# Senaryo Kuramı



Semir Aslanyürek

pan

# SENARYO KURAMI

Semir Aslanyürek

Gri Yayın Dizisi: 6

ISBN 975-7652-72-5

• Birinci Basım: Haziran 1998
• İkinci Basım: Nisan 2004

• Kapak Grafiği: Fatih Durmuş
• Baskı: Ayhan Matbaası (0212) 629 01 65
100 Yıl Mah. Mas-Sit 5. Cad. No. 47 Bağcılar-Istanbul

**Pan Yayıncılık** Barbaros Bulvarı 74/4
80700 Beşiktaş - Istanbul
• Tel: (0212) 261 80 72 • Faks: (0212) 227 56 74
• www.pankitap.com

# Senaryo Kuramı

Semir Aslanyürek

# İÇİNDEKİLER

Önsöz 9

Birinci Bölüm:
Sinema Dramaturjisi 19

I. Sinema Dramaturjisinin Edebiyat ile İlişkileri 21
I.1. Epos 22
I.1.1. - Destan (Epope) 23
I.1.2. - Roman 24
I.1.3. - Kısa Roman 27
I.1.4. - Hikâye (Öykü) 27
I.1.5. - Nuvel (Nouvelle) 29
I.1.6. - Muamma (Parabel) 30
I.1.7. - Masal 30
I.1.8. - Efsane-Menkıbe (Legend) 31
I.1.9. - Şiirsel Masal (Fabel) 31
I.1.10. - Fıkra (Anekdot) 31
I.1.11. - Poem 31
I.2. Lyrikos 32
I.2.1. - Taşlama (Epigram) 33
I.2.2. - Mezar Yazıtı (Epitaf) 33
I.2.3. - Şarkı-Türkü 33
I.2.4. - Marş (Hymn) 33
I.2.5. - Kaside (Oda) 33
I.2.6. - Methiye (Madrigal) 34
I.2.7. - Edebi Mektup (Epistel) 34
I.3. Drama 34
(a) Trajik 36
(b) Komik 37
(c) Dramatizm 37
(d) Katharsis 38
(e) Mimesis (Öykünme) 38
(f) Einfühlung (Özdeşleşme) 39

I.3.1. - Vodvil 39
I.3.2. - Trajedi 39
I.3.3. - Komedi 40
I.3.4. - Melodram 43
I.3.5. - Drama 44
II. Sinema Dramaturjisi Nedir? 47
III. Sinema Dramaturjisinin Sorunları 52

İkinci Bölüm:
Film Senaryosunun Kompozisyon Sorunları 73

I. Sinema Dramaturjisinde Bulunan Unsurlar 85
I.1 - Düşünce (İdea) 86
I.2 - Konu (Thema) 89
I.3 - Kompozisyon 90
I.3.1 Dramatik Anlaşmazlık (Conflict) 94
I.3.1.1 - Peripeti 99
I.3.1.2 - Peripetinin özellikleri 100
I.3.1.3 - Peripetinin belirtileri 101
I.3.2 - Mücadele (Collision) 101
I.3.3 - Karakter 102
I.3.3.1 - Tip 111
I.3.4 - Dramatik Eylem (Action) 112
I.3.5 - Olgu (Fact) 117
I.3.6 - Olay (Hadise) 118
I.3.7 - Sahne 120
I.3.8 - Episod 126
I.3.9 - Durum 128
I.4 - Süje 130
I.4.1 - Sergileme (Exposition) 135
I.4.2 - Düğüm ve Gelişme 141
I.4.3 - Doruk 142
I.4.4 - Çözülme 143
I.4.5 - Final 144
I.5 - Materyal 144

I.5.1 - Sinematografik Ayrıntı 145

Üçüncü Bölüm:
Film Senaryosunun Biçimsel Sorunları 147

I. Senaryonun Tarihçesi 152
I.1 - Sessiz Sınema Döneminde Senaryo 153
I.2 - Sesli Sinema Döneminde Senaryo 157
II: Sesli Sinemada İki Yazım Yöntemi 163
II.1 - Piyes Tipi Senaryo 163
II.2 - Öykü Tipi Senaryo 165
III. Senaryoda Zaman 173
IV. Senaryoda Kurgu 178
IV.1- Dokuya Göre Kurgu 180
IV.2- Yapıya Göre Kurgu 180
IV.3- Anlama Göre Kurgu 180
V. Senaryoda Ritim ve Tempo 182
VI. Senaryoda Diyalog 183
VII. Senaryo Yazımında Göz Önünde Bulundurulması Gereken Bazı Özellikler 185
(a) Kitlesellik 185
(b) Popülerlik 186
(c) Özlülük 186
(d) Mantıklılık 187
(e) Görsellik 188
(f) İşitsellik 188
VIII. Yönetmen ve Senaryo 189
IX. Çekim Senaryosu 191
X. Günümüz Türk Sinemasında Senaryoya Eleştirel Bir Bakış 210

Kaynakça 217

# ÖNSÖZ

Neden Sinema Dramaturjisi Teorisi?

Vaktiyle, SSCB Moskova'daki Yazarlık Enstitüsü'nde giriş sınavları yapılırken mülâkata kalan bir Çukçe, sınav komisyonunun önüne gelmiş.* Jüri üyeleri sorularını Çukçe'ye yöneltmeye başlamışlar: "Dostoyevski'nin yapıtlarını okudun mu?" Çukçe yanıtlıyor: "Çukçe okumadı." "Çehov'un?" "Çukçe onu da okumadı." Jüri üyeleri ısrar ediyorlarmış: "Peki; Tolstoy'un, Balzac'ın, Shakespeare'in, Hemingway'in, Marquez'in ?.." Çukçe kendinden emin bir şekilde yanıtlıyor: "Çukçe hiçbirini okumadı." Jüri üyelerinden biri merakla sormuş: "Peki, Çukçe ne okudu?" Çukçe, jüri üyelerinin bu kadar saf olmasına kızmış ve sinirli bir ses tonuyla onu sınayanlara seslenmiş: "Bakın, Çukçe okur olmak istemiyor, yazar olmak istiyor!" ...

Yukarıdaki fıkrayla ilgili herhangi bir yorum yapmanın gereği yoktur. Zaten fıkralar yorumlanırsa küçücük büyüleri bozulur, güzellikleri kaybolur...

1986 yılının sonlarına doğru SSCB Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) Oyunculu Film Yönetimi Fakültesi'nden mezun olup Türkiye'ye döndükten sonra, senaryoların hâlâ 1930'lu yılların yazım yöntemiyle yazıldıklarını gördüm. Yani sayfa

* Çukçe, Kuzey Sibirya'da, Kuzey Buz Denizi ve Çukçe Yarımadası civarında yaşayan halka verilen ad. Bu halkın nesli tükenmekle karşı karşıya geldiği için 1980'li yıllarda, SSCB hükümeti tarafından resmen koruma altına alınmıştı.

ortadan bir çizgiyle ikiye bölünüyor, sol tarafa filmsel olayın metni, sağ tarafa da diyalog ve sesle ilgili notlar yazılıyor. Elime geçen birkaç senaryoyu incelediğimde ise, asıl sorunun biçimsel olmaktan çok ötede olduğunu ve senaryoların herhangi bir kompozisyondan yoksun, diyalektik gelişmeye yatkın olmayan mekanik bir hareketin şematik bildiriminden ibaret olduklarını farkettim. O zaman tanıştığım genç sinemacı arkadaşlarla senaryo yazım konusunu tartışırken sanki üzerinde durulması gerekmeyen, önemsiz ve herkesin yapabileceği basit bir iş gözüyle bakılıyordu senaryoya. Oysa bir senaristle anlaşıp kafamda dolaşan bazı senaryo projeleri üzerinde beraber çalışmayı umuyordum. Ama çok geçmeden bu işi kendi başıma yapmam gerektiğini anladım ve senaryonun burada nasıl yazıldığına aldırmadan, okulda öğrendiğim şekliyle projelerimi yazmaya karar verdim. Ne var ki yazdığım ilk senaryoyu bir yapımcıya götürdüğümde, adam bir süre göz gezdirdikten sonra "Bu ne?" diye sordu. Gayet sakin "Senaryo" dedim. Yapımcı uzanarak koltuğunun arkasındaki raftan bir dosya alarak bana uzattı: "Bak senaryo böyle yazılır. Otur incele, nasıl yazıldığını öğren, öyle yaz getir" dedi. "Peki" dedim. Bana ikram edilen çayı içene kadar senaryoyu inceleyip nasıl yazıldığını "Öğrendim" ve teşekkür ederek bir daha dönmemek üzere oradan ayrıldım. Çok üzülmüştüm. Adamın benimle kafa bulduğuna kesin gözüyle bakıyordum.

Yapımcının gayet samimi olduğunu ve benimle dalga geçmediğini ancak bir TV programında çok tanınmış bir oyuncumuzun "Ah, nerde o günler! Eskiden vapurla karşıya geçene kadar senaryo yazılırdı" dediğini işittiğim zaman anlayabildim. Eğer bir senaryo "vapurla karşıya geçene kadar", yani yirmi dakikada yazılabiliyorsa, nasıl yazılacağı da bir çay içene kadar, yani on dakikada öğrenilebilirdi pekâlâ!

Böylece senaryo yazarlığım başlamıştı. Bütün bunlara bir de okulda senaryo derslerini vermeye mecbur kaldığım zaman, üzerimdeki sorumluluğun boyutları daha farklı düzeye ulaştı. Artık senaryonun kuramını geliştirmek zorunday-

dım. Bütün bunlar bir şekilde beni harekete geçirdi ve böylece bu kitabın ilk adımları atılmış oldu. Sinema enstitüsünün film yönetimi fakültesinde, senaryo ve eleştiri fakültesinin senaryo kürsüsü başkanı ve dünyanın sayılı sinema dramaturglarından olan İlya Weissfeld'in bize verdiği senaryo derslerinde tuttuğum notlar, bu kitabın iskeletini oluştururken izlemem gereken yolda bana ışık tutmuştur.

Fakat yarım yamalak tuttuğum ve bir kısmını kaybettiğim ders notları yeterli değildi. Son birkaç yıl içerisinde yazdığım senaryolardan edindiğim deneyimlerle, senaryo dersini işlemek için yaptığım araştırmaları bir şekilde harmanlayarak, bir taraftan sinema öğrencilerine yararlı olabilir diye, diğer taraftan da senaryo götürdüğüm yerde "bu ne?" diye sorulmaz umuduyla bu kitabı iki üç senelik bir çalışma sonucunda oluşturdum. Yalnız burada kendi kendimle çeliştiğim bir durum ortaya çıktı. Şu ana kadar kendi uzmanlık alanı olmadığı halde bir işle uğraşan insanları hep eleştirdim. Bir bakıma ben de, senaryo fakültesini bitirmemiştim ve senarist değildim. Belki de, senaryo fakültesinden mezun olsaydım bu kitap daha farklı olacaktı. Hattâ bazı anlarda yazdıklarımdan kuşkulandığım ve sinema dramaturjisinin benim işim olmadığını düşündüğüm anlar oldu. Böylece zaman zaman yazmaya ara veriyordum. Ama İlya Weissfeld'in "Bir yönetmen senarist olmasa da, senaryo yazmasa bile, sinema dramaturjisini en az bir senarist kadar bilmeli ve hissetmelidir" deyişini her anımsadığımda tekrar yazmaya koyuluyordum.

Bu arada bilgisayarla yazarken, kitap çeşitli aşamalarda yanlışlıkla silindi, tekrar yazıldı. En önemlisi artık önsözü, sonsözü dahil yazımı bittikten sonra da bir nüsha yazdırayım derken, bir hata sonucu kitabı tümüyle bilgisayardan silmeyi becerdim. İşin en acı tarafı da, son haliyle bir diskete kaydetmeyi akıl edememiştim. Böylece kitabın yarısına yakın bir bölümünü yeniden yazmak zorunda kaldım. Ama o kadar bıkmıştım ki, bazı şeyleri eskisi gibi yazmak mümkün

olmadı kanısındayım. Sonuç olarak çok düzenli bir çalışma olmasa bile, bu kitabın sağlam düşünceler içerdiğine ve birileri için bir çıkış noktası, bir kaynak oluşturabileceğine inanıyorum...

Sinema sanatının (hareketli görüntünün) teknolojik icadından 102 yıl sonra, "Sinema nedir, bir sanat mı veya endüstri mi, yoksa ikisi birden mi?" "Sinema bir sanat ise, nasıl bir sanattır, diğer sanatlarla ilişkisi nedir?" "Sinema, çoğu kişinin düşündüğü gibi, bütün güzel sanatların bir sentezi midir?" "Sinemayı okullarda öğrenmek mümkün mü?" "Video teknolojisiyle çekilen her türlü TV dizisi, klip veya reklam filmi birer sinema mı?" "Ya belgeseller, bilimsel tanıtım filmleri nedir, oyunculu filmle ne gibi farkları vardır, onların da senaryoları yazılır mı?" "Senaryo nedir? Sinema mı, edebiyat mı?" vs. gibi... Henüz yüzyılın başlarında tartışılan ve belirli bir dereceye kadar çözüme bağlanmış olan bazı soruları, ülkemizde bugün tartışmaya açmak kaçınılmaz hale gelmiştir. Fakat buna girişmeden önce, ister istemez "Neyi neye göre, hangi ölçülere göre tartışacağız?" veya "Tartışmanın kurallarını nasıl saptayacağız?" sorularını yanıtlamamız gerekiyor. Çünkü çoğu kez, tartışmanın en sıcak anında veya bittikten sonra, kullanılan kavramların tartışan taraflarca değişik şeyler ifade ettiği ve farklı algılandığı ortaya çıkıyor. Bu yüzden kavram üreteceğimiz yerde, sinema edebiyatında her gün kullandığımız kavramların ne anlama geldiğini, önce kendi aramızda bir çözüme kavuşturmamız gerekiyor.

Bazen bir afişte veya herhangi bir sinema festivali sırasında büyük harflerle yazılan bir slogan okuyoruz: "Sinema bir şiirdir" Düşünüyorum da, "Acaba niye böyle bir benzetme yapılıyor?" diye, kendi kendine soran oluyor mu?... Ben soruyorum ve yanıtını da buldum galiba... Sinemayı yüceltmek ve büyük ölçüde izleyicisini TV'ye kaptırmış olan bu sanatı daha cazip kılmak için... Sinemayı yüceltmek için "şiir" benzetmesi yapılıyorsa demek şiir çok daha önemli veya sinemanın üstünde bir şey. Yine de bu benzetmeyi anlayışla karşı-

lıyorum ama bu sloganın arkasında gizlenen bir anlam yok mu? Var. Aristoteles mantığıyla düşünürsek; sinema bir şiir ise, demek şiir de bir sinemadır. Yani "A" "B" ise, "B" de "A"dır. Ne var ki böyle bir mantıkla düşünemeyeceğimiz gayet açık... Bunlar farklı şeyler. Peki, bu sloganın doğru bir tarafı yok mu? Var!..

Acaba her sinema bir şiir mi? Tabii ki hayır. Eğer "epik sinema" veya "bu film lirik bir film" diyorsak, epiğin veya liriğin ne olduğunu, yapısal özelliklerini, epik veya lirik unsurların ne dereceye kadar filme sızmış olduklarını anlamamız gerekiyor ki bu cümleyi telaffuz edebilelim...

Türkiye'de ilk sinema gösterisinden 101 yıl ve ilk Türk filminin* çekiminden bu yana yaklaşık 80 yıl geçmiştir. Bu zaman zarfında binlerce senaryonun yazılıp çekilmiş olmasına rağmen, özellikle senaryo konusunda, çoğu ülkede belirli bir dereceye kadar çözüme kavuşturulmuş sorunlar, ülkemizin diğer bir çok sorunu gibi, hiçbir açıklık getirilmeden geçiştirilmiş ve nedense böyle bir sorun yok sayılmıştır. Ama zamanın bizi bir an olsun beklemeyeceğini bildiğimiz için de hep "ilerliyor" hep "çağdaşlaşıyoruz".

Avrupa'da sanat alanında bir akım doğuyor, ertesi gün bakıyorsunuz ki Türk "sanatçısı" onu kapmış. Avrupa'da sinema alanında bir biçim gelişiyor, ertesi gün bakıyorsunuz Türk "sinemacısı" onu kopyalamış... Ama sadece biçim olarak kopyalamış, içeriği ile hiç mi hiç ilgilenmeden... Bu Avrupalı neden bu biçimi seçmiş, nasıl geliştirmiş, bunun altında ne yatıyor? Önemli değil! Önemli olan, Avrupalı yapmış ya, ben de yaparım. Benim ondan geri kalır tarafım ne? Hem yok, hem de çok!..

Yok çünkü sana rağmen, senin de Avrupalı gibi bir ülken, tarihin, kültürün, geleneklerin, geçmişin ve geleceğin var. Senin de Avrupalı gibi ellerin, ayakların, iki gözün, iki

* 1916 yılında M. Fuat Uzkınay'ın "Ayestafanos Abidesinin Yıkılışı"nı belgelediği görüntüler, sinema tarihimizde ilk Türk filmi olarak bilinir.

kulağın ve "dilin" var...

Var çünkü, Avrupalı kendi dilini konuşurken her cümlesine Türkçe bir sözcük sokuşturup "R" sesi acayip çıksın diye dilini kıvırmıyor. Avrupalı kendi kültüründen, kendi geleneklerinden utanmıyor. Seni taklit etmiyor veya seni papağan gibi taklit etmeyi bir "gelişmişlik" bir "çağdaşlık" saymıyor. Avrupalı okuyor, araştırıyor, buluyor, keşif yapıyor. Avrupalı düşünüyor! Ve ancak DÜŞÜNDÜĞÜ İÇİN VAR OLDUĞUNU kabul ediyor!..

Şu 780 bin kilometrekare üzerinde, güzel sanatların tümünde ve özellikle sinema alanında profesyonel olmakla amatör olmak arasında hiçbir farkın veya ayrımın olmaması düşünmeye değer bir konu. Oysa bazı meslekler vardır ki, amatörlüğü bile kaldıramazlar. Neyse ki dünyanın birçok yerinde asıl mesleğinin dışında, güzel sanatların bir veya daha fazla dalıyla ilgilenen insanlar vardır. Doktor, mühendis, işçi, muhasebeci, avukat, çiftçi veya çoban olup da boş zamanlarını resim yapmakla, müzikle uğraşmakla veya öykü vs. yazmakla değerlendiren bir sürü insan vardır. Hattâ çeşitli mesleklerden olup da bir sanat dalında kendi amatör gruplarını oluşturanların sayısı az değildir. Örneğin Sovyetler Birliği'nde oluşturulan Kızıl Ordu Korosu böyledir ve şu ana kadar amatör olduklarını iddia ederler. Bunun yanısıra yaşamını olduğu gibi sanatına adamış, sanatından başka hiçbir uğraşı olmayan sanatçılar da vardır. Bütün yaşamını sanatına adayan profesyonel sanatçıyla, asıl mesleğinin yanısıra boş zamanlarını değerlendirmek, tabiri caizse bir tür stres atmak amacıyla sanatla uğraşan amatörün bir tutulması mümkün değildir.

Belirli bir uzmanlığı gerektiren işleri bir kenara bırakın, her isteyenin karaborsa jeton, otobüs bileti satamayacağı, ayakkabı boyacılığı veya tuvalet bekçiliği bile yapamayacağı, daha doğrusu bu işleri yapmanın bir raconu olduğu şu tuhaf ülkemizde, belki de dünyada en çok uzmanlık gerektiren senaryo yazımında veya film yönetiminde herhangi bir kurala

veya yaptırıma rastlayamazsınız. Bir restoranda garsonluk için başvurun, hemen sizden bonservis isterler. Bahçıvanlık için başvurun, daha önce nerede bahçıvanlık yaptığınızı ve bu işi ne kadar bildiğinizi sorarlar, sormaları da gerekir. Ama...

Ama sinema söz konusu olduğunda herkes sinemacı... Bir senaryo yarışması ilan edilmeye görsün, en profesyonel senarist ile hayatında bir senaryo yazmamış, bir senaryo okumamış, senaryo şöyle dursun, iki kitap okumamış her meslekten ve her kesimden insan yarışmaya senaryo gönderir. Senaryo yarışma şartnamelerinde büyük harflerle "yarışma herkese açıktır" şeklinde bir yazı okursunuz. İnanın bunda bir kötülük göremiyorum, ama her şey kendi kategorisinde değerlendirildiği sürece. Ülkenin ağır siklet güreşçisi veya boks şampiyonuyla, sıradan herhangi birinin mindere veya ringe çıkabileceği bir yarışmayı düşünün. İlk bakışta, sıradan vatandaşın suratını hayal ettiğinizi veya güldüğünüzü hissediyorum. Ama ben sıradan vatandaşa değil, ağır siklet şampiyona acıyorum ve onun nasıl güreşeceğini çok merak ediyorum. Ayrıca gülersem yarışmanın mantığına gülerim. Çünkü bu yarışma, ilerde açıklamaya çalışacağımız komedinin tanımına çok benzeyecektir. Özellikle sıradan vatandaş ilk raundda boksörü nakavt ediyorsa... Yahut, bilmem hangi alanın düzenlenmesi proje yarışmasına ülkenin en ünlü mimarlarının yanısıra, orman bekçilerinin, diş doktorlarının, dolmuş sürücülerinin ve "Ben de katılayım, ya tutarsa" diyen herkesin katıldığını ve yarışmayı bir diş doktorunun kazandığını düşünün! Gerçi ilkokul mezunu bile olmayan bir bayanın öğretmenlikten emekli olduğu; doktor diploması olmayan yabancı uyruklu bir bayanın uzun yıllar doğum uzmanı diye muayenehane açtığı; geçtiğimiz senelerde bir şiiri yüzünden, yüzyılın başında ölen şair Tevfik Fikret'in duruşmaya katılması için mahkeme koridorlarında adının çağrıldığı; vatandaşlığının iadesi için dava açan kardeşi Samiye Yaltırım'a bütün dünyanın tanıdığı büyük şair Nâzım Hik-

met'in başvuruyu kendisinin yapması gerektiği yargıç tarafından bildirildiği ve TRT'nin kameraman alırken yaptığı sınavı Sinema–TV Bölümü mezunlarının değil de orman fakültelerini bitirmiş adayların kazandığı veya kazandırıldığı Türkiye'de bunu tuhaf karşılamamak gerekir.

Bazen bakıyorsunuz, ülkenin Kültür Bakanlığı da bir senaryo yarışması açmış ve şartnamede, "... ülkeye yeni senaristler kazandırmak için..." gibi bir gerekçe okursunuz. Bence ülkeye senarist kazandırmanın en iyi yolu, senaryo eğitimini ciddiye almaktan geçer. Bu arada herkese açık yarışmalar da düzenlensin, ama yarışmalar profesyonel senaristler için ayrı olmalı, amatör senaristler için ayrı olmalı. Günün birinde, Rus haltercilere tercümanlık yaparken, bana "Çok susadım" diyen halterciye bir bardak su getirmiştim. Ağzını çalkalayıp sadece bir yudum içtiğinde, merak ettim nedenini sordum. Yarışmaya çıkacağından, 200 gram su içerse tartıda ağırlığı artabilir ve bir üst kiloda yarışmak zorunda kalabilirmiş...

Acaba sinema sanatı belirli bir uzmanlık, bilgi, yetenek vs. gerektirmiyor mu? Gerektiriyorsa futboldan, garsonluktan, dolmuşçuluktan veya herhangi başka bir meslekten daha mı az gerektiriyor? Hiç sanmıyorum. Hattâ sinema sanatçısının kendi alanında, diğer mesleklerde çalışan insanlara nazaran kat be kat daha yetenekli, daha bilgili, daha kültürlü, daha cesur ve daha özgür olması gerekir. Ayrıca, bildiğim hiçbir meslek bir insanın 24 saatini, yani vaktinin tümünü talep etmez. Ama sinema sanatı, kendi çalışanından gününün 24 saatini talep eder. Sinemacının rüyaları bile kendisinin değildir.

Sinema sanatına amatörce yaklaştığımız sürece, amatör filmler yapmamız kaçınılmaz olacaktır. Bununla, profesyonel olup da amatör bir ruhla film yapan veya ısrarla "Ben bu yolun yolcusuyum" deyip öğrenmeye ve olanaklar elverdiğince kendi kendini yetiştirmeye çalışan, düşünen ve yaptıklarının muhakemesini yapıp kendi kendine eleştirel bir tavırla yak-

laşmasını bilen insanları kastetmiyorum. Hiçbir alakası olmadan, böyle damdan düşer gibi birden "senarist" veya "yönetmen" kesilenleri ve kendilerini Türk Sineması'nın "devleri" olarak görüp hatalarında ısrar eden "sinemacıları" kastediyorum.

"Yarım doktor candan, yarım imam da dinden eder" demişler.

# BİRİNCİ BÖLÜM

# SİNEMA DRAMATURJİSİ

*"Bilmiyorlar ama yapıyorlar"*
*K. Marx*

*"Bir senaryonun kompozisyonu,*
*insanlaştırılmış matematiktir"*
*İ. Weissfeld*

# I. SİNEMA DRAMATURJİSİNİN EDEBİYAT İLE İLİŞKİLERİ

Çoğu kimse dramaturjinin edebiyatın en zor alanlarından biri olduğunu bilir. Fakat bu konuda, dramaturjiden de daha zor ve daha karmaşık bir şey vardır ki o da dramaturjide kullanılan terminolojidir. Çünkü, genel olarak daramaturjide ve özellikle sinema dramaturjisinde devamlı bir kavram karmaşası yaşanmaktadır. Öyle oluyor ki, bazen aynı kavramlar farklı anlamlarla yorumlandığı gibi, bazen de aynı anlama gelen şeyler değişik kavramlarla ifade edilebilmektedir. Bu nedenle öncelikli olarak, çoğu kez anlaşmazlığa veya yanlış anlaşılmalara yol açan bazı kavramlara belirli bir dereceye kadar açıklık getirmeye çalışacağız.

Öyle ise, sinema terminolojisinin temelini oluşturan sinema dramaturjisinden ve onun edebiyat ile bağlantılarından başlamamız gerekmektedir. Çünkü sinema dramaturjisi, kavramlarını büyük ölçüde edebiyattan almış, deyim yerindeyse "transfer" etmiş bulunmaktadır.

Edebiyatı temelinde, *"epik" "lirik"* ve *"dramatik"* olmak üzere, üç türe ayırmak artık gelenek haline gelmiştir. Bunların yanı sıra, edebiyatın bu üç türü arasında, birbiriyle kaynaşarak sinema dramaturjisi alanında yeni oluşumlar meydana getiren karşılıklı geçişler de bulunmaktadır.

Şimdi de bizi ilgilendirdiği kadarıyla, bir taraftan bu edebi türlerin bazı özelliklerini incelerken, diğer taraftan da sinema dramaturjisi ile bağlantılarını ve çoğu kez birbiriyle kaynaşarak meydana getirdikleri yeni bir oluşumun, deyim yerindeyse sinema senaryosunun nasıl bir sanat olduğunu açıklığa kavuşturmak açısından, söz konusu edebi türlerin altında toplanan janrların bir sınıflandırmasını ve her birinin kısa tanımını yapmaya ve olanaklar elverdiğince birer örnek vermeye çalışalım.

## I.1. Epos

Epos, Yunanca'da kelime, konuşma, öyküleme veya kahramanlık türküsü anlamına gelir. Epik janrları altında toplayan edebi türlerin en eskisi ve en genelidir. Epos, bir öyküleme sanatı olmakla birlikte, halk sanatının edebi yapıtlarının tümünü kapsar.

Epos konusunu yaşamdan alır ve yaşamın yalnızca yüzeysel bütünlüğünü biçimlendirir. Eposta, geçmiş zaman dilimlerinde cereyan etmiş olaylarla insanoğlunun manevi yaşamı hakkında, insanları aydınlatmak amacıyla bir şeyler anlatmaya çalışarak okuyucu ile iletişim kuran bir öykücüye gereksinim vardır. Destan (epope) gibi epik bir yapıtın, halkın yaşamını, tarihte cereyan etmiş büyük olayları, önemli tarihsel çatışmaları ve birçok kahramanın katılımıyla gerçekleşen savaşım veya mücadeleleri göstermesi icap eder.

Eposun başka çeşitleri insanı, insan psikolojisini, yaşam koşullarını, şu veya bu ortamda karakter evrimlerini anlatır. Epik yapıt, karakterlerin olaylarla karşılıklı bağlantılarının ve onların gelişmelerinin belirli bir sistemi niteliğini taşıyabilecek bir süje gerektirir.

Öyküsel yapıtlar, genel olarak herhangi bir hacimle sınırlandırılmazlar. Burada, sinema ve tiyatro dramaturjisinde olduğu gibi, herhangi kesin bir sınırlandırma söz konusu değildir.

Aslında, epik janrların analizi, dünya edebiyatının okyanusunda çok geniş bilgi gerektiren başlı başına bir araştırma konusudur. Ancak bizim için burada önemli olan, epik yapıtlarda betimlenen olaylarla yazgıların iç ve dış çehrelerini açığa çıkarmak için, öyküleme ile diyalogun, düz yazı ile şiirin birbirine uyum sağlayabileceği ortak düşünceyi saptayıp ortaya çıkarmaktır.

"Epos" kavramı altında toplanan oluşumlardan destan (epope), roman, öykü, hikâye, nuvel (nouvelle), parabel (muamma), masal, fıkra vs. gibi epik janrlar akla gelir. Ayrıca,

şiirsel biçimine rağmen poem'i de, yapısı itibarıyla epik janrlar kategorisine sokmamız gerekmektedir.

Şimdi de epos adı altında toplanan edebi oluşumları sırayla tanımlamaya çalışalım:

**I.1.1. - Destan (Epope)**

Önemli tarihsel ve kahramanlık olaylarını anlatan epik janrda yazılmış geniş kapsamlı bir yapıttır. Epope, karakterlerin psikolojik analizini ve ayrıntılı bir yazımı gerektirmez. Buna karşın çok sayıda kahramanı olup epeyce uzun bir zaman dilimini kapsar.

Eposta, öykülenen insandan bağımsız olarak kendi karakter yapısı gereği özgürce gelişen bir kahraman veya kişilik yoktur. Dramın kahramanı davranışları, diyalogu ve monologu ile, yani kendi irade ve istemleriyle olaylara yön verip dramatik gelişmeyi sağlıyorsa, eposta psikolojisi ve iç dünyası ile ele alınan bir kahraman yoktur. Eposun kahramanı, olayların akışı içerisinde çoğunlukla biçimsel olarak yer alan ve bir taraftan bir tarafa savrulan deneysel bir insandır. Eposta genellikle olaylar kahramanları yönlendirmektedir, olayları yönlendiren epos kahramanına nadiren rastlanır veya hiç rastlanamaz. Eposta, kahramanla etrafındaki insanlara verilen girişim olanakları hemen hemen aynı düzeydedir.

Ünlü Macar estetikçi ve edebiyat kuramcısı György Szegedi Lukacs, destanın kahramanını şöyle tanımlamıştır. "Destan kahramanı, sözcüğün dar anlamında, bir birey değildir. Öteden beri destan konusunun kişisel bir yazgı değil de bir toplumun yazgısı olması, destan özünün bir belirtisi diye düşünülmüştür. Bu doğrudur, çünkü epik evreni belirleyen değer dizgesinin yetkinliği ve kapalılığı, içinde bir bölüme bile kişilik kazanmak ve içsel olma amacıyla ulaşamayacağı büyüklükte, çok canlı bir bütün oluşturur. Her ruhu, kendine özgü ve başka bir nesneyle karşılaştırılmaz nitelikte düzenleyen, ahlakın engin gücü, bu dünya için daha yabancı ve uzaktadır. Eğer yaşam, yaşam olarak, kendi içinde içkin

bir anlam bulursa, o zaman canlının kategorileri her şeyi belirleyen varlıklar demektir: Kişisel yapı ve fizyonomi, bölüm ve bütün arasındaki karşılıklı bağlaşımın sağladığı dengeden doğar, yalnız kalmış ve şaşırmış kişiselliğin kendini tartışma konusu yapan düşüncesinden değil..."*

Homeros'un "İliada" ve "Odisseia" adlı yapıtları destanın en önemli örneklerini teşkil eder.

**I.1.2. - Roman**

Roman, geniş çaptaki olayların, uzun bir zaman diliminin veya olduğu gibi bir dönemin yanı sıra, anlam bakımından her birinin kendine özgü bir önemi olan ve birbiriyle kaynaşmış bir çok konuyu içine alan, zor ve karmaşık yapıda geniş kapsamlı bir öyküleme sanatıdır. Lukacs'ın deyimiyle, romanın kompozisyonu, uyumsuz ve birbirinden kopuk bütünleyici bölümlerin, yeniden canlı bir bütünlük içinde toplanıp kaynaşmasıdır.

Destandan farklı olarak, romanda işlenen karakterler kesintisiz bir gelişme içerisindedirler. İnsanlar romanda gelişir, okuyucunun gözü önünde değişirler. İnsan karakterinin gelişmesini roman kadar ayrıntılı ve derin bir şekilde irdeleyen ikinci bir edebiyat türüne rastlamak olanaksızdır. Aynı şekilde, edebiyat türlerinden hiçbiri romanın ulaştığı anlamsal boyutlara ulaşamamaktadır. Roman malzemesinin çok yönlülüğü, olabildiğince daha zor ve karışık bir düşünce kurmaya, anafikrini daha zengin ve çokyönlü iletmeye olanak vermektedir. Bu yüzden roman, oldukça kapsamlı ve uzun soluklu bir yazımı, sayısız derecede ayrıntıyı ve yüksek kategoride düşünce üretmeyi gerektirir.

György Lukacs "Roman Kuramı" adlı çalışmasında destan ve romanı, epiğin nesnelleştirilmesi olarak görmekte ve roman ile ilgili şöyle bir saptama yapmaktadır: "Destan kendi gücüyle, kapalı yaşam bütünlüğünü düzenler, roman ise, yaşamın gizli bütünlüğünü düzenleyerek ortaya çıkarmaya

* *Roman Kuramı*, 1. baskı, Say Yayınları, İstanbul, 1985, s. 65.

ve kurmaya çalışır. Arayış, konunun öznede görülen anlatımıdır. Konunun ortaya konan, verilen yapısı, yaşam bütünlüğü gibi öznelerle olan ilintisinin kendiliğinden anlaşılamayan, uyumla bağlantılı düşünceyi düzene dönüştürür. Tarihsel durumun içinde taşıdığı tüm çatlaklar, uçurumlar düzenleme ile bağlantılı kılınmalı, kompozisyon araçlarıyla gözden saklanmamalıdır, saklanamaz da. Bu durumda romanın biçim belirleyen temel görüşü, roman kahramanlarının psikolojisi olarak nesnelleşir: Onlar arayanlardır. Arayışın yalın olgusunun gösterdiğine göre, ne erekler ne de yollar doğrudan doğruya ortaya konabilir. Onların, doğrudan doğruya ve sarsılmaz bir nitelik taşıyan psikolojik verilişi de, gerçekten, oluşturucu bağlamlarının ya da ahlakla ilgili gerekliliklerinin açık bilgisi değildir. Onların nesneler ve kurallar dünyasında, tinsel olgu olarak karşılıkları yoktur. Başka bir deyişle, ağır suç ve çılgınlık olabilir: Ağır suçu, onaylayıcı kahramanlıktan; çılgınlığı, yaşama egemen olan bilgelikten ayıran sınırlar vardır. Bu psikolojik ve yalın sınırlar, eğer ulaşılan son erek belirgin olanın, umutsuzluğun şaşkınlık yaratan korkunç apaçıklığı içinde alışılmış gerçeklikten ayrılırsa, kaypaktır."

Romanın kahramanları artık bireyleşmiştir. İçinde bulundukları toplum biçiminin ilişkilerine paralel olarak bu bireyler, yaşadıkları topluma olduğu gibi kendi üretimlerine de yabancılaşmışlardır. Burada birey, psikolojik anlamda sürüden ayrılmıştır ve sürünün içinde yaşamaya devam etse de yalnızdır. İşte burada roman, bireyin psikolojisini ayrıntılı bir şekilde ele alır ve onun en yüce kişiliği ile en alçak kişiliği arasındaki farkın bir karar verme anından ibaret olduğunu ortaya koyar. György Lukacs, romanın kahramanının epiğe özgü bir birey olarak, dış dünyaya karşı yabancılıktan oluştuğunu söylüyor ve şöyle devam ediyor: "Dünya, içsel bakımdan özdeş olduğu için, insanlar da nitelik yönünden birbirinden ayrılmazlar. Kuşkusuz, dünyada kahramanlar, alçaklar, suçlular, sofular vardır. Oysa en büyük kahraman bi-

le soydaşlarının oluşturdukları sürüden ancak bir karış yükseğe çıkabilir. Burada en bilgilinin yüceltici sözlerini bile en budala olanlar dinler". Ayrıca Lukacs, insanlar arasında ayırıcı yan üzerinde bir köprü kurulamaz da uçurum durumuna gelinirse, iç derinliğin kendine özgü yaşamının kendini sürdürebileceğini, buna da tanrıların sustuğu, kurban ve kendinden geçiş törenlerinin dillerini çözemediği dönemde gereksinim duyulacağını söylüyor. "Öte yandan – diyor Lukacs, eğer eylemler dünyası kopar ayrılır, bağımsızlığın çevresi içi oyuk bir nesneye döner de eylemlerin gerçek anlamını kapsayamayacak duruma gelirse, insan da bunları simgeleştirerek çözmeyi başaramaz ve bunun sonucu olarak iç zenginliği ile serüven bir daha birleşmemek üzere birbirinden ayrılırsa, *İç*'in kendine özgü yaşamı zorunlu ve olanaklı bir nitelik kazanır."

Roman, kapitalist-burjuva toplum ilişkilerinin oturmasıyla gerçek anlamda ortaya çıkmış bulunmaktadır. Bu nedenledir ki roman, kapitalist toplumun egemen sanat biçimi olarak tanımlanır. Buna bağlı olarak kapitalist toplum ilişkileri, gerek içerik gerekse biçim yönünden, romanın yapısını doğrudan doğruya etkilemiş bulunmaktadır. Lukacs, destanın kural koyucu çocukluğuna karşın, romanı olgunlaşmış bir erkeklik biçimi olarak görür. Zaten, destanın egemen sanat biçimi olduğu toplumsal ilişkilerle kapitalist toplum ilişkileri arasındaki fark da budur ve bu "kural koyucu çocukluğu, olgunlaşmış bir erkeklik biçimi" haline getiren süreç de, kapitalist toplum insanını bireyleştiren sürecin ta kendisidir. Cervantes'in "Don Kişot" adlı yapıtı, bu geçiş sürecinin belki de ilk örneğidir.

Lev Tolstoy'un "Savaş ve Barış", Victor Hugo'nun "Sefiller", Fyodor Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" gibi edebi yapıtlar klasik romanın en önemli örneklerindendir.

### I.1.3. - Kısa Roman*

Romana nazaran daha az karmaşık yapısı olan bir edebi öyküleme sanatıdır. Kısa roman, roman kadar uzun soluklu olmasa da karakterleri genellikle ayrıntılı bir şekilde işler. Bundan dolayıdır ki karakterler, kısa romanda belirli bir gelişme gösterirler. Kısa romanın kahramanları romana nazaran çok daha az oldukları gibi, işlediği zaman dilimi de sınırlıdır. Kısa romanın genellikle bir konusu olur. Birden fazla konuyu ele alan kısa romanlara nadiren rastlanır. Kısa romanda geçen olaylar çoğunlukla birkaç gün, birkaç hafta veya birkaç ay içerisinde cereyan eder.

Çingiz Aytmatov'un "Cemile" ve "Beyaz Gemi", Sabahattin Ali'nin "Kağnı" ve "Değirmen", Yaşar Kemal'in "Teneke" gibi yapıtları kısa romana birer örnek teşkil ederler.

### I.1.4. - Hikâye (Öykü)

Düz yazı (prosa) biçiminde kısa soluklu bir öyküleme sanatıdır. Bazı istisnaların haricinde, hikâyede zaman ve mekân birliği mevcuttur. Nuvel gibi hikâyedeki kahraman sayısı oldukça sınırlıdır. Hikâyede işlenen zaman neredeyse anlık bir zamandır. Tek olaya dayalı bir dramatik eylemden oluşabileceği gibi, herhangi bir mekânın tasvirinden yahut o mekânın çarpıcı bir ayrıntısının betimlenmesinden de ibaret olabilir. Bazen, iki kahraman arasında geçen bir diyalog veya tek bir kahramanın öykülenmesi gibi sözel bir eylemden, hattâ herhangi birinin belirli bir durum karşısındaki anlık psikolojisini yansıtan bir iç monologdan oluşan hikâyelere de rastlamak mümkündür.

