor.

Disiplin Yeni fikirler bulmalısınız.

Tutarlılık Bir yazar, yazmalı ve sürekli üretmelidir.

Kararlılık Yazdıklarınızı görünür kılmak zorlu bir iştir.

Güven Sunuma başladığınız anda aklınızda senaryonuzla ilgili şüpheler belirmeye başlayabilir ama unutmayın ki yapımcılar korkunun kokusunu alabilir.

Hafıza Aradığınız hikâye barda kulak misafiri olduğunuz bir konuşmadan ya da kuş kafesinin dibine serdiğiniz gazete parçasından çıkabilir.

Eleştirel düşünce Ana hatları tasarlamak için üç ay kaybetmenin çok iyi bir fikir olmadığını fark edebilirsiniz.

Gözlem Gerçek hayatı taklit etmesi zordur fakat bütün iyi hikâyeler de oradan çıkar.

Çalışma Bu filmlerle ilgili kitapları okumak (ve değerlendirmek) derslere katılmak, arkadaşlarınızla konuşup bir sürü film izlemek olabilir; hepsini aynı anda yapmak da olabilir.

Devamlılık Bazı şeylerin kökten değişmesini düşünüyorsanız bile, taslaklar üzerinde çalışmaya devam edin.

Araştırma Senaryonuz için hazırlanmanız çok önemli. Senaryonuzu kime göndermeniz lazım, sunum yapmak için kim doğru kişi, bunları araştırmanız çok önemli.

Şans Şu eski, doğru yerde doğru zamanda olmakla ilgili söz maalesef doğru, ama kendinizi doğru yer ve zamana yakınlaştırabilirsiniz.

Bir fikir üzerine çalışmaya başlamadan önce oturup bu fikri işler kılmak için nasıl geliştirmeniz gerektiği üzerine düşünmek için vakit ayırın. Bunu post-it kâğıtlarına alıp duvara yapıştırdığınız notlarla da yapabilirsiniz ya da fikrinizi bir kısa hikâye biçiminde yazarak da. Hangi yöntem işinize yarıyorsa onu kullanabilirsiniz ama senaryoyu geliştirmek için çok vakit harcamadan önce bunu yapmanın çok büyük faydası var. Hikâye üzerine çalışmak için başlangıçta uygun değilse, daha sonradan yapacağınız hiçbir şey onu doğru kılamaz. Yazdığınız şeye başından itibaren güven duyuyor olmalısınız.

Kendinize karşı acımasız olun. Bir yazar için yapılabilecek en kötü hata başlangıçtaki fikre saplanmak ve sonradan taslakları iyileştirmek için değişiklik yapmaya yanaşmamaktır. Çok nadiren bir senaryo ilk taslakta oluşur. Hikâyeyi doğru kişiye mi anlatıyorsunuz? Hikâyeyi en doğru şekilde mi anlatıyorsunuz? Sonuç olarak siz işinizin iyi olmasını değil, tam anlamıyla mükemmel olmasını istiyorsunuz.

Eleştirileri dinleyin. Bu zor olabilir, özellikle tüm ruhunuzu verdiğiniz, kalbinizi döktüğünüz bir hikâye için. Bazen eleştirmen ya da işinizi değerlendiren senaryo yazarı saçmalıyor olabilir. Büyük bütçeli bir işte çalışmaya başladığınızda birçok farklı kişiden görüş almaya başlayacaksınız ve genellikle bazıları birbiriyle çelişen görüşler olacak ama yine de hepsini değerlendirmeli ve dikkate almalısınız.

Yazmak zor, yorucu, yalnızlaştırıcı ve hatta delirtici bir uğraşa dönüşebilir ama aynı zamanda yaşabileceğiniz en tatmin edici deneyimlerden biridir.

Bir senaryo yazarı olmadan, yani siz olmadan hiçbir film gerçekleşemez.

O nedenle artık bu kitabı okumayı bırakın ve hemen yazmaya başlayın... Hemen.

Açıklayıcı diyalog (Expositional dialogue)
Bilgilendirmek amacı taşıyan diyalog. Boşlukları doldurmak ve çok karmaşık olan bir hikâyeyi açıklamak için kullanılır.

Alt metin (Subtext)
Konuşmanın ön planında olmayan ancak dikkatli bir referansla anlaşılması beklenen saklı anlam.

Anlatı (Narrative)
Yapılandırılmış iletişim eylemi. Anlatı genellikle hikâye ile aynı anlamda kullanılır ama anlatı, aynı zamanda hikâyenin ayrıntılarının nasıl yapılandırıldığıyla, nasıl iletişim kurulduğuyla, dolayısıyla izleyici için nasıl anlam üretildiğiyle de ilgilidir.

Anlatıbilim (Narratology)
Anlatı yapılarını, öncelikle biçimsel ama içerik olarak da, inceleyen kuram dalı.

Anlatıcı (Narration)
Ekranda gördüğümüz bir karakterlerin ya da görünmeyen bir "dış-ses"in konuşmaları.

Bakış açısı (Point of view)
Hikâyenin anlatıldığı görüş açısı. Genellikle ana kahramanın bakış açısı.

Christian Metz (1931-1993)
Fransız film kuramcısı ve göstergebilimci. *Film Dili* (Film Language) adlı kitabında film yapısının çok başarılı bir incelemesini sunmuştur.

Çekim senaryosu (Shooting script)
Senaryonun sahneleri numaralandırılmış ve çekime hazır hale getirilmiş son hali.

***Diegetic* (Diegetic)**
(öykü dünyasından) Antik Yunanca'da öykü anlamına gelen 'diegesis' sözcüğünden gelmektedir. Yaratılan öykü dünyasının, 'gerçek dünyasına' ait olan şeyleri belirtmek için kullanılır.

***Diegetic* olmayan (Non-diegetic)**
Hikâye için yaratılan dünyanın dışında kalan, örneğin dramatik ses efektleri.

Diyalog (Dialogue)
Karakterler ya da üst-ses tarafından söylenmek üzere, gündelik dilde yazılmış konuşmalar.

Görüntü yönetmeni (Cinema tographer)
(Sinematograf / DoP) Işık ve kamera ekibinin başındadır ve yönetmenle birlikte çalışarak filmin estetik sorumluluğunu paylaşır.

Kapantı (Closure)
Bu terim filmin belirgin bir şekilde sonlandığı ve bütün (ya da çoğu) açık ucun birbirine bağlandığını belirtmek için kullanılır.

Karakter biyografisi (Character biography)
Yazarlar tarafından genellikle karakterin geçmişinin ana hatlarını çıkarmak için kullanılan bir araçtır. Bazen de yönetmenler tarafından oyuncularla çalışırken kullanırlar.

Karakter motivasyonu (Character motivation)
Karakterlerin hareketlerinin mantıksal temeli. Bu genellikle tutarlı davranış kalıplarını takip eder.

Kısa filmler (Short films)
Genellikle 15 dakika ya da daha kısa. Genellikle genel dağıtım için değil festival gösterimlerine yönelik olarak hazırlanır. Festival ya da fon sağlayan kurumların koyduğu kıstaslar belli bir uzunluk, hatta bazı durumlarda biçim ve içerik konusunda kısıtlayıcı olabilir.

Kurgucu (Editor)
Post-prodüksiyon (yapım sonrası) ekibinin başı olarak çalışır. Yönetmenle birlikte görüntü ve ses kurgusunu (montajını) yapar.

Mizansen (Mise en scène)
"Çerçeve içinde" anlamına gelir ve ekranda görünen şeylerin tamamını anlatmak için kullanılır.

Olay örgüsü (Plot)
Hikâyede olup bitenleri aktarmanın ötesinde, olayların neden olup bittiği bilgisini taşır ve bir olaydan diğerine hikâyenin devamlılığı ve sürükleyiciliğini sağlar. Anlatıda ilgiyi sürekli kılan yapı olay örgüsüdür.

Ön Fragman (Teaser Trailer)
Filmin ticari satışı için hazırlanan fragmandan önce, filmi pazarlamak amacıyla hazırlanan kısa fragman. Aynı zamanda kavramı pazarlamak için, filmin bittiğinde nasıl görünebileceğine dair fikir vermek için, hazırlanan fragmanlar için de kullanılır.

Portmanto film (Portmanteau film)
Genellikle belli bir tema ya da tür ortaklığı taşıyan ve bazı durumlarda devamlılığı olan bir hikâyeyle birbirine bağlanan, bir seri kısa filmden oluşan filmler.

Roland Barthes (1915-1980)
Fransız göstergebilimci. Çalışmaları yapısalcı kuramların gelişimine ve film gibi popüler formların akademik çalışmaların alanına dâhil edilmesine katkıda bulunmuştur.

Screenplay
İngilizce'de senaryo anlamına gelen *script* sözcüğü için alternatif olarak kullanılır, genellikle de televizyon senaryoları için kullanılan bir terimdir. Türkçe'de böyle bir ayrım bulunmamaktadır.

Sekansiyel (Step treatment)
Tretmanın daha ayrıntılı hali. Yapının ve hikâye fikrinin üzerine kurulu olduğu mantıksal düzlemin dökümünü sunar. Bazen, bazı diyalogları da içerebilir.

SFX (Ses efekti)
Ses efektleri için SFX kısaltması kullanılır. SFX genellikle filmlere post-prodüksiyon aşamasında eklenir.

Spot cümle (Log line)
Senaryonun anlatısını kısaca özetleyen ve genellikle senaryoyu pazarlamak amacıyla yazılan cümleler.

Sunum (Pitch)
Fon bulmak ya da fikri satmak amacıyla yapılan, (genellikle) sözlü sunum.

Syd Field
Amerikalı bir yazar ve film danışmanı. 1979 yılında yayımlanan *Screenplay* (Senaryo) adlı kitabı üç perdeli yapının anlaşılması ve yaygınlaşmasında oldukça etkili olmuştur.

Tretman (Treatments)
Genellikle ilgi çekmek ve hikâyeyi pazarlamak amacıyla hazırlanan, hikâyenin düz yazıyla anlatıldığı bir metin.

Tür (Genre)
Filmler arasındaki ortak nitelikleri, hikâyeleri ve/veya estetik özellikleri tanımlar. (Bazı durumlarda farklı dönem ve ülkelerde çekilen filmleri tanımlamak için kullanılır.)

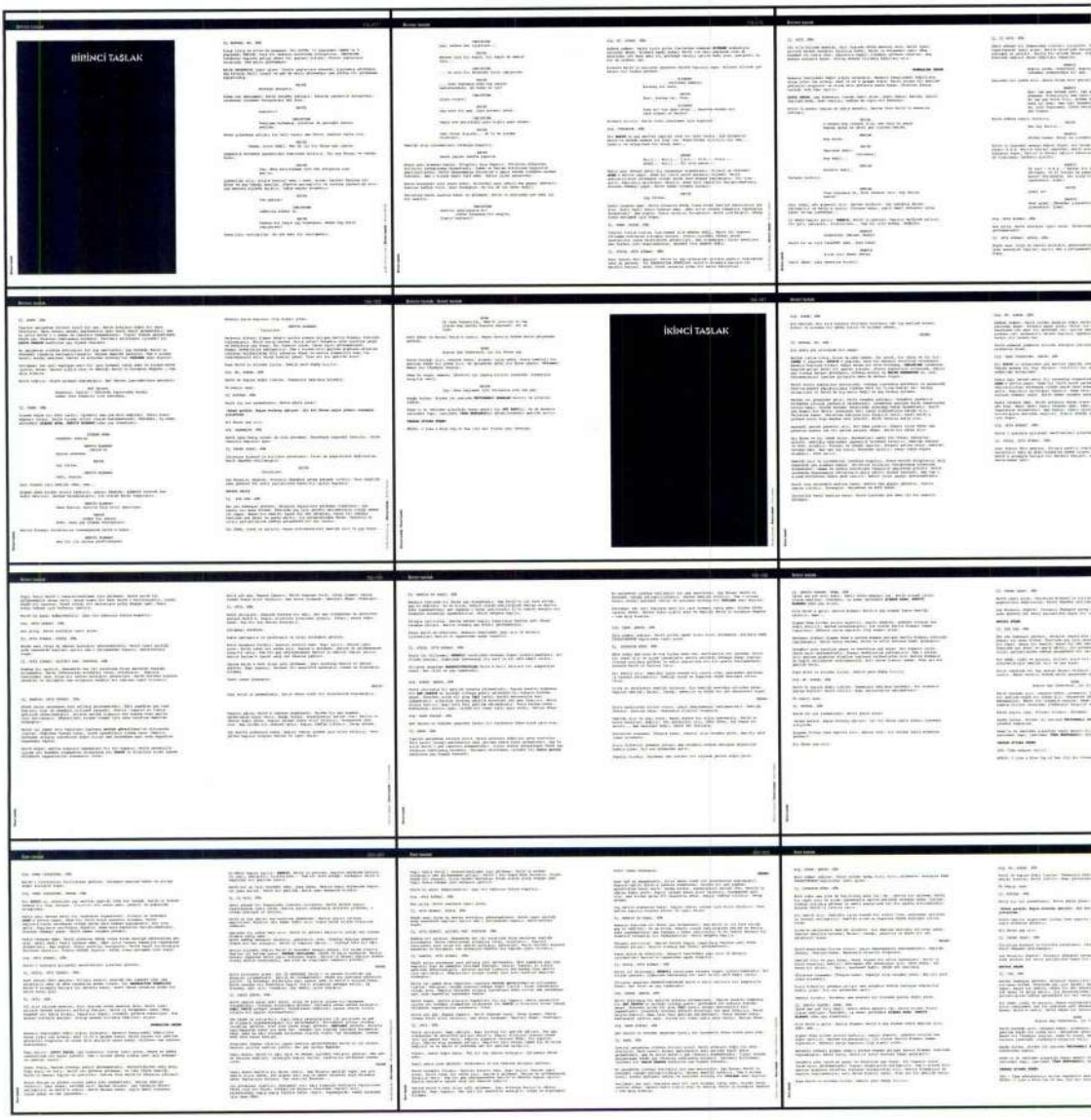
Uzun metrajlı film (Feature films)
Genellikle 90 dakika ya da daha uzun olan ve daha çok mekân, daha çok karakter ve belli olay örgüleri kullanmasıyla ayrılan filmler. Genellikle vizyon (sinemalarda dağıtıma girmek) için çekilirler.

Üst ses (Voice-over)
Görüntülerin üzerinde duyulan ve genellikle ekranda görünen ve duyulanlarla ilgili yorum yapan ses. Kara filmlerde (Film Noir) yaygın olarak kullanılır. Bu ses genellikle filmin içindeki bir karaktere aittir.

Yapımcı (Producer)
En başından itibaren film yapım sürecinde olan kişidir. Yapımcının temel ilgi alanı finans ve buna bağlı lojistik konular üzerine yoğunlaşır. Film yapım sürecinin başında yapımcı ekibin kilit üyelerinin seçilmesinden ve yapım sürecinin sonunda da filmin dağıtımından sorumludur. Yapımcılar genellikle sektörde senaryonuzu okuyan önemli kişilerden ilki olacaktır.

Yapısalcılık (Structuralism)
Çeşitli medyaların (film dâhil olmak üzere) nasıl yapılandırıldığını ve nasıl iletişim kurduğunu inceleyen bir grup kuram ve kuramcıya verilen isim. Birçok alt araştırma dalını içinde barındıran, örneğin Anlatımbilim gibi şemsiye bir terimdir.

İyi Bir Fincan Çay: tüm taslaklar



İyi Bir Fincan Çay: tüm taslaklar

İYİ BİR FİNCAN ÇAY



İster yılların uzmanı ister yeniyetme bir yazar olun, senaryo yazmak zor bir iştir. Kitabın içinde örnek bir senaryo vererek, bir senaryonun ortaya çıkma sürecindeki üç önemli aşamasının neye benzediğini göstermenin iyi bir fikir oluduğunu düşündük: Zorlu ilk taslak, gözden geçirilmiş ikinci taslak ve en önemlisi, son taslak.

3. Bölüm'de, boş sayfaya vurduğunuz ilk vuruştan tamamlanmış ilk taslağa giden süreçte ilk adımları atmanıza yardımcı olmaya çalıştık. 4 ve 5. Bölüm'de, bu ilk taslağı nasıl iyi hale getirebileceğinizi, *İyi Bir Fincan Çay* senaryosunun biraz daha şekle girmiş, dolayısıyla daha pazarlanabilir halini göstererek anlatmaya çalıştık.

Kitabın içerisindeki senaryo sayfaları, adım adım kendi senaryonuzu oluştururken dikkat çekmeye çalıştığımız ana hatlara örnek olabilecek şekilde sıralanmış ve sizin rahatça erişebilmeniz için numaralandırılmıştır. Senaryonun son hali ilkinden oldukça farklı; bu nedenle farklı taslaklar arasında rahatça karşılaştırma yapabilmeniz için kitabın sonunda hepsinin tam haliyle tekrar veriyoruz. Kitabı bitirdikten sonra, baştan sona tüm taslakları tekrar okumanızı ve hem içerik hem de biçimdeki değişiklikleri gözlemlemenizi tavsiye ederiz.

Büyük yapısal değişikliklerin yanı sıra, farklı taslaklar arasındaki küçük detaylardaki çeşitli değişikliklere de dikkat edin. Eğer *İyi Bir Fincan Çay* sizin senaryonuz olsa, sizce neler değişirdi?

BİRİNCİ TASLAK

Birinci taslak

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN

Sıkış tıkış ve biraz da pespaye. İki ÇOCUK, 11 yaşındaki JAMES ve 9 yaşındaki DENISE, kare bir masanın etrafında oturuyorlar. CHRISTINE lavabonun başında gelişi güzel bir şeyleri yıkıyor. Otuzlu yaşlarının ortasında. Pek mutlu görünmüyor.

KEITH UNDERWOOD içeri girer. Otuzlu yaşlarının sonunda, yıpranmış görünüyor. Geç kaldığı belli oluyor ve pek de mutlu görünmüyor ama yüzüne bir gülümseme yapıştırmış.

KEITH
Herkese günaydın.

Kimse onu umursamaz. Keith tezgâha yaklaşır. Kenarda çaydanlık duruyordur, lavabonun içindeki bulaşıklara göz atar.

KEITH
Kahvaltı?

CHRISTINE
Pastırma kalmamış. Çocuklar da gevreğin sonunu yediler.

Kavga çıkarmaya çalışır bir hali vardır ama Keith, kendine hakim olur.

KEITH
Tamam, sorun değil. Ben de iyi bir fincan çay içerim.

Çaydanlık örtüsünü çaydanlığın üzerinden kaldırır. Bir çay fincanı ve tabağı bulur.

KEITH
Çay. Güne hazırlanmam için tek ihtiyacım olan şey bu.

Çaydanlığı alır, eliyle kontrol eder – evet, sıcak, harika! Kendine bir fincan ve çay tabağı ayarlar. Güzelce yerleştirir ve nazikçe çaydanlığı alır. Çay umutsuz biçimde açıktır, lağım suyunu anımsatır.

KEITH
İsa aşkına!

CHRISTINE
Laflarına dikkat et.

KEITH
Sadece bir kaşık çay koymuşsun. Neden hep böyle yapıyorsun?

Karşılıklı tartışırlar. Bu çok eski bir tartışmadır.

CHRISTINE
Çayı sadece sen içiyorsun...

KEITH
Herkes için bir kaşık, bir kaşık da demlik için...