Kahramanların karakterleri hikâyenin başında nasıl verildiyse öyle kalırlar ve ayrıntılı bir şekilde verilmedikleri

* Arapça ve özellikle Rusçada, roman ile hikâye arasında, romandan küçük hikâyeden büyük bir edebi tür daha vardır. Türkçede bir karşılığı olmadığı için burada, biz bu türü 'kısa roman' olarak adlandırdık. Bu ayrımı özellikle ilerde ele alacağımız senaryo konusunu netleştirmek için yaptık.

için onları ancak davranış biçimlerinden ayırt edebiliriz. Hikâyede karakterler yerine, daha çok tiplemeler ön plandadır. Memur tiplemesi, sokak serserisi tiplemesi, katil tiplemesi, aydın tiplemesi vs...

Anton Pavloviç Çehov'un "Sıska ve Şişman" adlı hikâyesinde, iki çocukluk arkadaşı tren istasyonunda karşılaşıyorlar. Biri şişman, diğeri sıska olan ve lise yıllarından beri hiç görüşemeyen iki arkadaş birbirini görür görmez koşup samimi bir şekilde sarılıyor ve ense-tokat selamlaşıyorlar. Sıska, bir devlet dairesinde üçüncü dereceden basit bir memur, Şişman ise devletin üst kademelerinde, vali gibi yüksek düzeyde bir bürokrat olmuştur. Beş dakikalık bir diyalog sonucu Sıska, şişmanın kendisinden çok daha yüksek bir rütbeye sahip olduğunu anlıyor ve yavaş yavaş ciddileşerek önce önünü ilikliyor, sonra Şişman ile ilk kez karşılaşıyormuş gibi konuşma tarzını değiştirerek "efendim"li kelimelerle hitap etmeye başlıyor. En sonunda iki büklüm eğiliyor ve Şişman'ı saygı ile selamlayarak ayrılıyor...

Dikkat edilirse, hikâye gerçek zamanla on dakika bile sürmemektedir. Hikâyenin karakterleri hakkında sadece diyaloglarla kahramanların giysileri, bize bazı ipuçları verebiliyor. Öyle ki hikâyede kahramanların giysileri ile ilgili hiçbir açıklama yok. Fakat kahramanlardan birinin vali (veya o düzeyde bir bürokrat), diğerinin üçüncü dereceden memur olması, olayın geçtiği dönemin de göz önünde bulundurulması halinde ancak o zaman giysiler hakkında bir fikir sahibi olabiliyoruz. Fakat bu durum daha çok sinema için geçerli olacaktır. Ancak giysilerin betimlendiği hikâyelerde, giysiler karakterlerle ilgili bazı ipuçları verebiliyor. Çehov bu hikâyede, karakterlerden ziyade iki tipleme yapmış ve kasıtlı olarak birini "şişman", diğerini de "sıska" olarak seçmiş ve böylece yüksek bir bürokrat ile basit bir memurun tiplemesini sergilemiştir.

**I.1.5. - Nuvel (Nouvelle)***

İtalyanca "nouvelle" yenilik, yani daha önce yapılmamış şey anlamına gelir. Bütün eylemin biricik keskin bir olayın veya olgular düzeninin merkezinde odaklaşmasına dayanan kısa soluklu hikâye veya öykülemelerdir. Buna bağımlı olarak nuvel, genellikle uzun bir zaman dilimini kapsamamakla birlikte, olayları kısa bir süreye ve dar bir mekâna sıkıştırılmıştır. Olaylara bakış açısı veya uzam kategorisi bakımından, nuvelin episodları tek bir mekânda veya birbirinden uzak olmayan ve birbiriyle çok sık bağlantılı az sayıda mekânda odaklaşmış bulunmaktadır. György Lukacs "Roman Kuramı" adlı yapıtında, nuvel ile ilgili görüşünü şöyle dile getirmiştir. "Nuvel en çok sanatçılık taşıyan bir biçimdir. Bütün sanata özgü biçimlendirmelerin son anlamı, onun yarattığı tinsel durum, düzenleyici öğenin içeriksel anlamı olarak dile getirilir. Bu özelliği dolayısıyla soyut olsa bile başka türlü yapılamaz. Anlamsızlık örtüsüz, hiçbir nesneyi güzelleştirmeyen çıplaklığıyla görünür, bu korkusuz bakışı, büyüleyici gücü ona biçimsel kutsallık kazandırır. Çünkü anlamsızlık, gene anlamsızlık olarak biçim kazanır. O ölümsüz olmuştur, onu biçim onaylamıştır, gözden uzaklaştırıp saklamıştır, kurtarmıştır."

Nuvelde olayın veya dramatik eylem süresinin kısa olması nedeniyle karakterler derin bir şekilde işlenmemekte ve önemli bir gelişme göstermemektedirler. Nuvelde karakterler genellikle biçimlenmiş bir şekilde verilmekte, ayrıca figürasyon hesaba katılmazsa, merkezî olayın gerektirdiğinden fazla kişilik (kahraman) sokulmamaktadır. Nuvelde ele alınan karakterler işlenmemekte, okuyucunun gözleri önünde yaşlanmamakta ve herhangi bir değişime uğramamaktadır. Ancak nuvelde, eğer merkezî olayın akışında herhangi bir kırılma cereyan ediyorsa, buna bağımlı olarak karakter-

* Türkiye Türkçesinde böyle bir edebi türe rastlanmamaktadır. Hikâye ölçülerine uymasına rağmen farklı yanları olduğu için bunu bir edebi tür olarak kullanmak istedim.

lerde bir değişiklik söz konusu olabilir. Bu da nuvelde nadir rastlanan bir istisnadır.

**I.1.6. - Muamma (Parabel)**

Eskiden halk edebiyatında ve özellikle dini kitaplarda, belirli bir ahlak dersi vermeyi amaçlayan mecazi (metaforik) anlatı veya öykülemelerdir. Mukaddes kitaplarda, anlaşılmayan veya açıklanması zor olan olayları mistik bir dille anlatırlar.

Örneğin, fırtınalı bir havada yağmurdan korunmak için, değişik yönlerden gelen üç kişinin sığındığı mağaranın ağzı bir yer kayması sonucu kapanıyor. Birbirini tanımayan üç kişi önce bir çıkış arıyorlar, bulamayınca oturup ortak çareler düşünmeye başlıyorlar. Ellerinden dua etmekten başka hiçbir şeyin gelmeyeceğini anlayan içlerinden biri, her birinin bir zamanlar yaptığı bir iyiliği anlatmasını öneriyor. Birinci şahıs öyküsünü anlatır anlatmaz, mağaraya taze hayvanın girdiğini hissediyorlar. İkinci adamın öyküsüyle mağara hafif aralanıyor ve gün ışığı görünüyor. Üçüncü adam yaptığı iyiliği anlatınca da, mağara tamamen açılıyor...

Görüldüğü gibi burada hiçbir ispat gerektirmeyen paradoksal bir durum hakimdir. Bunun gerçekte öyle olup olmadığı önemli değildir. Burada önemli olan, iyilik yapmanın gerekliğini vurgulamaktır.

**I.1.7. - Masal**

Çoğunlukla büyülü ve fantastik güçlerin bulunduğu hayal ürünü kişilere olayları anlatan ve genellikle poetik özelliklere sahip olan bir halk öyküleme sanatıdır. Masalın kahramanları, destanın kahramanlarından ziyade dramanın kahramanlarına benzerler. Tıpkı dramın kahramanları gibi masal kahramanlarının da güçlü istemleri, istemlerinin mevcut olan durumla çatışması ve yine isteme dayalı çetin bir mücadele sonunda anlaşmazlığın çözüme kavuşturulması vardır. Burada, masal kahramanlarının karakterleri ile ilgili

kurnaz, kötü kalpli, fesat, iyi kalpli vs. gibi bazı ipuçlarına rastlanabilir. Bu yüzden masalın, tam anlamıyla olmasa bile primitif bir dramatik yapıya sahip olduğunu söylememiz mümkündür.

Binbir Gece Masalları, anonim halk edebiyatının dünyada en çarpıcı masal örneğini teşkil eder.

**I.1.8. - Efsane – Menkıbe (Legend)**

Herhangi bir tarihsel olayla ilgili poetik bir rivayet veya anlatıdır. Efsane, tarihte olmuş bir olayın dilden dile anlatılarak zamanla olağanüstü bir şekide abartılmasına dayanır. Efsanevi kahramanlar genellikle olağanüstü güçlere sahip olur ve başarılması neredeyse mümkün olmayanı başarırlar. Ancak burada da kahramanların karakterleri, destanda olduğu gibi pek işlenmemekle beraber, sadece biçimsel olarak mevcuttur. Örneğin Ferhat'ın dağı delmesi, Aziz Georgius'un ejderhayı öldürmesi vs.

**I.1.9. - Şiirsel Masal (Fabel)**

Genellikle insanlara ibret olabilecek bir yaşam veya belirli bir ahlak dersi vermeye yönelik mecazi kısa hikâye veya şiirlerdir. La Fontaine'ın masalları ve "Kelile ve Dimne" fabelin en iyi örneklerindendir.

**I.1.10. - Fıkra (Anekdot)**

Çoğu kez belirli bir kişiyi, bir sınıfı veya bir toplumu eleştirecek şekilde yergi unsurları içeren eğlendirici, güldürücü küçük anlatılardır. Örneğin Nasreddin Hoca fıkraları vs.

**I.1.11. - Poem**

Genellikle tarihsel veya efsanevi konuları işleyen şiir biçiminde bir öyküleme sanatıdır. Diğer bir deyişle, poemi balad ile özdeşleştirmek mümkündür. Örneğin, Aleksandr Puşkin'in "Bahçesaray Şadırvanı", Mihail Lermontov'un "Demon" adlı poemleri vs.

Ayrıca, Nâzım Hikmet'in "Şeyh Bedreddin Destanı", "Kurtuluş Savaşı Destanı" ve "Benerci Kendini Neden Öldürdü?" gibi yapıtlarını da poem kategorisine sokmamız mümkündür.

### I.2. Lyrikos

Yunanca, lir eşliğinde şarkı soyleyen kişi anlamına gelir.

Lirik janrları altında toplayan ve edebiyat türlerinin ikincisi olan lyrikos, şairin duygu ve üzüntülerini dile getiren şiir türü olduğu gibi, bu türdeki şiirsel yapıtların tümüdür.

Lirik yapıt öncelikle, yaratıcısının kişisel duygularının kuvvetli bir şekilde ifade edilmesiyle diğer edebi türlerden ayrılmaktadır. Lirik yapıt, destanda olduğu gibi tarihsel olayları anlatmayı gerektirmediği gibi her zaman öykü, roman, nuvel veya destana özgü olan bir süje de gerektirmez. Lirik yapıtta, içinde bulunduğu psikolojik durumla uyumlu olarak şairin ıstırapları en şiddetli duygusal biçimiyle karşımıza çıkmaktadır. Ünlü Rus yazarı ve edebiyat kuramcısı Belinski lirik yapıtları şöyle tanımlamıştır: "Eğer eposta konu özneyi sindiriyorsa, lirik yapıtlarda özne konuya dönüşmekle, konuya sızmak ve konuyu kendi içinde eritmekle kalmamakta, aynı zamanda konuyla bir çatışmayı teşvik eden, kendi iç derinliğindeki bütün duyguları harcamaktadır."

Bu durumda şair, dünyayı gözlerinin gördüğü gibi değil de, kendi duygularıyla içinden nasıl hissediyorsa, öyle betimlemektedir. Böylece şairin kalemiyle dünya yeniden yaratılmakta ve okuyucu bu dünyayı, duygusallığının doruğunda olan şairin gözleriyle görmektedir. İşte o zaman, sıradan anlatıda edepsiz sayılan şeyler bile, lirik yapıtlarda yüksek bir ahlak düzeyine çıkabilmektedir.

Lirik janrlar; epigram, mezar yazıtı (epitaf), şarkı-türkü, marş (hymn), kaside (oda), madrigal (methiye) ve edebi mektup (epistel) vs.'den ibarettir.

Şimdi de lirik janrların kısa tanımlarını yapmaya çalışalım.

**I.2.1. - Taşlama (Epigram)**

Kökeni Roma edebiyatında MÖ 1. yüzyıla kadar uzanır. Günümüz edebiyatında kısa satirik (hiciv-yergi) şiir olarak bilinir. İçinde komiğe kadar varan çelişkilerin ve abartı unsurlarının bulunması dolayısıyla, yererken eğlendirici bir yönü vardır. Şair Eşref, Neyzen Tevfik ve Orhan Veli Kanık'ın yergi şiirleri, epigrama tipik birer örnek teşkil ederler.

**I.2.2. - Mezar Yazıtı (Epitaf)**

Eski zamanlarda ölen büyük adamların veya kralların mezarlarına dikilen yazıtlardır. Örneğin; Kleopatra'nın veya firavunların mezar yazıtları vs. Yakın zamanlarda da bazı mezar taşlarının üzerinde, kimlerin nasıl öldüğünü, hayatta iken ne kadar iyi olduklarını veya haksızlığa uğrayıp ne kadar acı çektiklerini anlatan bazı mezar yazıtı türlerine rastlanmaktadır.

**I.2.3. - Şarkı – Türkü**

Müzikli bir şekilde söylenmek amacıyla yazılan şiirlerdir. Sevi içerikli şarkılardan, anonim halk türkülerine ve ilahilere kadar varan çeşitleri vardır.

**I.2.4. - Marş (Hymn)**

Devlet veya toplumsal birliğin yahut da sınıfsal, politik veya sportif alanda belirli bir örgütlenme çeşidinin sembolü olarak kabul edilen törensel bir şarkı veya türküdür. Örneğin; İstiklâl Marşı, Enternasyonal Marş, 1 Mayıs Marşı vs.

**I.2.5 - Kaside (Oda)**

Herhangi bir tarihsel olaya veya kahramana ithaf edilen törensel nitelikli bir şiirdir. Örneğin; Genç Osman Destanı, Estergon Kalesi Destanı gibi kasideler.

**I.2.6. - Methiye (Madrigal)**

Klasik dönem şiirinde, taşlamanın tam tersine, övgü içerikli şiir anlamına gelmektedir. 18. yüzyıl sonraları ise, bir kadını öven ve o kadına ithaf edilen, genellikle sevi (aşk) içerikli küçük şiir halini almıştır. Örneğin; Divan şairi Nedim'in, Rus şairi Aleksandr Puşkin'in veya Mihail Lermontov'un methiyeleri vs.

**I.2.7. - Edebi Mektup (Epistel)**

Herhangi birine yöneltilmiş, mektup biçiminde edebi bir yapıttır. Söz konusu mektupların gönderilmiş olup olmaması önemli değildir. Bazı edebiyatçı veya filozofların kimi çağdaşlarına yazdıkları mektuplar toplanarak yayınlanır. Örneğin; Nâzım Hikmet'in eşi Hatice Piraye'ye mektupları, Yılmaz Güney'in "Selimiye'den Mektuplar" vs.

Nâzım Hikmet'in mektupları şiir biçiminde yazılmış ve diğer mektuplardan biçimsel olarak ayrılmışlardır. Buna karşın düz yazı ile yazılan mektuplar da, yazarlarının duygularını taşımaları dolayısıyla şiirsel olmayan biçimlerine rağmen lirik yapıtlardır.

## I.3. Drama

Yunanca drama, hareket halindeki olay, yani eylem anlamına gelmektedir.

Edebi türlerin üçüncüsü olarak bilinen drama, bu çatı altında toplanan edebi yapıtların tümünü kapsar. Ne var ki drama, kelimenin bu basit tanımıyla bir edebiyat değildir. Çünkü dramayı drama yapan edebi anlamda sözcükler değil de, o sözcüklerin içinde barındırdıkları eylemdir. Bu eylem sayesinde drama, sırf söze dayalı bir diyalog halinde bile olsa roman, öykü, nuvel vs. gibi diğer edebi türlerden ilkesel olarak ayrılmaktadır.

Drama, diyalog ve monologlarda sözsel bir eylem olarak doğmuştur. Ne var ki dramatik yapıtlar, doğal yapıları itiba-

rıyla iki yönlüdür. Drama, bir taraftan söze dayanan yazım sanatının prensiplerine ve edebiyat stilizminin özelliklerine karşılık veren bir edebi yapıt olmakla beraber, diğer taraftan da sanatsal mantığı ve dili açısından bütün yapısallığıyla sahneye yönelik, yani sahnede icra edilmeye mahsus bir piyestir. Bu yüzden drama denildiğinde öncelikle, diyaloglu bir biçimde yazılan ve oyuncular tarafından sahnede icra edilmeye yönelik bir piyes akla gelir.

Zamanla sinemanın devreye girmesiyle, drama artık sinemanın da bir yapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu genel anlamda böyledir, fakat dramanın sinemayla kaynaştığı ve sinema dramaturjisinin doğduğu yerde, tiyatrodan ilkesel olarak ayrılan farklı bir durumla karşılaşılaşmamız kaçınılamaz. Bu durum sinema sanatının kendine özgü yapısından kaynaklanmaktadır. Bunu ilerde geniş bir şekilde açıklamaya çalışacağız. Çünkü sinema dramaturjisi, yanı film senaryosu araştırmamızın temel konusunu oluşturmaktadır.

Drama ister trajik, isterse komik, trajikomik veya melodramatik olsun, dramatik yapıt kahramanlarının hareket tarzları veya davranışlarının kendiliğinden gelişmesi üzerine kurulur. Çünkü kahramanların hareket tarzları, sözsel eylemin akışıyla kendilerini açığa vururlar. Böylece, epiğin öykülenen yazarından farklı olarak dramatik yapıtın yazarı, bir öykücü rolü üstlenmemekte, kahramanlarını kendisi anlatmamaktadır. Dramatik yapıtın kahramanları, kendi istemleriyle gerek diyalog, gerekse monologlarda kendi kendilerini karakterize etmektedirler. Fakat sinemanın drama ile kaynaştığı sırada, bu kuralla ilgili olarak şöyle bir istisnadan sözetmemiz mümkündür. Yazar, sinema veya televizyonda dramatik eylemin akışını yorumlarken yahut bu akışa müdahale ederken, söz konusu kuralın dışına çıkılmış olur.

Dramatik yapıtları da vodvil, trajedi, komedi, melodram ve drama şeklinde sıralamamız mümkündür.

Ancak edebi türlerden, bizi daha fazla ilgilendiren dramatik yapıtların tanımlamalarına geçmeden önce, dramın

yapısında mevcut olan trajik, komik ve dramatizm denilen estetik kategorilerden kısaca bahsetmemiz, ayrıca dramın doğurduğu katharsis (arınma) mimesis (öykünme) ve einfühlung (özdeşleşme) diye bilinen etkilerin tanımını yapmamız yerinde olacaktır.

**(a) Trajik**

Estetik bir kategori olarak trajik, özgürlük ve gerekliliğin diyalektiğini, toplumsal gelişmenin, kişiliğin ve toplumun çelişkilerini, güzel ile çirkin arasındaki mücadeleyi dile getirir. Trajedide o an için söz konusu olan zaman diliminde çözümlenemeyen, tarihsel gerekliliğin istemleriyle bu istemlerin yerine getirilmesinin olanaksızlıkları arasında çelişkiler belirmektedir. İnsanlığın varoluşunun bir çaresizliği şeklinde nitelenen trajedinin idealist yorumunun tersine, Diyalektik ve Tarihi Materyalist Estetik, trajik olayların nedenlerini, toplumsal gelişme kanunlarının bir sonucu olarak ortaya çıkan ve birbirine zıt toplumsal güçlerin varlığına dayandırmaktadır.

Trajik çelişkiler ağır ızdıraplara ve çoğunlukla trajik yapıt kahramanının ölümüne yol açar. Fakat bu ızdıraplar, insanların yüreğinde sadece matem yaratmakla kalmaz, aynı zamanda aşağılık olaylara karşı insanda nefret duygularının uyanmasına yol açan, insan irade ve cesaretini sağlamlaştıran, duygu ve bilinci arındırıcı bir etki yaratan katharsis (arınma) denilen estetik bir heyecan doğurur. Trajik yapıtın paradoksallığı, insanda doğurduğu arınma etkisinde yatmaktadır.

Trajik kategorisi, estetik bir ideali destekleyip onaylamakla "güzelin" ve "yücenin" belirme biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Shakespeare'in "Hamlet", Puşkin'in "Boris Godunov", Vişnevski'nin "İyimser Trajedi" vs. gibi trajediler, sanat alanında trajiğin mevcudiyetinin en belirgin biçimleri sayılmaktadır.

**(b) Komik**

Komik, söz konusu olayların veya insanların faaliyetlerinin, davranışlarının, ahlaklarının ve geleneklerinin somut olayların akışıyla uyumsuzluklarını güldürücü bir biçimde dile getiren estetik bir kategoridir. Komedi, estetik fonksiyonu, doğuşu ve özü itibarıyla toplumsal bir karakter taşır. Komedinin kaynağı, toplumsal yaşamın somut çelişkilerinde kök salar.

Komedi değişik şekillerde meydana gelebilir. Yeni ile eskinin, içerik ile biçimin, amaç ile araçların, davranış ile ortamın ve insanın reel özü ile kendi hakkındaki görüşleri arasındaki uyumsuzlukta kendini gösterebilir. Örneğin; çirkinin tarihsel olarak kötülüğe mahkûm, anti-hümanist birinin yüzsüzce kendini güzel, ilerici ve hümanist göstermeye çalışması bir komedi malzemesi olabilir. Böyle bir durumda komedi, öfkeli bir güldürü ve satirik bir olumsuz ilişki doğurabilir. Tasarruf için tasarruf hırsının anlamsızlığı aynı şekilde komiktir. Çünkü bu hırs, çok yönlü gelişmiş bir insanın idealleriyle çelişkiye düşmektedir. Komedi çoğu zaman, insanlarda öfke uyandıran satirik eleştirinin konusu haline gelen asalaklık, dalkavukluk, kariyerizm, bürokratizm, rütbe hayranlığı vs. şeklinde kendini göstermekte, ayrıca toplumsal ve kişisel yaşamın olumlu olayları sayılan korku ve cinsel arzu gibi durumlarda da karşımıza çıkmaktadır.

**(c) Dramatizm**

Dramatizm, insan yaşamının anlaşmazlıklarını (conflikt) ve çelişkilerini, insanın çevresi, toplumsal ve doğal ortamı ile karşılıklı ilişkilerini yansıtan ve onları genelleştiren estetik bir kategoridir. Çıkarları ve amaçları birbiriyle çatışan ve bu çatışmaları ancak bir mücadele (collision) sonucunda çözümlenebilen insanlar dramatizmi meydana getirirler. Sanat yapıtları içerik ve biçimlerini gerçek yaşamdaki dramatizmden alırlar.

Modernist sanat, günümüzde yaşamsal özgünlükten, ya-

ni gerçek insancıllıktan uzaklaşarak dramatizmi yadsımak için çeşitli arayışlara girmiştir. Böylece modernist sanatçılar yaşamın gerçeklerini aramaktan, evrenin sırlarını somut mekân ve zaman birlikteliğinde hareket sürecinin özünü araştırmaktan ziyade, kendi yeteneksizliklerini maskeleyen, her türlü içerikten yoksun ve sırf kendi benliklerini tatmin etmeye veya kendi "haklılıklarını" bir şekilde kanıtlamaya yönelik sanal biçimsel bir yol izlemeye koyulmuşlardır. Gerçekçi sanat, bütün zorlukları ve çelişkileriyle varlığı, gerçeğe uygun olarak canlandırmakla yaşamın dramatizmine, insanların yazgılarına ve üzüntülerine derin bir şekilde sızmaktadır. Dramatizmin varlığının en yoğun en eksiksiz belirtisi **dramatik anlaşmazlık**tır.

**(d) Katharsis (Arınma)**

Genel olarak ruhu kirleten bedensel tutkulardan arındırılması anlamına gelir. Platon, ölümün, insan ruhu için bir arınma biçimi olduğunu söyler. Ölüm ile birlikte, ruh bedenin tüm tutkularından kurtulur, böylece özgürlüğe kavuşur.

Fakat katharsisin sanat ve felsefede bir estetik kategori olarak önem kazanması ancak Aristoteles'te belirgin hale gelir. Bu anlamıyla katharsis, insan duygularının sanat aracılığı ile uyarılarak arındırılması olayıdır. Özelllikle trajedi, izleyicide korku ve acıma duygularını uyandırır ve bu sayede izleyicinin ruhunda arınma gerçekleşir,

**(e) Mimesis (Öykünme)**

Antik çağ anlayışına göre, doğaya öykünme, sanat ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi biçimler. Öykünme, dar anlamda sanatı insanın öteki becerilerinden ayırır. Mimesis öğretisi Platon ve Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. Buna göre, sanat yapıtı gerçek yaşamın bir kopyası niteliğini taşımalıdır. Fakat bu kural, öykünmenin doğayı bire bir kopyalamasını zorunlu kılmaz. Doğayı yansıtma, sanatın araçları tarafından biçimlenmiş bir yansıtma olmalıdır. Yani öykünme

yalnız, olanı değil de, olması gereken olayları da içerebilir. Aristoteles'in mimesis kuramı gerçekçilik akımına çok yakındır.

**(f) Einfühlung (Özdeşleşme)**

İnsanın kendisini, başkasının tasarladığı bir dünyada birinin yerine koyabilmesi anlamına gelir. Psikolojik anlamda, kendi ruhsal durumlarını dış dünyada algılananlara yansıtabilmekir. Estetik anlamda ise, özdeşleşme, insanın kendisini bir sanat yapıtında hissetmesi, izlediği oyundaki kişilerden birinin yerine kendisini koyarak onunla özdeşleşmeyi dile getirir.

**I.3.1. - Vodvil**

Genellikle türküler veya tekerlemeler içeren danslı, müzikli, güldürücü kısa piyeslerdir. Vodvil adı, 15. yüzyıl ünlü halk şairi O. Baslene'in yaşamış olduğu Normandiya'daki "Vau de Vir", Vir nehri ovasından gelmektedir. Fransa'da 17. yüzyılın sonlarında ve 18. yüzyılın başlarında (Rusya'da 18. yüzyılda) komik opera esasına göre, bir panayır gösterisi olarak ortaya çıkmıştır. Rus yazarı A.P. Çehov "Tek Perdeli Komediler" adı altında topladığı Düğün, Teklif, Ayı, Jübile, Tütünün Zararları Hakkında vs. gibi piyeslerini vodvil biçiminde yazmıştır.

**I.3.2. - Trajedi**

Trajedi, doğuşu itibarıyla üzüm ve şarap tanrısı Dionysos ile bağlantılıdır. Oğlağın sesinin hüzünlü ve acı veren bir karakteri olması dolayısıyla, Yunanca oğlağın türküsü anlamına gelen bir sözcükten türetilmiştir.

Genel tanımıyla trajedi, gergin bir mücadeleyi, kişisel veya toplumsal bir felaketi işleyen ve genellikle kahramanın ölümüyle sonuçlanan dramatik bir yapıt türü olarak bilinir. Fransız Burjuvazi Devrimi'ne kadar trajedinin ana kahramanlarının seçkin tabakadan olması bir gelenekti. Fakat 18.

yüzyılın başlarında Fransız tiyatrosunda, orta tabakadan insanların ana kahramanlarını oluşturduğu trajediler ortaya çıkınca bu anlamda bir devrim yaşanmış ve "burjuva trajedisi" veya "aile trajedisi" kavramlarının ortaya atılmasına neden olmuştur.

Aristoteles'in "Poetika"sında trajedinin kuruluşunun yalın değil de karmaşık olması gerektiği, insanlarda korku ve acıma duygularını uyandıran eylemleri taklit etmesinin trajedinin en büyük özelliğini oluşturduğu vurgulanmaktadır. Aristoteles'e göre trajedi, ne erdemli kişileri felakete düşmüş olarak göstermeli, ne de kötü kişilerin felaketten kurtulup mutluluğa erdiklerini göstermelidir.

Çünkü birinci durum, korku ve acımadan çok öfke uyandıran bir durumdur. İkinci durum ise, trajedinin hiçbir isteğini yerine getirmediği için zaten trajik değildir. Ayrıca kötü olan birinin de mutluluktan felakete düşmesi de trajik değildir. Çünkü acıma, hak etmediği halde acı çeken birinin karşısında duyulur. Korku ise, izleyicinin acı çekenle kendini özdeşleştirmesinden doğar.

Shakespeare'in "Hamlet" ve "Kral Lear"i, Puşkin'in "Boris Godunov"u vs. trajedinin en önemli örneklerindendir.

**I.3.3. - Komedi**

Komedi, neşeli ve güldürücü bir süjeye sahip olan dramatik bir yapıt türü olup Yunanca, neşeli gösteri veya türkü töreni anlamına gelen "komodia" sözcüğünden türetilmiştir. Aristoteles'in "Poetika" adlı yapıtında, komedinin orta düzeyin altında olan karakterlerin taklidi olduğu ve her kötü olan şeyi de taklit etmediği belirtiliyor. Bunun tam tersine, komedi sadece gülünç olanı taklit eder ki, bu da soylu olmayanın bir kısmını teşkil eder. Aristoteles'e göre gülünç olanın özü, soylu olmayışa ve kusura dayanmaktadır. Ne var ki bu kusur, komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi olmadığı gibi, hiçbir acı vermez ve hiçbir zararlı etkide de bulunmaz.

Komedinin hiciv-yergi (satira), alay-istihza (ironi) ve mizah (humor) gibi çeşitli biçimleri mevcuttur. Dante'nin "İlahi Komedya"sı, Molierre'in "Tartuffe"ü vs. klasik edebiyatın en tanınmış komedi örneklerindendir.

Dramatik yapıtlarda trajedi unsuru ile komedi unsurunu daha iyi kavrayabilmemiz için, aynı öykünün hem trajik, hem de komik birer versiyonunu geliştirmeye çalışalım:

Diyelim ki, içinde değişik ve sağlam karakterlere sahip olan beş-altı kişilik bir BM heyetinin yolculuk ettiği küçük bir uçak çok önemli bir görev için Afrika'ya gidiyor olsun. Olayın henüz sergileme (exposition) bölümünde, çeşitli diyalogların ve ayrıntıların aracılığı ile heyetin görevinin ciddiyeti ve kişiliklerin karakterleriyle ilgili ipuçları verilsin. Uçak Büyük Sahra Çölü üzerindeyken bir arıza nedeniyle mecburi iniş yapmak zorunda kalsın...

Burada dramatizmi meydana getiren ilk anlaşmazlık durumu uçağın mecburi inişidir. Bundan sonra, düğümlenen olay sağlam karakterlerin inisiyatifi ile gelişme olasılığı elde edecek ve çatışmalar zinciri ile birlikte geçici çözümler başlayacaktır. Heyetin görevinin önemi ve birilerinin verilen görevi yapma bilinci veya isteği, (bütün bunlara, bir de kişilerin hayatta kalma mücadelesini de katmak gerekir) yeni düğümlenmelere neden olup olayı doruk noktasına taşıyacağı gibi, kişiliklerin karakterlerini tam anlamıyla açığa çıkaracak ve böylece, olay veya durumdaki anlaşmazlığın boyutlarını ve sağlamlığını ortaya koyacaktır... Senaryomuza devam edelim.

Uçak, deneyimli pilotunun sayesinde, az bir hasarla çöle iniş yapıyor ve yolcular çok hafif yaralarla kazayı atlatmış oluyorlar. (Tabii duruma göre, yolculardan biri ağır yaralı da olabilir) Kazanın şokunu kısa sürede üzerinden atan ekip, bir yandan uçağı onarmaya, diğer yandan da herhangi bir yerle telsiz bağlantısı kurmaya çalışıyor. Ancak çabalar olumlu hiçbir sonuç vermeyince, olayın kahramanı arkadaşlarına, çölü yürüyerek geçmeleri gerektiğini söylüyor ve bir

tartışma sonucu onları ikna ediyor. Ellerinde bulunan bir pusula ile belirli bir yön tayin edip yola koyuluyorlar. Çeşitli tartışmaların, birbirini suçlamaların, sızlanmaların cereyan ettiği, tehlikelerle karşılaşıldığı uzun ve zahmetli yolculuk sonucu, ekip nihayet bir vahaya gelebiliyor. Ne var ki vahada bulunan küçük su birikintisi kuru, çatlamaya yüz tutmuş bir çamur tabakasından başka bir şey yok. Ekip perişan düşmüş, bazıları susuzluktan ölmek üzere kendinden geçiyor. Olayın kahramanı son bir gayretle vahadaki kurumuş göletle kuyu kazmaya çalışıyor. Kendinde biraz güç bulan bir-iki kişi ona bir müddet yardım etse de, sonunda takatsiz kalıyorlar. Kazmaya devam eden kahramanımız, bir buçuk insan boyu kazdığında kuyunun dibinde suyun yavaş yavaş birikmeye başladığını görüyor ve sevinçle haykırıyor. Bu sırada son bir gayretle yanına gelen bir iki arkadaşı, kumlu çamurun adamın üzerine çöktüğünü ve adamın diri diri gömüldüğünü görüyor vs.

Gayet basit bir süjeye sahip olan bu banal parçada, kahramanın ölümü trajik bir olaydır. Fakat burada ele aldığımız bu öykü, dramatik bakımdan çok eksik ve deyim yerindeyse primitif bir öyküdür. Bundan amaç, trajedi ile komedi arasındaki yapısal farklılığı aynı materyal üzerinde göstermektir. O halde aynı parçanın bir de komik versiyonunu geliştirmeye çalışalım.

Öykümüzün komik versiyonunda, uçağın mecburi inişinden hemen sonra veya uçak henüz havadayken, değişik karakterli (özellikle birbiriyle büyük tezat oluşturan) insanların davranışlarıyla olaya komedi unsurlarını sokmamız mümkündür. Ayrıca buradaki tezat, karakterler arasında olabileceği gibi, karakterlerle mevcut durum arasında da olabilir. Ancak trajediden farklı olarak, öykü şu şekilde gelişip sonuçlanacaktır.

Kahramanlarımız aynı şekilde vahaya geliyor. Bu arada, vahaya varana kadar bir sürü komik eylemin cereyan ettiğini düşünmek gerekir. Vahada yine su bulunmasın ve trajik

olaydaki gibi kahramanlarımız kazmaya başlasın. Tabii kazı işinin trajedide olduğu gibi birinin özverisiyle olmayacağı, aksine aralarında kazı kazacak kişinin kura ile belirleneceği veya sırayla herkesin bir miktar kazacağı tahmin edilmelidir. Bir müddet sonra kazılan kuyudan bir sıvı fışkırsın. Ancak kahramanlarımız çok geçmeden fışkıranın su değil de petrol olduğunu anlayacak ve "zengin olduk" çığlıklarıyla göbek atacaktır. Hattâ bu durumda, bulunan petrolün paylaşımı ile ilgili olağanüstü komik bir sahne geliştirmek de çok kolaydır. Ne var ki petrol sevinciyle bir an unutulan susuzluk tekrar gündeme gelecek ve kahramanlarımız bir türlü paylaşamadıkları bu büyük serveti, bir matara suya değiştirmekten çekinmeyeceklerdir vs...

Öykümüzün ikinci versiyonunda, insanların hayatta kalabilmeleri için o an çok önemli olan su olgusunu unutup petrol için sevinmeleri veya onu paylaşmak için kavgaya tutuşmaları, komik unsuru oluşturan asıl toplumsal çelişkiyi teşkil eder. Ancak anlatılan öyküde bütün komik öğelere rağmen, trajik versiyonunda olduğu gibi yine kahramanlardan bazılarının ölümü ile sonuçlanıyorsa, o zaman bu olay trajikomik bir görünüm kazanacaktır...

**I.3.4. - Melodram**

İçinde abartılı trajizmin, sentimentalizmle veya aşırı duygusallıkla karıştığı bir drama biçimidir. Melodram için Türk Sineması'ndan istemediğimiz kadar örnek verebiliriz. Şu ana kadar Türk filmlerinde, melodramik bir yapısı olmayan veya en azından melodramın bazı öğelerini kullanmayan bir Türk filmine rastlamak, nadir istisnaların haricinde, neredeyse olanaksızdır. Buna rağmen, Türk melodramlarında "dramatizmi" doğuran değişik istemlerin çatışması, yani kahramanların iradeleri, onların karakter yapılarından veya olayların doğal akışında "böyle" olmaları gerektiğinden değil de, senaryo yazarı sırf "böyle" olmalarını istediğinden kaynaklanmaktadır.

Günümüz Türk Sinemasından Yavuz Turgul'un yaptığı "Eşkıya" filmini melodrama örnek gösterebiliriz. Özünde herhangi bir sanatsal düşünce içermeyen "Eşkıya" filminde, Baran (Şener Şen) otuz beş yıl hapiste yattıktan sonra, kendisini ihbar edip sevdiği kızı alan eski arkadaşını (dolayısıyle sevdiği kızı) aramak için İstanbul'a geliyor. Film işte burada, kahramanın psikolojik dünyasına ve "eski ile yeni"nin mücadelesine, İstanbul gibi bir metropolün yılların eşkiyasını, tıpkı bir fareyi ezer gibi ezeceği vs. olgusuna dayandırılacağı yerde, daha filmin başında kendini gösteren ve "sadece filmlerde rastlanabilen" ama henüz bir şekilde yutturulabilen garip tesadüfler (Uğur Yücel ile karşılaşma, tanışma ve arkadaşlık) Baran'ın ona ihanet eden ve sevdiği kızı alan eski arkadaşını, TV ekranında görüp tanıması ve de onu bulması vs... filmi melodramik bir yapıya yöneltiyor. Filmin tümüne hâkim olan aşırı duygusallığın, sonundaki pek inandırıcı olmayan abartılı trajizm ile karışmasıyla, film su götürmez bir şekilde melodramik yapıyla bütünleşiyor...

**I.3.5. - Drama**

Dramaya gelince... Büyük Rus şairi Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, dramanın er meydanında doğduğunu söylemekle adeta dramanın niteliğini ortaya koyar.

Dramayı bir janr değil de, edebi yapıtın yapısal içeriği olarak ele alırsak, bu geniş anlamıyla drama, dramatik eylemlerde ifade edilen değişik iradelerin bir çatışmasından ibaret olduğunu görürüz. Herhangi bir süjenin, herhangi bir dramatik yapıtın temelinde mutlaka bir istem yatmaktadır. Dramatik yapıttaki birbirinden farklı kahramanların istemleri (biri bir şey istiyor, diğeri başka bir şey istiyor veya istemiyor) ve kapalı veya açık eylemlerde (sözle veya hareketle) bu istemlerin ifade edilmesi, bunun sonucunda doğan çelişkinin bir çatışmaya dönüşmesi ve aralarındaki mücadele, dramatik yapıtın gelişme dinamiğini teşkil eder.

Ünlü Rus yazarı ve edebiyat kuramcısı Belinski "Drama-

da uzun öykülemelerin olmaması ve her kelimenin mutlaka bir dramatik eylemde söylenmesi olağanüstü öneme sahiptir" diyor ve şöyle devam ediyor: "Dramanın, doğanın basit bir şekilde kopya edilişi biçiminde olmaması gerektiği gibi, çok güzel olsalar bile, birbirinden ayrı sahnelerin bir araya toplanmış hali de olmaması gerekmektedir. Drama, her kişinin kendi amacı doğrultusunda ve yalnız kendisi için hareket ettiği ve de ister istemez, kendisinin dahi bilmediği nedenlerden dolayı, yapıtın genel dramatik eylemine uyum sağlayabildiği bir kapalı dünya, yani kendine özgü ayrı dünyasını oluşturmalıdır. Fakat böyle bir şey, dramanın ancak ve ancak belirli bir düşüncenin içinden doğup geliştiği ve hayal ürününden rastgele kurgulanmadığı zaman meydana gelebilir..."

Dramanın özgünlüğü, kahramanları özgür bir yapıya kavuşturan, kahramanların kendi kendilerini ifade etmelerine geniş olanaklar tanıyan ve sanatsal düşüncenin kendiliğinden akışını sağlayan dramatik eylem ve diyalogların yapısında, dikkatin üzerinde yoğunlaştırıldığı kendine özgü bir sistem gerektirir. Öyle ki, sahnesel dramatik eylemin bu sisteminin çıkış noktası, dramatik anlaşmazlığın gelişmesinden, karakterler arası mücadeleden ve karakterler arasındaki ilişkilerin değişiminden kaynaklanmaktadır. Burada, sadece söze dayalı dramatik eylemin veya diyalogların dramatik yapıtın özünü oluşturduğunu savunmak gibi bir amacımız yoktur. Fakat, dramatik yapıtlarda (tiyatro, sinema vs.) doğru saptanmış bir diyalog, bu diyalogun ifade biçimi, sahnesel eylemin akışını ve karakterler arası ilişkilerin değişimini büyük ölçüde tayin etmektedir. Belinski, bu konuyla ilgili görüşünü şu şekilde dile getirmiştir: "Dramatizmi oluşturan sadece diyalog değil, diyalog halindeki insanların konuşurken birbirine karşı tutumlarını sergiledikleri eylemdir. Eğer iki insan belirli bir konu üzerinde tartışıyorsa, demek ki burada hem dramadan, hem de dramatik öğeden sözetmemiz mümkündür. Eğer tartışan taraflar birbiri üzerinde bir üstünlük

sağlamaya çalışıyorsa, o zaman birbirinin karakterindeki zayıf noktalara, en duyarlı tellere dokunacaktır. İşte o zaman tartışanların karakteri tam anlamıyla açığa çıkmış olacak ve tartışmanın sonuçlanması, onları birbiriyle yeni ilişkilere sokacaktır. Bu da, artık kendine özgü bir dramadır..."