CHRISTINE
... ve asla bir fincandan fazla içmiyorsun.

KEITH
... taze kaynamış suda beş dakika bekleteceksin. Bu kadar mı zor?

CHRISTINE
Ziyan oluyor!

KEITH
Çay ucuz bir şey. Çaya paramız yeter.

CHRISTINE
Senin eve getirdiğin para hiçbir şeye yetmez.

KEITH
Tabi bingo dışında... ah bi de sinema biletleri.

Demliği alıp içindekileri lavaboya boşaltır.

KEITH
Kendi çayımı kendim yaparım.

Sonra çayı aramaya başlar, dolapları açıp kapatır. Christine arkasında kollarını kavuşturmuş durmaktadır. James ve Denise sıkıntıdan baygınlık geçiriyorlardır. Keith dayanamayıp Christine'e çayın nerede olduğunu sormak üzeredir. Ama o sırada saati fark eder. Sekizi yirmi geçiyordur.

Keith konundaki ucuz saate bakar. Kolundaki saat sekizi beş geçeyi gösterir. Saatine hafifçe vurur. Saat durmuştur. Bu hiç de iyi haber değil!

Christine kendi saatine bakar ve gülümser. Keith'in saatinden çok daha iyi bir saattir.

CHRISTINE
Saatini ayarlayayım mı?
(zafer kazanmış bir edayla)
Trenin kaçtaydı?

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith hızla yolda ilerlerken komşusu **RICHARD** arabasıyla yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith ile aynı yaşlarda olsa da kendinden çok daha emin bir görünüşü vardır; ayrıca daha uzun, yakışıklı ve bir de arabası var.

Richard Keith'in yanından geçerken sürücü kapısını açar. Kolunun altında çok havalı bir termos görünür.

RICHARD
(halinden memnun)
Korkunç bir hava.

KEITH
Evet. Acelem var. Tren.

RICHARD
Tren mi? Yok daha neler... Kendine bundan bir tane almaya ne dersin?

Richard sırıtır. Keith treni yakalamak için koşturur.

DIŞ. İSTASYON. GÜN.

Bir **KADIN**'ın çay servisi yaptığı ufak bir büfe vardır. Çok kalabalık. Keith'in önünde sadece bir kişi var. Hoparlörden cızırtılı bir ses... Yankılı ve anlaşılmaz bir anons sesi...

ANONS
Mırıl... Mırıl... Cızır... 8:31... Cızır...
Şimdi... Mırıl... İki nolu peron...

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

KEITH
Çay lütfen.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer, eğer artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith yıkılmıştır. Dönüp trene yetişmek için koşar.

İÇ. TREN. VAGON. GÜN.

İçerisi tıklım tıklım, kıpırdamak bile mümkün değil. Keith iki vagonun birleşme noktasına sıkışmış duruyor. Trenin içindeki büfeyi ancak ayaklarının ucuna kalktığında görebiliyor. Ama ulaşamıyor; biraz çabalıyor ama faydası yok! Başaramayacak, denemek bile mümkün değil.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Keith'in geç kalmışlığı girişin yankılı boşluğunda daha da görünür. İki RESEPSİYON GÖREVLİSİ Keith'e acımayla karışık bir merakla bakıyor, sanki kürek cezasına giden bir esire bakıyorlar.

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakar. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atar, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlar. Boş masaya aceleyle geçer. Oturup masada birikmiş kâğıtları alır.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan dokuza vardığı anda kapı açılır.

ÇAYCI KADIN, çay arabasını iterek içeri girer. Çaycı Kadın, Denise, çekici sayılabilecek, dost canlısı, hafifçe de toplu bir kadındır.

Keith'in masası kapıya en yakın masadır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

KEITH
O termos boş olsaydı bile, sen hala bu sabah başıma gelen en güzel şey olurdun Denise.

DENISE
Boş zaten.

KEITH
Umurumda değil.
(duraksar)
Boş değil...

DENISE
Elbette değil.

Termosu kaldırır.

DENISE
Taze kaynamış su, önce termosu ısıt, beş dakika beklet.

Çayı koyar, süt şişesini alır. Bardak doldurur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Böğürür:

HARRIS
Underwood, ofisime! Hemen!

Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar.

HARRIS
Bırak onu! Hemen dedim!

Yenik düşer. Çayı masasına bırakır.

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris etrafında daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir. Harris bir elinde fincan, diğer eliyle masasının üzerinde dağınık duran kâğıtları toparlar.

HARRIS
Baştan savma, Underwood. Baştan savmalık asla tahammül etmeyeceğim bir şey.

Çayından bir yudum alır. Keith özlem dolu gözlerle fincana bakar.

HARRIS
Aynı işe geç kalmak gibi. İşe geç kalmaya göz yumamam. Dolayısıyla hem işini baştan savıp hem de işe geç kalan biri, gözüme hiç görünmese daha iyi eder. Ama tabi önümden kaçmaya çalışsa da, bunu başaramaz. Çünkü benim gözümden hiçbir şey kaçmaz.

Keith hafifçe başını kaldırır.

KEITH
Ama Bay Harris...

HARRIS
Sözümü kesme. Bunun ne olduğunu biliyor musun?

Keith'in önündeki masaya kâğıdı koyar, bir kalem çıkarıp üzerine üç harf yazar: B.B.Ş. Harris bunları yaparken, Keith elindeki fincandan çayın kokusunu duyar, Harris'in fincanı ağzının kenarına kadar gelmiştir, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.

HARRIS
Üç harf – B.B.Ş. – Berbat Bir Şey. Kabul edilemez. Ve bu konuda ne yapacaksın biliyor musun? Söyleyeyim. Sen gidip bir ev ziyareti yapacaksın. Şimdi!

KEITH
Şimdi mi?

HARRIS
Evet şimdi. Ofisimden çıkacaksın, paltonu giyip gideceksin. Şimdi.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri dalar. Öncekinden çok daha bezmiş görünmektedir.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith soluk soluğa, tökezleyerek soldan ilerliyor ve sürgülü kapıların açılmasıyla kendini adeta içeri fırlatıyor.

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş görünüyor. Öğle yemeğine geç kalan birkaç kişi de yemeğini bitirmek üzere. Kantin 'tepsini al ilerle' mantığıyla düzenlenmiş. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmış. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konulmuş.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **MUTFAK GÖREVLİLERİ**'ne aldırmadan ilerler. Doğrudan kasaya bakar. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizce onu amacına ulaşmaktan alıkoyacak ellerin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

KEITH
Hayır!

Ama çok geç. Kepenk kapanır. Keith öfkeden gözü dönmüş bir şekilde kepenklere vurmaya başlar.

KEITH
Tek istediğim bir fincan çay!

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Yakından saati görüyoruz. Yelkovan on ikiye yaklaşıyor.

Keith kalemini bırakır. Saatine bakar. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris dışarı çıkar.

HARRIS
Bayan Sutton — Bir dakika gelir misiniz?
(duraksar)
Ve bir fincan çay, lütfen.

Denise özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Herkesi bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

Sanki zaman donmuştur.

Artık saat on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır.

İŞÇİ NO.1
Yeniden demlenmesi gerekecek.

İŞÇİ NO.2
Yoksa soğuk olur.

İŞÇİ NO.3
Bir dakika, ***bir dakika.***

Keith aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Sandalyesini geriye iterek ayağa kalkar. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden bir cesaret gelir. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

KEITH
Bay Harris...

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapını kulbunu kavrar ve içeri dalar.

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yaklaşmışlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı bir aşamadadırlar. Keith dehşete düşmüştür.

KEITH
Denise!

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ve öfkeli görünmektedir.

HARRIS
Underwood! Bu ne cüret!

Ama Keith de öfkelenmiştir. Masanın üzerindeki bir fincan çayı alır ve içindekileri Harris'in üzerine boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır.

Girişten geçerken **RESEPSİYONİSTLER** Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith sokakta yürürken şaşkın ve kaybolmuş görünmektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Tam kapısında bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith irkilir. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geri döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten birinci sınıf bir yer. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i o kadar da rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **KADIN GARSON** kendisine çay koymak üzeredir.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay bardağı Keith'in önündeki tabağına yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder ve birden bütün ışıklar söner. Garson çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür – tam apış arasına.

Keith bağırır. Alarm çalmaya başlamıştır. Şef Garson içeridekilere seslenir:

Şef Garson
Bayanlar, baylar – Üzülerek hepinizden burayı hemen terk etmenizi rica edeceğim…

İÇ. TREN. GÜN

Trende küçük bir büfe vardır. İşlektir ama çok dolu değildir. Sekiz dokuz müşteri vardır. Keith sırada ikinci olarak beklemektedir. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM, SERVİS ELEMANI**'ndan çay almaktadır.

ŞİŞMAN ADAM
Teşekkür ederim.

SERVİS ELEMANI
(Keith'e)
Buyrun efendim.

KEITH
Çay lütfen.

SERVİS ELEMANI
Tabi, buyrun.

Çayı koymak için demliği eğer, ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Keith toparlanır.

SERVİS ELEMANI
Aman Tanrım, sanırım kalp krizi geçiriyor.

KEITH
(soğuk bir sesle)
Evet, bana çay koymak üzereydiniz.

Servis Elemanı kulaklarına inanamayarak Keith'e bakar.

SERVİS ELEMANI
Ben bir ilk yardım gönüllüsüyüm!

Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

SERVİS ELEMANI
İzninizle.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç herkes. Artık yeter! Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri arkasına döner ve servis elemanının başı ile onaylamasıyla acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir.

Ön kapıyı açar.

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Bir fincan çay alır.

DIŞ. SAHANLIK. GÜN

Keith çaya bakıp zoraki de olsa gülümser. Neredeyse başarmak üzeridir. Yatak odasının kapısını açar.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

KEITH
Christine!

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

BEYAZA GEÇİŞ

İÇ. BİR ODA. GÜN

Her yer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmaktadır. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar.

ADAM
Su taze kaynatıldı, demlik ısıtıldı ve tam olarak beş dakika boyunca demlendi. Süt de taze.

Sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Beyaz duvarın önünde Keith çerçevede görünür.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromayı içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Bu gerçekten güzel bir fincan çaydır. Mükemmel. Mesut bir ifadeyle onaylar.

Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

KEITH
Çay. Güne başlamak için ihtiyacım olan tek şey.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini bağlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

TEKRAR SİYAHA DÜŞER

MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim)

Birinci taslak / İkinci taslak

İKİNCİ TASLAK

DIŞ. SOKAK. GÜN

Bir banliyö. Bir sıra boyunca dizilmiş otuzların tek tip banliyö evleri. Sıkıcı ve sıradan bir günün sıkıcı ve sıradan sabahı.

GEÇME:

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN.

Bin dokuz yüz ellilerde bir zaman.

Mutfak tıklım tıkış, biraz da eski püskü. İki çocuk, bir oğlan ve bir kız: **JAMES** 11 yaşında, **JACKIE** 9 yaşında, kare bir masanın etrafında oturmuşlar. Masanın üzerinde kırmızı beyaz ekose bir örtü örtülmüş. **CHRISTINE** lavabonun başında gelişi güzel bir şeyler yıkıyor. Otuzlu yaşlarının ortasında, çekici ama oldukça mutsuz görünüyor; oldukça mutsuz ve **KEITH UNDERWOOD**'un, yani kahramanımızın içeriye girişiyle daha da mutsuz oluyor.

Keith otuzlu yaşlarının sonlarında, oldukça yıpranmış görünüyor ve çenesinde üzerine peçete yapıştırılmış oldukça kötü bir tıraş kesiği var. Açıkça anlaşılıyor ki Keith de hiç mutlu değil ve geç kalmış durumda.

Herkes onu görmezden gelir. Keith tezgâha yaklaşır. Tezgâhta çaydanlık örtüsünün altında çaydanlık durmaktadır. Lavabonun yanında duran tabaklardan birine bakar. İçinde sucuğun kenarından soyulmuş kabuk durmaktadır. Keith çok önemli bir delili inceleyen adli tabip ciddiyetiyle kabuğu alır. Christine bakar. Christine bakışlarıyla karşılık verir, sanki Keith'e şikâyet etsin diye meydan okur gibidir. Keith kendine hâkim olur.

Masadaki gevrek paketini alır. Bir kâse çıkarır. Paketi içine döker ama paketten sadece tek bir gevrek parçası düşer. Derin bir nefes alır.

Bir fincan ve bir tabak bulur. Hareketleri sanki bir töreni tekrarlar gibidir. Demliğin üzerindeki çaydanlık örtüsünü kaldırır, demliğe dokunur ve evet, sıcaktır. Fincanı ve tabağı ayarlar, süzgeci yerine koyar, demliği yavaşça eğer. Ama çay can sıkıcı derecede açıktır, rengi lağım suyunu anımsatır. Yüzü asılır.

Demliği alır ve içindekiler lavaboya boşaltır. Sonra mutfak dolaplarını açıp kapatarak çay aramaya başlar. Christine kollarını kavuşturmuş arkasında durmaktadır. James ve Jackie sıkıntıdan baygınlık geçirecek gibidir. Keith neredeyse dayanamayıp Christine'e çayın yerini sormak üzeredir. Ama tam o sırada mutfaktaki saate gözü takılır. Sekizi yirmi geçeyi göstermektedir.

Keith ucuz görünümlü saatine bakar. Sekizi beş geçeyi gösterir. Saatin camına tıklatır. Durmuştur. Gerçekten de kötü haber.

Chrisitine kendi saatine bakar. Keith'inkinden çok daha iyi bir saattir. Gülümser.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith yoldan aşağıya doğru yürürken komşusu **RICHARD**'ın yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith ile aynı yaşlarda olsa da kendinden çok emin bir görünümü var; ayrıca daha uzun, yakışıklı ve bir de arabası var. Arabasının sürücü kapısını açmakta, kolunun altında da çok havalı bir termos var.

Keith sağanak yağmurun altında aceleyle yanından geçerken sırıtarak arabasına biner.

DIŞ. TREN İSTASYONU. PERON. GÜN

Bir **KADIN**'ın arkasından çay servisi yaptığı ufak bir tezgâh var. Keith'in önünde sadece bir kişi duruyor. Cızırtılı bir anons sesi, yankılı ve çoğunluğu anlaşılmaz.

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer, eğer, artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith hayal kırıklığıyla derinden sarsılır. Trenin düdüğü duyulur. Dönüp trene yetişmek için koşar.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Keith'i aceleyle girişteki merdivenleri çıkarken görürüz.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Girişin yankılı boşluğu her zamanki gibi geç kalanların daha da göze batmasına neden oluyor. İki RESEPSİYON GÖREVLİSİ Keith'e acımayla karışık bir merakla bakıyor, sanki kürek cezasına giden bir esire bakar gibi.

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakar. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atar, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlar. Boş masaya aceleyle geçer. Oturup masada birikmiş kâğıtları alır.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan tam dokuzun üzerindedir.

Kapı açılır. **ÇAYCI KADIN**, çay arabasını iterek içeri girer. Beyaz ve gümüş renklerde bir hayal gibidir. Tam o sırada güneş çıkmış gibi ışık yumuşar ve renkler ısınır.

Çaycı Kadın, Denise oldukça çekici görünmektedir. Gösterdiğinden daha genç, koyu saçlı ve tatlı. Keith onu görünce gülümser. Ve tabi büyük demliği. Keith'in masası kapıya en yakın olandır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

Keith Denise'in yüzüne vurgun yemiş gibi bakmaktadır. Denise demliği kaldırır.

Çayı koyar, sütlüğü alır. Bardak doludur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Keith fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Parmağını Keith'e tehditkâr bir şekilde uzatır.

Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar. Harris hayır anlamında başını iki yana sallar. Yenik bir şekilde, Keith çayı masasına bırakır.

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris çayını yudumlayıp daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir.

Keith'in baş ağrısı ses bandında gümbürder. Harris çayını içtikçe şapırtıları duyarız. Bir demet kâğıt alır, boşta kalan eliyle birbirine zımbalar.

Çayından bir yudum daha alır. Keith'in gözleri Harris'in aldığı her yudumu özlemle takip eder.

Keith hafifçe kafasını kaldırır, şakalarını ovar. Uzaktan duyulan gümbürtü ritmik bir hal almıştır. Keith'in başının ağrısı... Oldukça kötü bir ağrı.

Harris elindeki kâğıdı Keith'in önündeki masaya çarpar, bir kalem çıkarıp üzerine iki kelime yazar: **TEKRAR YAPILACAK**, büyük ve kalın harflerle. Harris bunları yaparken Keith çayın kokusunu duyar. Harris'in fincanı ağzının sadece birkaç santim uzağındadır, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.

KESME

Keith paltosunu giyer. Bir İŞ ARKADAŞI Keith'i ve masada bıraktığı çay fincanını izlemektedir. Harris de izlemektedir. Küçük bir pantomim gösterisi gibidir. İş Arkadaşı gözleriyle çayı işaret ederek Keith'e sorarak bakar. Keith onulmaz bir üzüntüyle başını hayır anlamında yavaşça sallar. İş Arkadaşı çayı alır. Yudumlar. Çay demini iyice almıştır.

İÇ. YAKIN ÇEKİM. GÜN.

Keith yeşile çalan eski yüzlü, alçak ve pislik içinde bir kanepede oturmaktadır. Oldukça sıcaklamış görünür. Terlemiş, nefes nefese kalmıştır. Yaşlı bir kadın şikâyet etmekte, kucağındaki kâğıtları işaret ederek eliyle koluyla bir şeyler anlatmaktadır.

Oda küçük ve sıkışıktır. **YAŞLI KADIN** yetmişlerinin ilk yarısında ve pek de hijyenik diyemeyeceğimiz bir görünümdedir. Koltuğunun altına itilmiş lazımlığı görürüz. Alev alev yanan ateşi görürüz. Ve **KEDİLERİ** görürüz. Etrafta sayılamayacak kadar çok kedi var. Odadaki her boşluğu kaplamış durumdalar. Odayı daha da ağır biçimde korkutmak dışında hiçbir işe yaramayan, insana kötü kötü bakan kediler.

Duvardaki köşeye idrarını yapan kedinin görüntüsünden Keith'in içi kalkar. Kedinin gizlisi saklısı yoktur. Her şey açıkça ***duyulur***.

Yaşlı Kadın, Keith'in ağzı açık, dehşet içindeki bakışını yakalar. Ama pek de umrunda değildir. Anlayışla başını sallar, ayaklarını sürüyerek odadan çıkar.

KESME

Yaşlı Kadın Keith'e bir fincan uzatır. Ama fincanın geldiği tepsi çok pis, demlik kırık dökük, süt şişesi yarı boş ve şeker kavanozu çaya bulanmış şeker küpleriyle doludur. Ona uzatılan fincansa...

Çin porseleni olabilir, söylemesi zor; ağız kısmında kedilerin tüylerinden pelüşü olan bir fincan. Dikkatlice fincanın üzerinden tüyleri alır, parmağındaki yapış yapış tüylere bakar. Hayır. Yapamayacak. Zaman kazanmak için çaya üfler.

Yaşlı Kadın Keith'i cesaretlendirmek için gülümser. Keith soluk bir gülümsemeyle cevap verir. Ancak başka bir kedi Keith'i kurtaracaktır, siyah, büyük bir canavar, örnek aldığı bir davranışla gidip köşeye işer. Yaşlı Kadın bakmak için kafasını çevirir.