Böylece, karakterlerin açığa çıkmasıyla bağlantılı olarak, insanların birbirleriyle yeni ilişkiler düzenine girmeleri, dramaturji dilinde "kahramanlar arasında ilişkilerin değişimi" adı verilen olguyu doğurmakta ve nicel birikimlerin nitelik değiştirmesine olanak sağlamaktadır. Tabii ki bu olayın sadece, tartışan iki insanla sınırlandırılmaması gerekir. İstemlerin çatışması, dolayısıyla ilişkilerin değişimi insanların arasında olabileceği gibi, insanlarla bulundukları ortam arasında da cereyan edebilir.

Kahramanlar arasında ilişkilerin değişimi, sadece sahnede veya beyaz perdede cereyan eden bir olay değil, aynı zamanda izleyici salonunda da yaşanan bir olaydır. Beyaz perdede gelişen mücadelenin ani değişikliklerini (peripeti) takip eden izleyici, bilinen veya bilinmeyen yeni olayların yeni bir yorumla aydınlatılması hakkında bilgi edinecektir. İşte böyle bir süreç, izleyicinin de katılımını sağlayan yaratıcı bir süreçtir. Eğer salondaki izleyici, beyaz perdede cereyan eden mücadeleye kendini kaptırmıyorsa, eğer tarafsız veya ilgisiz davranıyorsa, beyaz perdedeki olaylar sanatsal yaratıcılığın yaşayan bir fantezisi olarak değil de, insani ilişkileri simgeleyen işaretlerin toplamı olarak kalmakta ve izleyici salonu ile beyaz perde arasında bir "anlamama veya umursamama duvarı" örmektedir.

İzleyicinin beyaz perdede cereyan eden olaylara sokulması, filmin kahramanlarıyla ilgili tarafsızlığını bozacak ve izlediği filme ilgisini artıracaktır. Bu durumda, beklenen ile beklenmeyen yeni gelişmeler idrak edilecek ve tanıma eylemi adım adım gerçekleşecektir. Bunun sayesinde de, dramanın yapılanması (kurulması) ve canlandırılması "beklenmeyenin efekti" denilen etkiyi doğuracaktır. Bu etki, film izler-

ken izleyicinin yaratıcı hayal gücünü canlı tutacak ve böylece izleyici varılan sonuca kendisi gelmiş, yani olayı kendisi çözmüş gibi rahatlık duyacaktır.

## II. SİNEMA DRAMATURJİSİ NEDİR?

Çoğu insan dramaturjinin sadece tiyatro ve sinema sanatları ile ilgili bir kavram olduğu kanısındadır. Bazen öyle olur ki, tiyatro veya sinema çevrelerinde bile dramaturjinin diğer sanatları, örneğin resim ve müziği pek ilgilendirmediğini düşünen senaryo ve piyes yazarlarına, hattâ yönetmenlere rastlamak mümkündür. Özellikle eleştirmenlerin çok sık kullandıkları "Bu filmin dramaturjisi zayıf" yahut "Filmde dramaturji yok" şekinde cümlelere rastlarız. Ama dramaturjinin ne olduğunu sorduğumuzda doğru dürüst bir yanıt alamayız. Sadece eleştirmenlerin değil, senaryo yazarlarının, yönetmenlerin ve dramaturji hocalarının bile, bu soruya tatmin edici bir yanıt vermekte zorlandıklarını görürüz.

O halde dramaturji nedir? Bu soruyu yanıtlamak o kadar zor mu gerçekten? Evet zor! Yaşamın ne olduğunu herkesin bildiği sanılır, ama "yaşam nedir?" diye sorduğunuzda kolay kolay cevap alamazsınız. Bu soruya ancak derin felsefe bilgisine sahip olanlar yanıt verebilir. "Dramaturji nedir?" sorusunu yanıtlamak da, tıpkı "yaşam nedir?"den az olmamak üzere düşünme yetisi ve bir o kadar da felsefe bilgisi gerektirir. Acaba yukarda ortaya attığımız bu iki soru arasında bir paralellik var mı? Var. O halde yaşam ile dramaturji arasında ortak olan nedir?..

Bu soruları yanıtlamak o kadar kolay olmasa gerek. Çünkü dramaturji evrimleşme sürecini henüz tamamlamış değildir. Bu nedenle bugün bu sorulara vereceğimiz yanıt eksik kalabilir. Ama mantıklı bir şekilde düşünürsek bazı yargılara varabiliriz. Örneğin, yaşam daha geneldir ve sanatçıya rağmen vardır. Dramaturji, sanatçının yarattığı bir dün-

yadır ve daha özeldir. Yaşam eksiksiz ve mükemmeldir, değişmeyen prensipleri vardır. Dramaturji mükemmel değildir ama mükemmeli hedefler ve prensipleri değişkendir. Biri yaşamın gerçeğidir, diğeri sanatsal gerçekliktir, gibi... Fakat bu yargılar yaşam ile dramaturji arasında ortak noktalar gibi durmuyorlar. O halde ikisi arasında ortak olan nedir?

Bu soruya en mantıklı cevap insanın kendisidir. Ve insanoğlu binlerce yıldır yaşamı anlamaya çalışmış ve onu yeniden yaratmaya girişmiştir. İlkel insan mağara duvarlarına bir bizonun resmini çizdiği zaman onu elde edeceğine nasıl inandıysa, günümüzün insanı da yaşamı yeniden yaratmakla ona hükmedeceğine inanmaktadır. Oysa insanoğlu hep yarattıklarının tutsağı olmuştur. Dramaturjinin evrimleşme sürecinin en büyük sorunu da budur. İnsanoğlunun bir çırpıda ilkelleşebileceğinin mümkün olmasıdır. İşte yaşamın mükemmeliyeti de doğanın diyalektiğinde yatmaktadır.

Dramaturjiyi anlamak için yaşamı iyi anlayıp özümsemek, yaşamı anlamak için de, diyalektik düşünceyi öğrenmek gerekir. O halde diyalektiğin ne olduğuna kısaca değinelim.

Yunanca kökenli bir sözcük olan diyalektik, doğanın, toplumların ve düşüncenin genel kanunlarını inceleyen bir bilimdir. Antik çağ filozoflarından Herakleitos, diyalektik düşüncenin babası olarak bilinir. Bu düşüncenin özü, dünyadaki varlıkların devamlı bir değişiklik süreci içerisinde bulundukları ve her şeyin aynı anda hem kendisini, hem de karşıtını içerdiği yasasına dayanır. Bu yasaya göre değişmeyen tek şey değişkenliğin kendisidir. Bu yasayı en iyi şekilde açıklayan Herakleitos'un "Bir insan aynı dereye iki kez giremez" deyişidir.

Genesis düşünce (Oluş, Evrensel Oluşma Süreci) diyalektiğin temelidir. Aristoteles'e göre diyalektiğin mucidi Zenon'dur.

Diyalektik düşünce, evrenin kesintisiz bir hareket, değişim, oluşum ve gelişme süreci içinde olduğunu söyler ve bu

hareket ile gelişmenin iç bağlarını açıklığa kavuşturur. Materyalist diyalektiğin en önemli kategorisi çelişkidir (Yaşamın ve dramaturjinin de). Diyalektik, çelişkinin öğretisinde hareket gücünün ve her türlü gelişmenin kaynağını açığa çıkarır. Çelişki, diğer bütün kategorilerin ve diyalektik gelişme prensiplerinin anahtarını özünde barındırır. Çelişki, nicel birikimlerin nitelik değiştirmesi, sürekliliğin kesintisi, gelişmenin şimdiki anının yadsınması ve yadsımanın yadsınması, ilk halin bazı yön ve hatlarının yüksek düzeyde tekrarı gibi yollarla her türlü gelişmenin nedenidir.

Dramaturjik düşünmenin atomu olan dramatik eylem de, bir yaşam çelişkisinden meydana gelir. O yaşam çelişkisi dramatik eylemin üreme organıdır. O halde diğer bütün sanatların da bir dramaturjisi vardır. Hattâ müziğin dramaturjisinin güzel sanatlar alanında en çok gelişmiş olduğunu söyleyenler bile vardır. Bunun en güzel örneği, bir müzik dehası olan W. A. Mozart'ın Alman kralına söylediği "Majesteleri, senfonide ne çok, ne de az nota var. Notalar olması gerektiği kadar mevcutlar. Senfoniden bir nota düşmeye görün, geriye bir şey kalmaz." sözüdür. Mozart'ın bu ölümsüz sözü dramaturjinin niteliğini ortaya koyması açısından çok önemlidir. Mozart belki de farkında olmadan, dramaturjinin tıpkı yaşam gibi, ne eksik ne de fazla olması gerektiğini vurgulamıştır. En önemlisi, senfoninin bir notasının düşülmesi halinde, senfoninin eksileceğini değil, geriye hiçbir şeyin kalmayacağını söylemiş olmasıdır. Tıpkı zamanın bir anının yok edilmesi halinde, geriye hiçbir şeyin kalmayacağı gibi...

Buna göre, bir senaryonun veya herhangi bir sanat yapıtının bütününden herhangi bir parçayı çıkardığımızda bir eksiklik hissedilmiyorsa, işte o zaman söz konusu sanat yapıtının dramaturjisinin zayıf veya sağlam olmadığından söz edebiliriz. Ama sadece bu değil. Senaryonun ayrı elementlerinin kuvvetli iç bağlarla birbiriyle bağlı olmaması yahut birbirini doğurmaması, sahnesel eylemin nedensiz kesintiye uğraması, ana konudan uzaklaşmak, senaryonun sanatsal dü-

şüncesinin zayıflığı, yan olayların filmin ana olayını bastırması ve bağlamın kaybolması, filmsel olayda diyalektik gelişme yerine sırf mekanik bir hareketin tercih edilmiş olması vs... gibi faktörler, sinema dramaturjisini zayıflatan faktörlerin başında gelir.

Kısacası yaşamın somut gerçekliği dramaturjinin zirvesini oluşturur. Çünkü yaşamda kusursuz bir denge ve şaşmaz bir ölçü vardır. Yaşamda nedensiz ve zamansız hiçbir şey olamaz. Bütüne ait olmayan en ufak bir ayrıntı veya ayrıntıya ait olmayan herhangi bir bütün yoktur. Yaşamda hiçbir olay aynı şekilde ve koşullarda tekrar edemez. Bir motorun pistonunun hareketi veya bir pervanenin döngüsü gibi en sıradan mekanik hareketler bile birbirinin tekrarı değildir. Çünkü onları hareket ettiren etmenler değişmekte, elektrik ise o elektriği üreten sular devamlı akmakta, her bir turda zaman onları bir gıdım daha eskitmekte, en azından dünyanın güneş sistemindeki, güneş sisteminin de evrendeki yeri değişmektedir.

O halde, *sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Sinema dramaturjisi, felsefi bir genelleştirmedir, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bileşendir.*

Dünyanın ayrı parçaları arasında iç bağlar bulma kabiliyetidir dramaturji. Dünyanın ayrı zahireleri arasında doku, yapı, bağlam (öz) ve biçimsel benzerlikler bulup onları birbirleriyle kaynaştırmaktır. Söz konusu kaynaştırma birbirine uyum sağlayan iki ve daha fazla olay veya zahireyi, sadece biçimsel veya teknik anlamda kurgulamak değil, olay ve zahirelerin her birinin kendi içindeki neden sonuç ilişkisini inceleyip olaylar arasındaki iç bağları bularak onları birbirinin türevi olacak şekilde ve nefes alan organik bir bütün oluşturmak suretiyle yapılmalıdır.

Film senaryosu ise, *yaşamın gerçekliğinin senaristin yaratım sürecinde sanatsal gerçekliğe dönüştürülmesi ve yaşa-*

*mın film senaryosunda yeniden canlandırılmasıdır.* Bu durumda sinema dramaturjisi, sinema dramaturgunun dünya görüşüne göre biçimlenir. Böylece senarist, dünyayı parçalara ayrıştırır ve yeni bir anlam kazandırarak parçaları tekrarı olmayan orijinal bir bütün içerisinde toplar. Bu anlamda sinema dramaturjisi aklı olan, bir şeyler söyleyen, her izleyicinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceği, açık ve kendine özgü realitesi olan bir dünyadır. Doğanın aklı ve estetiği kendiliğindendir. Sanatta ise kendiliğinden bir şey yoktur, sanat mutlaka tasarım ve uygulama temeline dayanır.

Sanatçının yaratıcı düşüncesi sayesinde, sanat yapıtının çift yapılı estetik bir doğası vardır. Örneğin gerçek yaşamda her gün güneşin batışı, insanlar için tek ve aynı anlamı ifade eder. Oysa filmde güneşin batışı sadece günün bittiğini ifade etmeyebilir. Bu nedenle sanat yapıtında doğanın bire bir kopyalanması, izleyiciyi herhangi bir yaşam olgusunun yarattığı etki kadar ancak etkiler, hattâ etkileyemez. İlginç bile olsa bir yaşam olgusu düzeyinde kalmış sanat, çoğu insanın ilgisine mazhar olamaz. Oysa sanat yapıtının adresi insan algısı ve ilgisidir.

Böylece henüz evrimleşme sürecini tamamlayamamış (tamamlaması da mümkün olmayan) sinema dramaturjisini elverdiğince tanımlamaya çalıştık. Fakat sinema dramaturjisini özümseyebilmemiz için, onu başlangıcından bu yana dünya sinemasının tarihsel perspektifinde ele almamız gerekmektedir.

## III. SİNEMA DRAMATURJİSİNİN SORUNLARI

Sinema dramaturjisini daha iyi anlayabilmemiz için onu, dünya sinemasının tarihsel bir perspektifinde ele almamız gerekmektedir.

Sinemanın teknolojik yönden icat edildiği ve ilk sinema gösterilerinin yapıldığı günlerde, sinema alanında herhangi dramaturjiden bahsetmemiz mümkün değildi. İlk fimler tek startla çekilen ve sokaktan geçen bir adamın başına un çuvalının düşmesi, ayağı takılan birinin çamurlu su birikintisine düşmesi veya bir kadının, kocasının kafasına oklavayı indirmesi vs. gibi, güldürmeyi amaçlayan basit bir olaya dayanan "tek hücreli" filmler halindeydi. Diğer taraftan sinemayı bir panayır gösterisi gibi kullananlar vardı. Örneğin, o yıllarda, İsviçre ormanlarında çekilen görüntülerin, bir panayır yerine konulan vagonun pencerelerine dışardan yansıtılması ve vagonun hareket ediyormuş gibi sallanması üzerine, vagonda oturan izleyiciler kendilerini İsviçre ormanlarında seyahat ediyormuş gibi hissediyorlardı.

Çekilen film parçacıklarının art arda yapıştırılarak kurgunun keşfedilmesiyle de, "tek hücreli" filmlerin olayları biraz daha zorlaştırıldı. Çeşitli komik olayların tek süje halinde birleştirildiği filmler görülmeye başladı. Çok geçmeden, sinematografinin sadece komik olayları değil, cinayet, kovalamaca, polisiye gibi çeşitli dinamik olayları iletebileceği ortaya çıktı. Sonunda, sadece keskin ve dinamik olayların bir senaryoyu sinematografik yapabileceği hükmüne varıldı. Zamanla bu düşünce de geçerliliğini yitirdi. Sinemanın edebiyat ve tiyatrodan daha az olmamak üzere, insani duyguları iletebileceği anlaşıldı. O zaman sinema kuramcıları sinemayı, olayların dış dinamizmine dayanarak insani duyguları iletebilen bir sanat olarak tanımlamaya başladılar. Fakat kısa bir süre sonra, sinemada iç dinamizm belirtilerinin de görülmesiyle bu sınırlandırma ortadan kalkmış oldu. Sinema artık iç ve dış eyleme dayanan, insani duyguları olduğu ka-

dar, felsefi görüş ve düşünceleri de titizlikle iletebilen bir sanat haline geldi...

Sinema dramaturjisinin gelişme sürecinde, film senaryosunun ne olduğu hep tartışılageldi. Kimilerine göre senaryo, tıpkı roman veya öykü gibi bir edebiyattı. Kimilerine göre de, edebiyatla ilgisi olmayan ve filmin nasıl çekilmesi gerektiğini anlatan teknik bir yazımdan, yani filmsel olayların şematik bir protokolünden ibaretti. Ne var ki her iki tarafın da haklı ve haksız olduğu tarafları vardı. Çünkü film senaryosu da ne roman, ne piyes, ne de poemdir... Bir bakışa göre edebi senaryo, yani filmin öyküsü, kendine özgü bir yapısı olan bağımsız ve yeni bir edebiyat türüdür. Tabii ki bununla filmin edebi senaryosunu kastediyoruz. Oysa filmin çekim senaryosunun, yakından veya uzaktan edebiyatla hiçbir ilişkisi yoktur, olamaz da... Çekim senaryosu, filmin nasıl çekilmesi gerektiğinin şematik bir yazımıdır. Yeri geldiğinde bu hususu tekrar ele alacağız.

Bu anlamda sinema senaryosu da, piyes gibi çift yapılı bir karaktere sahiptir. Çünkü senaryo, ilk etapta edebiyata ait bir sanat olmakla birlikte, aynı zamanda ekranın egemenliği altındadır. En azından senaryonun geleceği ekrandır, yani hiç film haline dönüşmese bile, beyaz perdeye aktarılmak amacıyla yazılır. Senaryonun bu amacı, onu diğer edebiyat türlerinden ayıran en belirgin özelliklerinden birisidir. Bunun yanı sıra, bazı durumlarda eposun, liriğin ve dramanın bir sentezi oluşu, senaryoyu henüz adı konmamış yeni bir bileşim haline getirmektedir.

Piyes ile senaryo, dramatik yapıları, sanatsal mantıkları, dilleri ve yazılış amaçları bakımından birbirine çok benzedikleri halde, ilkesel olarak onları birbirinden ayıran en önemli özellik, aynı piyesin değişik mekânlarda, değişik zamanlarda, hattâ aynı anda birbirinden binlerce kilometre uzaklıkta bulunan değişik ülkelerde sahnelenebilir olmasında yatmaktadır. Fakat film senaryosundan sadece bir film çekilebilir. Aynı filmi tekrar çekmek gibi bir gereksinim do-

ğuyorsa, film ekibi değişmese bile, senaryosunun yeniden yazılması gerekecektir. Örneğin; Francis Ford Coppola, Mario Puzzo'nun "Baba" adlı romanını üç kez ekrana uyarlamış bulunmaktadır. Fakat Coppala, bu üç uyarlamadan hiçbir filmi, bir öncekinin senaryosundan çekmemiştir. Bu durum her iki sanatın da kendilerine özgü hususiyetlerinden kaynaklanmaktadır.

Bir piyes, hangi tarihlerde ve hangi ülkede yazılmış olursa olsun, başka ülkede (veya aynı ülke de olabilir) sahnelendiği zaman, az veya çok o ülkenin veya dönemin sorunlarını, kaygılarını, umutlarını vs. dile getirebilir. Şu veya bu çevreyi, sosyal sınıfı, kurumu yahut kişiyi eleştirebilir veya yüceltebilir... Fakat bütün bunlara rağmen o ülkenin veya dönemin sosyal gerçekliğini, yaşam realitesini somut bir şekilde iletemez. Zaten piyesin böyle bir kaygısı da yoktur. Bu bağlamda tiyatro, diğer birçok sanat dalına nispeten daha koşulludur. Sinema ise, bu bakımdan daha gerçekçi olmak zorundadır.

Diyelim ki, bir piyeste 16. yüzyıl Avrupası'nın bir olayı işlenmişse ve bu piyes, günümüzde İstanbul'da sahneleniyorsa, izleyici İstanbul'da, falanca sahnenin salonunda oturduğunu ve izlediği olayların, bir zamanların Avrupa'sında cereyan ettiğini, piyesteki kahramanların bugünün tiyatro oyuncuları olduğunu, sahnedeki şatonun veya kraliyet tahtının da bir dekordan ibaret olduğunu bilir. En önemlisi, izleyicinin gözleri önünde duran şato, yine izleyicinin gözleri önünde değiştirilip yerine kraliyet tahtı koyulabilir ve biraz önce sahnede ölen kahraman, piyesin sonunda tekrar sahneye çıkıp izleyicilerini selamlar, onların tezahüratına karşılık verir. Tiyatro izleyicisi için bütün bu anlatılanlarda hiçbir tuhaflık yoktur. Çünkü tiyatro izleyicisi, daha salona girip oyunu izlemeden önce kendini bunlara göre koşullandırmıştır.

Fakat sinema söz konusu olduğu zaman bu durum oldukça farklı bir görünüm kazanmaktadır. Çünkü sinema izleyicisi, ekranda gördüğü şatonun mutlaka Avrupa'da ve o

dönemin Avrupa'sına ait olduğunu görmek ister. Bu demek değildir ki sinemada, Avrupa'da cereyan eden bir olay, Avrupa dışında başka bir yerde çekilemez. Çekilir, ama olayın mutlaka Avrupa'da gerçekleştiği hissi izleyiciye iletilmelidir. Öyle oluyor ki, bazen bir filmi İstanbul'da çekersiniz, ama filmin olaylarının İstanbul'da mı, yoksa başka bir yerde mi cereyan ettiği belli olmaz. Eğer filmin olaylarının nerede geçtiği önemli değilse, yani olaylar "hayali" bir mekânda cereyan ediyorsa diyecek yok. Buna karşılık olayların İstanbul'da cereyan etmesi, filmin dramatik yapısı veya düşüncesini iletme açısından önemli ise, o zaman İstanbul faktörü can alıcı bir rol oynayacaktır. Aynı şekilde bir sinema filminde, izleyicinin ekranda gördüğü kahramanın, diyelim ki "Hamlet", "Kral Lear" veya "Spartaküs" değil de, filanca oyuncu olduğunu düşünmeye başladığı an, o izleyici için, film artık geçerliliğini, çekiciliğini veya sürükleyiciliğini kaybetmiş demektir. İşte bu açıdan baktığımız zaman, film neredeyse mutlak bir inandırıcılık gerektirir. Bu bağlamda sinema sanatçısını (senaryo yazarından yönetmene, görüntü yönetmeninden sanat yönetmenine ve oyuncuya vs... kadar) diğer sanat dallarında çalışan sanatçılara kıyasla daha zor bir ödev beklemektedir.

Sinema sanatçısı izleyicisini, izlediği filmin "mekânına ve zamanına" sokmak zorundadır. Zaten ekran sanatının en önemli özelliklerinden birisi de, onun "büyülü" bir güce sahip olması, izleyicisine ekranda geçen olayı ve zamanı o anda "yaşatmasıdır". Bu da ancak mekân, zaman, dekor, kostüm, oyunculuk, diyalog, dramatik eylem, araç, gereç... vs. yönünden neredeyse kuşkuya yer vermeyen bir inandırıcılık sağlamakla mümkün olabilir. Çünkü sinema, kendine özgü realitesi olan bir yaşam biçimidir. Çünkü, **sinema zamanın üzerinde tahakküm kurma sanatıdır!..**

Sinema dramaturjisinin çok önemli özelliklerinden birisi de eposu, liriği ve dramayı tek bir yapıtta birleştirebilmesinde yatmaktadır. Burada en genel anlamıyla bir sinema dra-

maturjisinden bahsedilmektedir ve her senaryoda böyle bir birleşmenin olması zorunlu değildir.

Sinema dramaturjisi eposu, liriği ve dramayı birleştirdiği gibi, senaryoların bazen sadece epik veya lirik, yahut dramatik olması da mümkündür. Günümüzde epik öykülemeyi büyük bir ustalıkla kullanan birçok sinema filmini örnek gösterebiliriz. Ayrıca film senaryosunda epik öykülemenin sadece söze bağlı olması şart değildir. Sinemada görüntü diliyle, tam anlamıyla epik bir öyküleme elde etmek olasıdır ve bu sadece sinematografa özgü bir özelliktir.

Sinemada bir de lirizm geleneği mevcuttur. Sinematografik görselliğin şiirsel öznelliği, genel anlamda düşüncelerin iletildiği iç monologlarda, sanatçının zaman, mekân veya doğrudan doğruya kendisiyle ilgili düşüncelerinin "yakın planlarında" kendini göstermektedir.

Sinema dramaturjisi, sözün de yardımıyla gelecekteki sinemasal içeriği canlandıran betimsel araçların bir sistemini oluşturur. Ne var ki, betimsel araçların tümü, henüz sinema dramaturjisinin sorunlarını çözmeye yeterli bir düzeye ulaşamamıştır. Tarkovski, Abuladze, Mihalkov, Paracanov vs. gibi yönetmenleri yetiştiren Sovyet yönetmen ve sinema kuramcısı Mihail Romm'un, VGİK'te (SSCB Devlet Sinema Enstitüsü) öğrencilerine okuduğu bir dersten yapacağımız alıntı, bize bu konuyla ilgili bazı ipuçları verecektir:

"Sinematografik edebi materyal, beyaz perdede olup biten her şeyin görsel ve işitsel yönden çok açık ve somut olmasını talep eder. Mantıksal olarak, bundan şöyle bir sonuç ortaya çıkar: Edebi materyalin sinematografikliği, beyaz perdede gösterilenin ne kadar ilginç, betimsel ve özgün olduğuna, sözle birleşerek veya sözsüz gelişen hareket zincirinde ve görsellikte ana fikri ne kadar canlı iletebildiğine bağlıdır. Her edebi episodun tiyatro veya sinematografik bir izlence olması mümkün değildir.

"Savaş ve Barış"tan olağanüstü güçlü bir episod olan Dolohov ve Pyer'in düellosunu ele alalım. Bu episod, Pyer'in bir

şey düşünüp tamamen tersini yapması üzerine kurulmuştur. Yazarlığın temel üslubu işte burada yatıyor. Tiyatro için böyle bir üslup tamamen olanak dışıdır. Böyle bir şey tiyatro sahnesinde nasıl algılanabilirdi? Pyer, Dolohov ve düello tanıkları sahneye çıkıyor ve Pyer bütün bu zaman zarfında önemsiz iki replik okuyor. Çok sakin ve kahramanca bir davranış sergiliyor, ama aynı zamanda şöyle düşünüyor: "... Bu düello da nereden çıktı, bu bir cinayet değil mi? Ya ben onu öldüreceğim, ya da o beni başımdan, dirseğimden veya dizimden vuracak. Buradan gitmek en iyisi, kaçmak, bir yerlere saklanmak..." Ve Tolstoy şöyle yazıyor: "Ama o dakikalarda, bu düşüncelerle debelenirken, onu izleyenlerde saygı uyandıracak çok sakin ve dalgın bir şekilde soruyor: "Hadi, elinizi çabuk tutun, hazır mısınız?"

Bu sahnenin tiyatroda sahnelenmesinin olanaksız olduğu apaçık ortada. Pyer'in sahnedeyken "başka bir tarafa" dönüp "Neden ben buradayım? Hayır, en iyisi kaçmak" diye haykırması ve hemen ardından da partnerine: "Çabuk olun, hazır mısınız?" diye sorması düşünülebilir. Ama bu adam artık Pyer olarak algılanmayacak. Çünkü, Pyer kaçmayı sadece düşündü, fakat sıkıntılı kararsızlığını hiçbir şekilde dışa vurmadı. Eğer Pyer'in düşündüğünü atarsak, sahnenin bir içeriği kalmıyor, –sahneye çıkıyorlar, karşı karşıya geçiyorlar. Pyer ateş ediyor, Dolohov'u vuruyor. Dolohov yere düşüyor, sonra doğrulup Pyer'e ateş ediyor, ıskalıyor– o kadar. Sahne bu haliyle, Tolstoy'un onu tasavvur ettiği gibi olması düşünülemez. İşte, tiyatro tarafından iletilmesi mümkün olmayan, yaşamın edebi görüntüsünün bir örneği. Çünkü tiyatronun betimsel araçları, edebi öykülemeden daha yoksuldur.

Peki böyle bir sahneyi sinematografta iletmek mümkün mü? Eğer Tolstoy'un yazdığını harfiyen takip edecek olursak, o zaman çok zor. Ama herkes tarafından bilinen bir kabalıkla bu sahneyi sinemaya aktarmak mümkündür. Sinematograf, insanın bilincinde geçenleri doğru ve ayrıntılı bir şekilde

iletmenin yöntemlerini henüz arama aşamasında. Sinemada, insanın bilincinde düşündüğünü ancak monolog yoluyla (iç ses veya kare dışı ses) iletmek mümkün olabilir. Ama, kare dışı ses yöntemiyle de fazla bir şey yapılamaz. Sinema yeni yöntemler bulana kadar, bu bağlamda edebiyat ondan daha güçlü olacaktır..."

Mihail Romm'un dersinden anlaşılacağı gibi, gerek senaryo atölyesi, gerekse görsel işitsel anlatım yönünden, sinema henüz arayışlarını tamamlamamıştır.

İlya Weissfeld'e göre, sinema dramaturjisi "somut gerçekliğin sanatsal algılanışının bir çeşididir. Poetik, prozaik ve publisist (aktüel sosyo-politik edebiyat) düşünme yetisi ile kıyaslanan, sanatsal düşünce üretme yetisinin bir çeşididir. Sinemasal dramaturjik düşünme yetisinin, sanatsal yeteneğin bir çeşidi olması dolayısıyla, –diye devam ediyor İlya Weissfeld– bu yeti bazıları için erişilir, bazıları için de erişilmez. Klasik edebiyatın önemli sanatçılarından olan bazı yazarlar, senaryoyu onları bağlayan, yoksullaştıran veya yaratıcı özgürlüklerini kısıtlayan bir yazım türü olduğunu gerekçe göstererek, senaryo yazmayı reddetmişlerdir. Örneğin Fadeyev, sinema ustalarından Eisenstein, Dovjenko, Ester Şub vs. gibilerin yakın bir dostu olmasına ve onlardan birçok teklif almasına karşın, senaryo yazma eğilimi göstermemiştir". Weissfeld, bu sorunun hassasiyetini senaryonun çift yapılı doğasına bağlamaktadır. Birincisi, senaryo bir edebiyattır. İkincisi ise, her senaryo sinematografik bir sanat yapıtıdır.

İlya Weissfeld'in yukarda yaptığı saptamadan yola çıkacak olursak, sinema dramaturjisinin çift yapılı doğası, her senaryo yazarının önüne birtakım profesyonel ve psikolojik sorunlar sermektedir. Öyle ki, senaryonun organik bütünlüğünü bozmadan konunun hem edebi, hem de sinematografik özünü ifade etme yeteneğine sahip olmak gerekir. Sinema dramaturgunun önünde duran en önemli psikolojik problemlerden birisi de budur. Sinema dramaturjisinin çift yapılı doğasının bir yönü de, bütün genişliği ve kapsamlılığı ile edebi

epostan kaynaklanan öykülemeciliği, dramadan gelen dramatik anlaşmazlığın etrafında dönen sahnesel eylemin konsantrasyonunu ve özlülüğünü (lakonizmini) uyumlu bir şekilde birleştirmektir. Söz konusu uyumluluğu yanlış anlamak veya onu beceriksizce kullanmak, senaryo yazarı için istenmeyen kötü sonuçlar doğurabilir. Senaryo bir taraftan, sinematografik araçlarla beyaz perdeye aktarılması mümkün olmayan ve içinde sinemasal eylemin kaybolduğu yapay bir öykülemeciliğe dönüşebilir, diğer taraftan da sinematografik özgüllüğü tam anlamıyla kavramamaktan dolayı, dramatik eylemin sınırlandırıldığı, kısırlaştırıldığı veya çıkmaza sürüklendiği bir senaryo olup çıkar.

Düz yazı (Prosa) ile sinema dramaturjisi arasındaki ilişkiler, öyle ilk bakışta görüldüğü gibi basit olmasa gerek... Düz yazıda plastik ayrıntıların yer alması, yakın, orta veya genel planların belirtilmiş olması, dramatik eylem dinamizminin hissedilir olması, ilk bakışta düz yazıyı sinematografik gösterebilir. Fakat prozaik yazıya böyle bir yaklaşım çok naif olur. Yukarıda sözünü ettiğimiz bütün bu özellikler, prozaik yazıyı senaryo gibi algılamaya yeterli değildir. Senaryoda bütün bu özelliklerin yanı sıra, sinema dramaturgunun düşünme tarzı veya düşüncelerinin canlılığı ve betimselliği çok önemlidir. Genellikle prozaik yazıda alışılagelmiş ayrıntılı yazım biçimini harfi harfine kopya ederek senaryo yazmak, çoğu kez senaryonun canlılığının düşmesine neden olmaktadır. Fakat bu durumdan, senaryoda ayrıntılara yer verilmez gibi bir sonuç çıkarmamamız gerekir. Tam tersine, senarist tarafından iyi düşünülmüş ve yerinde kullanılan bir ayrıntı senaryoyu zenginleştirir, hattâ çoğu yerde sözcük yerine geçebilir. Sinema literatüründe biz bunu "sinematografik ayrıntı" diye adlandırıyoruz. Yeri geldiğinde, sinematografik ayrıntıyı daha geniş bir şekilde ele alacağız.

Yukarıdaki açıklamalarımızdan anlaşılıyor ki, senaryo yazımında sorunun özü, rastgele düşünülen sıradan ayrıntılarda değil de karakterlerde, bu karakterlerin yorumlanma-

sında, yanlışlıklarda, çelişkilerde ve en önemlisi, sanatsal düşünceyi canlandırırken öykülemenin duygusal mantığında yatmaktadır. Düz yazının sinema dramaturjisiyle kaynaştığı yer işte burasıdır. Hikâyenin veya öykülemenin senaryo ile anlam ve üslup birliği içinde oldukları birçok örnek mevcuttur. Buna Çehov, Gogol, Hemingway gibi yazarların yapıtlarını örnek gösterebiliriz. Bu nedenle adını saydığımız yazarların ve daha birçok klasiğin yapıtlarını sinemaya uyarlamak çok daha kolaydır. Buna karşılık bazı edebi eserlerin sinemaya uyarlanması imkânsız gibidir. Bu anlamda sinemaya uyarlanan birçok tiyatro eserinin de, sinemada başarılı olmadığı görülmüştür.

Senaryonun kaderini, göreceli olarak dar bir okuyucu çevresi tayin etmektedir. Bu çevre yönetmenler, yapımcılar, oyuncular, eleştirmenler vs.'den ibarettir. Öyle olur ki, bazen senaryo herhangi bir oyuncu için veya o oyuncu göz önünde bulundurularak yazılır. Özelikle Hollywood'da bazı "star" oyuncular için senaryo yazmak çok yaygındır. Hattâ Türk Sineması'nda bu şekilde yazılan senaryolara birçok örnek göstermemiz mümkündür. Buna karşın filme dönüştürülen bir senaryonun gerek beyaz perde, gerekse TV'ler aracılığıyla, milyonlarca izleyiciye ulaşabilmesi gerekir. Bu durumdan şöyle bir sonuç çıkarmak da olasıdır. Sinema dramaturjisi "kapalı-açık" bir sanat biçimidir. Kapalı; çünkü bir yönetmene, bir yapımcıya veya senaryoyu kabul eden ve çekim için onaylayan stüdyoya veya sinema çevresine, yahut kitap olarak basılıp yayınlanması halinde bin, en fazla iki bin okuyucuya ulaşmış olacaktır. Buna karşılık senaryo filme çevrilmesi halinde geniş insan kitlelerine, yani çeşitli ülkelerde ve çeşitli düzeylerde milyonlarca izleyiciye açıktır. Bu nedenle senaryo yazarlığı, izleyicinin psikolojisini, sorunlarını, kaygılarını bilen ve senaryosunun gelecekteki kaderini tahmin etme yeteneğine sahip insanlar gerektirir.

Senaryo yazarı, yazdığı fakat henüz filme dönüştürülmemiş edebi senaryonun izleyici salonları tarafından nasıl algı-

lanacağını önceden tasavvur edebilmeli, izleyicinin hayranlığını, korkularını, sevincini, sarsıntılarını ve deyim yerindeyse izleyicinin kahkahalarını, hattâ filmi izlediği sırada "salonda dökeceği gözyaşlarını" senaryo yazım aşamasında tahmin edebilmelidir. En önemlisi sinema dramaturgu, izleyicinin gelecekteki filmi izlerken sıkıntı duymayacağından emin olmalıdır.

Ancak senaryonun belirli bir sinema seansı ile sınırlı olması, bazen senaryo yazarının tahmin etme derecesini kısıtlayabilir. Bilindiği gibi, normal uzunmetrajlı bir filmin uzunluğu genellikle 85-100 dakika arasında değişmektedir. İşte bu bağlamda, sinema dramaturgunun çalışmaları prozaik yazardan önemli ölçüde ayrılmaktadır. Öykü veya roman yazarlarını, belirli bir standartı olan bir süre veya hacimde yazmaya zorlayan herhangi bir faktör yoktur. Bazı ünlü edebiyatçıları senaryo yazmaktan alıkoyan önemli nedenlerden birisi de budur.

Köklü bir senaryo geleneğine sahip olan bazı ülkelerin sinema literatüründe, bazen de "roman senaryo", "öykü senaryo" veya "nuvel senaryo" gibi kavramlara rastlamamız mümkündür. Örneğin; eski bir gazete veya sinema dergisinde okuduğunuz eleştiride "...falanca yönetmenin, filanca dramaturgun roman senaryosundan çevirdiği bu film..." şeklinde bir cümle ile karşılaşabilirsiniz. Acaba bu kavramlar, senaryonun taşıdığı hangi özelliklerinden kaynaklanmaktadır? "Roman senaryo" veya "nuvel senaryo" diye bir şey olabilir mi? Olursa, yapısal olarak aralarında ne gibi ayrılıklar olabilir, bir de bu soruları yanıtlamaya çalışalım.

Bu kavramlar genellikle, senaryoların yapıları itibarıyla romana, öyküye, nuvele veya hikâyeye benzemelerinden kaynaklanmaktadır. "Roman senaryo" veya "nuvel senaryo"nun nasıl bir şey olduğunu açıklamadan önce, ülkemizde gerek profesyonel, gerekse amatör bazı sinema çevrelerinde sıkça rastlanan yanlış bir benzetmeye işaret etmekte yarar vardır.

Öyle oluyor ki, bazan kısametrajlı filmi hikâyeye, uzun-

metrajlı filmi de romana benzetirler. Bu benzetme, belirli bir mantığa göre doğru gibi görünse de ve her ne kadar bazı film örnekleri böyle bir benzetmeye uyuyorsa da, bu konuda bir genelleme yapmak doğru değildir. Uzun veya kısametrajlı filmlere böyle bir yaklaşım, naif bir yaklaşımdır. Uzunmetrajlı filmleri yapısal olarak dikkatli bir şekilde incelediğimizde, bazılarının bir nuvele veya hikâyeye harfi harfine benzediğini görürüz. Aynı şekilde nuvele veya hikâyeye benzeyen kısametrajlı filmlere de rastlayabiliriz, hattâ bunların örnekleri diğerlerinden daha fazladır. Fakat hiç de öyle olmayan kısametrajlı filmler de vardır.

SSCB Devlet Sinema Enstitüsü'nün (VGİK) henüz paralı olmadığı ve ciddi hocalar barındırıp ciddi bir eğitim verdiği o güzelim yıllarda, Oyunculu Film Yönetmenliği Fakültesi'nin birinci sınıflarında gelenek haline gelmiş bir ödevi buna örnek göstermemiz mümkündür.

Söz konusu ödev, her öğrencinin doğumundan o ana kadar kendi biyografisini, 60 saniyeyi aşmayacak bir filmle anlatmasına dayanırdı. Öyle ki, yönetim fakültesinde atölye öğrencilerinin çoğunluğunu, yüksek okul mezunları veya çeşitli alanlarda doktora yapmış öğrenciler oluştururdu. Diğer öğrenciler ise, liseden sonra bir sinema stüdyosunda en az üç yıl çalışmış insanlardı. Yani yirmi-otuz yıllık bir yaşam, 60 saniye ile anlatılacaktı. Örnek vermek istediğim filmi yapan öğrencinin babası ressamdı ve hemen hemen her yıl onun bir yağlıboya portresini veya değişik kompozisyonlarda resmini yapmıştı. Öğrenci, babasının yaptığı kendi resimlerini filme alıp sırayla kurgulamış ve üzerine, J.S.Bach'tan bir müzik parçasıyla, babasının bir şiir dizesi okuyan sesini döşemişti. Kısaca, biyografisini sinemaya yakışır bir şekilde 60 saniyeye sığdırabilmişti . Ve bu biyografi, insanın belki de yüzlerce sayfalık düz yazıyla anlatamayacağı şeyleri anlatıyordu.