Keith bu şansı değerlendirir. Çayı bir saksının dibine boşaltır.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri girer.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN.

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith koridor boyunca sendeler ve kelimenin tam anlamıyla kendini sol kapıdan içeri fırlatır:

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş görünmektedir. Öğle yemeğine geç inen beş-altı kişi de yemeğini bitirmek üzeredir. Kantin 'tepsini al ilerle' şeklinde düzenlenmiştir. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmıştır. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konmuştur.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **mutfak görevlileri**'ne aldırmadan ilerler. Doğrudan kasaya bakar. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizlik içinde onu hedefine ulaşmaktan alıkoyacak bir **KADIN**'ın ellerinin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

Artık çok geç. Kepenk kapanır. Keith kepenge vurur. Cevap alamaz. Tekrar vurmak üzere elini kaldırır, ama sonra vazgeçer. Omuzları düşer. Uzaklaşır.

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Başında korkunç bir ağrı. Her şey olduğundan da gürültülü geliyor Keith'e. Başını ellerinin arasından çıkarır. Yukarı, saate doğru bakar. Üçe bir kaç dakika kalmıştır.

Çalışmayı sürdürür.

Saate yaklaşırız ve yelkovanın on ikiyi bulduğunu görürüz.

Keith kalemini bırakır. Saatini kontrol eder. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris Denise'e işaret edip onu odasına çağırır.

Denise Keith'e özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Herkesi bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

Sanki zaman donmuştur.

GEÇİŞ:

Saat artık on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır.

Başının ağrısı Keith'e işkence etmektedir. Aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Ayağa kalkar, sandalyesini geriye iter. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden bir cesaret gelir. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapının kulpunu kavrar ve içeri dalar:

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yakınlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı aşamadadırlar. Keith dehşete kapılır.

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ama öfkeli görünmektedir.

Fakat Keith de öfkelidir. Masanın üzerindeki çayı alır ve fincanın içindekileri Harris'in tepesinden aşağı boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır.

Girişten geçerken **RESEPSİYONİSTLER** Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith afallamış bir şekilde sokakta yürümektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Önündeki yolda bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith acıyla kasılır. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geriye döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten birinci sınıf. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi geriden kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i pek rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **kadın garson** kendisine çay koymak üzeredir.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay fincanı Keith'in önündeki tabağa yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder. Birden bütün ışıklar söner. Garson kadın çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür – tam apış arasına.

DIŞ. TREN. ŞEHİR. GÜN

Hala yağmur yağıyor. Keith yoldan aşağı hızlı hızlı yürümekte. Aceleyle TREN İSTASYONUNUN kapısından içeri girer.

İÇ. İSTASYON BÜFE. GÜN

Büfe yoğun ama yine de boş birkaç masa var. Self-servis bir işletme. Keith bir tepsi alır ve sıcak içeceklerin servis edildiği bölmeye kadar ilerler. Oldukça sıkılmış görünen on sekiz yaşlarında bir kız ayakta dikilmektedir. Sonunda Keith'in farkına varır.

Bir demlik alır. Demliğin içine ucunda bir zincir olan, paslanmaz çelikten iç hazneyi yerleştirir. Demliği sıcak su boşaltan küçük musluğun altına tutar.

Sıcak su gürültüyle demliği doldurur. Kız demliği musluğun altından çeker. Tepsiye demliği, fincanı, tabağı, şekerlik ve küçük bir süt sürahisini koyar.

GEÇME:

Keith masalardan birine oturur. Çayın demlenmesini beklemektedir. Demliğe dokunur. Saatine bakar. Heyecanla ellerini ovuşturur.

Demliği alır ve çayı koyar. Rengi doygun bir altın kahvesidir. Keith'in burun kanatları sèğirir. Süt sürahisini alır. Sütü döker, saf beyaz bir akıntı... Ama maalesef değil. Çünkü süt kesilmiş.

Gözlerine inanamaz. Öfkeyle bakar. Tepsiyi alıp tezgâha yürür. Ama bir sürü insan sıradadır.

Kızın dikkatini çekmeye çalışır ama tezgâhın önünde bekleyen müşteriler baskın çıkar. Kız onu görmezden gelir.

Tepsiyi bırakır. Karamsar ama aceleci bir biçimde perona doğru yürür.

İÇ. SERVİS VAGONU. TREN. GÜN
İşlek ama çok dolu değil. Sekiz dokuz müşteri var. Keith sırada ikinci olarak bekliyor. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM, SERVİS ELEMANI**'ndan çay alıyor.

Sıra Keith'e gelir. Servis Elemanı Keith'e çay koymak üzere demliği kaldırır. Ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Servis Elemanı hemen toparlanır. Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç herkes. Keith'in artık burnuna kadar gelmiştir!

Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri Servis Elemanın da başını sallayarak onaylamasıyla, acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir. Bir arabanın geçişi duyulur; Keith irkilir. Başı çatlarcasına ağrımaktadır.

Ön kapıyı açar.

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Şişeden birkaç tane aspirin alır, ağzına atar, bir bardak suyla midesine gönderir.

Bir fincan çay alır.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Keith içeri girer. Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

BEYAZA DÜŞER

İÇ. BİR ODA. GÜN

Her yer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmaktadır. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, birinci sınıf bir uşak görünümlü... Beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar.

Altın renginde bir çay akarak fincanı doldurur. Sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Beyaz duvarın önünde Keith çerçevede görünür.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromasını içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Gerçekten güzel bir fincan çay içiyordur. Mükemmeldir. Mesut bir ifadeyle onaylar. Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

Keith çayını içer. Fincanı bırakır. Gülümser.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini arkadan bağlarlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

TEKRAR SİYAHA DÜŞER

SFX- İdam sehpası açılır.

MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim) – **JENERİK**

Birinci taslak > **İkinci taslak** > Son taslak

SON TASLAK

Son taslak

DIŞ. SOKAK. GÜN

Bir banliyö. Sıra boyunca dizilmiş otuzların tek tip banliyö evleri.

İÇ. MUTFAK. EV. GÜN.

Yoğun bir 1950'ler hissi, tıklım tıkış, biraz da eski püskü. İki çocuk, **JAMES** 11 yaşında, **JACKIE** 9 yaşında, kırmızı beyaz ekose örtülü, kare bir masanın etrafında oturmuşlar. **CHRISTINE** lavabonun başında gelişi güzel bir şeyler yıkıyor. Otuzlarının ortasında, çekici ama biraz da pasaklı görünüyor. Ayrıca pek mutlu göründüğü de söylenemez.

KEITH UNDERWOOD içeri girer. Kırklarının başında, hırpani görünüşlü ve çenesinde üzerine peçete yapıştırılmış oldukça kötü bir tıraş kesiği var. Belli ki Keith işe geç kalmakta ve bu durumdan hiç de hoşnut değil.

Herkes onu görmezden gelir. Keith tezgâha yaklaşır. Tezgâhta çaydanlık örtüsünün altında çaydanlık durmaktadır. Lavabonun yanında duran tabaklardan birine bakar. İçinde sucuğun kenarından soyulmuş kabuk durmaktadır. Keith çok önemli bir delili inceleyen adli tabip ciddiyetiyle kabuğu alır. Christine'e bakar. Christine bakışlarıyla karşılık verir, sanki Keith'e şikâyet etsin diye meydan okur gibidir. Keith kendine hâkim olur.

Masadaki gevrek paketini alır. Bir kâse çıkarır. Paketi içine döker ama paketten sadece tek bir gevrek parçası düşer. YAVAŞ ÇEKİM.

Derin bir nefes alır. Bir fincan ve bir tabak bulur. Hareketleri sanki bir töreni tekrarlar gibidir. Demliğin üzerindeki örtüyü kaldırır, demliğe dokunur... ve evet, sıcaktır. Fincanı ve tabağı ayarlar, süzgeci yerine koyar, demliği yavaşça eğer. Ama çay can sıkıcı derecede açıktır, rengi lağım suyunu hatırlatır. Yüzü asılır.

Demliği alır, yavaş ve mutsuz bir şekilde içindekileri lavaboya boşaltır.

Sonra mutfak dolaplarını açıp kapatarak çay aramaya başlar. Christine kollarını kavuşturmuş arkasında durmaktadır. James ve Jackie sıkıntıdan baygınlık geçirmek üzeredir. Keith neredeyse dayanamayıp Christine'e çayın yerine sormak üzeredir. Ama tam o sırada mutfak saatine gözü takılır. Sekizi yirmi geçeyi göstermektedir.

Keith ucuz görünümlü saatine bakar. Sekizi beş geçeyi gösterir. Saatin camına tıklatır. Durmuştur. Gerçekten de kötü haber.

Chrisitine kendi saatine bakar. Keith'inkinden çok daha pahalı görünmektedir. Gülümser.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN.

Sağnak yağmur. Keith eski püskü ve paslı bisikletini yoldan aşağı aceleyle sürmektedir ki komşusu **RICHARD**'ın yanından geçer. Richard aşağı yukarı Keith'le aynı yaşlarda ama kendinden çok daha emin görünümlüdür; ayrıca daha uzundur, yakışıklıdır ve bir de arabası vardır.

Arabasının sürücü kapısını açmaktadır, kolunun altında çok havalı bir termos vardır.

Keith yanından sağanak yağmurun altında, aceleyle geçerken, Richard sırıtır. Arabasına biner.

DIŞ. İSTASYON. GÜN.

Bisiklete binilecek bir gün değildir. Keith ıslak ve perişan haldedir. Her yanı arabaların ve kamyonların sıçrattığı sularla sırılsıklam olmuştur.

DIŞ. TREN İSTASYONU. GÜN

Keith'i bisikletini kilitlerken görürüz. İstasyon saatine bakar ve girişe doğru aceleyle koşar.

DIŞ. TREN İSTASYONU. PERON. GÜN

Bir **KADIN**'ın, arkasında çay servisi yaptığı ufak bir tezgâh. Keith'in önünde sadece bir kişi duruyor. Cızırtılı bir anons sesi, yankılı ve çoğunluğu anlaşılmaz.

Kadın çayı devasa metal bir termostan koymaktadır. Sıranın en önündeki **ADAM**'a servis yapar. Adam bir türlü bozuk parasını bulamaz. Keith sabırsızlıktan neredeyse olduğu yerde dans etmeye başlamıştır. Bir tren gelir. Kapıların açıldığını duyarız. Adam hala ceplerini karıştırmaktadır. Sonunda ödemeyi yapar. Keith hemen tezgâha yanaşır.

Kadın termosu eğer. Keith arkasına dönüp trene binen banliyö sakinlerine göz atar. Hadi! Hadi! Kadın termosu eğer, eğer artık termos tamamıyla tepetaklak durmaktadır. Ama boştur. Kadın suratını buruşturur. Keith hayal kırıklığıyla derinden sarsılır. Trenin düdüğü duyulur. Dönüp trene yetişmek için koşar.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Keith'i aceleyle girişteki merdivenleri çıkarken görürüz.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Saat dokuzu dört geçiyor. Girişin yankılı boşluğu her zamanki gibi geç kalanların daha da göze batmasına neden oluyor. İki **RESEPSİYON GÖREVLİSİ** Keith'e acımayla karışık bir merakla bakar, sanki kürek cezasına giden bir esire bakar gibi.

İÇ. OFİS. GÜN.

İki sıra halinde masalar. Biri dışında bütün masalar dolu. Keith içeri girince herkes kafasını kaldırıp bakıyor. Keith iç bölmedeki camlı ofise kaçamak bir bakış atıyor, kapısının kapalı olduğunu görünce rahatlıyor. Boş masaya aceleyle geçiyor. Oturup masada birikmiş kâğıtları alıyor.

SONRASINA GEÇME

Masanın üzerindeki kâğıt yığını erimiştir. Masanın kenarındaki kâğıtlıkta duran yığın ise artmış. Saat 10.45'e gelmek üzere. Keith yorgun bir şekilde gözlerini ovuşturur ve özlem dolu gözlerle saate bakar. Yelkovan tam dokuzun üzerindedir.

Kapı açılır. **ÇAYCI KADIN**, çay arabasını iterek içeri girer. Beyaz ve gümüş renklerinde bir hayal gibidir. Tam o sırada güneş çıkmış gibi ışık yumuşar ve renkler ısınır.

Çaycı Kadın, Denise oldukça çekici görünmektedir. Gösterdiğinden daha genç, koyu saçlı ve tatlı. Keith onu görünce gülümser. Ve tabi büyük demliği. Keith'in masası kapıya en yakınıdır. Denise önce Keith'in masasına yaklaşır.

Keith Denise'in yüzüne vurgun yemiş gibi bakmaktadır. Denise demliği kaldırır. Çayı koyar, sütlüğü alır. Bardak doludur. Çay tabağına fincanı yerleştirir ve Keith'e uzatır. Keith fincana bakar, çayın demli kokusunu içine çeker ve tam içecekken...

Yaşlı Kadın Keith'i cesaretlendirmek için gülümser. Keith'in midesi kalkmıştır ama gülümsemeye çalışır. Keith'i bir başka kedi kurtarır. Siyah, büyük bir canavar, biraz önceki davranışı örnek alarak gidip köşeye işer. Yaşlı Kadın bakmak için kafasını çevirir.

Keith bu şansı değerlendirir. Çayı bir saksının dibine boşaltır.

DIŞ. OFİS BİNASI. GÜN.

Ana giriş. Keith aceleyle içeri girer.

İÇ. OFİS BİNASI. GİRİŞ. GÜN.

Büyük saat ikiye üç dakika kaldığını göstermektedir. Keith içeri girdiği anda asansörün kapıları açılır ama o yetişemeden kapanır. Merdivenlere koşar.

İÇ. OFİS BİNASI. ALTINCI KAT. KORİDOR. GÜN.

Bomboş bir açıklık. Asansörün her iki tarafında birer merdiven boşluğu bulunmakta. Keith tökezlerken soldakini tutar, soluklanır. Kapının üzerindeki saat ikiye bir dakika kaldığını gösteriyor. Keith koridor boyunca sendeler ve kelimenin tam anlamıyla kendini sol kapıdan içeri fırlatır.

İÇ. KANTİN. OFİS BİNASI. GÜN.

Büyük salon neredeyse terk edilmiş gibi görünmekte. Öğle yemeğine geç inen beş-altı kişi de yemeğini bitirmek üzeredir. Kantin 'tepsini al ilerle' şeklinde düzenlenmiştir. Salonun mutfak kısmının önü boydan boya servis için ayrılmıştır. Müşterileri sırada tutmak için arka tarafına demirler konmuştur.

Keith içi yemek dolu tepsileri toplayan **mutfak görevlileri**'ne aldırmadan ilerler. Bakışları tezgah boyunca kasaya doğru ilerler. Sıcak içeceklerin olduğu yere. Demirin üstünden atlayıp içeceklere doğru fırlar ama neredeyse aynı anda kepenkler kapanmaya başlar.

Keith koşar, servis alanının kepenkleri bir bir kapanır. Keith çaresizlik içinde onu hedefine ulaşmaktan alıkoyacak bir **KADIN**'ın ellerinin sıcak içecek bölümünün kepenklerine uzanmasını izler.

Artık çok geç. Kepenk kapanır. Keith kepenge vurur. Cevap alamaz. Tekrar vurmak üzere elini kaldırır, ama sonra vazgeçer. Omuzları düşer. Uzaklaşır.

İÇ. OFİS. GÜN.

Keith çalışıyor. Başı ağrıyor. Başı korkunç bir şekilde ağrıyor. Her şey olduğundan da gürültülü geliyor Keith'e. Başını ellerinin arasına almak için çalışmaya ara verir. Aspirin şişesini avucuna döker, bir aspirin alır. Ağzına atıp yutmaya çalışır. Aspirini kuru kuruya içmek hiç de kolay değildir ve bu Keith'in yüzünden net bir şekilde anlaşılır.

Yukarı, saate doğru bakar. Üçe bir kaç dakika kalmıştır. Çalışmaya devam eder.

Saati yakın plan görürüz. Yelkovanın 12'nin üzerine gelişini görürüz.

Keith kalemini bırakır. Saatini kontrol eder. Kapı açılır. Denise içeri girer. Keith rahat bir nefes alır. Denise'e gülümser. Denise de gülümseyerek karşılık verir. Tam bir şey söyleyecekken Harris'in ofisinin kapısı açılır. Harris Denise'e işaret edip onu odasına çağırır.

Denise Keith'e özür diler gibi gülümser. Çayı doldurup Harris'in ofisine götürür. Kapı kapanır. Her yeri bir sessizlik sarmıştır, kimse ne diyeceğini bilemez.

İç ofisin kapısı açılır. **HARRIS**, Keith'in patronu, kapının eşiğinde belirir. İri yarı, yakışıklı, kırklarında... Tam bir alfa erkeği. Parmağını Keith'e tehditkâr bir şekilde uzatır.

Keith bir an için tereddüt eder. Çaya bakar. Harris hayır anlamında başını iki yana sallar. Yenik bir şekilde, Keith çayı masasına bırakır.

İÇ. İÇ OFİS. GÜN.

Ofisin yüksek bir köşesinden olanları izliyoruz. Keith üstünü başını toparlayarak içeri girer. Harris çayını yudumlayıp daireler çizerken, o tuzağa yaklaşan av gibidir.

Keith'in baş ağrısı ses bandında gümbürder. Harris çayını içtikçe şapırtıları duyarız. Bir demet kâğıt alır, boşta kalan eliyle birbirine zımbalar.

Çayından bir yudum daha alır. Keith'in gözleri Harris'in aldığı her yudumu özlemle takip eder.
Keith hafifçe kafasını kaldırır, şakalarını ovar. Uzaktan duyulan gümbürtü ritmik bir hal almıştır. Keith'in başının ağrısı... Oldukça kötü bir ağrı.

Harris elindeki kâğıdı Keith'in önündeki masaya çarpar, bir kalem çıkarıp üzerine iki kelime yazar: **TEKRAR YAPILACAK**, büyük ve kalın harflerle. Harris bunları yaparken Keith çayın kokusunu duyar. Harris'in fincanı ağzının sadece birkaç santim uzağındadır, ama yine de ulaşılması imkânsız gibidir.

KESME

Keith paltosunu giyer. Bir İŞ ARKADAŞI Keith'i ve masada bıraktığı çay fincanını izlemektedir. Harris de izlemektedir. Küçük bir pantomim gösterisi gibidir. İş Arkadaşı gözleriyle çayı işaret eder ve Keith'e sorarak bakar. Keith onulmaz bir üzüntüyle başını hayır anlamında yavaşça sallar. İş Arkadaşı çayı alır. Yudumlar. Çay demini iyice almıştır.

İÇ. YAKIN ÇEKİM. GÜN.

Keith yeşile çalan eski yüzlü, alçak ve pislik içinde bir kanepede oturmaktadır. Oldukça sıcaklamış görünür. Terlemiş nefes nefese kalmıştır. **YAŞLI KADIN** şikâyet etmekte, kucağındaki kâğıtları işaret ederek eliyle koluyla bir şeyler anlatmaktadır.