Tabii bu örneği genelleştirmek de doğru değildir. Ancak biz bu örneği, sadece hikâye veya roman benzetmesinin kısa veya uzunmetrajlı filmlerin yapısında belirleyici bir unsur

olmadığını vurgulamak için vermiş bulunuyoruz.

Bir de, sinema çevrelerinde son zamanlarda, kısametrajlı filmleri şiirle özdeşleştiren bir düşünce yaygın hale gelmiştir. Böyle bir yaklaşım yanlış olmamakla beraber yine bütün kısametrajlı filmler için geçerli değildir. Şiire benzeyen hem kısa, hem de uzunmetrajlı filmler olduğu gibi, hiçbir şiirsel yapısı olmayan, tamamen dramatik kısametrajlı filmler de mevcuttur. Hattâ bunların sayıları, diğerlerine nazaran daha da fazladır. Kısa veya uzunmetrajlı olsun bir filmin şiirle özdeşleştirilmesi, daha önce açıkladığımız lirizm unsurlarının ona ne dereceye kadar sızmış oldukları ile ilgili bir şeydir

Eninde sonunda kısa film, kısa filmdir. Olsa olsa, sinemasal bir estetik kategori olabilir. Kısa film, kendine özgü bir sinema biçimidir.

Şimdi de "roman senaryo", "öykü senaryo" veya "nuvel senaryo" ne anlama geliyor, bir de ona bir göz atalım...

Gabriel Garcia Marquez'in "Yüzyıllık Yalnızlık" adlı, muhteşem romanının senaryoya uyarlandığını veyahut bu yapıya çok benzeyen özgün bir senaryonun yazıldığını düşünelim. Böyle bir senaryoda yüzlerce kahraman, birbiriyle kaynaşmış yüzlerce olay, yüzlerce süjesel çizgi ve dolayısıyla sayılmayacak kadar çok ayrıntı bulunacaktır. Bununla birlikte, kahramanlarınızın karakter gelişimini adım adım izleyecek ve bu kahramanlar senaryonuzda doğacak, büyüyecek, ihtiyarlayacak ve en sonunda onların ölümüne tanık olacaksınız. Ayrıca, bunlara bağlı olarak senaryoda işlenen zaman dilimi de doğal haliyle on, yirmi veya "Yüzyıllık Yalnızlık"ta olduğu gibi, bütün bir asra yayılmış olacaktır. Böyle bir senaryonun yapısı, edebi türlerden romanın yapısıyla çakışmaktadır. Bu nedenle bazı ülkelerin sinemalarında böyle bir yapıya sahip olan senaryolara, koşullu olarak "roman senaryo" adı verilmektedir.

Öykü senaryo ise, en çok rastlanan senaryo biçimidir.*

* Kısa roman senaryo yerine, söyleyiş rahatlığı açısından, öykü senaryo adını, koşullu olarak seçtik.

Genel olarak yapılan filmlerin çoğu, daha önce tanımladığımız biçimiyle kısa romanın ölçülerine uymaktadır. Yani filmlerde genellikle bir konu işlenmekte, süjesel zaman birkaç haftadan birkaç aya yayılmakta, karakterler, durum ve atmosfer romandan daha az, ama nuvelden daha çok ayrıntılı işlenmektedir. Örneğin, Rus sinemasında sırf bu yüzden, çoğunlukla film senaryosu kısa roman (povest) ile özdeşleştirilir. Hattâ Rus yönetmen Mihail Romm, senaryoyu, kısa romanın şimdiki zamanla yazılmış ve içinden ekrana aktarılması mümkün olmayan pasajların atılmış hali olarak tanımlar. Zaten sesli sinema döneminde, senaryolar diyaloglu yazılmaya başladığı zaman "öykü tipi senaryo" diye bir senaryo yazım tekniği geliştirilmiştir. İlerde bunu ayrıntılı bir şekilde ele alacağız.

Yaşar Kemal'in roman olarak bilinen "Teneke" adlı yapıtı da romandan ziyade kısa romanın ölçülerine uygundur.

Buna karşılık, eğer senaryonuzda dramatik eylemin bütünü, biricik olayın etrafında dönüyorsa, cereyan eden olaylar tek bir mekânda veya o mekânla sıkı sıkıya bağlı çok az sayıda mekânda geçiyorsa, ayrıca figürasyon hesaba katılmazsa, senaryoya merkezî olayın gerektirdiğinden fazla kişi sokulmamışsa, karakterler artık biçimlenmiş haliyle verilmiş ve senaryo boyunca elle tutulur bir gelişme göstermiyorlarsa, böyle bir senaryonun yapısı nuvelin veya hikâyenin yapısıyla uyumlu olacaktır. Böylece senaryoda işlenen zaman dilimi de, tıpkı nuveldeki gibi, bir veya birkaç saatten ibaret olacak, nadiren birkaç güne yayılmış olacaktır.

Örneğin, bir hapishane koğuşunda, siyasi tutukluların sabahtan akşama kadar süren başkaldırısını anlatan bir senaryo düşünelim. Filmin bütün dramatik eylemi, merkezî olay durumunda olan başkaldırının etrafında dönecektir. Asıl mekân, başkaldırının cereyan ettiği koğuş olacak ve bunun dışında nadiren hapishane avlusuna, komşu koğuşa veya hapishane müdürünün odasına geçilecektir. Senaryoda, yan koğuşta bulunan veya olayı bastırmak için avluya gelen

askerler ve gardiyanlar gibi, figürasyon niteliğinde olanlar hesaba katılmazsa, merkezî olayın gerektirdiği kadar kişi, yani başkaldıran birkaç siyasi tutuklu bulunacaktır. Görüldüğü gibi, yan mekânlar merkezî olayın cereyan ettiği asıl mekânın yakınında ve onunla sıkı sıkıya bağlantılıdır. Karakterler de senaryonun başında ne ise, sonunda da hemen hemen öyledir.

Bazen gerçek yaşamda 90 dakikadan daha az sürede, diyelim ki bir saatte veya yarım saatte cereyan eden keskin bir olaydan, olağanüstü bir gerilime ve ritme sahip uzunmetrajlı bir film yapmak mümkündür. Buna ABD'li yönetmen Sidney Lumet'in 1957 yılında yaptığı "12 Öfkeli Adam" filmini örnek göstermemiz mümkündür.

Sinema dramaturjisinin önemli özelliklerinden birisi de, edebi anlatımda 500-600 sayfa tutan ve "yüzyıllık" bir zaman dilimine yayılan olaylar zincirini 90-100 dakikalık bir seansa sığdırdığı gibi, bir veya birkaç saatte cereyan eden ve edebi yazımda, çoğu kez iki-üç, en fazla on-on beş sayfa tutan nuveli veya hikâyeyi de aynı seansa sığdırmasıdır. Üstelik izleyici "roman senaryo" veya "nuvel senaryo"dan yapılan filmlerden, roman veya nuvelden aldığı bütün enformasyonu hemen hemen eksiksiz olarak alabilmektedir. Bundan da, iyi düşünülmüş 90 dakikanın ne roman için eksik, ne de hikâye için fazla gelmediği sonucu çıkmaktadır.

Daha önce, sinema dramaturjisinin bazen epik, bazen lirik, bazen de hem epik, hem lirik hem de dramatik karakterli olabileceğinden, yani aynı zamanda üç edebi türün özelliklerini taşıyabileceğinden söz etmiştik.

Sinema yapıtının epik, lirik, dramatik veya aynı anda hem epik, hem lirik hem de dramatik olması da, filmin yapısal olarak epiğe, liriğe, dramatiğe benzemesinden veya aynı anda üçünün birden özelliklerini taşımasından kaynaklanmaktadır.

Tarihi kahramanlık olaylarını, büyük toplumsal felaketleri, bağımsızlık ve özgürlük savaşlarını vs. gibi konuları iş-

leyen filmler, epik sinemaya birer örnek teşkil ederler. Bu filmlerde kahramanlara tanınan girişim olanakları, diğerleriyle hemen hemen aynıdır. Ayrıca kahramanların karakterleri detaylı bir şekilde işlenmediği gibi, olayların akışı içerisinde bir yerden bir yere savrulurlar. Yani eposun yapısı gereği kahramanların istem ve iradeleri ne kadar güçlü olursa olsun, olayların seyrini tayin edemez. Belinski'nin deyimiyle, epik filmlerde "konu özneyi sindirmektedir". Senaryo derslerinde, Teo Angelopulos'un "Ulis'in Bakışı" adlı muhteşem filmini epik sinemaya örnek verdiğimde, öğrenciler bu filmin aynı zamanda dramatik bir yapısı olduğunu savundular. Çünkü filmin kahramanı, Yanaki Kardeşler'in yüzyılın başlarında çekmiş oldukları kayıp iki film bobininin peşindeydi veya onları kurtarmayı amaçlıyordu. Fakat kahramanın bu istemi ne kadar güçlü olursa olsun filmin olaylarına yön verecek düzeyde değildi. Sessiz sinema döneminin başyapıtlarından olan S. Eisenstein'ın "Potyomkin Zırhlısı" epik bir filmdir. Aynı şekilde, Elem Klimov'un "Gel ve Gör", Miklo Manchevski'nin "Yağmurdan Önce" ve Teo Angelopulos'un "Ulis'in Bakışı" gibi filmler, epik sinemanın son zamanlarda yapılan en iyi örneklerindendir.

Yaratıcılarının duygularını dile getiren ve onların karakterlerini yansıtan lirik filmlere de F. Fellini'nin "Amarcord", A. Tarkovski'nin "Ayna", S. Paracanov'un "Nar Rengi" ve A. Kurosawa'nın "Düşler" gibi filmleri örnek gösterebiliriz. Bu filmlerden her birinin konusu, kendi yaratıcısının duygularından ibaret olduğu gibi, herhangi bir dramatik durum söz konusu değildir. Bu filmler sadece ve sadece kendi yaratıcılarının karakterlerini yansıtmaktadır. Buna karşılık, A. Tarkovski'nin "Stalker" adlı filmi, hem lirik hem de dramatik bir yapıya sahiptir.

Demek ki, sinema dramaturgunun edebi türleri, yapılarını, sinema ile ilişkilerini ve sinema dramaturjisinde söz konusu edebi türlerin ikisinin veya üçünün birden birbiriyle kaynaşarak meydana getirdikleri yeni oluşumları özümse-

miş olması gerekir. Ayrıca, sinema yazarlığını meslek edinen bir insan, edebi öykülemenin dramaturjik kurgusunu ve sinematografa özgü olan görsel-işitsel kurgunun iç biçimlerini çok iyi bir şekilde idrak etmiş olması olağanüstü öneme sahiptir. Senarist, astronomik zamanla sinemasal zaman arasındaki ilişki ve çelişkileri ve yazdığı sahnenin veya episodun beyaz perdede cereyan etme süresini; buna bağlı olarak dramatik eylemin, filmsel olayın gelişmesindeki devinim hızını; nerede hızlanıp nerede yavaşladığını veya tamamen durduğunu; olayların gelişme temposunu yani bir bütün olarak hareket kompozisyonunu, iç dinamiğini, başka bir deyişle filmin ritmini en az filmin yönetmeni kadar hissetmelidir.

"Yaratıcılık sürecinin estetik ve psikolojik yönü, dramaturjik yapıtta çileli koşullara rağmen, her episodun mikro dünyasında ve bir bütün olarak filmin makro dünyasında iç özgürlüğün, serbestliğin ve dramatik eylemin dolaysız gelişme atmosferinin korunmasında yatmaktadır", diyor Weissfeld ve şöyle devam ediyor: "Tedrici olarak gelişen ve içinde ciddi bir anlaşmazlığın bulunduğu dramatik eylem, sinemada dramaturjik yapıtın ruhunu oluşturmaktadır. İşte bu ilkesel anlamda sinema senaryosu, piyes yazarının kendine kılavuz edindiği doğal kurallara yanıt vermektedir. Senaryodaki anlaşmazlık durumunun silinmesi, beyaz perdedeki dramaturjik bütünlüğün parçalanıp düşük bir düzeye inmesi, senaryo yazarının umursamazlığından ve buna paralel olarak yaşama karşı herhangi bir tavır almadan yaklaşmayı benimsemesinden kaynaklanan profesyonel çaresizlikten ve de estetik alanda zavallı bir zihniyetin etkisi altında kalmaktan kaynaklanabilir. (Böyle bir zihniyeti aştığı sıralarda P.P. Pasolini, bir sonraki filminin çekiminden önce, bir gazetecinin onunla yaptığı röportajda, buna karakteristik bir örnek oluşturacak şu sözleri söylemiştir: "Bu filmimin kristal gibi olmasını istiyorum, bir önceki gibi magmaya tabi, kaotik ve proporsiyondan yoksun bir film değil...").

Son zamanların çoğu senarist ve yönetmeni, senaryoları-

nın yazımında, sinema dramaturjisinin bütün "kurallarını" yadsımaktadır. Onlar için senaryoda ne süjeye, ne karakterlere, ne de kompozisyona gereksinim vardır. Buna göre, senaryoda belirli bir düşüncenin olması, somut olaylar zincirinde kendini açığa vurması, kısacası, senaryonun bir mesaj içermesi beklenmemelidir. Bu durum İlya Weissfeld tarafından "senaryonun dedramatizasyonu" şeklinde tanımlanmaktadır.

Senaryonun dedramatizasyonu, günümüz sinemasında önemli ölçüde kendini hissettiren, deyim yerindeyse, ideolojisizlik ideolojisinin bir yansımasıdır. Hiçbir şeyi umursamayan bu dünya görüşünün mantığına uyumlu olarak, sinema filmlerinde yaşamın somut gerçekliğine hemen hemen hiç yer verilmediği subjektif bir dramaturjik öyküleme biçimi ortaya çıkmış bulunmaktadır. Sinema dramaturjisinde dedramatizasyon olayı bazı ülkelerde, bazı sinema çevrelerinde yenilikçi, öncü bir sinema adına eski dramaturjik kalıpları ve şablonculuğu yıkmak veya onları reddetmek biçiminde ortaya çıkmıştır. Fakat hiçbir alternatifi olmadan yahut bilinçsiz bir şekilde eski "kuralları" yadsımak, çoğu yerde ve çoğu zaman sinemasal öykülemelerde ne olduğu belli olmayan bir kaotizme yol açmıştır.

Buna karşılık bazı ülkelerin sinema sanatçıları, **Hollywood**'un inandırıcılıktan yoksun romantizmine ve ayakları yere basmayan macera filmlerine, Türkiye'de ise, bir taraftan naif melodramatizme, diğer taraftan da sinemada modernizm adına, yahut daha çok Avrupa sinemalarının geldiği noktaya, yani "çağa ayak uydurmak" amacıyla sinema dramaturjisinin dedramatizasyonuna gitmiştir. Öyle ki, sinema dramaturjisinin "eskimiş kuralları"nı reddeden yenilikçi bir sanatçı, belki de bütün bunları idrak etmeyebilir. Fakat eleştirmenler olsun, sinema kuramcıları olsun, sanatın yaratıcı sürecinin hareket diyalektiğini izlemek zorundadır. Eleştirilerini veya kuramlarını ister eski ister yeni olsun belirli bir kurala dayandırmaları gerekir. Bu kurallar onlar için, en

azından bir çıkış noktası, bir kriter niteliğini taşımalıdır.

Henüz sinemanın ilk yıllarında bile, S. Eisenstein'ın "Potyomkin Zırhlısı" adlı filminin vizyona girdiği sıralarda, Sovyet sinema kaynaklarına göre, bazı sinema ustaları bu filmin aktüel - belgesel bir niteliğe sahip olduğunu söylemiş ve dramaturji kurallarına pek uymadığını iddia etmişlerdir. Aynı şekilde, İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı'nın en önemli temsilcilerinden Vittorio De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" adlı filmi ortaya çıktığı sıralarda ise, Yeni Gerçekçilik Akımı'nın temsilcileri bile, sinemanın artık dramaturji ile vedalaştığını düşünmüşlerdir. Oysa "Bisiklet Hırsızları" filmi ile Yeni Gerçekçilik Akımı, Mussolini İtalyası'nın sinemasına hakim olan antigerçekçi romantizmin senaryo şablonlarıyla vedalaşmış bulunmaktadır.

Ancak dedramatizasyon olayı bazı durumlarda, çok farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Senaryo yazımı konusunda yetkinlikleri olmayan, dramaturji bilgisinden ve hissinden yoksun oldukları halde, durmadan "senaryo" yazanlar, mesleki acemiliklerini örtmek için dedramatizasyon olayına dört elle sarılmaktadır. Her halükarda, süjeyi ve mevcut olan kuralları reddetmek daha kolaydır. Ama yenilikçi bir yaklaşımla dramaturjiyi kavramak, onu sinema sanatına aktarabilmek ve onun gelişme diyalektiğini özümsemek daha zordur.

Böylece, İlya Weissfeld'in tanımıyla, sinemasal dramaturjik düşünme yetisini poetik, prozaik ve teatral dramaturjik düşünme yetisiyle kıyaslamış ve sinemasal dramaturjik düşünmenin belirli bir biçimde, belirli bir sistemde diğer sanat dallarının dünyayı kavrama ilkelerinden bazı öğeler içerdiğinden söz etmiş bulunuyoruz.

Şimdi de, sanatçının yaratıcı düşüncesinin doğuş ve biçimlenmesinin bir süreci olarak ele alacağımız sanatsal düşünmenin betimsellik sorunlarına dönelim.

Yaratıcı düşüncenin doğuşu ve biçimlenmesi sürecinin, koşullu olarak üç safhada meydana geldiğini düşünebiliriz.

Birinci safha sarsılma (aşırı heyecan), ikinci safha tasavvur etme, üçüncü safha ise canlandırma safhasıdır.

Birinci safhada, senaryo yazarının ilerde yazmayı düşündüğü senaryonun materyali ile tanışması olağanüstü bir öneme sahiptir. Fakat, sıradan olan yüzeysel bir tanışma sağlam bir senaryonun yazımı için yeterli değildir. Senaryo yazarının, üzerinde çalışacağı senaryonun materyalini bir de duygusal yönden hissetmesi ve onu özümsemesi gereklidir. Üzerinde çalışma yaptığı materyali özümsemeden senaryo yazmaya kalkışan bir senarist, kendi başına bağımsız ve özgün bir dünya yaratamaz. İlk bakışta yaratmış gibi görünse bile, okuyucuyu veya izleyiciyi o dünyaya sokamaz. Oysa, izleyicinin sanatçının dünyasına sokulması, filmi izleme devamlılığı açısından çok önemlidir. Bundan dolayı, materyal senaryo yazarını heyecanlandırmalı ve bunun sonucunda yazar bir sarsıntı geçirmelidir. Dikkat edilirse, çok kısa, şematik ve belirli bir dereceye kadar gelecekteki senaryonun rasyonel bir başlangıcı olmasına rağmen, senaryo yazım planının (senaryo librettosu veya treatment) veya özetinin (synopsis), gelişmesi mümkün olan ve ilerde ürün verebilecek tohumlar içerdiği ve de yaratıcısının duygusal dünyasını yansıttığı görülebilir.

Sanatsal düşüncenin betimselliğinin oluşmasının ikinci safhası da, daha önce sözünü ettiğimiz gibi, sanatçının olaylarla, gözlemlerle veya hayal gücüyle yaratılmış durum ve karakterlerin, sinemasal öykülemenin diğer öğeleriyle, söz konusu olgunun çağrıştırdığı bağları yakalamaya ve izleyicinin de kendi dünyasıyla ilgili çağrışımlar oluşturacak iletişimi bulmaya yönelik tasavvurlarından ibarettir.

Sanatçının tasavvur etme kabiliyeti (hayal gücü) ona, olguların psikolojisine hâkim olması konusunda yardımcı olur. Senaryo yazarının, yönetmenin, hattâ tümüyle sanat kolektifinin tasavvurları, sinema filminde basit bir öykülemecilikten veya anlatımdan sakınmak amacıyla, sanatsal genel yargılara varmanın ilk koşullarını oluşturur.

Betimsel düşünme sürecinin üçüncü safhası da, yazılacak senaryonun ana fikrinin canlandırılması ve işlerlik kazandırılması safhasıdır. Bu da, senaryo yazarının gerek yaşam, gerek sanat, gerekse sanatsal düşüncenin senaryoda somutlaştırılması yöntemi ile ilgili görüşlerinin yansıtılması sürecidir. Eğer senaryo, herhangi bir düşünceyi dile getirmiyorsa veya senaryodaki düşünce zayıf yahut yüzeysel kalıyorsa, söz konusu senaryoyu hiçbir biçim kurtaramaz.

Buna göre, senaryo yazımında dünya anlayışının betimselliği önceliklidir. Bu dünya anlayışı, senaryo yazımı bittikten ve her şey biçimlendikten sonra değil de henüz yazım sürecinde, yani senaryonun ilk taslağında, atılan ilk adımlarda ve gelecekteki sinema yapıtının bütün episodlarında kendini hissettirmelidir...

# İKİNCİ BÖLÜM

# FİLM SENARYOSUNUN KOMPOZİSYON SORUNLARI

Bir şeyin kompozisyonu denilince, o şeyin yapısal içeriğini oluşturan unsurların birbiriyle ilişkileri ve birbirini etkileyen karşılıklı durumları anlaşılır.

O halde, film senaryosunun kompozisyonu ne anlama geliyor? Gerçekten öyle bir şey var mı? Yoksa, pratikte hiçbir şey üretmeden işin sırf kuramsal yönüyle uğraşan akademisyenlerin ortaya attıkları ve artık yaşamda hiç yeri olmayan ölü bir varsayım mı?

İnsanların her türlü haber bombardımanına maruz kaldıkları, dünya, saniyelerin bile çok şey değiştirdiği bilgisayar çağını yaşarken, sanatsal öykülemeciliğin her türlü kuralının bir daha hiç düzeltilmemek üzere alt üst edilerek çiğnendiği ve dedramatizasyon olayının günümüzün çoğu sanatçısı tarafından "postmodernist" bir akım olarak yorumlandığı bir zamanda, kuramcı akademisyenlerin binlerce yıl önce, daha Aristoteles tarafından ortaya atılan sorunlarla uğraşmaları hangi "hain" amaca hizmet ediyor acaba? Ayrıca, günümüzde yazılan senaryolarla Antik Yunan Edebiyatı veya bu zamana kadar süregelen dramaturji arasında artık hiçbir benzerlik söz konusu değilse, kuramın uygulamaya getirebileceği hangi yararlardan sözedilebilir ?..

Oysa F. Fellini'nin "Amarcord", "Sekizbuçuk" veya A. Tarkovski'nin "Ayna" ve "Stalker" gibi filmlerinin senaryolarını, dramaturjinin eski kuralları açısından dikkatli bir şekilde inceleyecek olursak, kendi kişisel haklılıklarını kanıtlamak için her türlü yola başvuran "yenilikçi sanatçıların" iddialarını kolayca çürütmemiz mümkündür. Bu bakımdan, gerçek anlamda yenilikçi bir sanatçının yapıtlarının abra-kadabradan ziyade Aristoteles'e daha yakın olduklarını gözlemleyeceğiz...

Film senaryosunun kompozisyon sorunlarını incelemek ve onları öğrenmek, kuramsal tartışmalara girmekten çok, günümüzde sinema dramaturjisinin gelmiş olduğu veya getirildiği konumun ciddi bir analize gereksinimi olmasından kaynaklanmaktadır.

Böyle bir analize başlamadan önce, 1995'te yüzüncü yıldönümünü kutlayan sinema sanatını, teknik yönden ulaşmış olduğu düzeyi şöyle bir irdelemekte yarar vardır.

Cahil olmadığı sürece hiç kimse, O. Welles'in "Citizen Kane", C. Chaplin'in "Sahne Işıkları" veya S. Eisenstein'ın "Potyomkin Zırhlısı" (bu örnekleri istemediğimiz kadar çoğaltmamız mümkündür) gibi sinema şaheserlerinin yapılmış olduğu teknolojiyi, kamera, ses, film kalitesi vs. yönünden, günümüzde sinema teknolojisinin ulaşmış olduğu düzeyle karşılaştıramaz. Üstelik bugün başarılı olamamış filmlerin çoğunun mükemmel teknolojik koşullarda yapıldığını, (en azından yukarıda sözünü ettiğimiz sinema başyapıtlarına kıyasla) sinemayla ilgisi olmayan insanlar bile tahmin edebilir.

Başka bir açıdan bakacak olursak, bugün belirli bir düzeyi tutturamamış bir filmin başarısızlığının ardında, nedense hep teknolojiye dayalı nedenler aranmaktadır. Yahut izleyicilerin söz konusu filmi anlayamadığı, aslında filmin çok özgün bir yapıt olduğu ve belirli bir izleyici çevresine hitap ettiği yorumu yapılmaktadır. Gerçekten de, kültür düzeyi yüksek olan dar bir izleyici çevresine hitap eden çok kaliteli filmlerin varlığı yadsınamaz. Ama bu tür filmler neredeyse istisna düzeyindedir. Buna karşılık bir filmin başarısızlığının dramaturjik nedenlere, senaryo kompozisyonunun tekniğindeki yetersizliklere dayandırıldığı nadiren görülmekte veya hiç görülmemektedir.

Ne var ki sinema sanatının en zayıf halkası senaryodur. Sinemanın betimsel araçları arasında en az gelişen, gelişmek şöyle dursun, belki de gerileyen yönü, kuşkusuz ki onun dramaturjisidir. Böyle olduğu halde, işin bu yönünü ya hiç

düşünmüyoruz yahut film ekrana çıktıktan sonra aklımıza gelebiliyor... Günümüzün insanı, sinemayı olduğu gibi her şeyi sadece teknolojiyle "fethedebileceğini" sanıyor. Oysa asıl fetihler bugüne kadar, felsefe ve düşünceyle yapılmıştır. Teknoloji bu fetihlerde işi çabuklaştıran veya kolaylaştıran bir araç olmaktan öteye gidemez. Kaldı ki teknoloji daha çok yıkım yapmak için elverişlidir ve olumlu her iş için, insanoğluna her zaman maddi veya manevi yönden çok ağır bedeller ödetmiştir.

Teknolojiye göbek bağı ile bağlı olan sinema sanatı, teknoloji alanında yaşanan hızlı gelişmelere ve korkunç değişimlere ayak uydurabilmek için, her yönden çeşitli arayışlara girdiği bu sıralarda, bir yandan dramaturji atölyesini, diğer yandan da işin felsefi yönünü ihmal etmiş bulunmaktadır. Buna bağlı olarak, film senaryosunun kompozisyon tekniği konusunda yetersiz veya senaryodaki dramaturjik yapının temel prensiplerinden neredeyse hiç haberi olmayan senaristler türemiştir. Oysa senaryonun, her birinin ayrı bir işlevi olan ve mutlaka özgün niteliklere sahip değişik öğelerden oluştuğu artık açık seçik bilinmesi gereken bir şeydir. S. Eisenstein'ın deyimiyle; "...söz konusu öğelerin her birinin ayrı işlevi oluşu, senaryo yazarının kendi kaprislerinden değil de, sanatın tarihsel gelişimi ve oluşumu doğrultusunda ortaya çıkmalıdır"...

Senaryo atölyesinin ihmal edilişinin ve senaryonun kompozisyon tekniğinden haberi olmayan senaristlerin türemesinin teknolojik, sosyo-ekonomik ve de psikolojik birtakım nedenleri vardır. Fakat bu nedenlerin üzerinde durmak, şimdilik konumuzun sınırları dışında kalmaktadır.

Biraz önce değindiğimiz gibi, son zamanlarda "hiçbir şey" anlatmayan filmler ortaya çıkmıştır. (Kuşkusuz bu tür filmler daha önce de vardı. Ancak sanatsal bir değere sahip olmamalarından dolayı kalıcı olmadıkları veya sinema tarihine geçmedikleri için onlardan örnek veremiyoruz). Ve bir filmin "hiçbir şey" anlatmadığını fark edebilmek için Aris-

toteles olmak da gerekmiyor. Oysa bir filmin küçücük de olsa, mutlaka "bir şeyler" anlatması gereklidir. Bu yüzden senaristin, senaryo yazıldıktan sonra veya yazım aşamasında değil de, senaryo yazımına başlamadan önce kendi kendine; "Ben şimdi bu senaryo ile neyi anlatacağım?" sorusunu sorması çok önemlidir. Çünkü, kendine böyle bir soru yönelttikten sonra senarist, yine kendi kendine yanıtını verecek ve ne anlatacağı senaryosunun her bölümüne sızmış olacaktır. Ayrıca her senaryo yazarı, anlatacağı şeyi özgün bir malzeme ve sinemaya özgü olan betimsel araçlarla öykülemelidir. Yani, senaryonun olgular zincirini (fabel) kurması, olayların özel zaman ve uzamını kendilerine özgü karmaşık ve dinamik birliklerinde şekillendirmelidir. Ayrıca, anlatımının bütünlüğünü, yaşamsal ve sanatsal mantığını düşünmeli, her olguyu hazırlayan nedenleri ve bu nedenlerin dramatik kanıtlarını dikkate almak zorundadır.

Sinema dramaturgu, yazdığı senaryonun olaylarına, olayların art arda sıralanışına ve olayları birbirine zincirleyen iç bağlara, başka bir deyişle senaryonun kurgusuna önem vermelidir. Senaryo yazarını öykü veya roman yazarından ayıran önemli özelliklerden birisi de budur. Edebi bir metnin (öykü, roman vs.) veya piyesin kurgusu ile film senaryosunun kurgusu önemli ölçüde birbirinden ayrılır. Roman veya öykü metninde art arda sıralanan cümleler arasında, senaryoda olduğu gibi organik bir bağ bulunmayabilir. Edebi öykülemenin cümleleri devamlı eylem halinde olmadıkları için zamansal ve anlamsal yönden birbirinin devamı veya tamamlayıcısı olmayabilirler. Edebi anlatıda zaman atlamaları (veya zamanın geçişi) dal a çok bir cümlenin bittiği ve sonraki cümlenin başladığı yerde gerçekleşmektedir. Oysa senaryoda devamlı eylem halinde olan bir olayın akışı söz konusudur. Bu yüzden zamanın tüketilmesi cümlelerin bittiği ve başladığı yerde değil de, genellikle cümlelerin içerisinde (film söz konusu olduğu zaman kadrda) cereyan etmelidir. Senaryoda cümlelerin (filmde kadrların) birleştiği yer, ço-

günlukla olayın, hareketin veya zamanın devamlılığını vurgular ve hep şimdiki zamanı işler. Edebi öykülemede zamanın ele alınışı oldukça farklıdır. Öykü veya romanda olaylar, sıkça rastlanan geçmiş zamana dönüşlerle kesilir, hangi zamana ve mekâna ait oldukları belli olmayan soyutlamalar yapılır. Bu bakımdan edebi anlatılarda nadiren kronolojik bir sıralamaya rastlanır.

Senaryonun görsel-işitsel bir sanat yapıtına, yani filme dönüştürülmek amacıyla yazılıyor olması senaristin önüne dramaturjik ödevlerin yanı sıra, bir de insanın psiko-fizyolojik algılama özelliklerinden kaynaklanan biçimsel ödevler koyar. Çünkü izleyici, filmde gördüğü değişik içerikli görüntüleri hafızasında toplar ve her birinin kendi başına ifade ettiği anlamlardan farklı anlamlar çıkarır. Örneğin, filmde herhangi bir semtin sokakları tamamen boş gösteriliyorsa ve bunun ardından bir meydanda toplanan bir kalabalığın görüntüsü geliyorsa, daha sonraki görüntülerde bunun aksini iddia edecek herhangi bir şey olmadığı sürece izleyici, herkesin mitinge gittiğini ve bu yüzden sokakların boş olduğunu düşünecektir. Özellikle filmde bir kişinin, başka bir kişi olan kendisiyle kurgulanması sadece görsel sanatlara özgü bir şeydir. Bir öykü veya roman kahramanının, diyelim ki koltuğunda oturup gazetesini okurken, başka bir şahsiyet olan kendisinin elinde çay tepsisiyle masaya gelip ona (kendisine) çay vermesi ve oturup farklı seslerle konuşmaları bilmem nasıl betimlenebilir veya nasıl algılanır. Tabii bu tamamen olanaksız değil, ama efekt bakımından sinemadan bir hayli farklı olacaktır. Bu olsa olsa ya rüya, ya hülya, yahut psikolojik bir koşulluluk şeklinde algılanabilir. Oysa sinematografın kendine özgü anlatımı sayesinde, böyle bir olguyu gerçeğin ta kendisi olarak kabul ederiz. Sinemada bunun tam tersi bir efekt elde etmek de mümkündür. (Bu örnekler L. Kuleşov'un kurgu ile ilgili deneylerinde, çeşitli biçim ve boyutlarda kanıtlanmıştır. Zamanında Lev Kuleşov, caddede yürüyen farklı insanların detaylarını art arda kurgulamış ve

sanki caddede, sadece bir insan yürüyormuş gibi bir efekt elde etmişti, yahut birbiriyle hiç karşılaşmamış iki bilim veya devlet adamını, kurgu yoluyla karşı karşıya getirmiş ve onları birbiriyle konuşturmuştu). İşte sinemanın bu özelliği, görselliğin edebiyattan farklı algılanmasından kaynaklanmaktadır.

Edebi bir öyküleme metnini analiz edecek olursak, onun anlam ifade eden en küçük biriminin sözcük olduğunu görürüz. Bu sözcük çok somut olabileceği gibi, bazen de tamamen soyut olabilir. Edebi öyklemede sözcük tek başına bir anlam taşır ve mecazi bir anlatım söz konusu olmadığı sürece, sözcüğün ifade ettiği anlam hep o anlam olarak kalır. Oysa senaryonun anlam ifade eden en küçük birimi dramatik eylemdir. Örneğin, "sıcak" sözcüğü tek başına, mecazi bir anlam söz konusu değilse, edebi anlatıda sıcaklığı, ısıyı anlatır. Aynı sözcük senaryoda olduğu zaman bir eylemi anlatır. Çünkü sıcak olduğunu göstermek için ya terleyen insan, kaynayan su, ya da güneş, yahut ateş vs. gibi bir görüntü göstermek gerekir ki, bu da doğrudan doğruya zamanı ve mekânı ilgilendireceğinden eylem halinde olacaktır. Ama edebi anlatıda zaman veya mekânla ilgili olmayabilir. Bundan anlaşılıyor ki, dramatik eylem devamlı bir hareket içerisindedir ve bu hareket sayesinde bir sonraki eylemin moleküllerini, deyim yerindeyse tohumlarını şu veya bu şekilde barındırdığı gibi, devamlı bir zamanın ve mekânın içerisinde yer alır. Bu nedenle, film izleyicisi görüntüleri kafasında birleştirir ve algılama eylemi görüntülerin karşılaştırılması yoluyla gerçekleşir. Bu olay sadece sinematografiye (hareketli görüntünün sinema, animasyon, belgesel sinema, TV, tanıtım, reklam, klip, spor karşılaşmalarının canlı yayını, haber programları vs. gibi bütün alanları) özgü bir şeydir ve en işlevsel olduğu alan sinemadır...

Sanatta kompozisyon, belirli bir hedefe varmak için sonuna kadar gidilmesi gereken belirli bir yolun yeniden yaratılması ve yansıtılması biçiminde ortaya çıkmıştır. Öyle ki;

dramatik yapıtlarda olduğu gibi, epik destandan muammaya (parabel), romana, lirik rubailere (dörtlük) ve epopeye kadar bütün sanat yapıtlarında bu böyledir. Bu yol ister düşünce olsun, bir öğüt veya ders verme biçiminde olsun, yahut doğrudan doğruya bir heyecan akını, canlı bir duygunun fışkırması veya bir cinayetin soruşturulma süreci olsun, bu yol isterse bireylerin kendi yolculukları veya manevi arayışlarının yolu olsun, eninde sonunda **yaşamın idrak edilişinin** çok çetin bir yoludur. İşte kompozisyon, şu veya bu şekilde ve her zaman böyle çetin bir yolun inşa edilmesi, yapılanması veya bu yolda "ilerlemenin" kurallarını, bu yolun iç mantığını oluşturmuştur. Bu yol bireylerin dünyayı olduğu gibi kendilerini de tanıdıkları, bir sürü kazanımların yanı sıra bir sürü şey kaybettikleri, zaferler elde ettikleri ve yenilgiyi de tattıkları, sadece insana özgü olan yaşamsal arayışların yoludur.

Kompozisyon hem gerçek, hem de mecazi anlamda zaman veya mekânda, düşünce veya duygularda, kahramanın veya yazarın kişisel dünyasında yapılan bir yolculuğun planıdır. Bununla ilgili olarak Y. Levin'in şu deyişi çok ilginçtir. "... Kompozisyon, aynı zamanda yaşamın gerçekliğini betimsel bir şekilde algılamanın bir sürecidir. Bu algılama, olguların düzeni (fabula) düzeyinde senaryo kahramanlarını nereye getirirse getirsin, eninde sonunda dramatik iç ve dış eylemin gerçekleşmesi önemlidir".

Günümüzde yazılan senaryoları dikkatli bir şekilde incelediğimiz zaman, bu senaryoların çoğunda dramatik iç eylemin ya çok zayıf olduğunu, yahut hiç olmadığını görüyoruz. Senaryoda biçimsel olarak bir öyküleme sürmekte, fakat senaryo özünde hareket etmemekte, yani sanatsal boyutlarda bir ilerleme kaydedilmemektedir. İnsan ilk bakışta, böyle bir senaryoda sözde bazı olayların cereyan ettiği izlenimine kapılabilir. Ama dramatik iç eylemin zayıflığından veya yokluğundan, senaryo betimsel kavrayış sürecinden yoksun kalmaktadır. Buna paralel olarak, çizilen karakterlerin de çok zayıf, sönük ve daha çok uydurulmalarından dolayı, se-

naryoda ortaya atılan dramatik anlaşmazlık durumu hemen silinmektedir.

Betimsel bir içeriğe sahip olmayan bir senaryonun betimsel değil de, ancak biçimsel olarak icra edilmesi mümkündür. Böyle bir senaryonun kompozisyonundan veya başka bir deyişle, betimsel içeriğinin objektif gelişme kanunlarından söz etmek bile mümkün değildir. S. Eisenstein'ın deyimiyle "... böyle durumlarda senaryo, genellikle 'olayların betimselliğinden' ziyade, 'olayların protokolünden' ibaret olacaktır. Başka türlü ifade edecek olursak, senaryoya yazıyla sınırlı sıradan bir anlatı, olayların yüzeysel bildirimi, anlatılanların tekrarı ve günlük yaşam düzeyinde, zamanın sanatsal anlamdan yoksun dış belirtilerinin art arda sıralanışı egemen olmaktadır. Bu da senaryonun kompozisyonel bir çözümden yoksun olduğu anlamına gelir".

Fakat senaryo sadece kompozisyonel bir çözümden ibaret değildir. Senaryonun tamamlanabilmesi için bir de, o senaryonun temel içeriğini açığa çıkaran bir süjeye gereksinimi vardır. Eğer kompozisyon senaryodaki olayların belirli bir düzenle sıralanışı ise, süje de somut ve bireysel belirtiler biçiminde ele alınan yaşamsal gerçekliğin genelleştirilmiş sanatsal yansımasıdır.

"Kompozisyon, dış olaylarda dramatik iç eylemin doğduğu, olayların sıralanışından betimsel bir bütünlüğün oluştuğu ve olgular düzeninin süjeyi doğurduğu yerde açığa çıkar", diyor, Y. Levin ve şöyle devam ediyor: "Öyle ki, olgular düzeninin süjeye dönüşmesini yöneten kompozisyondur. Süjenin olmadığı bir senaryoda, kompozisyonun bütün öğeleriyle artık yapacak bir şeyi yoktur. (...) Olguların düzeni ve süje olduğu kadar, kompozisyon da bütün öğeleriyle sanatsal öykülemenin yöntemlerini oluşturmakla birlikte tarihsel birer belirtidir ve bunlara soyut kaide ölçüleriyle yaklaşmak yanlıştır".

Ayrıca Y. Levin'in, K. Stanislavski ile ilgili şu görüşü, film senaryosu konusunda bize çok ilginç bir ipucu vermek-

tedir: "Stanislavski, piyesin edebi metnini yazarın dünyası, sahnede icra edilen piyesi ise sanatsal gerçeklik olarak görmeyi başarabilmiştir". K. Stanislavski'nin bu yaklaşımından yola koyularak, edebi senaryo metnini senaristin dünyası, sinema filmini de sanatsal gerçeklik olarak kabul etmemiz, belki de yanlış bir yaklaşım olmayacaktır...