Oda küçük ve sıkışıktır. Yaşlı Kadın yetmişlerinin ilk yarısında ve pek de hijyenik diyemeyeceğimiz bir görünümdedir. Koltuğunun altına itilmiş lazımlığı görürüz. Alev alev yanan ateşi görürüz. **KEDİLERİ** görürüz. Etrafta sayılamayacak kadar çok kedi var. Odadaki her boşluğu kaplamış durumdalar. Odayı daha da ağır biçimde korkutmak dışında hiçbir işe yaramayan, insana kötü kötü bakan kediler.

Duvardaki köşeye idrarını yapan kedinin görüntüsünden Keith'in içi kalkar. Kedinin gizlisi saklısı yoktur. Her şey açıkça **duyulur**.

Yaşlı Kadın, Keith'in ağzı açık ve dehşet içindeki bakışını yakalar. Ama pek de umrunda değildir. Anlayışla başını sallar, ayaklarını sürüyerek odadan çıkar.

KESME

Yaşlı Kadın Keith'e bir fincan uzatır. Ama fincanın geldiği tepsi çok pis, demlik kırık dökük, süt şişesi yarı boş ve şeker kavanozu çaya bulanmış şeker küpleriyle doludur. Ona uzatılan fincansa...

Çin porseleni olabilir, söylemesi zor; ağız kısmında kedilerin tüylerinden kürkü olan bir fincan. Dikkatlice fincanın üzerinden tüyleri alır, parmağındaki yapış yapış tüylere bakar. Hayır. Yapamayacak. Zaman kazanmak için çaya üfler.

Sanki zaman donmuştur.

GEÇME:

Saat üçü on geçmektedir. Artık ofiste ciddi bir huzursuzluk başlamıştır. Başının ağrısı Keith'e işkence etmektedir. Aniden bir şey yapması gerektiğine karar verir. Ayağa kalkar, sandalyesini geriye iter. Harris'in ofisine doğru yürür. Kapıyı çalmak üzere elini kaldırır, vazgeçecek gibi olur. Ama birden gelen bir cesaretle döner. Kapıyı hafifçe tıklatır. Cevap gelmez.

Çay servis arabasına bakar. Kapıyı tekrar çalmak için elini kaldırır. Onun yerine kapının kulpunu kavrar ve içeri dalar:

İÇ. HARRIS'İN ODASI. GÜN

Masanın üzerinde bir fincan çay durmaktadır. Ama Keith'in ilk fark ettiği şey bu değildir. Ya da bizim. Teknik olarak bakıldığında Denise ve Harris seks yapmamaktadır ama yapmaya o kadar yakınlardır ki bu teknik detayın bir öneminin kalmadığı bir aşamadadırlar. Keith dehşete kapılır.

Telaşla ayrılırlar. Denise üstünü başını toparlayıp kendine çeki düzen vermeye çalışır. Harris utanmış ama öfkeli görünmektedir.

Fakat Keith de öfkelidir. Masanın üzerindeki çayı alır ve fincanın içindekileri Harris'in tepesinden aşağı boşaltır.

İÇ. GİRİŞ. OFİS BİNASI. GÜN

Keith iki üniformalı **GÖREVLİ** tarafından binadan dışarı çıkartılmaktadır. Bir elinde çantası, diğerinde kahverengi bir zarf ve bir sürü kâğıt vardır.

Girişten geçerken RESEPSİYONİSTLER Keith'e belli belirsiz bir sempatiyle bakar. Her ikisi de çay içmektedir.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Keith afallamış bir şekilde sokakta yürümektedir. Kapıda kendini beğenmiş bir **ŞEF GARSON**'un durduğu oldukça pahalı görünümlü bir kafenin önünden geçer. Önündeki yolda bir grup **İŞÇİ** havalı sondaj makinesiyle kazı yapmaktadır. Çıkardığı korkunç gürültü etraftaki her şeyi bastırır. Keith acıyla kasılır. Başı hala feci şekilde ağrımaktadır. Sonra kafeye bakar. Kahverengi zarfını açar. İçinde bir tomar nakit para vardır. Geriye döner.

DIŞ. KAFE GİRİŞİ. GÜN

Şef Garson'un önünden geçerken havalı bir hareketle önüne bozuk para atar.

İÇ. KAFE. GÜN

İçerisi gerçekten oldukça *birinci sınıf*. Keith arkalara doğru bir yere oturtulur. Hala havalı sondaj makinesinin sesi geriden kesik kesik gelmektedir, ama bu artık Keith'i pek rahatsız etmemektedir. İlgisi önünde gerçekleşen küçük çay törenine odaklanmış haldedir. Tertemiz üniforması içindeki bir **KADIN GARSON** kendisine çay koymak üzeredir.

Bu gerçekten oldukça etkileyici bir çay servisidir. Çay fincanı Keith'in önündeki tabağa yerleştirilmiştir. Garson demliği kaldırır. Tam o sırada havalı sondaj makinesi tekler ve ardından korkunç bir **PATLAMA** sesi duyulur.

Patlamayı her yeri kaplayan mavi bir ışık huzmesi takip eder. Birden bütün ışıklar söner. Garson Kadın çığlık atar ve demliği Keith'in kucağına düşürür — tam apış arasına.

DIŞ. SOKAK. ŞEHİR. GÜN

Hala yağmur yağıyor. Keith yoldan aşağı hızlı hızlı yürümekte. Aceleyle TREN İSTASYONUNUN kapısından içeri girer.

İÇ. İSTASYON BÜFE. GÜN

Büfe yoğun ama yine de boş birkaç masa var. Self-servis bir işletme. Keith bir tepsi alır ve sıcak içeceklerin servis edildiği bölmeye kadar ilerler. Oldukça sıkılmış görünen on sekiz yaşlarında bir kız ayakta dikilmektedir. Sonunda Keith'in farkına varır.

Bir demlik alır. Demliğin içine ucunda bir zincir olan, paslanmaz çelikten iç hazneyi yerleştirir. Demliği sıcak su boşaltan küçük musluğun altına tutar.

Sıcak su gürültüyle demliği doldurur. Kız demliği musluğun altından çeker. Tepsiye demlikle beraber, fincanı, tabağı, şekerlik ve küçük bir süt sürahisini koyar.

GEÇME:

Keith masalardan birine oturur. Çayın demlenmesini beklemektedir. Demliğe dokunur. Saatine bakar. Heyecanla ellerini ovuşturur.

Demliği alır ve çayı koyar. Rengi doygun bir altın kahvesidir. Keith'in burun kanatları seğirir. Muhteşem! Süt sürahisini alır. Sütü döker, saf beyaz bir akıntı... Hayır, maalesef değil. Çünkü süt kesilmiş.

Gözlerine inanamaz. Öfkeyle bakar. Tepsiyi alıp tezgâha yürür. Ama bir sürü insan sıradadır.

Kızın dikkatini çekmeye çalışır ama tezgâhın önünde bekleyen müşteriler baskın çıkar. Kız onu görmezden gelir.

Tepsiyi bırakır. Karamsar ama aceleci bir biçimde perona doğru yürür.

İÇ. SERVİS VAGONU. TREN. GÜN
İşlek ama çok dolu değil. Sekiz dokuz müşteri var. Keith sırada ikinci olarak bekliyor. Önündeki, iş adamı görünümlü **ŞİŞMAN ADAM**, **SERVİS ELEMANI**'ndan çay almaktadır.

Sıra Keith'e gelir. Servis Elemanı Keith'e çay koymak üzere demliği alır, eğer, ama...

Şişman Adam birden acıyla haykırır, çayını düşürür, göğsünü tutarak öne doğru devrilir. Herkes kalakalmıştır, ilk olarak Servis Elemanı hemen toparlanır. Büfenin yarım kapısını itip dışarı çıkar.

Herkesin dikkati Şişman Adam'a yardım etmeye çalışan Servis Elemanı üzerinde toplanmıştır. Keith hariç. Keith'in artık burnuna kadar gelmiştir!

Tezgâhın arka tarafına geçer ve kendisine çay koyar. Bir kupanın içine. İştah açıcı görünmektedir. Kupayı dudaklarına yaklaştırır. Tam o sırada kriz geçiren şişkonun etrafına toplanan kalabalıktan biri, Servis Elemanının da başıyla onaylamasıyla, acil durum frenini çeker. Tren ani bir şekilde durur.

Kupa Keith'in elinden fırlar. Demlik yere düşüp kırılır.

DIŞ. EV. SOKAK. GÜN

Keith ön kapıya doğru ilerler. Tamamıyla dağılmış haldedir. Bir arabanın geçişi duyulur; Keith irkilir. Başı çatlarcasına ağrımaktadır.

Ön kapıyı açar.

İÇ. MUTFAK. GÜN

Keith bir not yazmaktadır. Notta şöyle yazar:

'Erken geldim. Başım korkunç ağrıyor. İyi bir fincan çayla yukarı uzanmaya çıkıyorum.'

Sonra aspirin şişesinden birkaç tane aspirin alır, ağzına atar ve bir bardak suyla midesine gönderir.

Bir fincan çay alır.

İÇ. YATAK ODASI. GÜN

Christine Richard'la birlikte yataktadır. İkisi de şaşkınlıkla doğrulurlar. Keith düpedüz afallamıştır.

Çay fincanını düşürür. Fincanın düşüşünü yavaş çekimde izleriz. Yere çarptığı anda görüntü kör edici parlaklıkta beyaz bir ışıkla kaplanır.

BEYAZA GEÇME

İÇ. ODA. GÜN

Heryer bembeyaz görünür, detaylar beyazlıkta görünmez olmuştur. Kar beyazı bir masa örtüsü. Üzerinde çay için gerekli malzemelerin olduğu gümüş bir tepsi. Beyaz bir demlik, beyaz bir süt sürahisi, beyaz bir tabağın üzerinde çok güzel ve geniş ağızlı, Çin porseleninden fincan. Sahnenin bu cilalı parlaklığında hafifçe gerçeküstü bir hal vardır.