Y. Levin, bir senaryo yazarı için Stanislavski'nin "Piyes Analizi"ni incelemenin yararlarından söz ederken şöyle diyor: "Her canlı maddenin genel yaşamsal belirtileri vardır. (Buna sanatsal materyal da dahildir). Herhangi bir organizmada (sanat yapıtının da) ilk menşeinden (**protoorganizma**) türediği an kendini gösteren bazı kalıtsal özellikler saklı kalmaktadır. Sanat kendisini doğuran kaynaklardan çok uzaklaşmış olmakla beraber, doğuşu esnasında edinmiş olduğu kendine özgü bir özelliğini korumuş, hattâ bu özelliklerini geliştirerek onları daha da karmaşık sistemlere dahil etmiştir. Film senaryosunun kompozisyonu da, sanatsal yaratıcılığın ilk örneklerinde görülen biçimine nazaran, günümüzde çok daha karmaşık biçimlere sahip olmuş **ve sinema sanatının evrimleşme sürecinde gerek senaryonun, gerekse sinema filminin yeni kompozisyon tipleri türemekte olduğu gibi, yeni kompozisyon birimleri de oluşmaya devam etmektedir**. Yine de günümüz sanatının en gizli, en hassas yapıları, türemiş olduğu ilk kaynaklarıyla hiç de primitif, hiç de basit olmayan ve aynı zamanda kompozisyon bakımından büyük bir ustalıkla icra edilmiş olan öykülemenin ilk biçimleriyle genetik bağları mevcuttur. Örneğin; Antik Yunan Edebiyatı'nın "İlliada", "Odisseia" Eski Hint Eposu ve Arap Anonim Halk Edebiyatı'nın "Binbir Gece Masalları" gibi yapıtların kompozisyonu böyledir"...

Kompozisyon, öykülemenin sanatsal bir prensibi olarak doğmuş ve öylece gelişmiştir. Bu yüzden sanatsal öykülemenin doğal yapısının ve betimselliğinin bir yolu, bir yöntemi, bireylerin, insan maneviyatı ve düşüncelerinin bir arayışı olarak kalacaktır. Öyle ki her yol belirli aşamalara bölünür.

Her yolun başı ve sonu, çıkışları ve inişleri, hızlandığı ve yavaşladığı aşamaları vardır. Sonunda bu yol sizi amacınıza ulaştırmış veya ulaştırmamış olabilir. Bu yolda zaferi veya yenilgiyi tatmış olabilirsiniz, acı veya tatlı gerçeği yakaladığınız, yeni bilgilerle aydınlatıldığınız anlar gelebilir... Eğer her zaman kahramanlarınız için değilse bile mutlaka sizin, yani senaryo yazarı için, hattâ sanat yapıtını algılayan izleyiciler için böyle bir durum söz konusu olacaktır.

Senaryo kompozisyonunun öğeleri, senaryo yapısının doğal kurallarını ve objektif aşamalarını oluşturur. Bu öğelerden her birinin kendine özgü nitelikleri ve tipolojik özellikleri mevcuttur. Ancak senaryo yazarının söz konusu öğeleri nerede ve nasıl kullanacağı ona bağlı bir şeydir. Ludwig van Beethoven, "Sanatta sadece kuralları bilmek sanatın hiçbir problemini çözemez", demiştir. Bunun üzerine Sovyet tiyatro yönetmeni ve kuramcısı Meyerhold ise; "Daha mükemmel olanı için ihlal edilmeyecek hiçbir kural yoktur" sözlerini eklemiştir. Bu nedenle söz konusu kuralları değişmez birer kanun mertebesine yükseltmemek gerekir. Fakat dikkat edilirse, Meyerhold'un daha mükemmel kurallar için, kuralların ihlal edilebileceğini savunduğunu görüyoruz. Bu da kuralları çok iyi bilmek ve ihlal etmekten ziyade onları geliştirmek anlamına gelir...

Gerçek şu ki, **sanat hiçbir şekilde formüllerle icra edilemez.** Bu bakımdan sanatın kurallarını bilmek, her bakımdan sanatı icra etmekten ziyade, onu anlamak ve analiz etmek için gereklidir. Fakat bir sanat yapıtı, herkesten önce, onu meydana getiren sanatçı tarafından anlaşılmalı ve analize tabi tutulmalıdır.

İlkel sanatçı, dünyayı gözlerinin gördüğü gibi kopyalamıştır. Tabii ki doğayı kopyalarken kendi duygularını, endişelerini veya sarsıntılarını da yapıtına aktarmıştır. İlkel sanatçının da bu anlamda mutlaka, ama kendine göre estetik kaygıları olmuştur. Fakat günümüzün modern sanatçısı. dünyayı kopyalamak yerine onu yeniden yaratmakla yüküm-

lüdür. Ve günümüz sanatının estetik kaygıları eskiye nazaran çok farklı olmakla birlikte çok yönlü ve çok anlamlıdır. En önemlisi, bu günün sanatçısı artık bilim ve felsefedeki gelişmelerin bilincinde olan bir sanatçıdır ve sanatında dünyayı yeniden yaratmakla, onu değiştirmeyi hedeflemektedir. Bu yüzden yarattığı sanat yapıtını önce kendisinin defalarca, yaratım süreci boyunca ciddi bir analize tabi tutması, yaratıcı çalışmasının en can alıcı aşamalarından birini oluşturur. Bunu yaparken de, sanatın belirli prensiplerinden yola çıkması kaçınılmaz olacaktır. Sanatçı bu prensipleri reddetse bile, onların yerine en azından kendi prensiplerini koymak zorundadır. Yaratım sürecinde kendi yapıtını analiz eden sanatçı, kendini kayırmamalı ve olaya dışardan bakabilmelidir. Kendini kayıran bir sanatçı, kendi kendisiyle diyalog kuramaz. Milyonlarca insanla diyalog kurmayı hedefleyen bir sanatçı da, öncelikle kendi kendisiyle diyalog kurmayı öğrenmelidir.

Sanat yapıtı tamamlandığı zaman, yaratıcısının analizine artık pek gereksinimi yoktur. Onu analiz etme sırası kuramcıya, eleştirmene, izleyiciye veya okuyucuya, "gönderildiği adrese" veya "alıcıya" yani sanat yapıtını algılayacak insan beynine gelmiştir.

## I. SİNEMA DRAMATURJİSİNDE BULUNAN UNSURLAR

Sinema dramaturjisi, her birinin kendi içinde belirli bir bütünlüğü, kategorik özellikleri ve birbiriyle sıkı sıkıya bağlı birimlere sahip olan değişik unsurlardan oluştuğu gibi, bu unsurların kendi aralarındaki karşılıklı ilişkilerin dinamiğinde var olan bir sanattır.

Sinema dramaturjisini oluşturan unsurları; **düşünce (idea), konu (thema), kompozisyon, süje** ve **materyal** gibi başlıklar altında sıralamamız mümkündür:

## I.1. - Düşünce (İdea)

İdea, Yunanca anlamı harfiyyen "görünen şey" tasvir anlamına gelir. Felsefî bir kategoridir. Kavram olarak, "anlamına gelen", "anlam", "öz" anlamına geldiği gibi, zihniyet (düşünme yetisi) ve varoluş kategorileri ile sıkı sıkıya bağlıdır. Felsefe tarihinde idea kategorisi farklı anlamlarda kullanılmıştır. Diyalektik felsefeye göre idea, nesnel gerçekliğin bir yansıması olarak ele alınmaktadır. Bununla birlikte, ideanın maddi varlığın gelişmesine yaptığı zıt etkininde altı çizilmektedir. Aynı şekilde idea, belirti yasasının özünü açıklayan genel kuramsal prensiplerin formüle edilişinde anlam kazanan bir biçim, bir idrak yöntemi (kavrama) olarak bilinir. Türkçeye harfiyyen tercümesi; düşünce, fikir olarak geçmektedir.

Her ne kadar insan beyninin en önemli fonksiyonlarından biri olan düşünmek fiilinden türemiş ise de sanat yapıtındaki düşünce farklı bir olaydır. En yalın haliyle düşünce, bilgisini ve deneyimlerinin verilerini kullanarak, insanın kendi bilincinde yaptığı bir akıl muhakemesidir. Bu muhakeme ister karşılaştırma yoluyla tanıma eylemi olsun, isterse anımsama, mantık yürütme veya tasarlama eylemi olsun sonuçta bir sanat yapıtının özünü oluşturan düşünceden farklıdır.

Bir sanat yapıtının özünü oluşturan düşünce, sanatsal bir düşüncedir ve söz konusu sanat yapıtının iletmek istediği mesajın o sanat yapıtına özgü bir yolla dile getirilmesidir. Başka bir deyişle, sanatçının dünya veya yaşam ile ilgili tutumunun betimsel olarak icra edilmesidir. Bu durumda sanatsal düşünce, sanat yapıtının içeriğini belirleyen ana fikir olmakla birlikte, her sanat yapıtı da mutlaka belirli bir düşüncenin ürünüdür. Bu nedenledir ki sanatsal düşünce, sanat yapıtına can veren önemli bir olgudur. Sanatsal düşünceden tamamen yoksun veya düşüncesi zayıf olan herhangi bir sanat yapıtı, çift yapılı estetik bir düzeye ulaşamaz. Böy-

le bir yapıt, derinliği olmayan, tek boyutlu, hiçbir şey anlatmayan ve sadece biçimsel anlamda var olan yüzeysel bir yapıt olarak kalır.

Dünyaca ünlü iki futbol takımı arasında geçen, önemli bir karşılaşmayı ele alalım. Böyle bir karşılaşma oynanacağı anda, stadyumda onbinlerce, dünyanın birçok TV ekranında ise milyonlarca izleyici tarafından büyük bir coşku ile seyredilecektir. Karşılaşma esnasında heyecanlarının doruğunda olan izleyiciler bağıracak, kritik anlarda ayağa fırlayarak çığlıklar atacak , hattâ çoğu maç sonrası olduğu gibi izleyiciler kavga edecek, birbirlerini yaralayıp öldürecek ve tuttuğu takım yenildi diye, bazı izleyiciler intihar etmeye bile kalkışacaktır. Kimse böyle bir futbol karşılaşmasının en ilgisiz izleyiciyi bile heyecanlandırmayan, aksiyonsuz bir izlence olduğunu iddia edemez. Ne var ki üzerinden birkaç gün, hattâ birkaç saat geçtikten sonra karşılaşma, bütün aktüelliğine rağmen, basit bir yaşam olgusu olmaktan öteye geçmeyecek ve izleyicilerin kafasından tamamen silinecektir. Çünkü böyle bir karşılaşma, düşünsel boyutlardan yoksundur. Çünkü izleyiciye herhangi bir ders, herhangi bir mesaj iletmesi söz konusu değildir. Oysa, yıllar önce yapılmış bir sinema filmini veya binlerce yıl önce yapılmış başka bir sanat yapıtını bugün aynı heyecanla izleyebiliyoruz. Buna karşılık, eğer belgesel bir sanat yapıtı şeklinde sunulmamışsa, birkaç ay önce yapılan bir futbol karşılaşmasını veya bir boks maçını artık aynı heyecanla seyretmemiz mümkün değildir. Hattâ bitmiş ve artık sonucunu bildiğimiz bir futbol karşılaşmasını gününde bile aynı ilgiyle izleyemiyoruz.

Fakat, aynı futbol karşılaşması, basit bir yaşam olgusu olmaktan kurtarılarak belirli bir düşünceyle yoğrulmuş veya başka bir deyişle, belirli bir düşünceden üretilmiş bir film konusu ise, mükemmel estetik boyutlara ulaşabilir.

Böyle bir futbol maçının filmimizin odak noktası olduğu bir süje düşünelim: Diyelim ki, Türkiye Milli Futbol Takımı, Avrupa Futbol Şampiyonası'nda finale kalmış ve maç İs-

tanbul'da, İnönü Stadyumu'nda oynanacak olsun. Filmimize, maçın hazırlık sahneleriyle başlayalım. Böyle bir maçın Türkiye'nin gündeminde birinci sıraya oturmayacağını kimse iddia edemez. Türkiye bu maçla bir şekilde kendini dünyaya "kanıtlayacak" ve Avrupa Birliği'ne girmek için "olumlu puan" toplayacaktır. Dolayısıyla en önemli hükümet meseleleri bile gölgede kalacaktır. Türkiye'nin her yerinde sadece maç konuşuluyor ve maç başlamadan saatlerce önce, binlerce vatandaş Türk bayraklarıyla İstanbul'un sokaklarını dolduruyor. Fakat bütün bu keşmekeşin arkasında bizim filmin asıl konusu işleniyor. Yani bir adamın, gözaltına alınıp bir daha haberini alamadığı oğlunu aradığını görüyoruz. Demek ki, bu "tarihi olay" bizim asıl konumuzun sadece fonunu oluşturuyor. Gerçi burada, birbirine zıt iki ana konu var ve büyük bir olasılıkla, iki konu da **paralel kurguyla** birbirine bağlanacak. Ana konulardan biri maç değil de, maç esnasında olabilecek olaylar, insanların davranışları ve nihayet, maçın her türlü sorunu geride bırakarak ülkenin gündeminde birinci sıraya oturması... Tabii maçı gerçekten de her türlü sorundan daha önemli gören insanlar olabilir, ama burada filmi yazan senaristin veya yönetmenin tutumu çok önemli... Maç başlıyor, buna paralel olarak adam oğlunun gözaltına alındığı yeri buluyor. Maç devam ediyor, adam oğlunu inkâr eden veya serbest bıraktıklarını iddia eden polislerle tartışmaya başlıyor... Türkiye Milli Takımı bastırıyor, izleyiciler nefeslerini tutmuş gol bekliyorlar. Adam çaresiz yeni baştan araştırmalarına başlıyor. Stadyumda yer yerinden oynuyor, Türkiye Milli Takımı çekişmeli geçen maçta galip geliyor. Adam sonunda oğlunun bir çöplüğe atıldığı haberini alıyor. Eş, dost bir sürü adam çöplükte ceset arıyor, ama nafile... Maç sonrası şehirde nelerin olabileceğini tahmin etmek hiç de zor değil. Oğlunu bulamayan adam şehre dönüyor ve artık neyin tezahüratı olduğu belli olmayan müthiş bir kaosla karşılaşıyor. "Büyük bir zafer" kazanan Türkiye'nin her yerinde çılgın kutlamalar yapılıyor. Adam nihayet "kazanılan

zaferin" farkına varıyor ve o da tezahürata katılıp "Biz kazandık, yaşasın Türkiye!", diye bağırıyor...

Burada futbol karşılaşmasını olağanüstü estetik boyutlara ulaştıran faktör, maçın paralelinde işlenen kayıp düşüncesidir. Bu filmi izleyen seyirci, maç olgusuyla kayıp olgusunu karşılaştırmak suretiyle, acaba düşünce "suçu" işleyip kaybolan gencin mi, yoksa maçın etkisiyle uyuşmuş kitlenin mi kayıp olduğu sorusunu sormadan edemiyor...

Demek ki sinematografik bir sanat yapıtının mutlaka bir düşüncenin ürünü olması, ayrıca bu düşüncenin somut olaylar zincirinde iyi ifade edilmiş olması, içinde ilginç ve kesintisiz bir hareketin bulunması, bu hareketin anlamlı ve göz alıcı bir ortamda sergilenmesi, içinde güçlü ve kendilerine özgü karakterlerin bulunması, ayrıca yapıtın özünü oluşturan ana fikrin anlaşılır olması olağanüstü bir öneme sahiptir.

### I.2. - Konu (Thema)

Konu, Yunanca "thema" - tez, irdelenen madde anlamına gelir. Sanat yapıtında düşüncenin ifade edilme biçimidir. Başka bir deyişle, film senaryosunun ana fikrinin biçimlendirilmiş safhasıdır. Eğer böyle bir şey kaçınılmaz ise, konu yeri geldiğinde, belirli objelerin üzerinde yapılanan süjenin veya motifin içeriğinin yeni biçimine dönüşebilmektedir.

Konu, bir sanat yapıtının ne hakkında yazılmış olduğu sorusuna yanıt verir ve genellikle senaryonun özeti (synopsis) şeklinde dile getirilir. Konu çoğunlukla, senaryo yazarının tutumunu içerdiği gibi, yoruma açık bir tavır sergilemelidir. İzleyicinin (veya okuyucunun) hayal gücünü uyandırmalı ve mutlaka sosyal bir önem taşımalıdır.

Konu, senaryonun başında henüz şekillenmemiş olabilir. Bir senaryoda konunun içerebileceği defektleri şöyle sıralamamız mümkündür:

(a) Doğrudan doğruya ibret dersi veya nasihat verir gibi bir tutum sergileme.
(b) Slogan niteliğini taşıma.
(c) Kopukluk.
(d) Bütün bir dünyayı yansıtamayan sınırlı bir olaya dönüşme.
(e) Yaşamda yeri olmama.

Her senaryoda ana fikrin konusu, episodun konusu, karekterin konusu, film müziğinin konusu ve filmin betimsel çözümünün konusu gibi birkaç konu bulunabilir.

### I.3. - Kompozisyon

Kompozisyon, Latince'de birleştirme, oluşturma, kurma veya düzenleme anlamına gelen "compositio" sözcüğünden türemiştir. Birbirinden farklı unsurları bir içerik, ana fikir veya herhangi bir düşünceye göre belirli bir bütünlük içerisinde birleştirme sanatıdır. Kompozisyon, yapının tiplerinden birisidir. Sanatsal faaliyetlerde, biçimin tasvirî oluşumunun bir yöntemi olarak karşımıza çıkar. Kompozisyon biçimsel esas niteliğinde, bünyesel (konstrüktif) bağlantıların organizasyonunu içerir, fakat onlarla da sınırlı kalmaz. Basit bünyelerden farklı olarak, kompozisyonun unsurları yalnızca fonksiyonel olarak değil de, sanatçının düşüncesi, iletmek istediği ana fikir doğrultusunda da birbirine bağlıdır.

Bir sanat yapıtının kompozisyonu demek, o sanat yapıtının çeşitli öğelerinin biçimsel ve düşünsel yönden birbiriyle uyumluluğu, birleşimi ve yerleşimi demektir. Kompozisyonun bu tanımlaması sinema için de aynı şekilde geçerlidir. Fakat sinema söz konusu olduğu zaman bu basit tanımlama, kompozisyonun anlamının basit, bir o kadar da kolay ve erişilir bir şey olduğu izlenimini bırakmamalıdır. Aynı şekilde, kompozisyonun biçimsel bir kategori olduğunu vurgulayan bir sürü terimler sözlüğü de vardır. Fakat bu anlamda da herhangi biçimsel bir sınırlılık söz konusu değildir. Çünkü,

gerçek olan her sanatsal biçim, özünde bir içeriğe sahiptir. Dolayısıyla kompozisyon, sadece sanat malzemesini biçimlendirmekle kalmamakta, aynı zamanda kendisi de sanatsal malzemeden gelişmekte ve onu kendine özgü bir içeriğe dönüştürmektedir.

Günümüzün senaryo kompozisyonu, oldukça karışık ve içinde her türlü çelişkiyi barındıran bir görünüm kazanmıştır. Son zamanlarda, senaryo yazım yöntemlerinin çok çeşitli ve çok yönlü olduğu bir aşamaya gelmiş bulunmaktayız. Tabii ki bu çok çeşitlilik ve çok yönlülük, dünya sineması söz konusu olduğunda geçerlidir. Ne yazık ki, Türk Sineması'nı henüz bu kapsamın içine alamıyoruz. Çünkü Türk Sineması'nda, başlangıcından bu yana gelişen bir dramaturji atölyesinden söz etmek neredeyse mümkün değildir. Yeri geldiğinde bu konuya tekrar değineceğiz...

Senaryoda olaylar birbiriyle bağıntılı, düzgün ve birbirinin ardısıra geliştiği zaman düz bir anlatım ortaya çıkıyor. Bazen de senaryo boyunca, kesik kesik, sanki konuyla ilgisi olmayan birbirinden kopuk yamaların sokuşturulduğu bir anlatımla karşılaşıyoruz. Modern sinemanın yapısı, geniş ölçüde anılara, rüyalara, gelişmenin daha çok diyaloga dayalı olduğu tuhaf sahnelere yer veriyor. Bazı senaryolarda ise, tam ortada veya senaryonun sonuna doğru değişik konulara yer veriliyor, kare dışı ses veya senaryo kahramanlarından birinin olaylara ilgili açıklama yapan sözlerine başvuruluyor...

Kısaca, yöntemler ve yaklaşımlar sayılmakla bitmeyecek kadar çok ve hepsi de modern senaryo yazımının gelişmesi alanında birer silah niteliğini taşıyor. Bu yöntemler çoğu kez birbirini doğuruyor, kayboluyor, bir daha ama başka bir biçimde ortaya çıkıyor. Bütün bunlar değişken şeyler...

Fakat senaryo atölyesi çalışmalarında devamlı ölçüler mevcuttur ki, bu ölçüler veya kurallar, sinema dilinin yeni biçimleri ve stiline bakmaksızın değişmemektedir. Söz konusu kurallar, senaryoyu oluşturan öğelerin önemi ve etkisi

üzerinde bir tür araştırma niteliğini taşıyan başlı başına bir okuldur. Yani, senaryonun gelecekteki yapısı ve biçimi her ne kadar yeni ve değişik olursa olsun, senaryo atölyesi çalışmalarında ve bu çalışmaların temelinde yatan "devamlı olanı" ve "değişmeyeni" saptayıp ortaya çıkarmak ve senaryo atölyesinin normlarında yerine oturtmak, modern senaryo eğitiminin en önemli koşullarından birisidir.

Senaryonun gelecekteki yapısı veya biçimi ne olursa olsun yine dramatik eylemlerle ifade edilecek, bir eylem ve karşı eylem bir olgu oluşturacak, gelişme halindeki olgu bir olay doğuracak veya olayda anlatılacak, yine sahneler olacak, birkaç sahne bir episod, birkaç episod da bir durum oluşturacak... Günümüzün senaryosunda olduğu gibi, yakın gelecekte de bir senaryoyu analiz ederken, en azından bu şekilde ayrıştırmaya devam edeceğiz. Senaristler dramaturji kurallarını bilerek veya bilmeyerek senaryo yazdıkları sürece, ne olursa olsun dramaturji teorisi, sinemasal yaratıcılığın sistematiğine girecektir...

Senaryonun kompozisyonu durağan değildir, aksine kesintisiz bir hareket içerisindedir. İlya Weissfeld, senaryo kompozisyonunun filmin gerçekleştirilmesinden sonra varılan sonuç olmakla birlikte, filmin gerçekleşme sürecini de kapsadığını belirtmekte ve bu sürecin, birbiriyle karşılıklı geçişleri olan iki ayrı yönde ilerlediğini söylemektedir. "Bir yandan; henüz sinemanın ilk yıllarında yapılan mini filmlerin kompozisyonundan, günümüzde yapılan uzunmetrajlı, çok serili, sesli ve renkli filmlerin kompozisyonuna, sanatsal öykülemenin ilk arayışlarından günümüz sinemasının çok yönlü, çok anlamlı betimselliğine kadar süregelen tarihsel perspektifte. Diğer yandan da, hareketi, ekranda icra edilme yolundaki değişkenliği ve özgün ana fikrinin gelişme dinamiğinden, sinemasal yapıt olarak tamamlanmış biçimine kadar her senaryonun kendi biyografisinde..."

Film senaryosunun kompozisyonuna, o senaryonun dramatik kurgusu gözüyle bakmamız mümkündür. Sinema fil-

minin kompozisyonu da ancak söz konusu filmin kurgusuyla tamamlanabilir. Bu yüzden filmin kurgusunu, sadece film yönetmenliğinin bir parçası ve ana fikrin teknik yönden icra edilmesi veya film parçacıklarının belirli bir sıralamaya göre yapıştırılması şeklinde algılamak yanlıştır. Kurguya sadece teknik yönüyle değil de, senaryonun ilk eskizlerinden, tamamlanmış bir sinema filmi olana kadar geniş bir perspektifte bakmamız gerekir. Weissfeld'in deyimiyle, "Kurgu, filmsel çözümlemesiyle birlikte son halini almış bir kompozisyondur". Buna göre, bir senaryonun kompozisyonu ancak beyaz perdede yaşam bulabilir.

Kompozisyon aynı zamanda çok yapılıdır. Kadr (çekim) içi kompozisyon olduğu gibi, kadrların, sahnelerin ve episodların hem her birinin kendi içinde, hem de kendi aralarında bir kompozisyonu vardır. Bunlar bir filmin görsel betimselliğini oluşturan geçişli, birleştirici ve lokal çözümlerin kompozisyonları olduğu gibi, film kahramanının çevresiyle olan ilişkilerini de barındırır. Bu ilişkiler, personajların mizansende hareketlerini, ışık, renk, ton ilişkilerini ve kadrların şu veya bu ritimde değişimini içermekle beraber, filmin kurgusal mantığıyla dramatik eylemin durum ve atmosferini de iletirler.

Bir senaryoda, karakterin kompozisyonundan söz etmemiz de mümkündür. Söz konusu karakter, senaryoda psikolojik yönüyle mi, yoksa filmin dinamiğinde biçimsel olarak mı ele alınıyor? Olaylar mı karakteri yapılandırıyor, yoksa karakter mi olaylara yön veriyor? Karakterlerin kendi aralarındaki ilişkileri, çelişkileri nedir ve birbirlerini nasıl ve ne kadar etkiliyorlar? Personajların karakterinde diyalogların, kare dışı monologların veya sessizliğin rolü nedir?.. Bütün bu sorular karakterin bir kompozisyondan yoksun olmayacağının birer kanıtı olmakla birlikte, tek başına bir karakterin kompozisyonu, diğer karakterlerin kompozisyonlarıyla ve bir bütün olarak senaryonun kompozisyonuyla sıkı sıkıya bağlantılıdır.

Ayrıca filmin görsel yönünü oluşturan kadrajın (çerçeve) ve de işitselliğinin kompozisyonları olağanüstü öneme sahiptir. Görselliğin yapısal özünün kompozisyonu, filmin işitsel kompozisyonundan ayrı düşünülemez. Ses ne zaman ön plana çıkıyor, ne zaman ikinci plana itiliyor, sesin duygusal ve anlamsal fonksiyonu nedir, ne zaman görselliği tamamlıyor veya görsellikle çelişiyor, filmin dramatizmine katkısı nedir, diğer seslerle ne zaman çatışıyor veya hangi durumlarda film tamamen sessizliğe bürünüyor? Bütün bunlar film senaryosunun kompozisyon sorunlarının birer parçasıdır...

Lirik resimsel öyküleme veya bir kimsenin günlüğü biçiminde, alışılagelmiş sinematografik bir süjeye sahip olmadan herhangi bir senaryoyu (veya filmi) tasavvur etmemiz mümkündür. Ama kompozisyonsuz bir sinema filmi yoktur...

Günümüzde yazılan senaryolarda, sergileme, düğüm, doruk (kulminasyon), çözülme ve final gibi, dramaturjinin geleneksel kavramlarının ne anlama geldiği tekrar gözden geçirilmekte ve farklı bir şekilde yorumlanmaktadır. Bir senaryonun kompozisyonunda, sergilemenin düğümle birleştiği, düğümün olmadığı veya senaryonun başında verildiği vs. gibi hallerde bu öğelerden bazıları olmayabilir. Zaten böyle bir sıralama, geleneksel dramaturji içinde bile çoğu kez yapay gibi durmaktadır. Böylece, süjesel kompozisyonun yeni yorumlarıyla karşı karşıya gelmemiz kaçınılmaz olacaktır...

Kompozisyonun dramatik anlaşmazlık, mücadele (collision), karakter, dramatik eylem (action), olgu (fact), olay (hadise), sahne, episod ve durum gibi unsurları vardır.

**I.3.1 - Dramatik Anlaşmazlık (Conflict)**

Latince "conflictus"; karşı karşıya gelme, müsademe, çatışma anlamına gelir. Dramatik konfliktin Türkçe karşılığı, "dramatik anlaşmazlık" veya "ihtilaf"tır. Dramatik anlaşmazlık, yaşamın çelişkilerini dile getirmenin kendine özgü estetik bir biçimi, yahut insanların birbirine zıt olan davranışlarının, fikirlerinin arzu ve tutkularının sanatta canlan-

dırılmasının bir biçimidir. Belirli sosyal güç veya toplumsal gelişme fikrinin birbiriyle çatışması temelinde meydana gelir ve aynı temel üzerinde çözüme kavuşur. Güzel ve çirkin arasındaki mücadele ve bu mücadelenin belirli bir estetik ülkünün ışığında çözüme kavuşturulması, dramatik anlaşmazlığın spesifik içeriğini teşkil eder.

Betimsel düşünmenin atomu olan dramatik anlaşmazlık, kahramanların kendi aralarında olduğu gibi, bulundukları ortam veya doğal çevre arasındaki çelişkilerden ve bu çelişkilerin gelişmesinden doğar. Öyle ki, bu çelişkiler iç ve dış çelişki olabilecekleri gibi, düpedüz çatışmalarda, açık mücadelelerde, gizli iç kıyaslamalarda veya karşı durumlarda icra edilebilir ve gelişmeleri tamamlandığı sırada bir süje halinde biçim kazanırlar. Eğer söz konusu bir sanat yapıtı ise, her sinema filminde olduğu gibi, her senaryoda farklı boyutlarda, farklı düzeylerde ve ifadenin değişik derecelerinde, şu veya bu şekilde ama mutlaka dramatik iç ve dış eylemin çizgileri mevcut bulunmaktadır. Çünkü dramatik anlaşmazlık, sadece dramatik eylemde icra edilebilir.

Her dramatik yapıtın özünde mutlaka bir istem vardır. Dramatik anlaşmazlık farklı istemlerin çatışmasmdan doğar ve mutlaka bir mücadeleyi gerektirir. Senaryodaki kahramanın (veya kahramanların) bir şey istemesi veya herhangi bir karşı durumu aşmaya çalışması sırasında, diğer kahramanların, koşulların, hattâ doğa koşullarının ona karşı direnmesi durumunda meydana gelir. Yani kahramanların istemlerinin yaşamın gerçekleriyle çatışması anlamına gelir. Bu çatışmalar sonucunda, senaryoda komik veya dramatik anlamda bir çelişki ortaya çıkar. Senaryo olaylarının dış görünüş ve dış özellikleri ile içeriğinin durumu arasındaki ilişkiler, meydana gelen çelişkinin komik veya dramatik olduğunu ortaya koyar.

İstemlerin çatışmasından doğan mücadele, sanatsal düşünceyi özünde barındıran anlaşmazlığın gelişmesini sağlar, onu dinamik hale getirir. Dramatik anlaşmazlık, senaryo ya-

zarının yapıtında iletmek istediği sanatsal düşünce (mesaj) ile doğrudan doğruya bağlantılıdır. Senaryodaki sanatsal düşünce ne kadar önemli yahut tutarlı ise, dramatik anlaşmazlık da o derece önemli ve derin olacaktır. Çünkü anlaşmazlığın şu veya bu şekilde, sosyal anlamda belirli bir yankı yapması gerekir.

Eğer senaryodaki dramatik anlaşmazlık birbiriyle anlaşamayan iki sarhoş arasında veya çorbanın tuzu yüzünden kavgaya tutuşan evli bir çift arasında çıkan çatışmadan kaynaklanıyorsa ve bu çatışma, daha derin toplumsal veya psikolojik çelişkilerin bir yansıması değilse, kuşkusuz tam anlamıyla bir anlaşmazlık değildir. Böyle bir çatışma yüzeysel ve basit bir çatışma olduğu gibi, bütünüyle bir sanat yapıtının konusunu oluşturacak düzeye ulaşamaz. Burada estetik boyutlara sahip olan sanatsal bir düşünce yoktur. Bu nedenle dramatik anlaşmazlık, birtakım şahsi yükümlülüklerin yanı sıra, toplumsal, hattâ evrensel boyutlara erişebilmelidir. Böyle olmadığı takdirde, dramatik anlaşmazlık izleyicinin ilgisini çekebilecek düzeye ulaşamaz. Anlaşmazlığın sanatsal düşünceyle doğrudan doğruya bağlantılı oluşunun nedeni budur ve onun sayesinde sanatsal düşünce, yaratıcılığın diğer öğelerinin de katkısıyla gelişerek basit bir yaşam olgusundan çıkıp estetik bir niteliğe bürünmektedir.

Senaryoda ortaya çıkan anlaşmazlık doruğa ulaşabilmeli ve sonuçta mutlaka bir mücadele sonucunda çözüme kavuşabilmelidir. Ancak buradaki çözüm görecelidir. Bu çözüm, anlaşmazlığın başka bir niteliğe dönüşmesi, farklı koşullarda devam etmesi veya tamamen ortadan kalkması vs. şeklinde düşünülebilir. Bu nedenle anlaşmazlığın bir olgu niteliğini taşıması ve dinamik bir şekilde gelişmesi gerekir. Bunun yanı sıra, senaryo yazarının sinemanın görsel özelliğini devamlı göz önünde bulundurması, işin en önemli boyutlarından birisidir.

Örneğin, Amerikan yapımı olan Costa Gavras'ın yönettiği "Kayıp" filminde anlaşmazlık durumu, kayıp gencin ka-

rısının ABD'ye telefon edip kayınbabasına oğlunun kayıp olduğunu bildirmesiyle, daha filmin başından veriliyor. Babanın Şili'ye gelmesiyle de, film kahramanlarının karakterlerini ortaya çıkarıp iyice pekiştiren ve izleyicinin onlara karşı nasıl bir tutum takınacağını belirleyen ikinci bir anlaşmazlık durumu veriliyor ki, bu da baba ile gelini ve dolayısıyla kayıp oğlu ile aralarındaki anlaşmazlık durumunu sergiliyor. Baba (ABD'de zengin bir işadamı rolünde Jack Lemmon) Şili'ye gelir gelmez henüz mevcut durumun fakına varmadan darbecileri değil de, önyargılı davranarak kayıp oğluyla gelinini suçluyor. Kendinden gayet emin olan baba öncelikle, herşeye gücü yeten ülkesinin Şili'deki büyükelçiliğiyle temas kuruyor ve büyükelçi ile görüşüyor. Fakat işler hiç de düşündüğü gibi gitmiyor, olayların gelişmesiyle kimlerle muhatap olduğunu anlayarak geri adım atıyor ve filmin başlarında geliniyle doruğa kadar varan anlaşmazlık durumu çözülme sürecine giriyor. Ve nihayet haksızlığa uğramış herhangi bir vatandaş kadar zayıf ve çaresiz olduğunu anlayınca, Amerikalı işadamlığını bir kenara bırakıp tıpkı gelini gibi, ama artık oğlunun suçsuzluğuna inanarak onu aramaya koyuluyor.

Filmin burasında, sözünü ettiğimiz anlaşmazlık tamamen ortadan kalkıyor ve asıl anlaşmazlığın baba ile kayıp oğlu ve geliniyle değil de, baba ve gelininin darbecilerle ve olayların gelişimi içinde bizzat bu darbeyi yöneten kendi ülkesinin yöneticileriyle olduğu anlaşılıyor. Zorlu bir mücadeleden sonra artık oğlunun ölü olduğu ve ölüm emrinin bizzat ABD askeri ateşesinin veya dışişleri bakanlığının izniyle verildiği ortaya çıkınca, anlaşmazlık durumu doruğa varıyor ve burada çözülme başlıyor. Filmdeki çözülme, anlaşmazlık durumunun tamamen ortadan kalkmasıyla değil de, nitelik değiştirmesiyle çözüme bağlanıyor. Yani oğlunun ABD askeri yetkililerinin emriyle veya izniyle öldürüldüğünü anlayan baba, bu kez oğlunun cesedini aramaya başlıyor. Ceset bulunuyor, fakat baba onu götüremiyor ve daha sonra ona gönderilmek üzere, gelini ile birlikte Şili'yi terkediyor. Film bu-

rada bitiyor, fakat anlaşmazlık durumu ortadan kalkmıyor ve filmden sonra en azından izleyicinin kafasında varlığını sürdürüyor...

Senaristler bazen dramatik anlaşmazlığa benzer bir olay yaratıyorlar ama bu durum istemlerin tam anlamıyla bir çatışması şeklinde olmuyor ve böylece iletilmek istenen sanatsal düşünceyi tam olarak iletemiyor, yahut anlaşmazlığın kendisi, özünde sanatsal bir düşünce taşımıyor...

Diyelim ki dramatik anlaşmazlık, sabahleyin uyuyakalıp havaalanına geç kalan bir işadamının uçağa yetişememesi halinde, onun için hayati önem taşıyan bir fırsatı kaçıracağı olgusu üzerinde kurulmuş olsun. Adam acele ile düzensiz bir şekilde valizini topluyor ve caddeye çıkıp taksi yakalamaya çalışıyor. Boş taksi yakalamak için endişeyle sağa sola koşturuyor, nihayet bir taksiye binebiliyor ve havaalanının yolunu tutuyor. İş bu ya, aksilikler yol boyunca da peşini bırakmıyor. Gel gelelim ki sıkışık trafiğe ve bütün aksiliklere rağmen son anda uçağa yetişebiliyor ve sonuçta bir şey kaybetmemiş oluyor.

Kısaca, başta bize gösterilen olayda, sanki bir anlaşmazlık durumu varmış gibi görünüyor. Ama adamın ciddi hiçbir engelle karşılaşmaması, yani istemlerinin var olan durumla, olayların gelişme seyrini değiştirecek boyutlarda bir çatışmaya girmemesi ve en önemlisi kahramanın yazgısını değiştirecek, yahut yaşamına iyi veya kötü anlamda yön verecek güçte olmaması üzerine, bu durum anlaşmazlık olmaktan çıktığı gibi, dramatizm denilen olaydan da yoksun kalıyor. Oysa senaryoda anlaşmazlık durumu keskin bir dramatizm doğurmak zorundadır.

Şimdi de senaryoda dramatik anlaşmazlığın karakteristik bazı özelliklerinden söz edelim:

(a) Senaryoda mevcut olan güçler arasındaki ilişkilerin bozularak çelişkiye dönüşmesi.
(b) Senaryonun kahramanları arasındaki ilişkilerde güç

dengesinin bozulması.

(c) Geliştikleri ölçüde çelişkilerin yeni ilişkiler doğurmasına, buna bağlı olarak mevcut güçlerin yeniden dağılmasına, yeni bir denge oluşmasına ve kesintisiz bir mücadele halinde olan prensiplerin yeni bir düzene girmesine kadar, olayın durum ve atmosferinde dengenin bozulması ve karşı olaya geçmesi.

(d) Birbiriyle çelişkiye düşene kadar senaryo kahramanları arasındaki ilişkilerin değişimi.

(e) Söz konusu insanın varoluşunun, fiziksel veya manevi anlamda yaşam veya ölüm ile ilgili sorunların ve verilen mücadele seyrinin önemli yönlerine değinen, kahramanın veya kahramanların önünde bulundukları tercih (seçme) durumunun mevcudiyeti.

Gelişme halinde olan dramatik anlaşmazlık olanaksızlığın olanaklı olduğunu, insana gerçek görünmeyenin gerçekliğini gösterme ve kanıtlama gücüne sahip olduğu gibi, devamlı surette şu veya bu ölçüde kahramanların karakterlerine, davranışlarına veya hareket tarzlarına bağlıdır.

Dramatik anlaşmazlığın en çarpıcı gelişme safhası **peripeti**'dir.

*I.3.1.1 - Peripeti*

Olayı daha karışık ve daha ilginç bir hale getiren değişiklik veya karşı olaydır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, peripeti, olayların akışında veya kahramanların yazgısında beklenmeyen ani dönüşler veya değişikliklerdir.

Bir sinema filminde en büyük defektlerden birisi de olay ve durumlardaki tekrarlardır. Çünkü tekrarlar, olayların gelişme akışındaki sürpriz olasılıklarını büyük ölçüde ortadan kaldırmakta ve filmi, beklenmeyenin efekti denilen olgudan yoksun bırakarak seyircinin izleme merakını azaltmaktadır. Bu yüzden senaryo yazarının (özellikle yönetmenin) olay ve durumlardaki tekrarlardan mümkün mertebe sakınması ge-

rekir. Senaryoda tekrarlardan sakınmak ancak senaryoya peripetik bir özellik kazandırmakla mümkündür. Senarist, herhangi bir hareketi veya bir diyalogu yazarken ilk aklına gelenle yetinmemelidir. Çünkü ilk akla gelen, senaryolarda sıkça rastladığımız stereotipler veya şablonlardır. Bu yüzden yazılan hareket veya diyalogun cereyan etme olasılıklarının hepsi düşünülmeli ve bu olasılıklardan en olağandışı, daha doğrusu en beklenmedik olanı seçilmelidir. Tabii en olağandışı olanı seçerken, işi saçmalığa kadar vardırıp başka yönden bir şablona düşmemesi gerekir. Senaryo yazarı bu konu ile ilgili, bir futbol karşılaşmasını veya bir boks maçını örnek almalıdır. Futbol karşılaşmalarında olduğu gibi, bir boks maçında da boksörler hiçbir zaman aynı hareketi veya aynı vuruşu tekrar etmezler. Bu yüzden futbol karşılaşmalarında veya boks maçlarında bir kaç saniye sonrasını tahmin etmek mümkün olmadığından, her an bir sürpriz ile karşılaşabiliriz.

Peripeti, senaryonun (veya filmin) **diyalektik gelişme mantığı** ile doğrudan doğruya ilgilidir. Bununla birlikte senaryodaki kahramanların, mekânın, durumun, olayların veya söz konusu olayların cereyan ettiği ortamın karakterleriyle bağıntılı olduğu gibi, senaryo yazarının karakteriyle de ilişkisi vardır.

Peripeti komik, trajik, traji-komik ve melodramatik olabilir. Örneğin; Sidney Polack'ın "Bu Çılgın, Çılgın, Çılgın Dünya" filmi.

*I.3.1.2 - Peripetinin özellikleri*

(a) Olayın beklenmedik bir zamanda ve aniden karşı olaya geçmesi.
(b) Olayın üstü kapalı (gizli) bir şekilde gelişmesi.
(c) Olayın gelişme olasılığının devam etmesi.

*I.3.1.3 - Peripetinin belirtileri*

(a) Kahramanın durumu.

(b) Olaydaki güçlerin dengeyi bozacak hale gelene kadar çatışması.

(c) Karakterlerde derin çelişkiler.

**I.3.2 - Mücadele (Collision)**

Farklı istemleri olan ve birbiriyle anlaşmazlığa giren kişiler, değişik karakterler veya güçler kendi istemleri doğrultusunda bir üstünlük sağlamak için çatışmaya girer ve bu çatışma, söz konusu güçler arasında bir mücadele doğrurur. Buna göre mücadele, farklı istemleri olan kahramanlar arasında olduğu gibi, senaryonun sergileme ile finali arasındaki ilişkilerin gelişme dinamiğini teşkil eder. Mücadele olmadan, senaryoda herhangi bir gelişmeden söz etmek mümkün değildir. İzleyici, ancak farklı istemlerin çetin çatışmasından doğan mücadele sayesinde, değişik güçler arasındaki ilişkilerin gelişme taktiğini yaratan yazarın dünyasına sokulabilir. Betimsel bütünlüğün ayrı unsurları arasında geçen mücadele, senaryoda birbirini etkileyen iç bağların doğmasına neden olur.

Senaryoda birbiriyle mücadele eden taraflar olayın akışında mevcut olan dengenin bozulmasına yol açar. Bu durumda, güçler arasındaki ilişkilerin değişimi gerçekleşir ve olay karşı duruma geçerek (kırılma) senaryodaki güçler arasında yeni ilişkilerin doğmasına ve yeni bir dengenin oluşmasına neden olur (çözülme). Böylece mücadele, değişik güçler arasında olduğu gibi, senaryonun ayrı öğeleri arasında karşılıklı ilişkilerin bir sistemi vazifesini görür.

Bir senaryoda bulunan çeşitli güçler arasındaki karşılıklı ilişkileri şu şekilde sıralamamız mümkündür:

(a) Senaryo kahramanlarının kendi aralarındaki karşılıklı ilişkiler.

(b) Kahramanlarla bulundukları ortam arasında karşı-

lıklı ilişkiler.
(c) Gösterilen veya gösterilmeyen (gizli ya da açık) olaylarda, kahramanların iç ve dış yaşamları arasında karşılıklı ilişkiler.
(d) Ses ve plastik arasında karşılıklı ilişkiler.
(e) Filmsel olay ile görsellik arasında karşılıklı ilişkiler.
(f) Episodlar arasında karşılıklı ilişkiler.
(g) Bugün yazılan senaryo ile dün veya yıllar önce yazılan senaryolar arasında karşılıklı ilişkiler.

Kahramanlarla diğer unsurlar arasındaki ilişkiler serbest bir gelişme gösterir.

**I.3.3 - Karakter**

Karakter en basit tanımıyla, insanın faaliyetleri ve yaşam koşullarıyla bağımlı olan ve söz konusu insana özgü davranışlarında kendini gösteren, sabit sosyal ve psikolojik özelliklerin tümüdür. Bir insanın karakterini bilerek, hangi durum veya ortamda, o insanın nasıl davranacağını tahmin etmek pek de zor değildir.

Karakter, insanları neredeyse parmak izleri kadar birbirinden ayıran ve insana özgü davranışların bir sistemi olup söz konusu insanın mevcut durum ve koşullarda tekrarlanması mümkün olmayan nitelikleriyle uyumlu olarak gelişen kendiliğinden bir hareket içerisindedir. Bu nedenle sinemasal dramatik bir sanat yapıtı meydana getirmenin en çetin taraflarından birisi de budur. Çünkü, diğerlerinin kasıtlarından haberi olmayan değişik karakterlerin amaçları, genel bir görüşü veya düşünceyi ifade eden bir bütünlüğün içerisinde birleşmelidir.

Bir senaryodaki karakterler, tıpkı raflarda duran kitaplar gibi birbiriyle sadece biçimsel olarak temas halinde değildir. Aksine, birbirini etkileyen ve iç dünyalarından gelişen bağlarla sıkı sıkıya birbirine kenetlenmiştir. Birbirini etkileyen bu bağlar, senaryodaki kahramanların kendi kendi-

lerini yeniden keşfettikleri, senaristin veya yönetmenin bu esnada söz konusu keşiflerde yeni buluşlar elde ettikleri ve izleyicilerin de bu buluşlara katıldıkları canlı tutkuların fışkırdığı sürprizler zinciridir.

**"Karakter sanatsal betimlemenin merkezidir".** Hegel'in bu "ölümsüz" görüşü sanat çevrelerinde çok meşhurdur, diyor İlya Weissfeld ve şöyle devam ediyor, "Fakat, Hegel'in bu tezini sinema sanatına aktarmak öyle tek anlamlı ve basit olmasa gerek..."

"Önceleri, insan karakterinin sinemada kullanım alanı yok gibiydi. Sinemanın doğası buna engel oluyordu. Sinema, "sanatsal betimlemenin bu merkezi"ne yaşam alanı vermeye henüz hazır değildi. Dramaturji unsurlarının, film betimselliğinin bir sistemi şeklinde biçimlenmesiyle, sinemanın geçirdiği evrimleşme sürecinde zenginleşen görselliğinin, dramaturji ve film yönetmenliği ile bütünleşmesi, karakterin sinemada kullanılması için elverişli koşullar yaratmıştır. Filmin sırf görsele dayalı bir sanat olmaktan, görsel - işitsel bir sanat haline gelmesi, şimdiki anlamıyla karakterin sinemaya girmesine 'yeşil ışık' yakmış bulunmaktadır".

İlya Weissfeld'in yaptığı bu saptamaya göre, başlangıçtaki sırf görsele dayalı olmanın sınırını aşan ekranın, sadece biçimsel (tipolojik) özellikleriyle değil de, iç dünyasıyla birlikte karakterin bütün boyutlarını iletebileceği gerçeği ortaya çıkmıştır.

Gerçek şu ki, sinemanın görselliğinin yanı sıra işitsel bir nitelik kazanması, tiyatro ve edebiyattan az olmamak üzere karakterin artık senaryoda da işlenmesine olanak vermiştir. Sinemanın sessiz olduğu dönemde, karakterlerden ziyade tiplemeler ön planda tutuluyordu. Öyle ki, Sovyet Sinması'nın en önemli yönetmenlerinden ve aynı zamanda **FEKS**'in* kurucularından olan Grigoriy Kozintsev, o dönem-

* FEKS = Eksantrik Fabrika: Sessiz sinema döneminde, G. Kozintşev ve L. Trauberg tarafından kurulan Leningrad Oyunculuk Okulu'na verilen ad.

de sinema oyunculuğu alanında tipaj teorisini* önemli ölçüde geliştirmişse de, sonraları karakterin ön plana geçmesiyle bu teori, bir dereceye kadar geçerliliğini yitirmiş bulunmaktadır.

Sinema sanatında sönük, göz alıcı olmayan, duygusallığı ve psikolojik durumuyla izleyiciyi doğrudan doğruya etkilemeyen bir karakter yaratmak mümkün değil mi acaba? Yüz yıllık sinema pratiği bu soruya olumlu bir yanıt vermektedir. Ama yaratılan bu sönük karakter kendine özgü bir şekilde betimsel olmak zorundadır. Bu karakter, duyguları körelmiş fakat iç dinamiği olan ve yavaş yavaş açığa çıkan bir insanın karakteri olabileceği gibi, olayların yoğun olmasından dolayı "ihmal" edilmiş bir insanın karakteri de olabilir vs. Ama ne olursa olsun, her durumda insanın betimlenmesi olayına bireysel (individual) bir yaklaşımla yaklaşmak gereklidir. Çünkü, söz konusu insan tek yönlü ve monoton biri olabilir. Böyle bir durumda senarist veya yönetmen, söz konusu insanın, izleyicilerin çıplak gözle göremeyecekleri yönlerini açığa çıkarmalı ve karakterin yeni bir gözle algılanmasını sağla-

* Tipaj teorisi; sinema oyuncularının, canlandırdıkları insana biçimsel olarak tıpatıp benzemesine dayanırdı. Söz konusu teoriye göre oyuncuların, canlandırdıkları insanın dış hareketlerini bire bir taklit etmeleri gerekirdi. Hattâ sinema sessiz olduğu için çekim esnasında, sesli bir şekilde konuşmanın duyguları iletmede bir engel teşkil edeceği düşüncesiyle ve nasıl olsa ses işitilemeyeceğinden, oyuncunun ses çıkarmadan dudaklarını konuşuyormuş gibi oynatması, sessiz gülmesi veya sessiz bağırması gerektiği iddia ediliyordu. Tipaj teorisinin bazı taraftarları ise, oyuncunun gülmesi için onu gıdıklamayı veya fıkralarla güldürmeyi, ağlaması için gözlerinin önünde soğan doğramayı veya kavga etmesi için onu partnerlerine karşı kışkırtmayı öneriyordu. Sovyet sinema kaynaklarına göre, S. Eisenstein, "Oktober" filminin çekimleri için, Lenin rolüne profesyonel bir oyuncu davet etmeyi reddetmiş ve asistanlarını ülkenin dört bir tarafına göndererek Lenin'e tıpatıp benzeyen birini aratmış. Sonuçta Lenin'e ikiz kardeşiymiş gibi benzeyen biri bulunmuş. Ne var ki bu deneme fiyaskoyla sonuçlanmış ve tipaj teorisinin suya düşmesine neden olmuştur.

malıdır.

Son yıllarda yapılan filmlerde, toplumsal ve psikolojik yapısıyla veya başka bir deyişle bütün boyutlarıyla ele alınan karakterlere çok az rastlanmaktadır. Bunun profesyonel nedenleri olduğu gibi, sosyal ve psikolojik nedenleri vardır. Yeterli bir sinema kültürüne ve geleneğine sahip olmadan, çoğu kimsenin senaryo yazıp film yönetmesi, profesyonel nedenlerin başında gelmektedir. Buna karşılık, daha kitabımızın başında sözünü ettiğimiz gibi, daha çok lirizme veya epiğe kaçan filmlerde, lirizmin veya epiğin doğası gereği, karakterlerin ayrıntılı bir şekilde işlenmediğini belirtmiş bulunuyoruz. Ama bu tür filmlerde, kahramanların karakterleri tam anlamıyla yansıtılmasa da, en azından söz konusu filmleri meydana getiren sanatçıların karakterleri yansıtılmaktadır. Örneğin; Tarkovski'nin "Ayna", Angelopulos'un "Ulis'in Bakışı" veya Manchevski'nin "Yağmurdan Önce" gibi filmleri daha çok kendi yaratıcılarının karakterlerini yansıtmaktadır. Bu örnekler de, deneyimsiz sanatçılar arasında bir yanılmaya yol açmaktadır. Öyle ki bu yeni sanatçılar, sinemada karakterin artık gereksiz veya demode bir şey olduğunu düşünerek bir "anti karakter" modasına kapılmaktadır.

İşin sosyal ve psikolojik yönü ise, günümüzde iktidarı elinde tutan yöneticilerin insanları kişiliksizleştirme politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu insanlar ister bilim adamı veya sanatçı olsun, isterse işçi, memur, esnaf veya boş gezenin boş kalfası olsun, iktidarı elinde bulunduran partiler, yönetimler vs., her türlü meslek ve sınıftan insanları kişiliksizleştirip "neden, nasıl" diye sormayan, hiçbir hak talep etmeyen, istemleri iktidarın istemleriyle çelişmeyen, robot, kaderci veya "neme lazımcı" bir toplum, daha doğrusu tek tip bir "sürü" yaratma çabasındadır. Ve ne yazık ki iktidarlar bu yönden dünyanın hemen hemen her yerinde ve özellikle ülkemizde, büyük ölçüde başarıya ulaşmış bulunmaktadır.

Karaktersizleştirilmiş bir sanatçının nasıl bir karakter

yaratacağını herkes tahmin edebilir. Senaryo yazarı veya yönetmen gerek ahlak, gerek akıl veya bilgi, gerekse karakter bakımından hiçbir şekilde yarattığı kahramanlarından daha daha yoksul olmamalıdır. Dolayısıyla sanatçının yarattığı karakterdeki herhangi bir zayıflık veya yoksulluk, sonuçta kendi yoksulluğudur.

Karakteri zayıf olan bir kahramanın istemleri de zayıf olacak ve zayıf istemler güçlü bir dramatizm doğurmaktan uzak olacaktır. Bundan dolayı karakter, dramatik anlaşmazlık ve mücadele ile sıkı sıkıya bağlıdır. Karakter olmadan tam anlamıyla bir anlaşmazlıktan sözetmek mümkün değildir. Çünkü, dramatik anlaşmazlığı hazırlayan farklı istemlerin çatışması, anlaşmazlığın çözüme kavuşturulması veya kavuşturulmaması karakterin yapısına bağlıdır. Yani karakter ne kadar iyi işlenmişse, dramatik konflikt de o denli sağlam ve inandırıcı, mücadele de o denli şiddetli olacaktır. Buna karşılık, olayda anlaşmazlık durumu karakterlerin ortaya çıkmasını sağlayan en önemli etmenlerden biridir.

Örneğin, değişik karakterlere sahip olan bir sürü insanın bulunduğu bir kütüphane salonunu ele alalım. Filmsel olayımızın böyle bir mekânda, herkesin önüne bir kitap açıp okuduğu ve fısıltıyla konuşmanın bile tasvip edilmediği minimum hareketli bir ortamda geçtiğini varsayalım. Bu durumda herhangi bir anlaşmazlığın açığa çıkarılması söz konusu olmadığı için, insanların karakteriyle ilgili bir ipucu vermek neredeyse olanaksız olacaktır. Belki burada gizli bir anlaşmazlıktan sözetmek mümkün; fakat herhangi bir olay cereyan etmediği sürece, sadece gizli bir çatışma olacak ve dolayısıyla karakterler de kapalı kalacaktır. Burada bir durum değişikliği için dışardan bir müdahale gerekmektedir. Ve herkesin "tek tip" davranış içerisinde bulunduğu kütüphane, birden bir depremle sarsılmaya başlasın. Böylece farklı insanların, farklı davranışlarda bulunacakları görülecektir. Büyük bir olasılıkla kütüphanedeki ezici çoğunluk paniğe kapılıp canını kurtarmak için kapıya koşacak ve belki

de depremin vereceği zarardan fazlasını kendi kendilerine, birbirini ezerek verecektir. Küçük bir azınlık panik halinde olan insanları bağırarak yönlendirmeye ve sakin olmaya çağıracaktır. Küçük azınlığın bir kısmı pencereleri kırıp çıkış yolu açmaya çalışacak ve kurtarıcı rolüne soyunacaktır. Biri korkudan bayılacak, diğer biri ise altına kaçıracaktır. Ve bütün bu karmaşa içerisinde biri, hiçbir şey olmamış gibi kitabını okumaya devam edecek ve çatlayan tavandan kitabına dökülen kumları silkeleyip şöyle bir yukarıya bakacak ve kumların dökülmediği masanın öbür kenarına hafifçe kayacaktır v.s... İşte karakter budur ve kendini en iyi şekilde, en dinamik olaylarda belli eder.

Unutulmamalıdır ki, ilginç insanlar ilginç karakterlere sahip olur, ilginç yerlerde bulunur, başlarından ilginç olaylar geçer ve ilginç davranışlarda bulunurlar. Sıradan bir insanın yaşamı da sıradan bir yaşamdır, ilişkileri de davranışları da sıradan olur...

Senaryoda bir kahramanın karakterini işlerken, söz konusu kahramanı diğer kahramanlardan ayıran en çarpıcı özellikleri aranmalıdır. Bunu yaparken gerçek yaşamdan ilginç bir insanın özelliklerini göz önünde bulundurmakta yarar vardır. Bazen gerçek yaşamdan alınan sıradan bir insanın karakteri çizilir ve doğal olarak da bu personaj, filmde izleyicinin ilgisini çekmeyen renksiz bir kişi olarak ortaya çıkar. Bu yüzden sıradan bir insanın karakterini çizen yetenekli bir senarist, onun doğal olmayan, çarpıcı yönlerini bulmak ve onları senaryoda açığa çıkarmakla yükümlüdür. İzleyicinin filmin kahramanları konusunda kayıtsız kalması, eninde sonunda filme karşı duyduğu ilgiyi azaltır. Bu nedenle izleyici, filmin kahramanları konusunda kayıtsız bırakılmamalı, tabiri caizse, onları sevmesini veya nefret etmesini sağlamalıdır.

Ayrıca, karakter yaratma konusunda önemli hususlardan birisi de, senaryoya girmeyecek olsa bile, yazarın yarattığı kahramanın sosyal durumunu, mesleğini, hobilerini, fo-

bilerini bilmesi gerektiğidir. Bunları önemsemeyen senarist, mesleğinde amatörce bir yaklaşım sergilemekten öteye gidemez. Kahramanın geçmişini araştırma, görsel olmasa da yaratılan karakterini güçlendirecek ve inandırıcı olmasını sağlayacaktır. Yazar, kahramanının karakter özelliklerini hayalinde geliştirdiği ve derinleştirdiği ölçüde ilginç bir kahraman yaratmış olacaktır.

Karakter yaratmada dikkat edilecek başka bir özellik de, izleyicinin iyi karakter karşısında olduğu gibi, kötü karakter karşısında da kayıtsız kalmamasını sağlamaktır. Nasıl ki izleyici, olumlu karakterleri seviyor, onların tarafını tutuyorsa, acılarına üzülüyor ve sevinçlerine katılıyorsa, olumsuz karakterlerin de izleyicide bir antipati, hattâ nefret bile uyandırmaları gerekir. İzleyicilerin kişilere karşı kayıtsızlığı, karakterlerin zayıf ve yüzeysel bir şekilde işlendiğine işaret eder.

Yazar işinin başından beri, izleyicisinin dikkatini kahramanına çekmelidir. İzleyici kahramanı tanıdığı ölçüde ona sempati duyacak ve onun tarafını tutacaktır. Bu durum, filme karşı izleyicinin ilgisini artırması bakımından önemlidir.

Karakter senaryonun ilk sahnelerinde henüz şekillenmemiş olabilir. Senarist, ilk sahnelerde bütün dikkati süjeye çekmiş olabilir. Böylece kişiler, olaylar karşısında ikinci planda kalmış olabilir. Olaylar geliştikçe, izleyici ön plana çıkan kişilerin ne yapacaklarını merak eder. Ve olayların seyri öyle bir yere gelir ki, işte o sırada kişilerin iyi veya kötü özellikleri belirgin hale gelir. Bu durumda, izleyici artık kimin tarafını tutacağını da saptamış olur...

Sinema, insan karakterini bütün boyutlarıyla üç şekilde sergileyebilir:

Birincisi, genellikle tiyatroda olduğu gibi replikleri, davranışları ve hareket tarzının çeşitli ayrıntılarıyla insanı doğrudan doğruya göstermekle.

İkincisi, söz konusu kahraman hakkında diğer kahramanların söylemleri veya çoğu kez replikten de fazla anlatım

gücüne sahip olan görsel ayrıntılar halinde, insan karakterini yansıtabilen sinematografik arayışlarla.

Üçüncüsü de, senaryo yazarının veya diğer herhangi bir kahramanın irdelenen karakter hakkında izleyiciye bir şeyler anlatmasına dayanan öykülemecilikle...

Yüzyıllık sinema deneyiminin temeline göre, sinema kahramanlarının karakter tipolojisini şu şekilde belirtmemiz mümkündür:

(a) **Değişken karakter**: Olayın kırılma anında keskin, bir o kadar da çetin bir şekilde karşı duruma geçiş halinde verilen karakterdir. Örneğin; birinin normal koşullarda bir sokak serserisiyken, değişen koşullarda belirli bir mücadelede veya savaş gibi toplumsal bir felaket anında kahramanca ölmesi vs.

(b) **Sabit karakter**: Değişken koşullarda değişmeyen karakterdir. Örneğin "Kelebek" filminde koşullar ne kadar değişirse değişsin, "Kelebek" kaçmaktan vazgeçmiyor. Sanki onu serbest bıraksalar, yine hapishaneden kaçmış olmak kadar rahat edemeyecek. Onun artık tek bir amacı var. Kaçmak! Ve hayatı boyunca ne yaparsa yapsın, mutlaka kaçmasına hizmet etmelidir.

(c) **Kapalı karakter**: Olayların gelişimi, oluşumu esnasında ve insanın yaşam karşısındaki pozisyonunu değiştiren ve onu dolu bir yaşamın zirvesine taşıyan niteliklerin kesintisiz birikimleriyle verilen karakterdir. Victor Hugo'nun "Sefiller" romanından uyarlanan filmdeki "Jean Valjan" veya Ernest Hemingway'in "Çanlar Kimin İçin Çalıyor" romanındaki "Robert Jordan"ın karakterleri vs.

(d) **Koşullu (hayali) karakter**: Poetik fantastik bir yorumla verilen karakterlerdir. Masalsı veya bilim-kurgu gibi filmlerin bütününde veya ayrı episodlarında bu türden karakterlere rastlanır. Örneğin Andrey

Tarkovski'nin lirik bir yorumla verilen "Ayna" veya Stanley Kubrick'in fantastik bir yorumla verilen "Uzay Yolu" filmlerinde rastlanan karakterler vs.

Senaryonun aşamalarına göre karakterler üç durumda bulunurlar.

(a) **Film öncesi karakter**: Kahramanların senaryoda anlatılan olaylardan önce sahip oldukları karakterledir. Veya filmi izleyen seyircinin, kahramanların filmden önceki karakterleriyle ilgili tasavvurlarıdır. Daha önce de değindiğimiz gibi, senarist (veya yönet-men), yarattığı kahramanların filmde anlatılan olaylardan önce sahip oldukları karakterler hakkında fikir sahibi olmalıdır.
(b) **Filmde karakter**: Senaryo kahramanlarının, senaryo boyunca anlatılan olaylarda sahip oldukları ve gerekirse değişime uğrayan karakterlerdir.
(c) **Post karakter**: Senaryoda anlatılan olayların bitiminden sonra, yani filmden sonra izleyicilerin karakterlerle ilgili tasavvurlarıdır. Bazı filmler, güçler arasındaki dengenin bozulduğu ve olayın karşı duruma geçtiği kırılma anında biterler. Bu durumda, kahramanlardan birinin veya birkaçının karakter değişimi izleyicinin tasavvurlarına kalmış olacaktır.

Senaryodaki kahramanların yanı sıra bir ülkenin, bir binanın veya bir olayın da karakterleri vardır. Bazen aynı olaylar, farklı karakterlere sahip olur. Burada o olaylara neden olan istemler, neden-sonuç ilişkisi, aynı olayları farklı karakterlere bürüyebilir. Örneğin, bir savaş sahnesini ele alalım. Aynı sahne, kendilerini savunan haklı bir tarafın savaşı olabilir veya kötü emellerle saldıran bir tarafın savaşı olabilir. Burada kendini savunan taraf ile saldıran tarafın savaşı aynı olaydır, fakat karakter bakımından birbirinden

ayrılır.

Bir de karakter ve davranış bakımından, her toplumun kendine has özellikleri vardır. Bu olay, söz konusu toplumun içinde bulunduğu doğal koşullara ve çoğunlukla yaşam standartlarına bağlıdır. Örneğin, dağlık bir bölgede, çok zor yaşam koşullarında yaşayan insanlarla, ovada veya şehirde yaşayan insanların karakterleri arasında farklılık olacaktır. Kürdün inatçılığı, Lazın saflığı, Akdenizli insanın sıcakkanlılığı veya Kuzeyli bir insanın soğukkanlılığı yahut pasifliği vs.,. Fakat bunu genel anlamda, bir yörenin veya toplumun insanlarını toplu halde verirken göz önünde bulundurmak ve bireyin karakterini önemli ölçüde etkilediği halde, kati surette bireye indirgememek gerekir. Bireye uygulandığı zaman bir karakter yaratmaktan çok bir tipleme çizilmiş olur.

Yeri gelmişken, burada tiplemeler üzerinde durmamızda yarar vardır. Çünkü çoğu kez 'tip' ile 'karakter' birbiriyle karıştırılmaktadır.

*I.3.3.1 · Tip*

Tip, karakter ve durumlardaki genel ve öznel olanı organik olarak birbirine bağlayan kendine özgü bir sentezdir.

Tipi tip yapan kişinin bireysel özellikleri değil, insani ve toplumsal tüm belirleyicilerin onda bir araya gelmiş olmasıdır. Fakat burada, doğal yaşam koşulları veya yaşam standartları değil de, toplumsal belirleyiciler söz konusudur. Bu sınıfsal bir şeydir. Yani daha çok, insanın yaşadığı toplumda işgal ettiği mevkiyle veya mesleği ile ilgilidir. Örneğin; hikâyeyi tanımlarken değindiğimiz gibi (bkz. s. 27), aydın tiplemesi, köylü tiplemesi, hırsız tiplemesi, doktor tiplemesi vs...

Genellikle sinema eğitimine yeni başlamış öğrencilere, şöyle naif bir soru yöneltilir: "Sizce, bir doktorun karakteri ile bir hırsızın karakteri arasında ne gibi farklılıklar olabilir?" Öğrenciler düşünmeden "bir doktor şöyledir, böyledir... bir hırsız ise şöyle..." şeklinde, soruyu yanıtlamaya çalışırlar.

Oysa öğrenciler bu yanıtlarıyla, farkına varmadan bir doktorun tiplemesiyle bir hırsızın tiplemesini çizmişlerdir. Bunun karakterle pek bir ilgisi yoktur. Karakter yukarda anlattığımız gibi farklı bir şeydir. Eninde sonunda, bir doktor pekâlâ bir hırsız da olabilir veya her hırsızın karakteri diğerinden farklı olduğu gibi, her doktorun da karakteri diğer meslektaşından farklıdır...

**I.3.4 - Dramatik Eylem (Action)**

Dramatik eylem, senaryoda bir anlam ifade eden ve daha küçük parçalara ayrıştırılamayan en küçük birimdir. Dramatik eylem, kelimenin dar anlamıyla sinemasal öykülemenin atomudur. Ama artık atom da parçalandı diyenler için, dramatik eylemi parçalamak da mümkün, yanıtını verebiliriz. Nasıl ki atom nötron ve protonlara ayrıştırıldıysa, dramatik eylem de bu tür bir ayrıştırılmaya tabi tutulabilir. Diyalektik yönden her şey devamlı surette hareket halindedir. Atomun içinde de nötron, proton ve elektronların hareketi vardır. Dramatik eylemin içinde barındırdığı reel yaşamın bir çelişkisi, dramatik eylemin nötron ve protonlarını oluşturur. Bu yüzden, dramatik eylemin en karakteristik özelliği, içinde reel yaşamın bir çelişkisini barındırıyor olmasıdır. Bu çelişki, aynı zamanda olayların basıncıyla sıkıştırılmış ve her an açığa çıkıp anlaşmazlığa dönüşmeyi ve mücadelede yerini almayı "sabırsızlıkla bekleyen" bir çelişki olmalıdır. İçinde reel yaşamın dinamik bir çelişkisini barındırmayan bir dramatik eylem, dramatik değildir, yüzeysel ve yapay bir eylemdir. Ancak her zaman böyle bir çelişkinin doğrudan doğruya ve hemen açığa çıkması beklenmemelidir.

Dramatik eylem durağan, kısır, diğer eylemlerden bağımsız ve sadece kendisi için var olmamalıdır. Aksine dinamik, çok yönlü ve diğer eylemlerle kolayca kenetlenebilir bir yapıya sahip olmalıdır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak; her dramatik eylem bir sonraki eylemin molekülünü içinde barındırmak zorundadır. Dramatik eylem ancak bu

sayede, senaryonun iç gerilimini ve olaylar zincirinin gelişme dinamiğini oluşturabilir. Yapısal anlamda, eğer bir senaryoyu senfoniye benzetecek olursak, senfoninin her notasını bir dramatik eylem olarak kabul etmemiz mümkündür.

Sinemanın hareketli görüntüye dayalı bir sanat oluşu, dramatik eylemi senaryo yazımında olağanüstü önemli boyutlara ulaştırır. Dramatik eylemin mutlaka bir zaman ve mekânda cereyan etmesi ve filmde mutlaka görüntü veya diyalogla ifade edilmesi, onun somut oluşunun en çarpıcı göstergesidir. Hegel, insanın karakterini açığa çıkaran en önemli belirtinin dramatik eylem olduğunu söyler. Dramatik eylemin bu özellikleri, senaryo yazımında mutlaka şimdiki zaman kulanılmasını gerektirir.

Senaryo yazımında dramatik eylem, tek bir sözcükle ifade edilebileceği gibi, bir cümle, hattâ bütün bir paragraf ile de ifade edilebilir. Senaryoda sözcüklerle ifade edilen dramatik eylemin filmdeki karşılığı çoğunlukla kadr olarak bilinir. Fakat bir kadr, tek bir eylemden oluşabileceği gibi, aynı zamanda birden fazla eylemi de içinde barındırabilir. Hattâ, kadr bazen bir sahneyi veya olduğu gibi bir episodu içermektedir. Özellikle kadr içi kurgu ve derinlikli mizansenlerde durum böyledir (Örneğin A. Hitchcock'un "İp" filmi).

Dramatik eylem, davranışlara dayalı görsellikten ibaret olabileceği gibi, diyaloglar halinde söze dayalı da olabilir. Dramatik eylemin senaryo yazımında sözsel ifade edilişi ile görsel veya işitsel olarak bir filmde var olması gerek enformasyon, gerekse işlevsellik bakımından aynı olmasına rağmen, biçimsel olarak çoğunlukla birbirinden farklıdır. Yani senaryoda yazı ile ifade edilen eylem, filme harfiyen tatbik edildiğinde bazen aynı anlamı vermeyebilir. Tabii filmde nasıl ifade edileceği, senaryoyu görselleştiren yönetmenin görüşüne ve yeteneğine bağlı bir şeydir. Yönetmen gerekli görüyorsa, senaryoda diyalog biçiminde yer alan sözsel bir eylemi, (diyalog) yerine göre sırf görüntüyle ifade edebilir. Veya sözsel eylemi, onunla uyum halinde olan veya olmayan gör-

sel bir eylemin yahut birden fazla eylemin üzerine bindirebilir Fakat senaristin dramatik eylemi en anlaşılır, en açık haliyle yönetmene sunması çok önemlidir!

Örneğin, Sovyet yönetmen Mihail Romm, senaryoda bir odada iki kişi arasında geçen bir diyalogu olduğu gibi farklı mekânlara taşımış ve onu senaryoda olduğundan çok daha işlevsel bir hale getirmiştir. Senaryoda, birbirini seven iki genç, kendi aralarında ne zaman evleneceklerini, düğünlerini nasıl yapacaklarını tartışıyorlar. Kız, artık bu boş laflardan bıktığını; parasızlık yüzünden evlilik durumlarının yılan hikâyesine döndüğünü; varlıklı eski bir arkadaşıyla karşılaştığını ve ona evlilik teklifi yaptığını; beraber olduğu genci sevmesine rağmen zengin adamın teklifini kabul etmeyi düşündüğünü vs. söylüyor. Erkek ise, bir kitap yazdığını; bu kitabın yakında basılacağını ve ondan çok para kazanacağını; bilmem hangi kente taşınıp iyi bir ev alabileceklerini; çok mutlu olacaklarını söyleyerek kızı ikna etmeye çalışıyor... (Olay ABD'de geçiyor) Senaryoda bir odada geçen bu diyalog öyle banal ve bir o kadar da yüzeysel duruyor ki, Romm bu diyalogu odadan, arka planda bir sürü serserinin, şarkı söyleyen zencilerin, bir trafik keşmekeşinin vs. bulunduğu sokaklara, caddelere taşıyor. Diyalogun bir kısmı havaalanında devam ediyor. Daha sonra yayınevine gelen çift, yüzlerce insanın çeşitli işler yaptığı ve baskı makinelerinin korkunç bir ritimle çalıştığı kaos ortamından geçip genel yayın yönetmeninin odasına girdiklerinde diyalog son buluyor...

Bir de dramatik iç eylemden sözetmemiz gerekir ki, bu ancak görsel olarak ifade edilebilir ve sadece sinematografta bulunan bir özelliktir. İlya Weissfeld, "Sinematografta plastik (dış eylemin betimsel çözümlemesi), dramatik iç eylemin en sadık müttefiğidir", diyor ve şöyle devam ediyor: "Plastiğin derin etkisi, dramatik anlaşmazlığın doruğa ulaşma anındaki yoğun gelişmesinden kaynaklandığı zaman mümkün olabilir. (...) Oyuncu, kendi iç çözümlemeleriyle durağanlık sayesinde dinamikliği ifade edebilir. Gizli dramatizm yal-

nızca içinde yer aldığı kadra değil, filmin betimsel uzamının bütününe canlılık verir. Dramaturji ve plastik birbirini besleyen iki unsurdur. Belgesel sinemada, dramatik iç eylem ile plastiğin etkileşimi kendine özgü bir karaktere sahiptir."... Diğer sanat dallarında dramatik eylem ancak insanlara (veya oyunculara) özgü bir şey olabilir. Örneğin tiyatroda, dekorun veya herhangi bir aksesuar parçasının eylem halinde olması düşünülemez. İzleyici onu eylem halinde algılayamaz. Oysa sinematografta durum tamamen farklıdır. Sinemadaki görüntüler kamera hareketinin, sesin, planların, detayların ve kurgunun yardımıyla canlanmakta ve izleyicinin kafasında eyleme geçmektedir.

Birbirinden tamamen farklı şeyler olmakla birlikte, işlevsellikleri bakımından dramatik iç eylem ile sinematografik görsel ayrıntı arasında bir paralellik kurmak olasıdır. Görsele dayalı dramatik iç eylem, filmin ritmini, yani iç dinamiğini oluşturan en önemli faktörlerden birisidir. Dramatik iç eylem, çoğunlukla durağan olduğu halde, izleyicinin nabzını hızlandıran bir görüntü parçası veya parçalarıdır. Çok yakın planda çekilmiş bir insanın gözleri, infilak etmek üzere olan bir saatli bombanın veya fitili bitmek üzere olan bir dinamit lokumunun görüntüsü, yahut demir parmaklıklar arasından gardiyana nefretle bakan bir mahkûmun planı vs. dramatik iç eylemin birer örneğidir. Tabii ki, daha önce sözünü ettiğimiz gibi, dramatik iç eylemin gerçekleşmesinin, ondan önceki ve sonraki görüntülerle veya diyaloglarla, yani filmin toplam olaylarıyla doğrudan doğruya ilişkisi vardır.

Dramatik iç eylem sayesinde sinematograf, diğer hiçbir sanat dalının ulaşamadığı anlamsal boyutlara ulaşmakta ve izleyicisinin üzerinde yine diğer hiçbir sanat dalının yapamadığı psikolojik etkiyi yapmaktadır.

VGİK öğrencisi olduğum yıllarda, film yönetmenliği atölyesi hocalarımız anlatırlar: Sinemanın bir sanat olarak keşfedildiği 1920'lerde, bu alanda ilginç deneyler yapan Lev Kuleşov, sabit bir kamerayla bir köşede duran bir büstün belirli

uzunlukta bir planını çekmiş. Film yıkanıp pozitifi basıldıktan sonra sadece bir çerçevesini kesip bir projeksiyon makinesiyle duvara yansıtmış ve bunu Eisenstein, Pudovkin, Şub vs. gibi o zamanın ünlü sinemacılarına, daha sonra izlenimlerini soracağını söyleyerek üç dakika boyunca izletmiş. Bu ünlü sinemacılar ne olur ne olmaz diyerek onlara diapozitif biçiminde sunulan çerçeveyi dikkatle izlemişler. Aydınlatılışı, duruşu, rakurs*, plan, kompozisyon ve hattâ büstün kimliği, onu yapan heykeltraş, yapıldığı dönem vs. gibi bir sürü notlar almışlar. Ama ne var ki Kuleşov hiçbir şey sormamış. Öylece, bir şey anlamadan dağılmışlar. Aradan kısa bir zaman geçmiş ki Kuleşov yine aynı sinemacıları çağırmış ve ondan bir çerçeve koparmış olduğu planı bu kez sinema projeksiyonunda üç dakika izletmiş. Aynı çerçevenin diapozitif gösteriminde bir sürü not tutan sinemacıların hiçbiri, sinema gösteriminde not tutmamış. Üç dakika sonra salondan çıktıklarında Eisenstein, Kuleşov'a yaklaşıp "Bu ne Lyova, senin bu filminden bir şey anlayamadık, neden bir şey olmuyor?" diye, merakla sormuş. Kuleşov gülmüş, "Hiiç , sadece bir deney yaptım, çerçevenin sinemasal gösteriminde, hep bir şey olacak beklentisi ile izlediniz" demiş...

Birinci gösterimde Eisenstein, sadece gördüğü ile yetindi. Onu anlaması için herhangi bir şeyin olması gerekmiyordu. Çünkü bir fotoğraf izlediğinin bilincindeydi ve hiçbir şey olmayacağını önceden biliyordu. Dolayısıyla ona sunulan her şeydi. İkinci gösterim ise, bir sinema gösterimi idi ve ona sunulan ile yetinmeyip olabilecek bir şeyin beklentisine girdi...

Gerçek şu ki, insan sinemada sadece "ne oluyor"u değil, aynı zamanda "ne oldu", "ne oluyor" ve "ne olacak"ı aynı anda izlemektedir. Yani insan sinemayı üç zamansal boyutuyla izlemekte ve gördüğü parçaları kendi beyninde toplayıp onlardan anlamsal bir bütün çıkarmaktadır. Fotoğrafın zamansal boyutu ise çok farklıdır. Bu bağlamda sinemasal eylem,

*Sinemada çekim açısı veya perspektifte kısa görünüş, manzur.

fotoğraf, resim veya heykele nazaran sınırlıdır. Çünkü sinema bir yerde başlayıp bir yerde bitiyor. Yani eylem olarak mutlaka sona eriyor. Oysa fotoğraf bir yerde başlamadığı gibi, hiç bitmiyor, gözleriniz açık olduğu sürece...

**I.3.5 - Olgu (Fact)**

Dramaturjide olgu, bir eylem ve karşı eylemden oluşur. Fakat bu eylem ve karşı eylem, aynı bütünün veya dramaturjik birimin birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılı parçaları olduğu-ve monoton yaşamın her adımında cereyan eden, sıradan bir hareketten ve onun çelişkisinden ibaret olmadığı zaman anlam kazanır. Belirli bir bütünlüğün içerisinde yer alan hareketin çelişkisi, ne zaman ki nicel birikimi nitel değişime çeviriyorsa, o zaman olgudan söz etmemiz mümkündür. Daha özlü ifade edecek olursak, olgu, nicel birikimlerin bir nitelik kazanmasıdır.

Sözcük olarak olgu, "gerçek" ile eşanlamlıdır. Felsefi anlamda olayın somut ve keskin bir belirtisidir. Dramaturjide olay, bazen bir olgu üzerinde kurulabileceği gibi, bazen de olgu bir olayın sonucundan, yahut cereyan eden olayın sonucunda varılan hükümden ibaret olabilir. Bir insanın ölümü bir olgudur. Aynı şekilde bir deprem, bir uçağın düşmesi veya bir savaşın patlak vermesi... bunların hepsi birer olgudur. Savaş uzun sürer ve bir savaştan bir sürü film çıkar, dolayısıyla olgu daha kapsamlı bir birimdir, şeklinde düşünenler de olacaktır. Ama burada savaştan kasıt, bütün olaylarıyla bir savaş değil de, birbiriyle çelişkili koşulların bir savaşı doğurmasıdır. Halk arasında söylenen "Kaş yapayım derken gözünü çıkarmak" deyimi, belki de olguyu tanımlamanın en kısa ve en ilginç yoludur.