Bir ADAM, ciddi ve gururlu, beyaz eldivenleriyle demliği alır ve çay koyar. Altın rengindeki çay bir çağlayan gibi fincana boşalır. Adam sütü döker ve fincanı Keith'e uzatır. Keith beyaz bir duvarın önünde çerçevelenmiştir.

ADAM
Buyrun Bay Underwood, iyi bir fincan çay.

Keith bardağı alır, rengine bakar, aromasını içine çeker. Sonra temkinli bir şekilde küçük bir yudum alır. Gerçekten güzel bir fincan çaydır. Mükemmeldir. Mesut bir ifadeyle onaylar. Adam bu onaya, memnun, görevini iyi yapmış birinin tatminkâr ifadesiyle karşılık verir.

Ayağa kalkar. Birden iki yanında **ÜNİFORMALI ADAMLAR** belirir ve ellerini arkasından bağlar.

Adam'ın ön cebinden çıkardığı beyaz mendil bir **GÖZ BAĞI**dır. Ve de masanın yanındaki kapı, içerideki **İDAM SEHPAHASI**nı görebileceğimiz şekilde açılır.

TEKRAR SİYAHA DÜŞER

SFX – İdam sehbahasının açılan kapağının sesi.
MÜZİK: I Like a Nice Cup of Tea (İyi Bir Fincan Çayı Severim)

Kitapta kullanılan fotoğraflar

02-03 *Lorel & Hardi Mektepte* (A Chump at Oxford). HAL ROACH/ UA/ The Kobal Collection

14 *Barton Fink*. Circle Films/ The Kobal Collection

17 *Kahire'nin Mor Gülü* (The Purple Rose of Cairo). Orion/ The Kobal Collection

18-19 *Thelma ve Louise* (Thelma and Louise). MGM/Pathe/The Kobal Collection

25 *Floored*. Alisha McMahon/ York St John Üniversitesi

28 *Sapık* (Psycho). Paramount/The Kobal Collection

31 *Ölüm Gecesi* (Dead of Night). Rank/The Kobal Collection

33 *Akıl Defteri* (Memento). Summit Entertainment/ The Kobal Collection

36-37 *Jaws*. Universal/ The Kobal Collection

41 *Flapwingand Ezekiel Crumb's Last Work*. Alasdair Beckett-King/Kettle Black Films/York St John Üniversitesi

47 *Cupid of Ovid* Danny Brierley. York St John Üniversitesi

48-49 *Brazil*. Universal/ Embassy/ The Kobal Collection

51 *Uzay Yolu* (Star Trek) Paramount Televizyonu/ The Kobal Collection

55 *Stalled Juncture* Marc Preston/ York St John Üniversitesi

62-63 *Beni Seven Casus* (The Spy Who Loved Me) Danjaq/EON/ UA/ The Kobal Collection

69 *Seksi Hayvan* (Sexy Beast) Channel 4/ Kanzaman/ The Kobal Collection/ Nick Wall

73 *Yedi* (Se7ven) New Line/ The Kobal Collection/ Peter Sorel

80 *Bugün Aslında Dündü* (Groundhog Day) Colombia/ The Kobal Collection

82 *Keçi* (The Goat) The Kobal Collection

88-89 *Garsoniyer* (The Apartment) United Artists/ The Kobal Collection

Kitapta kullanılan fotoğraflar

95 *Seçim* (Election). Paramount / The Kobal Collection

114 *Gizli Teşkilat* (North by Northwest). MGM/ The Kobal Collection

116-117 *Çıplak Ruhlar* (The Bad and the Beautiful). MGM/ The Kobal Collection

119 *Garsoniyer* (The Apartment). United Artists/ The Kobal Collection

121 *Altıncı His* (The Sixth Sense). Hollywood Pictures/ The Kobal Collection/ Ron Phillips

134 *Amerikan Güzeli* (The American Beauty). Dreamworks/ Jinks/Cohen/The Kobal Collection/Lorey Sebastian

136-137 *Kahve ve Sigara* (Coffee and Cigarrettes.) Smokescreen/ United Artists/ The Kobal Collection/Jim Jarmush

144-145 *Yıldızların Sesi* (Little Voice). Miramax/ The Kobal Collection

149 *Floored* (Floored-Prodüksiyon fotoğrafı). Alisha McMahon

153 *Karlar Altında* (Snowed Under- Prodüksiyon fotoğrafı). James Condon

157 *Put on Your Sunshine Boots* (Put On Your Sunshine Boots- Prodüksiyon fotoğrafı). Thomas Gladstone ve Alexander Johnston

161 *Without wires* (Without Wires- Prodüksiyon fotoğrafı) Alexander Woodcock

162 Mark Herman *Brassed Off*'un (Brassed Off setinde). Miramax/FilmFour/The Kobal Collection/David Appleby

164 *Blame It on the Bellboy*. Miramax/Film Four/ The Kobal Collection/David Appleby

168-169 Mark Herman, Pete Postlethwaite ile konuşurken. *Brassed Off*. Miramax/Film Four/ The Kobal Collection/David Appleby

170-171 *The Truman Show*. Paramount/The Kobal Collection

Katkılarından dolayı teşekkür ederiz:

Alasdair Beckett-King
Danny Brierly
Thomas Gladstone
Alexander Johnson
Alisha McMahon
Mark Preston
Miles Watts
Alex Woodcock

Kettle Black Films
Hum-Drum Films

Özellikle York St. John Üniversitesi Film ve Televizyon Prodüksiyonu Bölümü çalışanları ve öğrencilerine teşekkür ederiz. Bu program dünyadaki en iyi lisans programı olabilir. Özellile Andrew Platts ve Dr. Jeff Craine'e destekleri için teşekkür ederiz.

Başlamak için bize ilham veren Prof. Neil Sinyard ve Dr. Andrew M. Butler. Harika yazıyorsunuz!

Bir teşekkür de Ava Yayıncılığa ve özellikle uzmanlıkları ve sabırları için Colette Meacher ve Lucy Tipton'a.

Jimmy, John ve Rob ayrıca ailelerine de teşekkür etmek ister ve tabii, yazma sürecinde göterdikleri destek için birbirlerinin ailesine de... Siz olmasaydınız, vs.

Yazarlar ayrıca birbirlerine de teşekkür ediyorlar, her biri diğerine, kocaman bir gülümseme ve içten bir el sıkışmayla ve belki omuza dostça bir kaç şaplak.

Özel teşekkürler:

Jennifer, Fred, Steward, Hilary, Roger, Kat, Meredith ve Agatha, siz olmadan bu kitap bir araya gelemezdi.

Ve çok özel teşekkürler:

Mark Herman

Bu kitap her zaman en büyük ilham kaynağımız olmuş olan Mr.Truffles ve Mr.Pickles'a itaf edilmiştir.

Robert Edgar-Hunt York St. John Üniversitesi Film ve TV Prodüksiyonu Bölüm Başkanı. Aynı üniversitede Senaryo Yazımı ve Film Prodüksiyonu lisansüstü dersleri vermektedir. Senaryo yazarı olarak çalışmaları da bulunmakta. Araştırma alanları arasında yaratıcı yazım, postmodernizm ve film yönetmenliği var.

John Marland York St. John Üniversitesi Film ve TV Prodüksiyonu Bölümü'nde öğretim üyesidir. Lisans ve yüksek lisans seviyesinde senaryo yazımı dersleri vermektedir. Film ve psikanaliz ilişkisi üzerine akademik çalışmaları vardır.

James Richards York St. John Üniversitesi Film ve TV Prodüksiyonu Bölümü'nde öğretim görevlisi; serbest gazetecilik, televizyon, film ve radyo için yazarlık yapmakta, aynı zamanda kurumsal tanıtım filmleri ve kurumlar için çeşitli yayınlar hazırlamaktadır.

FİLM YAPIMI

TEMELLERİ

02

Öne çıkan başlıklar
senaryo türleri
sıkı çalışmak
fikir bulmak
hikâye anlatımı kuramları
spotlar
tretman
sekansiyel
sunum
karakter
bir dünya yaratmak
mizansen
aksiyon
ton ve tür
diyalog
eleştiri ve görüş alma

Senaryo Yazımı, Film Yapımı Temelleri serisinin ikinci kitabıdır ve hem film yapımı dersleri alan öğrenciler hem de kısa film senaryosu yazmak isteyenler düşünülerek hazırlanmıştır. Kitap, diyalog, ses, sahne, kısa filmler ve yapı gibi alanları inceleyerek senaryo yazımının anahtar öğelerini açıklamaktadır. Ayrıca yeni film yapımcılarının, ürünlerini nasıl pazarlayabilecekleriyle ilgili bazı ipuçlarını da kapsamaktadır.

Film Yapımı Temelleri: Senaryo Yazımı disipline pratik bir açıdan yaklaşmanın yanı sıra kuramsal keşifleri öne çıkarıyor. Metin ayrıca temel film kuramının neden film yapımcısının zihnini açacak ve uygulamalarını zenginleştirecek bir konu olduğunu açıklamaktadır.

Film Yapımı Temelleri: Senaryo Yazımı mevcut filmleri, anahtar kavramlar olarak sunar ve okuyucunun senaryo yazımıyla ilgili edindiği yeni bilgileri deneyebilmesi için bazı alıştırmaları içeriyor. Metin, okuyucuyu senaryo fikrini oluşturmasından son taslağın sunumuna kadar tüm süreçten geçiren, kitaba özel hazırlanmış kısa film senaryo taslakları üzerinden oluşturulmuştur.

Bu kitap, senaryo yazımıyla ilgili önemli bir rehberdir ve okuyucuya sanatsal olarak tatmin edici kısa film senaryoları yazmayı ve üretmeyi öğretecektir.

ISBN 13: 978-975-04-0592-1

9 789750 405921

THG 0911294 CFA

Film Yapımı Temelleri 02
Robert Edgar/John Marland/James Richards

senaryo yazımı