Olgu, bir olayın sonucunda varılan bir hüküm niteliğinde ise, bu pasif bir olgudur. Böyle bir durumda, artık olan olmuş ve iyi veya kötü belirli bir sonuca varılmıştır. Yani yapacak bir şey kalmamıştır. Diyelim ki, hayati önemi olan bir işi üzerinize aldınız ve sorumlululuğunuzun farkında, büyük

bir titizlikle işe başladınız. Ne var ki, mevcut koşullar sizin işinizi tam anlamıyla yapmanızı engelledi. Deyim yerindeyse, işin başından sonuna kadar aksilikler peşinizi bırakmadı. Nihayet binbir güçlükle işinizi bitirdiniz, ama sonuç perişan. Sıra işinizi neden bu kadar kötü yaptığınızı açıklamaya geliyor ve siz bütün nedenleri sıralamaya başlıyorsunuz. Nedenler ne olursa olsun ve siz ne kadar haklı olursanız olun, vardığınız kötü sonuç ne sizin için, ne de başkası için değişiyor. Burada varılan sonuç pasif bir olgudur.

Bir senaryonun özünde, gerçek yaşamdan alınmış veya yaratıcının hayal ürünü olan ve gerçek yaşamda mevcut bulunan çelişkilerin bir çatışması biçiminde ortaya çıkan bir olgu vardır. Fakat, film senaryosunun yaratılma sürecinde yalnızca, içinde canlı, diyalektik bir hareketin garantisini barındıran bir olgu yaşam bulabilir. İçinde diyalektik bir hareketin tohumunu barındırmayan bir olgu ölüme mahkûmdur. Sinema filmlerindeki başarısızlıkların en büyük nedenlerinden biri ve belki de en önemlisi, ana fikirlerinde diyalektik gelişmeye yatkın olmayan, olgular taşımalarıdır. Örneğin, nicelik olarak herhangi bir tohuma benzeyen bir taş parçasını toprağa gömüp suladığımız zaman filizlenmiyor, çünkü özünde bir gelişme organı bulunmuyor. Diyalektik gelişmeye, içinde kendini yadsıyan zerrecikler barındırmayıp dönüşmeye yatkın olmayan bir olgu, toprağa ekilen taştan farksızdır. Onun bir fidana dönüşmesi, büyüyüp serpilmesi ve başka tohumlar doğurması beklenemez...

**I.3.6 - Olay (Hadise)**

Herhangi bir durumda, belirli koşullar altında meydana gelen veya hasıl olan şey anlamına gelir. En az bir veya daha fazla olgu bir olay teşkil eder.

Olayda, mutlak surette kesintisiz bir hareketliliğin veya bir değişkenliğin bulunması zorunludur. Her türlü hareket yaşamın belirme biçimlerinden birisidir. F. Engels "Doğanın Diyalektiği" adlı yapıtında genel olarak hareketin, mekanik

hareket ve diyalektik gelişme şeklinde ikiye ayrıldığını belirtmektedir. Mekanik hareket olsun, diyalektik gelişme olsun hareketin her biçimi yaşamı ifade eder. Fakat mekanik hareket, zamanın ve mekânın varlığının fiziksel bir belirtisinden ibaret ise, diyalektik gelişme, yaşamda cereyan eden olayların sırlarına sızmakta, hareket sürecinin özünü ve neden sonuç ilişkisini açığa çıkarmaktadır.

Sinema filmlerinin çoğunda akla hayale sığmayan ve bazen saçmalık derecesine kadar varan rastlantısal olaylara tanık oluyoruz. Bu türden bir sıradanlık filmin inandırıcılığını düşürmekten başka bir işe yaramaz. Yaşamda olduğu gibi, filmde de nedensiz bir şey olamaz, her şeyin mutlaka bir nedeni vardır. Andrey Tarkovski "Mühürlenmiş Zaman" adlı yapıtında, en ufak rastlantıların bile insan aklının almayacağı kadar hassas doğa kanunlarına bağlı olduğunu belirtmektedir. Senaryo yazımında, inandırıcılıktan yoksun rastlantılardan kaçınmak için, mekanik hareket yerine, diyalektik gelişmeyi izlemek gerekir.

Olayın artık kendine özgü zamansal, mekânsal ve düşünsel boyutları olduğu gibi, yine kendine özgü bir kompozisyonu vardır. Filmde olay, tıpkı dramatik eylem ve olguda olduğu gibi, durağan, kısır ve diğer olaylardan bağımsız olmamalıdır. Aksine, filmin diğer olaylarıyla onu sıkı sıkıya bağlayan iç bağlar barındırması gerekir. Senaryoda olay veya olaylar öyle sıradan ve attığımız her adımda rastlayabileceğimiz türden olmamalıdır. Çünkü sıradan olaylar, bir anlaşmazlık doğuramayacak kadar zayıf olur ve herhangi bir mücadeleyi de gerektirmezler.

Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, ilginç karakterler kendilerini ilginç olaylarda ortaya koyar. Bir olay olmadan senaryoda ne dramatik anlaşmazlıktan, ne mücadeleden, ne de karakterden söz etmemiz mümkündür. Çünkü bütün bu saydıklarımız mutlaka bir olayda veya olaylar zincirinde açığa çıkarlar. Bu yüzden olaysız bir dramaturji düşünmek olanaksızdır. Kompozisyonun herhangi bir öğesi olmadan bir

filmi rahatlıkla tasavvur edebiliriz. Fakat hiçbir şey olmayan, yani olaysız bir filmi tasavvur etmek mümkün değildir. Filmin türü ister belgesel, ister oyunculu (konulu) veya canlandırma, isterse bilimsel tanıtım veya deneysel olsun; metrajı, formatı veya rengi ne olursa olsun, mutlaka bir olaya veya olaylar zincirine dayanması ve o filmin eninde sonunda bir şeyler anlatması zorunludur! Aksi takdirde filmi izleyiciye kabul ettirmek mümkün değildir...

Sinemasal olay günlük yaşam düzeyinde her gün rastlanan sıradan bir olaydan farklı olmak zorundadır. Sanatçı izleyicisine, olayları çıplak gözle gördüğünden daha farklı göstermelidir. İmmanuel Kant sıradan olayların değil de, ya gerçek olaya çok benzeyen bir fantezinin, ya da fanteziye çok benzeyen gerçek bir olayın, sanat yapıtının malzemesi olabileceğini söyler. Öyle ki, gerçek bile olsa, beyaz bir duvara "bu duvar beyazdır" demek bir saçmalık olmaktan öteye gidemez. Çünkü böyle bir cümlenin enformatif değeri yoktur.

**I.3.7 - Sahne**

Sahnenin genel olarak şu tanımı yaygındır: Aynı olayı, aynı zaman diliminde ve aynı mekânda işleyen, filmin bir parçasıdır. Yani sahnede olay birliği, zaman birliği ve mekân birliği vardır. Hemen belirtelim; sahnenin bu tanımlamasının doğru olmasına rağmen çoğu senaryo yazarı ve özellikle öğrenciler tarafından yanlış anlaşılmakta ve senaryo yazımında ne olduğu belli olmayan "sahneler" meydana gelmektedir. Sahnenin bu tanıma uygun olarak ne olduğunu anlayabilmemiz için öncelikle, film dramaturjisinde olmaları gerektiği gibi olay, mekân ve zaman kavramlarına bir açıklama getirmemiz gereklidir.

"Olay"ı yukarıda geniş bir şekilde irdelemiş bulunmaktayız. Zaman ve mekâna gelince, genel anlamda onların çok göreceli olduklarını söylememiz mümkündür. Burada önemli olan, senaristin bu kavramlardan ne anladığı veya onları nasıl tasavvur ettiğidir. Yani senarist, bütün dükkânları, kulü-

beleri, araçlarıyla vs. olduğu gibi bir caddeyi tek bir mekân olarak mı görüyor, yoksa her kulübesini veya dükkân önünü, yahut caddede seyreden her bir aracın içini birer mekân olarak mı algılıyor? Genel anlamda bu görecelidir demiştik, yani neye göre ne? Aynı şekilde, senaryo yazarı zaman birliği kavramını, hangi zaman birimlerine ayırıyor, neye göre? Eğer olay birliğinden söz ediyorsak burada belirleyici olan olayın kendisidir. Yani olay bütün caddeyi mi kapsıyor, yoksa caddede seyreden bir otomobilin içinde mi, yahut cadde üzerinde bulunan bir dükkâna mı sıkışmış? Olay nerede cereyan ediyorsa, bir bina, bir otelin lobisi veya odası, kocaman bir yolcu vapuru, yani o mekânın genel adı neyse odur. Cereyan ettiği zaman birimi de, olayın başlangıcından bitene kadar geçen süreye göre saptanır.

Bazı senaryoları incelediğimiz zaman sahnenin şöyle bir yazımı ile karşılaşırız:

**21. AVLU KAPISININ ÖNÜ. DIŞ–GÜN**

*Ali avlu kapısından çıkar...*

Düşünün ki, bir çok senaryoda üç veya dört kelimeyi geçmeyen sahneler mevcuttur. Yukarda verdiğimiz örnekte, Ali'nin kapıdan çıkışı nasıl bir olaydır? Ali'nin bu hareketi bir olay teşkil ediyor mu? Kesinlikle değil. Ali'nin kapıdan çıkışının bu kuru yazımında, sadece biçimsel olarak mekanik bir hareket söz konusu olduğu için ne olaydan, ne olgudan, ne de dramatik eylemden söz etmemiz mümkündür. O halde bazı senaryolarda neden böyle sahnelere rastlıyoruz? Bunun yanıtını vermek hiç de zor değil: Çünkü, yukarda verdiğimiz örnek sahneden bir önceki sahne evde cereyan ediyor, ondan sonraki de bir kahvede veya deniz kenarında vs. Yani, tahmin edilebileceği gibi mekân birliği bozuluyor. Şimdi de, "Peki iki sahneyi yazdık da, Ali avlu kapısından çıkmasın mı, onu nereye dahil etmeliyiz?" sorusunu işitir gibi oluyorum.

Bu soruyu soranlar için yanıtım şu: Siz bir önceki ve bir sonraki sahnelerin haklarını vererek yazın, Ali'nin çıkışını da hangi sahneye daha çok uyuyorsa, o sahnede belirtin. Gerisini de hiç çekinmeden çekim senaryosunu oluşturacak olan yönetmeninize bırakın. Yönetmen bu durumda ne yapacağını sizden daha iyi bilir. Ve filmde göreceksiniz ki, Ali'nin avludan çıkarken bir planı çekilmiş olacaktır. Aman efendim, biz zaten çekim senaryosu yazıyoruz diye feryat etmeyin, çekim senaryosunu yazan kalkıp onu yönetir de... Bu konuya "senaryonun biçimsel sorunları" bölümünde tekrar değineceğiz...

Bazı senaryoların, iki kahramanın telefon görüşmesine dayanan diyalogların bulunduğu sahneler içerdiğini görürüz. Şu ana kadar Türkiye'de rastladığım bütün senaryolarda, telefon görüşmeleri yanlış sahnelendirilmiştir. Kahramanlar ister havadan sudan, isterse çok önemli bir veya birkaç sorunu birden konuşsun o telefon görüşmesi sadece bir olaydır. Buna rağmen senaryolarda bazen beş, bazen on, hattâ daha fazla sahneye bölündüğünü görürüz. Çünkü telefon görüşmesi yapan kahramanlardan her biri doğal olarak ayrı bir mekânda olacaktır. Bundan dolayı senaristler her bir kahramanın diyalogunu ayrı bir sahne olacak şekilde vermektedir. Bu durumda, örneğin şöyle yanlış bir yazım ortaya çıkıyor:

**45. OTURMA ODASI (İÇ-GÜN)**

Ali sigara üstüne sigara içerek odasında volta atmaktadır. Telefon beklediğinden bir saatine bir de telefona bakmaktadır. Birden telefon çalar, Ali bir hamlede ahizeyi kaldırır

ALİ Alo, sen misin Veli? Ulan iki saattir telefo-

nun başında bekliyorum. Ne oldu?

**46. ANKESÖRLÜ TELEFON ÖNÜ (DIŞ-GÜN)**

Veli etrafına bakınarak konuşur.

VELİ Hiç sorma, az kalsın yakayı ele veriyordum.

**47. OTURMA ODASI (İÇ-GÜN)**

ALİ Mal ne oldu peki ? Yoksa...

**48. ANKESÖRLÜ TELEFON ÖNÜ (DIŞ-GÜN)**

VELİ Merak etme, emin bir yerde.

Bu mantıkla böyle bir telefon görüşmesi, kimbilir daha kaç sahne olacak... Oysa sözsel eylem ne kadar uzarsa uzasın bu görüşme, bir tek filmsel olaydan ibarettir ve senaryo yazımında bir sahnede anlatılmalıdır.

Şimdi de olmaması gerektiği biçimiyle sahneye Türk sinemasından bir-iki örnek daha verelim. Bu sahneler A.H. Özgentürk'ün "Çıplak" adlı filminin senaryosundan başka birine ait değildir:

**82. SÜLEYMANİYE-SOKAK / YADİGÂR-HÜSEYİN (DIŞ-GÜN)**

Yadigâr'la Hüseyin'i hızlı hızlı Süleymaniye sokaklarında yürürken görüyoruz. Kararlı, tedirgin edici bir halleri var. Sessizler. Sütunların arasından, birtakım geçitlerden geçiyorlar.

**83. SÜLEYMANİYE-GEÇİTLER/YADİGÂR-HÜSEYİN (DIŞ-GÜN)**

İki erkeğin sessiz, kararlı yürüyüşleri alacakaranlık geçitlerde de sürüyor...

**84. SÜLEYMANİYE-SÜTUNLAR CAMİ YANI/ YADİGÂR-HÜSEYİN (DIŞ-GÜN)**

Yadigâr'la Hüseyin daracık bir sokaktan sütunlu, geniş meydana çıkıyorlar. Caminin yanından hızla yürümelerini sürdürüyorlar. Hiç konuşmuyorlar. Sürekli önlerine bakıyor, düşünceli bir halde yürüyorlar.

İşte size son yıllarda yapılmış (1993) bir filmin senaryosundan alınan ve birbirinin devamı olan üç sahne. Ne yazık ki, bu üç sahnenin üçü birden sinemasal bir sahne oluşturacak olayı içermiyor. Üç sahneyi de "Yadigâr ve Hüseyin yürüyorlar" şeklinde özetlememiz mümkün. Senaryo yazarı, bir-iki insanın yürüyüşlerini her ne kadar "kararlı", "hızlı", "sessiz" gibi, pek de görsel olmayan sözcüklerle karakterize etmeye çalışmışsa, sonuçta bu üç sahnede mekanik hareketin dışında bir iç eylem görülmüyor. Her gün bu şekilde yürüyen binlerce insana rastlıyoruz. Bu iki insanın yürüyüşünde de bizi şaşırtan, hayrete düşüren veya sarsan paradoksal bir durum yok. En önemlisi bu üç sahne birbirini tekrar ettiği gibi, enformatif bir tarafları da yok. Oysa bir senaryoda her yeni hareketin hem olayın dramatizmini güçlendirmesi, hem de izleyiciyi yeni bir bilgiyle aydınlatması gerekir. Tabiri caizse, izleyici kendisine sinemasal bir metafor şeklinde sunulmuş her kadrda, her sahnede bir "yeni"yi keşfetmelidir.

Üstelik bu sahneler "çekim senaryosu"ndan alınma. Büyük bir olasılıkla bu üç sahneyle üç çekim planı kastedilmiş. Öyle bile olsa, biraz tuhaf gibi duruyorlar ve sinemasal bir içerikten yoksun gibi duruyorlar. Bu sahneleri "diyalogları

olmadığı için böyle görünüyorlar" gibi, naif bir şekilde savunanlar da çıkabilir. Bu yüzden diyaloglu olup sahne olmaktan uzak bir sahneyi daha inceleyelim:

**80. TERK EDİLMİŞ BİNA/**
**AYLA-SEHER-YADİGÂR-HÜSEYİN-YÖNETMEN (İÇ-GÜN)**

İki çift, terk edilmiş binada ne yapacaklarını bilemez halde yürüyorlar. Bu sırada yönetmenin sesi işitiliyor.

***Yönetmen (Dış Ses)*** *- Ne yapıyorsunuz siz orada? Nereye gidiyorsunuz? Size söyledim, nereye gidiyorsunuz?*
***Ayla*** *- Bilmiyorum.*
***Yadigâr*** *- Ben de.*
***Hüseyin*** *- Ben de.*
***Seher*** *- Ben de.* (Ali Özgentürk Filmleri 5., Anadolu Sanat Yayınları, 1996)

Görülüyor ki, diyalog olsa da, sahne olmadığı zaman pek bir şey değişmiyor. Sonuçta hiçbir şey yok. Senaryo yazarının, senaryosunda böyle hiçbir şey anlatmayan sahnelere az da olsa yer vermesi, dramatik eylemin kesintiye uğramasına neden olur.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı gibi, sahnede zaman ve mekân birliğinden çok olay birliği önemlidir. Çünkü senaryoda zaman ve mekânı olay belirliyor. "Sahne", diyor K. Paramonova, "düşünce yönünden belirli bir bütünlüğe sahip olan, filmin en küçük parçasıdır. Bu haliyle artık, sinema sanatının dramaturjik ve plastik özelliklerini rahatlıkla ifade edebilir. Kurgunun güçlü araçlarını, düşünceyi plastikte iletebilme olanaklarını kullanmaya, diyaloga mümkün mertebe anlam kazandırmaya ve suskunluğu "konuşur" hale getirmeye çalışan sanatçının sinematografik düşünme yetisinin yanı sıra, sentezin de organikliğini sahnede görmemiz mümkündür".

Paramonova'nın yaptığı açıklamaya göre, sahneye bir "mikrofilm" gözüyle bakabiliriz. Çünkü, sahnenin kendi içinde bir bütünlüğü, öğeleri ve kompozisyonu da vardır. Tıpkı bir film gibi başlar, gelişir, doruğa ulaşır ve çözülmeden sonra finale gelir. Fakat sahne, dramaturjinin diğer öğeleri gibi, yine bir sonraki sahnenin moleküllerini içinde barındırır. Yani diyalektik gelişmeye yatkındır...

**I.3.8 - Episod**

Episod, Yunanca "epeisodion" sözcüğünden türemiş olup Antik Yunan trajedilerinde, iki koro partisi arasında yer alan oyunculuk sahnesi anlamına gelir.

Sinema filminde aynı konuyu ve aynı olayı işleyen senaryonun bir bölümüdür. Fakat episoddaki olayın aynı mekânda ve aynı zamanda cereyan etmesi koşulu yoktur. Bundan da anlaşılacağı gibi, episodda sadece konu ve olay birliği mevcuttur. Episod, dramaturjik yönden sahneye göre daha gelişmiş olup tek bir sahneden oluşabileceği gibi, birkaç sahneden de oluşabilir. İlya Weissfeld, episodu filmin bir "mikro dünyası" olarak tanımlar.

Bir filmin yapısının genel kompozisyon kuralları ve o filmin süjesel bağlantıları, kendilerine özgü bir şekilde "mikro dünyalara" yani episodlara ayrılır. Fakat episodlar arasında her zaman kesin sınırlar çizmemiz mümkün değildir. Bir episoddan diğerine geçiş, bazen o kadar yumuşak olur ki, onu fark edemeyiz bile.

Sinema tarihi ile ilgili kaynaklara göre, sessiz sinema döneminde kural olarak, senaryonun her kısmı (kısım-on dakikaya eşit 300 m. uzunluğunda bir makara film) üç episoda bölünürdü. Yani uzunmetrajlı bir film yaklaşık olarak 24-27 episoddan oluşurdu. Fakat çağdaş sinema dramaturjisinde artık böyle hesaplar yapmak oldukça yanlıştır. Hattâ lirik sinemada klasik anlamıyla episodlar, sahneler veya kompozisyonun diğer unsurları erimeye yüz tutmuştur. Fakat bu durum onların tamamen ortadan kalktıkları anlamına gelmez.

Lirik sinemanın da kendine özgü bir kompozisyon mantığı, episodları ve sahneleri arasında yine kendine özgü sınırları vardır. Buna göre, episodların birbiriyle bağlantıları ve episodlararası sınırlar filmin içeriği, türü ve film kahramanlarının karakterleriyle bağlantılıdır. Örneğin, Tarkovski'nin "Ayna" filmi gibi, kendi yaratıcısının karakterini yansıtan ve bir bakıma otobiyografik özellikleri olan filmlerle, Pasolini'nin "Şahinler ve Serçeler" filmi gibi, başından sonuna kadar yolda geçen veya yolu anlatan filmlerde episodlar arasındaki sınır çizgilerini fark etmek çok zordur.

Daha önce, her episodun bir konusu olduğundan söz etmiştik. Episodu diğer episodlardan ayıran en önemli faktör işlediği konudur. Buna karşılık bir filmin episodları birbiriyle sıkı sıkıya bağlıdır. Düşünce yönünden belirli bir bütünlüğü olan bağlam, episodları komşu olan veya olmayan diğer episodlarla birbirine bağlar.

Episod hem kapalı hem de açık olabilir. Bazen bir filmi izlerken, sanki diğer episodlarla hiçbir ilişkisi olmayan bir episoda rastlayabiliriz. Fakat film tamamlandığında, o episodun filmin bütününün vazgeçilmez bir parçası olduğunu görürüz.

Episodlar, bir senaryo veya filmin kompozisyonunda bulundukları yere göre farklılık gösterirler. Bunlar sergileme episodları, geçiş episodları, düğümlü (doruk) episodlar ve çözülme episodları şeklinde ayrılırlar...

**(a) Sergileme episodları:** Filmin başında olayların nerede, kimler arasında ve hangi koşullarda cereyan ettiğini anlatan iki- üç küçük sahneden oluşan episodlardır.

**(b) Geçiş episodları:** Bazı filmlerde, keskin çizgilerle birbirinden ayrılan iki episod arasında yer alan ve iki episodun olaylarını birbirine bağlayan episodlardır.

**(c) Düğümlü (doruk) episodlar:** Olayın değişik çizgilerini çeken episodlardır. Bağlamın etkisi, olayın karşı olaya geçene kadar kişiler arasındaki veya kişiyle bulunduğu çevre arasındaki ilişkilerin değişimi ve olayın söz konusu episoda

kadar açık veya gizli bir şekilde gelişen başka bir olayla kesişmesi, düğümlü episodların doğal kanunlarını oluşturur. Olayların kesişmesi, aynı zamanda olayların birbiriyle bağlanmasının bir öğesidir.

İlişkilerin değişimi, kırılma anlarında olayı durdurmayı (doruk anı) mümkün kılabilir. Kişiler arasındaki veya kişiyle bulunduğu ortam arasındaki ilişkilerin değişimi, bir episodun içinde olabileceği gibi, birkaç episod boyunca da cereyan edebilir.

**(d) Çözülme episodları:** Filmdeki güçler arasında bozulan dengenin yeni bir düzene girdiğini anlatan ve filmi finale bağlayan episodlardır.

Sinema dramaturjisinde episodların mutlaka böyle bir sıralamayı takip etmesi ve yukarda belirtiğimiz şekilde ayrılması koşulu yoktur.

### I.3.9 - Durum

Senaryoda bulunan güçlerin belirli gelişmeler veya mücadeleler sonucunda gelmiş oldukları koşulların, tavır ve tutumların birikimidir. Durumun, sinema dramaturjisinde belirleyici bir rolü vardır. Senaryo en az bir durumdan veya bir durum ve karşı durumdan meydana gelir. Bir filmde değişik birkaç durum bulunabileceği gibi ayrıca, kahramanların durumu, sosyal durum ve olayların cereyan ettiği ortamın doğal koşullarından oluşan durum (fırtınalı bir hava, deprem sonrası, savaş durumu, sıkıyönetim, açlık veya salgın vs.) gibi durumlar da söz konusudur.

Sağlam dramaturjiye sahip olan bir senaryoda mevcut durum kahramanların anılarına, filmde bir anlatıcıya veya geriye dönüşler halinde (flash back) ucuz bir sinemasal anlatıma gereksinim duymadan, film başlamadan önceki olaylar veya durum hakkında bilgi verebilmelidir. Bu durumda izleyici, en azından film öncesi ve sonrası durumu, yani nereden gelinip nereye gidildiğini tasavvur etme şansına sahip olacaktır.

Yine, Costa Gavras'ın yönettiği "Kayıp" filmine dönelim: "Kayıp" filmi önemli bir durumla başlıyor. Filmin olumsuz güçlerinin, yani darbecilerin kimseye göz açtırmadığı, sokağa çıkma yasağının bulunduğu, askerlerin hiçbir nedeni olmadan insanları tutukladığı, jopladığı hattâ kurşuna dizdiği, ülkede her türlü hak ve özgürlüklerin rafa kaldırıldığı, "hak" ve "özgürlük" lafını etmenin bile, anında "idam fermanını" onaylamakla eşanlamlı tutulduğu gibi, Türkiye insanının pek yabancısı olmadığı bir durumla başlıyor. Daha sonra izleyici, olayların akışıyla kademeli olarak film kahramanlarını tanımaya, karakterleri ve geçmişleriyle ilgili bilgiler edinmeye başlıyor ve böylece, daha filmin ekspozisyon episodunda kahramanların durumu ortaya çıkıyor. Filmin başından sonuna kadar hâkim olan tek durum, filmin final sahnesinde bile değişmiyor. Fakat izleyici sadece bu filmi izlemekle, filmden önceki durumla film bittikten sonra ortaya çıkabilecek durumu tasavvur etmekte hiç zorlanmıyor.

Bazen film hiçbir durum yokmuş gibi, yani her şey olağan ve sanki "hiçbir şey" olmuyormuş gibi başlıyor. Daha sonra, değişik istemlerin çatışmasından bir anlaşmazlık doğuyor ve mücadele başlıyor. Bu sırada olaylar birbirini kovalıyor ve anlaşmazlığın çözülmesi bir yana, gittikçe zorlaşıyor ve mücadele öyle bir düzeye ulaşıyor ki, bir yerde çıkmaza giriyor. İşte filmin tam burasında bir durum beliriyor ve bu durum filmin sonuna kadar devam ediyor veya mücadelenin seyrine göre karşı duruma geçiyor vs... Örneğin; Nikita Mihalkov'un "Güneşten Bunalanlar"* filminde her şey günlük güneşlik ve gayet sıradan olaylarla başlıyor. Bir genç şarkı söyleyerek banyoya giriyor... Daha sonra hasat zamanı, köylüler tarlalardan ürün topluyor... askeri tatbikat... köylülerin tatbikat yapan askerleri tarlalara sokmak istememesi ve Albay Kotov'un Rus banyosundan çıkarılarak tarlaya çağrılması... Ve böylece olaylar gelişmeye başlıyor. Albay Kotov'u tanımaya başlıyoruz; 1917 Devrimi'nde Kızıl Ordu'nun komu-

* Bu film ülkemizde "Güneş Yanığı" adıyla gösterildi.

tanlarından, Stalin'in en yakın adamlarından ve kendine güvenen, çok sevimli esprili biri. Mutlu bir ailesi, çok güzel bir karısı, olağanüstü şirin küçük bir kızı ve yakın dostları var. Fakat bunun yanı sıra bir de Dima adında öyle bir misafiri var ki (filmin başında banyoya giren adam) neredeyse filmin yarısı bittikten sonra aralarındaki ilişki ortaya çıkıyor ve ancak filmin sonuna doğru bir durum beliriyor. Dima, 1917 Devrimi patlak verdikten sonra Beyaz Ordu'dan yana Kızıl Ordu'ya karşı savaşmış, Beyaz Ordu yenilince kendini kurtarmak için Beyaz Ordu'nun komutanlarını ihbar etmiş ve en önemlisi Albay Kotov'un güzel karısının eski sevgilisi... Albay Kotov, bir zamanlar Dima'nın bir dış ülkeye diplomat olarak gitmesine yardımcı olmuş ve Dima böylece gözden uzak kalmış. Fakat bu arada sevgilisi de Kotov'un karısı olmuş. Her şey apaçık ortada. Dima bu iyiliğin altında kalır mı? O da, Kotov'a çamur atarak istihbarattaki arkadaşlarının yardımıyla onu son yolculuğuna götürüyor. Böylece Stalin Dönemi insanının, ülkenin ve daha bir sürü şeyin durumu ortaya çıkıyor. En önemlisi ihanet durumu. Bu da film kahramanların durumu ile birlikte mesajını da iletmesine olanak veriyor. "Bir zamanlar kendi tarafına ihanet edip başka tarafa geçen birisi, yeni taraf için de güvenilir değildir" vs. İlginç bir dramaturjik yapısı olan bu filmde durum değişikliği finalde veriliyor. Gücü elinde bulunduran gücünü kaybediyor, güçsüz olan da güçlü oluyor, yani durum karşı duruma geçiyor...

### I.4 - Süje

Fransızca "sujet", Latincede "subjectum" - ifade, anlatış veya betimleme anlamına gelir. Süje sanat yapıtında, konuyu açığa çıkaran olayların sıralanması ile ilgili olduğu gibi, mutlaka belirli bir sanatsal düşünceyi içerir. Başka şekilde ifade edecek olursak, süje, bir sanat yapıtının temel içeriğini açığa çıkaran dramatik eylem veya olayların toplamıdır. Bu

bağlamda süje, tıpkı motif* gibi konu veya sanatsal düşünceden ayrılmaktadır. Konu, senaryonun ne hakkında olduğu sorusuna yanıt veriyorsa, süje senaryoda anlatılan olayların ne oldukları, sıralanışı, hangi karakterlerle nasıl bir ortamda ve ne zaman cereyan ettikleri sorularını yanıtlar. Süje, bir anlamda senaryonun kendisidir. Bir süjede birkaç konu bulunabileceği gibi, aynı konu değişik süjelerle de anlatılabilir. Örneğin konu insan hakları ile ilgili ise, farklı mekan ve farklı zamanlarda bu konuyu anlatan farklı süjeler kurmak mümkündür.

Dramatik anlaşmazlık süje ile yakın bir bağıntı içindedir. Süje, tıpkı anlaşmazlık gibi yaşamdan alınmalı ve temelinde güçlü bir dramaturji bulunmalıdır. Çünkü süjenin gelişmesi, kahramanlar arasındaki anlaşmazlık ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle, anlaşmazlık durumu olmadan bir süje kurmak mümkün değildir. Aynı şekilde, olaylar ve karakterler aracılığıyla meydana gelen anlaşmazlık durumu süje içerisinde yer alır ve sadece süje olduğu sürece varlığını sürdürebilir.

Uzun metrajlı senaryolarda olduğu gibi, kısa metrajlı senaryolarda da süjenin ekspozisyonu (sergileme), beyanı (sunuş), olayların gelişmesi, düğümlü anları, başka bir ifadeyle, ilişkilerin değişimi veya dönüşleri olmalı, ayrıca bunları doruk ve çözülme izlemelidir. Fakat her senaryonun böyle bir şemayı izlemesi zorunlu değildir. Çözülmeden başlayarak başa doğru geriye dönen senaryolara da bir sürü örnek gösterebiliriz. Örneğin, bir senaryo belirli bir kahramanın ölümüyle başlıyor, ondan sonra da ölen kahramanın yaşamını anlatan bir öyküye dönüşüyor.

Süje, senaryoda olaylara dayandırılabileceği gibi, tamamen psikolojik bir temele göre de inşa edilebilir. Ama her

* Motif: Latincede hareketli anlamına gelen "motivus" sözcüğünden türemiştir. Güzel sanatlarda, herhangi bir konunun bir varyasyonu veya kesintisiz bir gelişme, değişkenlik yahut hareket halinde olan konu anlamına gelir.

şeyden önce süje, sanatçı tarafından düşünsel olarak anlamlandırılmış canlı bir yaşam parçasıdır. Günümüze, geçmişte, halihazırda ve gelecekte insan tarafından sanatsal bir anlam kazandırılmasıdır.

"Yaşam, en yaratıcı sanatçının fantezisinden daha zengindir", diyor V. Turkin ve şöyle devam ediyor: "En büyük sanatçılar bile, süjelerini kendi kafalarından yaratmamaktadır. Usta sanatçılar, gerçek yaşamdaki ilginç karakter ve tiplemeleri, ilginç mücadele örneklerini veya olayları gözlemleme yeteneğine ve yetkinliğine sahiptir. Daha sonraları ise, gerçek yaşamdan edindikleri gözlemlerini, iletmek istedikleri ana fikir doğrultusunda kendi fantezilerini, kendi yaratıcı kabiliyetleri ve düşünceleriyle zenginleştirmektedirler".

Böyle bir şeyin pratikte nasıl cereyan ettiğini aşamalar halinde ele alalım...

Birincisi, kendi biyografisi, kendi ruhsal yapısı ile artık çok şey ifade eden, tipik, önemli ve bir o kadar da ilginç bir karakteri gözlemleyen senaryo yazarı, söz konusu karakteri mümkün mertebe çarpıcı ve inandırıcı bir şekilde açığa çıkarmak için mücadeleleri ve çatışmalar zincirini canlandırmaya başlar.

İkincisi, gayet ilginç ve içerik bakımından da önemli olan bir mücadeleyi kafasında canlandıran sanatçı, bu mücadelenin kendine özgü, göz alıcı ve inandırıcı bir şekilde ortaya çıkması için hangi insanlar arasında, nasıl bir ortamda cereyan etmesi gerektiğini, mücadelenin gergin ve dramatik bir biçimde geliştiğinin kanıtlanması için bu insanların nasıl davranması gerektiğini düşünür. Yani senaryo yazarı, söz konusu karakterleri ve mücadeleyi açığa çıkaracak ilginç olayları ve insani karakterleri yaratır.

Üçüncüsü de, henüz herhangi bir mücadeleyi veya ilginç karakterleri bağrında taşımayan, ama senaryo yazarının daha önceden kafasında tasarladığı belirli bir olayın kombinasyonunda yeni bir içerik kazandırılmaya elverişli olan anekdotik bir olaya tanık olabilir. Senaryo yazarı daha sonraları

bu basit yaşam olgusunu, ondan başlayarak gelişen ve onunla bitecek şekilde seyreden olgular zincirinin vazgeçilmez bir halkası olarak tasavvur eder. Bu halka gelişen olayın karakteriyle bağımlı olarak doruk, çözülme veya final halkasını oluşturabilir. Bu durumda sanatçı, bu olaydaki kahramanların ve onların karakterinin nasıl olması gerektiğini, onları bu duruma sürükleyen temel mücadelenin ne olduğunu ve bu yönde, karakterlerin nasıl davranması gerektiğini etraflıca düşünüp tasarlar...

Bazen öyle oluyor ki, bu türden sıradan bir yaşam olgusu, herhangi bir anekdotik olay, neredeyse tamamlanmış olan olgular düzeninin en önemli halkasını oluşturabiliyor. Örneğin, Gogol'un "Revizor" (Müfettiş) adlı yapıtı, işte böyle anekdotik bir yaşam olgusundan alınmıştır. Bazı kaynaklara göre, bir zamanlar Puşkin, Rusya'nın güneyinde Kafkasya'da bulunan küçük bir şehre gittiği sırada, şehrin sakinleri Puşkin'i yeni atanan vali zannederek öyle karşılamışlar. Puşkin de bir sohbet esnasında olayı Gogol'a anlatmış ve Gogol bu basit yaşam olgusundan yola çıkarak, bir taşra kentinde cereyan eden ve içinde bir rüşvetçi ordusunun sergilendiği bu olayı büyük bir yapıta dönüştürmüş. Fakat Gogol, taşra kentlilerinin vali olarak algıladıkları (Puşkin'i) burada "Müfettiş"e dönüştürmüş ve olayın daha keskin olması için de "Müfettiş"i bir hiç, bir zavallı olarak vermiş. Ayrıca "Müfettiş"in rüşvetçiliğini inandırıcı kılmak için onu aç, beş parasız, hattâ kente gelirken artık yoluna devam edemeyecek kadar güçsüz göstermiştir.

Senaryo yazarının gerçek yaşamdan bir süje bulup biçimlendirebilmesi için şu özelliklere sahip olması gerekir:

1. Yaşamda karşılaştığı değişik karakterleri, değişik yaşam olgularını, acı veya tatlı olayları, sevinçleri, sarsıntıları gözlemleme ve onların üzerinde dikkatini yoğunlaştırma yeteneğine sahip olmalıdır. Bazen diğer insanların yanından geçip fark edemedikleri veya şöyle bakıp anında unuttukları, önemsiz sayılan fakat anlamlı şeyleri fark edebilmeli ve hafı-

zasında tutabilmelidir. Senaryo yazarı ayrıca, bir not defteri tutup gözlemlerini ve bu gözlemlerle ilgili düşüncelerini kaydetmelidir.

2. Senaryo yazarı, gerçek yaşamdaki gözlemleriyle kendi deneyimlerinin sentezini yapabilmeli ve gözlemlediği olaylardan genel yargılara varabilmeli, olayların felsefi ve sosyal boyutları üzerinde kafa yormalıdır. Bunun yanı sıra, hayal gücünü kullanarak bağımsız herhangi bir olayı veya düşünceyi, bitmiş bir süje haline gelene kadar yürütebilmelidir.

Eğer senarist yeteri kadar zengin bir yaşam deneyimine ve gözlem birikimine sahip değilse, tek başına çıplak bir fantezi onu kurtarmaya yeterli olmayacaktır.

Ayrıca canlı bir yaşam deneyiminden, tek başına çıplak bir gözlemden süjeye kadar giden yolun, öyle sanıldığı kadar basit ve kolay olmadığını unutmamak gerekir. Yazarı çok ilgilendiren, dikkatini olağanüstü derecede çeken her belirtinin anında onun hayal gücünün doğru yönde, istenilen doğrultuda çalışmasını sağlaması her zaman beklenemez. Senaristin gözlemlerinde gömülü olan süje oluşturma olanakları, öyle kolayca açığa çıkacak diye bir şey yoktur. Senaristin hayal gücü o anda başka düşüncelerle, başka tasavvurlarla meşgul olabilir. Belki de tanık olduğu herhangi bir olay, ona çok önceleri gözlemlemiş olduğu bir belirtiyi çağrıştıracak ve onun fantezisini harekete geçirecektir. Böylece hafızasında sabitleşen olgu gelişecek, çeşitli fikirlerle, çeşitli betimlemelerle zenginleşecek ve günün birinde süjeye dönüşecektir.

Yaşamla devamlı surette ve doğrudan doğruya bir diyalog kurmadan, canlı gözlemlere sahip olmadan sanatsal yaratıcılıktan söz etmek neredeyse olanaksızdır. Ama ne de olsa, sanatçı kendi kendine yaşamdan edindiği dolaysız gözlemlerle kendini sınırlayamaz. Kitaplardan, gazetelerden, dergilerden, hattâ sözsel anlatılardan kendine çok şey çıkarabilir. Bu anlamda aktüel basın senaryo yazarına, yaratıcı çalışmaları için çok ilginç ve vazgeçilmez bir materyal oluşturabilir.

Bu arada, gazetelerden yararlanmayı amaçlayan bir senaristin şu iki hususu göz önünde bulundurmasında yarar vardır.

Birincisi, her şeye rağmen gazete, sanatçının yaşam deneyimlerinin, canlı gözlemlerinin yerini tutmaya yeterli değildir. Gazete, sadece yeni olgularla gözlemlerimizi zenginleştirebilir. Gazetelerden elde edilen materyal, eğer söz konusu ortam veya insanlar vs. hakkında bilgimiz varsa, eğer onları iyi tasavvur edebiliyorsak, ancak o zaman gerçek anlamda işe yarayabilir. Sonuçta sadece canlı deneyimlerimiz bize, gazetelerden elde edilen materyal üzerinde çalışmamızı ve onu iyice anlamamızı sağlayabilir...

İkincisi, basında kısaca özetlenmiş veya bütün ayrıntılarıyla anlatılmış ilginç bir olayı okuduğu zaman deneyimsiz bir senarist, artık elinde hazır bir süje olduğunu sanır. Oysa, okuduğu olayın süjeye uzanan yolu daha çok uzundur. Öyle ki, bir gazete haberi ne kadar ayrıntılı çizilmiş olursa olsun, henüz bir süje değil de, ancak bilinmeyenlerle dolu bir süje taslağı olabilir. Ne zaman olayın düşüncesi, karakterleri ve de anlaşmazlık durumu ortaya çıkar veya netleşirse, işte o zaman hazır süjeden söz etmek mümkün olur. Yazar, gazetelerde alışılagelmiş haberlere nazaran daha net, daha ayrıntılı bir şekilde yer alan bir haberi, bütün unsurlarıyla (ana fikir, karakterler, çatışmalar zinciri vs.) anlamlandırıp hazır bir süjeye dönüştürmek için çok emek sarfetmek zorundadır.

Süjenin sergileme (ekspozisyon), gelişme ve düğüm, doruk, çözülme ve final gibi öğeleri mevcuttur.

**I.4.1 - Sergileme (Exposition)**

Senaryoda mevcut olan güçlerin dağılımıdır. Kim, nerede ve nasıl bir ortamda bulunuyor sorularına yanıt verip mutlaka bir beklenti içerir. Sergileme, senaryoyu açan iki, en fazla üç küçük sahneden ibarettir. Bu sahnelerde izleyici, izlediği filmin olaylarının cereyan ettiği mekân ve zamanla, filmin kahramanları ve durumlarıyla vs. tanışır. Senaryo-

nun sergileme sahnelerinde, filmsel olaylar veya kahramanlar arasındaki çelişkiler henüz bir dramatik anlaşmazlık oluşturmayacak kadar zayıf oldukları halde izleyici, söz konusu filmin komik, dramatik, melodramatik veya trajik tarzda olup olmadığını anlayabilir. Fakat, senaryonun mutlaka bir sergileme episoduyla başlaması gerekir, diye bir şey yoktur. Senaryo bazen, belirli bir mücadeleden veya anlaşmazlığın had safhada olduğu bir noktadan başlayabilir. Zaten filmsel süjenin yapısında bulunan unsurların mutlaka belirli bir sıralama ile verilmeyeceğini daha önce belirtmiş bulunuyoruz. Şimdi de, beş episodik öykü şeklinde yazmış olduğum "Karmaşa" adlı senaryodan sergilemeye bir örnek verelim:

*1. KÖY SOKAKLARI. (DIŞ - SABAH)*

*Yirminci yüzyılın başlangıcı, 30 - 40 haneli bir Anadolu köyü. Bir yaz sabahı, güneş doğmak üzereyken, köyün sessizliğini bozan bir trompet sesi, horoz ötüşü ve köpek havlamaları ile hedefsiz bir şekilde koşan köy delisinin anlaşılmayan bağırışları işitiliyor.*

*Gri-beyaz çizgili kirli bir fistan giysili, mavi boncuklu gerdanlığına yağlanmış bir muska ve iki keçi çanı asılı olan deli, önünden geçtiği her kapıyı, köylüleri uyandırmak istiyormuşçasına bağırtılarla yumrukladıktan sonra diğer kapılara koşuyor...*

*Gürültü üzerine kapılarını hafifçe aralayan köylüler merakla dışarıya bakıyorlar. Köyün ortasındaki çayırda, yaşlı incir ağacının altında kurulu rengârenk sirk çadırını görünce, evlerinden çıkıp ihtiyatlı adımlarla çadıra yaklaşıyorlar. Çadırın yanında, kenarlarına dönemin emperyalist güçlerinin bayrakları resmedilmiş bir at arabası, hemen yanında incir ağacının dalına asılı bir kafesin içinde, boynuna küçük bir çıngırak bağlı bir karga ve biraz ötede otlayan iki katırdan başka kimsecikler görünmüyor...*

*2. KÖY MEYDANI. (DIŞ - SABAH)*

*Sirk çadırının önünde yavaş yavaş bir kalabalık oluşuyor.*

*Gökten inmiş gibi, birden incir ağacının altında beliren çadıra hiç anlam veremeyen köylüler, hiç ses çıkarmadan aptalca birbirinin suratına bakıyor, çeşitli jestlerle birbirlerine sorular soruyor ve aynı şekilde yanıt veriyorlar.*

*Bu sırada, köy delisi iki büklüm eğilerek sessiz adımlarla çadıra yaklaşıyor, bez kapıyı aralayıp içeriye dalıyor ve iki şaniye içerisinde cin çarpmış gibi, çığlıklarla dışarıya fırlıyor. Sıçrayıp yere yuvarlanıyor, çadırın etrafında toplanan köylülere çeşitli işaretlerle gördüklerini anlatmaya çalışıyor. Ne olduğunu epey merak eden bir ihtiyar çadıra sokuluyor. Deli koşarak ihtiyarın yolunu kesiyor.*

*DELİ*

*Uuu!.. Ufff, uuuffff!..*

*İhtiyar, köy delisini bir kenara iterek onu sakinleştirmeye çalışıyor:*

*İHTİYAR*

*Şşt...Sakin ol Memo.*

*Ve ihtiyar, çadırın bez kapısını aralamıştı ki, birden çadırın kapısında yüzü maskeli, sırtında tozlanmış bir frak ve dibi dönemin güçlü devletlerinin bayraklarını simgeleyen bir şeritle çevrili silindir şapka giysili ve tepeden tırnağa kadar üzeri her türlü fors, nişan, madalya ve boncuklarla kaplı, hafif kır sakallı bir adam beliriyor. Sihirbaz kılıklı adamın görünmesiyle tekrar bir çığlık atan deli, ihtiyarın arkasına saklanıyor. Bu sırada şaşkınlıktan dilini yutan köylüleri sinsi bir gülümsemeyle süzen sihirbaz, aksanlı bir Türkçe ile onlara sesleniyor:*

*SİHİRBAZ*

*Selam dostlarım! Size dünyanın en büyük icadını getirdim. Bugün göreceğinizi torunlarınıza, torunlarınız da kendi torunlarına anlatacaklar...*

*Köylüler hiçbir şey anlamamış gibi susuyorlar. Sihirbaz bu sırada kendisine korkuyla bakan köy delisine yaklaşıyor. Deli daha bir korkuyla büzülüyor ve ellerini yüzüne siper ediyor. Sihirbaz işaret parmağını dudaklarına götürüp deliye sesleniyor:*

*SİHİRBAZ*

*Şşşt! Korkma, sana zarar vermeyeceğim...*

*Hemen ardından, sihirbaz ellerini havaya açarak boş olduklarını gösterdikten sonra ivedi bir hareketle elini delinin arkasına götürüp bir yumurta çıkarıyor ve onu köylülere gösteriyor. Köylüler gülümsemeyle bakışıyorlar. Sihirbaz bu kez, yumurtayı delinin kafasında kırarak açıyor ve içmesi için ona uzatıyor:*

*SİHİRBAZ*

*İç... Hadi iç, gerçek yumurta bu.*

*Deli tıpkı bir tavuk gibi gıdıklayarak oradan kaçıyor. O ana kadar büyüklerin arkasına saklanarak olayı izleyen birkaç çocuk gülüşerek delinin peşinden koşuyorlar. Bu sırada köylülerde bir kahkaha tufanı yayılıyor. Köylüler gülme krizine tutulmuş gibi katıla katıla gülüyorlar...*

*3. SİRK ÇADIRI (İÇ - AKŞAM)*

*Lüks lambalarının aydınlattığı sirk çadırının dibindeki küçük sahnede, sihirbaz bir trük yapmış olacak ki, izleyicilerden kimi ellerini çırparak, kimisi de dizlerini döverek ne-*

*fes almamacasına gülüyorlar.*

*Sihirbaz, silindir şapkasını çıkararak izleyicilerini selamladıktan sonra yeni numarasına başlıyor. Ağzına attığı bir tutam dikiş iğnesini çiğneyip ardından bir yumak iplik yutuveriyor. Sihirbazı keyifle izleyen köylüler kendi aralarında yorum yapmaya başlıyorlar:*

*1. KÖYLÜ*
*Bir avuç iğneyi yuttu, şimdi geberecek.*

*2. KÖYLÜ*
*Aslında yutmadı da sana öyle geliyor. Sihir bu sihir...*

*3. KÖYLÜ*
*Vallahi helal olsun. Yaman adammış...*

*Bu sırada genç bir kadın, yanındaki kadının kulağına fısıldıyor:*

*KADIN*
*Nefesi kuvvetlidir mutlak. Fal bakar mı acep?*

*Sihirbaz, bu kez silindir şapkanın içinde kırdığı yumurtayı çubukla karıştırıp üzerini bir mendille örtüyor. Bir şeyler mırıldanarak mendili açıyor ve şapkanın içinden avuçladığı badem şekerini izleyicilere dağıtıyor. Köylüler çekingenlikle aldıkları şekeri yemeye başlıyorlar...*

*Bu arada sahneye dönen sihirbaz, öksürük nöbetine tutulmuş gibi öksürerek yerde kıvranıyor. Sahnenin bir kenarında duran kafesin içindeki karga çırpınarak bir iki kez "gaak" diye bağırıyor. Köylüler merak ve endişeyle onu izliyorlar. Kısa bir süre sonra öksürükten boğulmak üzere olan sihirbazın burnunda renkli bir ipliğin ucu beliriyor. Sihirbaz parmaklarının ucuyla ipi çekince, biraz önce yuttuğu iğ-*

*neler ipliğe geçirilmiş halde burnundan çıkıyor. Köylüler büyük bir coşkuyla sihirbazı alkışlıyorlar.*

*İzleyicilerini selamladıktan sonra onları bir el işaretiyle susturan sihirbaz, çadırın ortasında duran ve üzeri siyah kadife bir örtüyle örtülü film projeksiyon makinesinin yanına geliyor, örtüyü açarak izleyicilere sesleniyor:*

*SİHİRBAZ*

*İşte dünyanın en büyük icadı! Şimdi bu sihirli aletle dünyayı gezeceksiniz...*

*Köylüler, ne işe yaradığını anlayamadıkları bu garip alete merakla bakarken, sihirbaz çadırı aydınlatan lüks lambalarını söndürüyor ve projeksiyon makinesinin başına dönüp haykırıyor:*

*SİHİRBAZ*

*Abra kadabraaa!..*

*Sihirbaz, dinamolu projeksiyonun kolunu çevirince, çadırın dibindeki küçük ekranda görüntüler akmaya başlıyor. Görüntülerle birlikte sihirbazın bas sesi çadırda yankılanıyor:*

*SİHİRBAZ*

*Burası Paris... Bu kendi kendine yürüyen arabalar Paris'te... Şu yüksek binaları görüyor musunuz? Burası New York... Şimdi tren geliyor sakının, hey yavrum heey!..*

*Uzaktan yaklaşan trenin görüntüsü ekrandan fırlayacakmış gibi yaklaşınca, köylüler bağrışarak kaçışıyor, trenin uzaklaşmasıyla da tekrar sakince izlemeye koyuluyorlar. Bir süre sonra ekrandaki görüntüler kayboluyor. Sesler diniyor, çadırın içi tekrar karanlığa bürünüyor...*

Sergilemenin, olayların gelişme halinde olduğu ve çelişkilerin hızla derinleştiği bir zamanda verildiği eski bazı filmlerde, olayların veya karakterlerin tanıtımı için anlatı (spiker sesi) yoluna gidildiği görülür. Hattâ günümüzde bile, bu yola başvuran filmlere rastlayabiliriz. Bazen kasıtlı olarak filme bir tür belgesellik kazandırmak için bu yola başvurulduğu iddia edilir. Ne olursa olsun, filmde anlatı yoluna gitmenin sinematografik bir yaklaşım olmadığını söylersek pek de haksızlık yapmış sayılmayız.

Sergileme çoğu kez, filmin izlenme kaderini tayin eder. Bu yüzden "olaysız" başlayan sergileme uzatılmamalı ve içinde çeşitli yönlerden gelişmeye açık birçok olayın embriyonunu barındırmalıdır. Başka bir deyişle, sergileme olaylı başlamıyorsa bile, olayı hazırlayan belirti veya tasvirlerle başlamalı ve izleyicinin merakını uyandıran bir sürü "bilinmeyen"le dolu olmalıdır.

Örneğin, A. Tarkovski'nin yapısında hem liriğin, hem de dramın unsurlarını taşıyan "Stalker" adlı filminin sergileme episodu, diğer örneklere nazaran daha uzun olmasına rağmen, içinde açık veya kapalı bir sürü "bilinmeyen"le dolu bir episoddur. Tabi burada, söz konusu episodun filmde uzun olmasının doğrudan doğruya Tarkovski'nin lirik yorumuyla ilgili olduğu tartışılamaz. Senaryo yazımında ise, sergilemenin daha özlü olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Güçler arasındaki mücadelenin çok sayıda çözümleme varyantının olması, sergilemenin en karakteristik özelliklerinden birisidir. Buna karşılık sergilemenin söz konusu sorunlardan birinin çözümünü içermesi de, yapısında önemli bir bozukluğun olduğuna delalet eder...

### I.4.2 - Düğüm ve Gelişme

Düğüm ve gelişme, senaryoda mevcut olan güçler arasındaki dengenin bozulması, iç ve dış çelişkilerin derinleştirilmesi ve şiddetlendirilmesi olayıdır. Bu bölümde, senaryonun sergileme sahnelerinde deklare edilen olaylar düğümlenir ve

tüm hızıyla gelişme başlar. Burada kahramanların karakterlerinin yanı sıra, kimin kimin tarafını tuttuğu, ne için mücadele verdiği netleşmiş ve dramatik anlaşmazlık tamamen açığa çıkmıştır. En önemlisi, olaylar karşısında olduğu kadar, yazarın kahramanlarla ilgili tutumu da artık belirgin hale gelmiş ve böylece izleyici hangi tarafın yanında yer alacağını saptamıştır.

**I.4.3 - Doruk**

Senaryodaki anlaşmazlığın gelişmesinin en yüksek noktasıdır. Senaryodaki güçler arasında yeni ilişkilerin doğması, bu güçlerin denge durumu, olayın duraklaması ve karşı duruma geçmesi (kırılma anı), aynı konu ve aynı olayın gelişmesinin yeni bir açıklığa kavuşturulması yahut yeni bir yorumla aydınlatılması ve seçimlilik durumunun varlığı doruğun en belirgin özellikleridir.

Seçimlilik durumu, anlaşmazlığın had safhasıdır. Gerginliğin olayı durduracak güce geldiği ve eylemin durakladığı esnada doğar. Burada film kahramanlarının olduğu gibi, izleyicilerin bile kendi varlıklarının nedenini sorguladıkları bir duraklama anı vardır. İşte burada, personajlar arasında ilişkilerin değişimini gerçekleştirecek olan karar verme aşamasına gelinmiştir. Böylece daha önceki episodlarda atılan düğüm artık çözülmeye yüz tutmuştur. Seçimlilik durumu, ayrıca sinema dramaturgunun elindeki olanakları ne kadar iyi kullanabildiğini açığa çıkardığı gibi, söz konusu senaryonun gerek dramaturg, gerekse toplumun yaşamında ne kadar önemli olduğunu ortaya koyar ve film düşüncesinin duygusallık ve insancıllığının izleyiciye ulaşabilmesini sağlar.

Doruk esnasında birbirine karşı mücadele veren tarafların eşit güçlere sahip olması gerilimi had safhaya ulaştırır. Zaten gerilimli filmlerde, birbirine karşı taraflar arasında güç dengesi veya dağılımı, hemen hemen her episodda hattâ her sahnede eşit olur ve her defasında bir tarafın lehine bozulup müteakip episodda yeni bir dengeye girer.

Doruk, bazen senaryonun sonunda olabileceği gibi, doruktan başlayıp çözülme ile devam eden senaryolar da vardır.

**I.4.4 - Çözülme**

Doruk esnasında, taraflardan birinin leh veya aleyhine bozulan güç dengesinin yeni bir düzene girmesi olayıdır.

Bazı filmlerde, dorukta çıkmaza girerek frenlenen olay, çözülme esnasında yeni bir yorumla aydınlatılır. Örneğin; Costa Gavras'ın "Kayıp" filminde, oğlunu arayan ABD'li işadamı Ed Horman, elçiliğe son gidişinde olaylar çıkmaza giriyor ve filmdeki anlaşmazlık durumu olayı durduracak safhaya ulaşıyor. Bir önceki sahnede görüştüğü biri ona, oğlunun öldürüldüğü haberini verince soluğu elçilikte alıyor. Horman, oğlunun ABD'li askeri yetkililerin izniyle öldürülmüş olduğunu, işin başından beri elçiliğin bunu bildiğini, bu konuda onu "uyuttuğunu" anlıyor ve ilk kez kesin bir tavır alarak elçiliği suçluyor. İşte tam bu sırada, filmin dramaturjisinde bir kırılma anı meydana geliyor ve böylece karakterler arası ilişkilerin değişimi gerçekleşiyor. Artık elçilik görevlileri de ona eski "samimiyeti" göstermiyorlar, hattâ o anda büyükelçi ona yaklaşarak, ABD'nin Şili'deki askeri darbeyi örgütlemesinin bir işadamı olarak onun da çıkarlarını koruduğunu ve üç binden fazla ABD'li şirketin bu ülkeye mal sattığını söylüyor vs... Bunun sonucunda çözülme başlıyor. Adam daha önceki tutumundan vazgeçerek olaya farklı bir bakış açısıyla bakmayı öğreniyor. O artık herhangi "zavallı" bir insan gibi, oğlunun hiç olmazsa cesedini bulup onu ülkesine götürmeye çalışıyor. Dönüş hazırlıkları sırasında, geliniyle birlikte oğlundan geriye kalan eşyaları toplarken, filmin başında oğlunun çizdiği ve önceden hiç beğenmediği resimlere ve yazdığı romana vs. farklı bir şekilde yaklaşıyor.

### I.4.5 - Final

Filmsel olay veya olayların bir sonuca vardırılmasıdır.

Bazı senaryolarda sonuç izleyicinin hayal gücü veya yorumuna bırakıldığı gibi, bazen de sergilemenin başında yer alabilir. Örneğin, film bir adamın ölüm sahnesiyle başlayabilir ve daha sonra söz konusu adamın yaşamını anlatan bir filme dönüşür...

## I.5 - Materyal

Filmsel olayda işlenen konunun sınırlarını aşan olgu veya belirtilerdir. Bu olguları üç ana maddede toplamamız mümkündür.

**(a)** Yazarın kendi yaşamı, yaşam deneyimi, çevresi, sevinçleri ve sarsıntıları vs. Senaryo yazarı, senaryosunu yazarken ister istemez kendi yaşamından çok şey katar. Bazen çok yakından tanıdığı ilginç karakterli bir adamın karakterini olduğu gibi kopyalar veya kendi başından geçen, tanık olduğu, yahut anlatı halinde kendisine aktarılan bir olayı olduğu gibi senaryosuna dahil edebilir.

**(b)** Senaryo yazarının, yazmak istediği senaryo için özel olarak yaptığı hazırlıklar veya bilgi toplama. Senarist içinde belirli bir düşünceyi barındıran çok ilginç bir konuya rastlayabilir ve senaryosunu yazmaya karar verir. Fakat bu konu, senaristin yabancısı olduğu bir konudur. Sözgelişi, hapishanedeki mahkûmların herhangi bir şeyi elde etmek için direnişi ile ilgili veya tıp yahut nükleer silahların yapımı gibi özel uzmanlık gerektirecek bir konuyu yazmak ister. Bu durumda senaryo yazarı, konusuyla ilgili çok ayrıntılı bir araştırma yapmaya başlar. Senaryoda kullanılmayacaksa bile hapishanede yaşayanların hapishaneye düşüş nedenlerini, aralarındaki ilişkileri, günlerini nasıl geçirdiklerini, zevklerini, dertlerini ve daha bir çok ayrıntıyı araştırır. Aynı şekilde özel bilgi gerektiren tıp veya fizik alanında çalışan doktor ve bilim adamlarının nasıl çalıştıklarını, çalıştıkları mekânı,

ne gibi sorunlarla karşılaştıklarını, kendi uzmanlıkları alanında çalışmadıkları saatlerde nelerle uğraştıklarını, aldıkları ücreti, sosyal konumlarını vs. gibi bir sürü ayrıntıyı araştırır. Çünkü senarist çizdiği karakterleri, ortamı ve olayları bilim-kurgu tarzında gayet fantastik bir yapıt ortaya koyuyorsa bile, inandırıcı kılmak zorundadır. Örneğin A. Tarkovski'nin bilim-kurgu tarzında çekmiş olduğu "Solaris" adlı yapıtı, neredeyse kuşkuya yer vermeyecek bir inandırıcılıkla yapılmıştır...

(c) Edebi ve görsel-betimsel (ikonografik) kaynaklar. Senarist her türlü roman, öykü, hikâye, tarih ve felsefe kitapları, bilimsel araştırma, aktüel basın ve TV programları hattâ haber bülteninden yararlanabilir. Ayrıca resim ve fotoğraf albümleri ve sergileri, sinema ve TV filmleri, belgeseller vs. bir senaryo yazarı için olağanüstü öneme sahip birer kaynak oluştururlar.

**I.5.1 - Sinematografik Ayrıntı**

Bilindiği gibi, bir senaryoda episodlar, sahneler vs. belirli nicelikte ayrıntılar içerirler. Öyle ki, bu ayrıntıları göz önünde bulundurmadan sinemayı tasavvur etmemiz bile olanaksızdır. Tabii, burada ayrıntıdan söz ederken, çekim ölçeği anlamında bir ayrıntıyı kastetmiyoruz. Buradaki ayrıntı; sinemanın görselliği ile ilgili olmakla beraber, bazen bir diyalog veya bir efekt, sesten, hattâ bir müzik cümlesinden ibaret olabilir. Ama biz buna rağmen senaryo yazımında, sinematografik ayrıntıyı görsellikle ilgili yönüyle ele alacağız.

Senaryo yazımında bir sinematografik ayrıntı, bazen herhangi bir episodun anlatmak istediği başlı başına bir olayı, uzun bir anlatıma gerek duymadan çok özlü ve sinemasal bir dille iletebilir. Örneğin, bu günlerde üzerinde çalıştığım "İstanbul - İstanbul" adlı projemde, on yaşlarında bir çocuğu İştanbul'da gezdiren taksi sürücüsü, (çocuk, İstanbul'da kayboldüğunu sandığı babasını arıyor) onun ikide bir "şuradan geçelim, buraya uğrayalım, burada dur" şeklindeki taleple-

rinden bıkıp çocukla anlaşmazlığa düşüyor, onu kovmayı düşünüyor. Kısa bir tartışmadan sonra kızgın bir şekilde yola devam ediyorlar. Bu sırada taksi uzun bir tünele girdiğinde (Bir-iki km. uzunluğunda, İstanbul ilinde abartılı bir tünel) sürücü, çocuğun uyuyakaldığını görüyor ve rahat uyusun diye hız kesiyor. Burada, filmin dramatik yapısına uygun olarak çocuk bir rüya görüyor. Rüya, doğuda yalnız kalan annesiyle ilgili ve onunla diyalog halinde belirtiliyor. Ne var ki, annenin çocuğun rüyasında sorduğu bazı sorulara sürücünün sesi yanıt veriyor. Buradan anlaşılıyor ki, sürücü kendi çocukluğunu gezdiriyor. Yani sürücü ve çocuk aynı insan... İşte filmin bu çok önemli ve oldukça psikolojik sahnesinde hem görsel hem de işitsel anlamda bir sinematografik ayrıntıdan söz etmemiz mümkündür. Görsel anlamda taksinin yavaşlayan tekerleği görüntüsü, bir yandan sürücünün hız kestiğini belirtirken, diğer yandan da artık çocukla arasındaki buzların eridiğini ve çocukla barıştığım ortaya koyuyor. İşitsel anlamda da, çocuğun rüyasında annesinin sorduğu soruya sürücünün sesinin yanıt vermesi de, çocukla kendisinin aynı insan olduğunu belirten ve diğer sanat türlerinde pek rastlanmayan sinemaya yakışır bir öğedir.

Fakat sinematografik ayrıntının fonksiyonu, sadece uzun bir anlatımı minimum düzeye kadar kısaltmak değildir. Bazen Eyfel Kulesi vs. gibi bir ayrıntıyı göstermekle, olayın Paris'te cereyan ettiğini veya daha önce İstanbul'dayken Paris'e taşındığını anlatmamız mümkündür. Başka şekilde gayet basit görsel bir ayrıntıyla, filmde iki episod arasında uzun bir zamanın geçtiğini veya kahramanlardan birinin tedirginliğini iletebiliriz.

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

# FİLM SENARYOSUNUN BİÇİMSEL SORUNLARI

Film senaryosunun biçimsel sorunlarına gelmeden önce, sinemayı doğuran gerek bilimsel, gerekse sosyolojik koşullardan ve şu ana kadar geçirmiş olduğu evrelerden söz etmemizde yarar vardır.

Bilindiği gibi, 19. yüzyıl bilim ve teknoloji alanında önemli keşiflerin yapıldığı, buna bağımlı olarak da birçok felsefi görüşün ortaya atıldığı bir yüzyıl olmuştur.

İnsan gözünün kalıcı görüntü (persistens) özelliğini kullanarak, görüntüyü hareketli haliyle görmemizi sağlayan ve "fenikistiskop" adlı laboratuvar cihazının 1832 yılında Joseph Plato tarafından icat edilmesi, sinemayı doğuran bilimsel koşulların başında gelir. Bunun yanı sıra makinenin, otomatizasyonun, elektriğin, ampülün, fotoğrafın, alıcının (kamera), pelikülün ve nihayet pelikül üzerinde sabitleştirilen görüntüyü saniyede 24 kare (o zamanlar 18 kare/saniye) gibi bir hızla ekrana yansıtabilen projeksiyon makinesinin icat edilmesiyle, sinema ortaya çıkmış bulunmaktadır.

Andrey Tarkovski "Mühürlenmiş Zaman" adlı kitapçığında "Her teknolojik gelişmenin bir sanatı vardır" demektedir. Fakat teknoloji insanın yaratıcı düşüncesi olmadan tek başına sanat olmaya yeterli değildir. Daha önce sözünü ettiğimiz gibi teknoloji, insanın sanatını icra etmesi için bir araç olabilir. Dolayısıyla araçlar değiştikçe veya geliştikçe sanatın türü de değişir veya gelişir. Çünkü bilim ve teknoloji insan düşüncesini de etkiler. Şimdi, bununla ilgili olarak Antrakt Sinema Dergisi'nde yazdığım "Sinemanın Sefaleti" başlıklı yazıdan bir alıntı yapalım:

"Diyalektik ve Tarihi Materyalist Felsefe'ye göre, üretim araçları üretim biçimini belirler. Üretim biçimi, üretim ilişkileriyle toplumsal bilinci oluşturur. Sanat ise, içinde yaşadı-

ğı toplumun bilinciyle yoğrulmuş sanatçının iç dünyasının bir yansımasıdır. Bu yüzden sanat, mutlaka bir toplumsal gerçekliği iletir. Bu durum bütün sanat dalları için geçerlidir ve sanat yapıtını ölümsüzleştiren de onun bu özelliğidir. Sanat yapıtının herhangi bir akımı temsil etmesi bu sonucu değiştirmez. Moisey Kagan'ın "Herhangi belirli bir dönemi karakterize edecek şekilde, (örneğin, anti-klasik - romantik - gotik - rönesans - barok vs. ya da klasikçilik - romantizm - gerçekçilik diye) dünya sanat kültürünü, üslupların kendi içinde bir değişmesi olarak ortaya koyma çabası, sanatsal gelişmenin kendi hakiki yasallıklarını kabaca çarpıtmaktan başka bir şey değildir"* deyişi bunu açıkça ortaya koymaktadır.

18. ve 19. yüzyıllarda, pozitif bilimler alanında yapılan keşifler doğrudan doğruya üretim araçlarına yansımış ve kapitalist üretim biçimini doğurmuştur. Kapitalist üretim ilişkileri, sanat ve felsefede köklü değişimlerin yapılmasına, en önemlisi diyalektik ve tarihi materyalist felsefenin temelinin atılmasına zemin oluşturmuştur.

Diyalektik ve tarihi materyalist felsefenin doğuşu, toplumsal bilinci veya düşünceyi olduğu kadar sanatçıyı ve sanat yapıtlarını çeşitli boyutlarda etkilemiştir. Moisey Kagan, yukarda adı geçen yapıtında, farklı toplumsal yapıların çeşitli sanat dallarını farklı boyutlarda geliştirdiğini ileri sürmektedir. Bundan şu sonucu çıkarmamız mümkündür. Demek ki, her toplumsal formasyonun ön planda tuttuğu bir sanat dalı mevcuttur. Örneğin, Rönesans döneminde resim sanatı ön plana çıktıysa, 17. ve 18. yüzyıllarda ise tiyatro, insanları en çok etkileyen sanat haline gelmiştir. 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılda roman en önemli sanat sayılmıştır. Zaten roman, ancak kapitalist burjuva kültürünün oturmasıyla gerçek anlamda boy göstermiştir (...)

19. yüzyılın sonlarına doğru ve 20. yüzyılın başlarında,

* M. Kagan, *Estetik ve Sanat*, s. 559

bütün bu köklü değişimlerin ve sosyal patlamaların yanı sıra teknolojinin de korkunç bir hızla gelişmesi, biri sanat alanında, diğeri ise toplumsal alanda ve birbirleriyle çok yakın ilişkisi olan iki olguyu birden doğurmuştur. Bunlardan sanatla ilgili olanı sinema, toplumsal düşünceyle ilgili olanı ise sosyalizmdir. Bundan dolayı, sinemayı sosyalist toplumun egemen sanat biçimi olarak nitelendirmemiz mümkündür. Çünkü sosyalist toplum sinemayı ön plana çıkartmış, bütün güzel sanatların en önemlisi ve insanları en çok etkileyen sanat olarak tanımlamıştır. Lenin'in "Sinema bizim için, bütün güzel sanatların en önemlisidir" deyişi, sosyalist toplumun sinema sanatını ön plana çıkardığını açıkça ortaya koymaktadır."*

Sinemanın bilimsel icadıyla (1832) teknolojik icadı arasında 63 yıllık bir zaman farkı olduğunu görüyoruz. Ayrıca, doğuşunun ilk yıllarında kimse sinemaya bir sanat gözüyle bakmamıştır. Onun sanat olabilmesi için o teknolojiyi özümseyen belirli bir bilince ve yeteneğe sahip insanların yetişmesi gerekmiştir. Böylece Fransa'da Resnais, Feyder, Renoir; ABD'de Griffith, Ford, Keaton, Chaplin; SSCB'nde Eisenstein, Pudovkin, Kuleşov, Dovjenko ve Vertov gibi sanatçılar, sinemanın sanat olma yolunda ilk adımlarını atmasını sağlamıştır. Bunlardan Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Vertov ve özellikle Kuleşov "Sinema pratiğinin, ancak sinema kuramıyla gelişip tamamlanabileceği" mantığıyla hareket ederek, pratiğin yanı sıra bir de işin teori kısmını geliştirmeye çalışmış ve 1918 yılında, dünyada ilk sinema okulu olan ve 1922 de SSCB Devlet Sinema Enstitüsü (VGİK) adını alan enstitüyü kurmuşlardır.

Lumierre Kardeşlerin 1895 yılında, Paris'te bir cafe'de yaptıkları ilk sinema gösterisiyle (Trenin İstasyona Girişi) sinema insan yaşamına girmiş oldu. Sinema tarihi kaynaklarına göre, Lumierre Kardeşler yaptıkları buluşun önünde duran parlak geleceği göremediler, işin ticari yönünün bile

* *Antrakt*, sayı 47, s. 48

farkına varamadılar. O sıralarda sinemanın insanları olağanüstü cezbedeceğini sezinleyen Charles Pathe, söz konusu buluşun kazançlı bir ticaret aracı olabileceğini düşünmüş ve dünyada ilk yapım stüdyosunu kurarak sinema salonları açmıştır. Böylece sinema deyim yerindeyse, uzun süre bir sirk atraksiyonundan, bir panayır gösterisinden ibaret kalmıştır.

Beyaz perdede hareket eden resmin insanlarda yarattığı ilk şaşkınlığın zamanla geçmesiyle olaya yeni bir biçim bulmak gerekti. Tabi bu biçimi bulmak zamanın sinemacıları için pek uzun sürmedi. İlk sinema gösterisinde tek startla çekilen "Trenin İstasyona Girişi" veya "İşçilerin Fabrikadan Çıkışı" gibi dokümanter karakterli kısa filmler, film parçacıklarının birleştirilmesi gibi basit kurgunun bulunuşu ile, artık yerini "Amerikan İtfaiyecisinin Günlüğü" gibi, içinde oyunculuğa dayalı çekimlerin de bulunduğu yarı dokümanter veya "Olağanüstü Yolculuk" ve "Aya Seyahat" (yönetmen G. Melies) gibi doğal gerçeklikle hiçbir ilgileri olmayan filmlere bırakmış oldu. Bunların hemen ardından tanınmış roman ve piyesler ekrana uyarlanmaya başladı. Bununla da kalınmadı ve gelişen sinema artık kendine özgü bir yazımı, yani özgün senaryo yazımını gerektirdi. Böylece senaryo yazarlığını meslek edinen sinema dramaturgları türemiş oldu.

## I. SENARYONUN TARİHÇESİ

Günümüzde senaryo, çeşitli ülkelerde, hattâ aynı ülkede farklı insanlar tarafından farklı biçimlerde yazılmaktadır. Bu yazım biçimleri ne olursa olsun, senaryo günümüze ulaşana kadar çeşitli evrelerden geçmiş ve sinemanın kendisi gibi birtakım arayışlara girmiştir. Senaryonun hem edebiyata, hem de sinematografa ait kendine özgü bir yapıt olmasının yanı sıra, teknolojinin ilerlemesiyle sinemaya yeni ödevlerin (ses, renk, format vs.) yüklenmesi, senaryo yazımına gerek biçim, gerekse içerik bakımından köklü birtakım de-

ğişiklikler şeklinde yansımış bulunmaktadır. Bu değişikliklere yol açan en önemli faktörlerden birisi, ekranda hareket eden "ölü" resmin artık konuşmaya başlayıp "canlılık" kazanmasıdır. Bu yüzden senaryo yazımındaki köklü değişimleri, sessiz sinema ve sesli sinema şeklinde iki ayrı dönemde irdelememiz gerekecektir. Şimdi, bu iki dönemin de ele alındığı "Senaryo, sinemanın en zayıf halkası"* adlı araştırmamın söz konusu bölümlerini biraz geliştirerek aktarmaya çalışacağım.

### I.1 - Sessiz Sinema Döneminde Senaryo

Sessiz sinema döneminde, sinema dramaturgları senaryo yazımı konusunda çeşitli yöntemler geliştirmişlerdi. Geliştirilen her yöntem büyük tartışmaları beraberinde getirdi, bunun sonucunda da zamanla değişti, başka biçimlere girdi.

Sessiz sinema döneminin ilk senaryo örneklerinde senaristler, oyuncunun sadece görünen hareketlerini, çevre özelliklerini ve bazı ayrıntıları cimri bir şekilde yazabiliyordu. Sinema henüz sessiz olduğu için, senaristin diyalog yerine altyazıya başvurduğu nadir rastlanan bir şeydi. Sessiz sinema dönemine ait bir senaryoyu alıp incelediğimizde, yapılması düşünülen filmin kurgu mantığının, senaryonun ana biçimini belirlediğini görmemiz mümkündür. Bu durumda film senaryosu, numaralandırılmış birtakım film parçacıkları –çekimler– şeklinde yazılıyordu. Bu kısa çekimlerin her birinde, oyuncu hareketinin veya başka bir deyişle, sinemasal eylemin gözle görülen tarafı kasıtlı olarak çok özlü bir şekilde belirtilirdi. Böylece filmin kurgusal yapısı, henüz edebi senaryo yazımında belki son haliyle değil de, yaklaşık olarak belirtilmiş olurdu.

Sovyet yönetmen M. Romm, sessiz sinema senaryosunun yazım biçimine şöyle bir örnek göstermiştir: "1920'li yıllarda eğer senarist, cinayet işlemiş bir adamın evine döndüğü sıra-

* *Antrakt*, sayı 45, s. 36.

da aniden annesiyle karşılaşması gibi dramatik bir sahneyi işliyorsa, senaryo yazımında bu sahne aşağı yukarı şöyle belirtilirdi:

1. Genel Plan. Cadde. Anne geliyor.
2. Orta Plan. Evin giriş kapısı. Oğul dışarıya çıkıyor.
3. Yakın Plan. Anne oğluna bakıyor.
4. Yakın Plan. Oğul karamsar bir şekilde annesine bakıyor.
5. Çok Yakın. Annenin korkmuş gözleri.
6. Çok Yakın. Oğulun gözleri.
7. Orta Plan. Oğul yavaşça dönüyor.
8. Genel Plan. Oğul caddede gidiyor.
9. Yakın Plan. Annenin gözleri vs...

Yukarda gösterilen örnekte görüldüğü gibi, yapılacak filmin kurgusal düşüncesi veya mantığı, senaryonun biçimini belirlemiş oluyor. Ayrıca söz konusu sahnenin dramatizmi hakkında yalnızca yakın ve çok yakın planlar, yani gözlerin durumu bizlere bir şeyler anlatabiliyor. Burada çevre özellikleri, karakterler ve mevcut durum ile ilgili ayrıntıların yok denecek kadar az işlendiğini, buna karşılık senaryonun maddi ayrıntılarına (mekanik hareket) çok önem verildiğini görüyoruz.

Çeşitli sinema kaynaklarından edindiğimiz bilgilere göre, sinemanın sessiz olduğu yıllarda çoğu kimse senaryoyu, piyeslerdeki diyaloglar arasında oyuncu hareketini belirten notların daha ayrıntılı bir biçimi olduğunu kabul ediyordu. Bunu daha iyi tasavvur edebilmemiz için, herhangi bir piyesin metninden bütün diyalogları atıp sadece sahnesel eylemi belirten notları bıraktığımızı düşünelim, geriye ne kalıyorsa, edebi senaryonun bir örneği sayılıyordu. "Filan odaya giriyor, oturuyor, masayı deviriyor..." vs. Oyuncuların hareket şemasının, yani filmsel eylemin kısa belirlemelerine dayandırılan ve 1920'li yıllarda yaygın hale gelen bu tip senaryoya

"profesyonel senaryo" adı veriliyordu. O dönemde sinematografik yapıt sadece çekim aşamasında, çekimi önerilen şematik senaryonun yönetmen fantezisiyle donatılmasından sonra, ancak tam anlamıyla bir canlılık kazanıyor ve etkin bir sanat yapıtı olabiliyordu.

Sessiz sinema döneminde "profesyonel senaryo"nun bu kuru yazım yöntemine karşılık bir de "duygusal senaryo" diye adlandırılan ve Sovyet senarist Rjeşevski'nin ortaya atmış olduğu bir senaryo yazım yöntemi daha geliştirilmiştir. Fakat "duygusal senaryo" Sovyetler Birliği'nin pek dışına çıkmadığı gibi, orada da bu yöntemle yazılmış senaryolardan ancak iki veya üç film çekilebilmiştir. Bunlardan biri Vsevolod Pudovkin'in çekmiş olduğu "Basit Bir Olay" adlı filmdir. Ne var ki bu film fiyaskoyla sonuçlanmış ve Sovyet sinema kaynaklarında belirtildiği gibi, Pudovkin'in yaşamında hiç de basit olmayan bir olay olmuştur. Aynı kaynaklara göre, bu denemelerden sonra "duygusal senaryo" uzun süre, nasıl senaryo yazılmaması gerektiğinin bir örneği olarak ve Sovyet Sinema Tarihi'nde, yanlışlık örneğinin bir göstergesi olarak hep bu yazım yöntemine işaret edilmiştir.

"Profesyonel senaryo"da yazar, olayın sadece iskeletini yazmakla, yönetmenin insan tiplemeleri ile ona canlılık vermesine, çevrenin vs. ayrıntılarıyla zenginleştirmesine olanak tanıyarak sinemasal eylemi cimri bir şekilde özetliyorsa; "duygusal senaryo"nun yazarı, bunun tam tersi bir yönden yola koyuluyordu. Böylece özünde aynı hatayı, ama bu kez daha kaba bir şekilde tekrarlamış oluyordu. Çünkü "duygusal senaryo"nun teorisi de, filmin çekim sırasında yaratıldığı temeline dayandırılmaktaydı. Bu yazım yönteminin savunucusu, "profesyonel senaryo"nun savunucularının tersine, senaryonun filmin şematik tutanağı olmaması gerektiğini vurguluyor, yönetmeni yalnızca duygusal yönden motive etmesi ve yönetmenin yaratıcılığı için bir ilham kaynağı olması, daha doğrusu bir tür tramplen vazifesi görmesi gerektiğini iddia ediyordu. Bu yazım yönteminde, senaryonun somut olay-

larla ve renkli insan tiplemeleriyle işleneceği yerde, sadece filmsel olay ve çevreyle ilgili duygusal haykırışlar coşkulu bir şekilde veriliyordu. Böylece istemlerin çatışması tamamen zayıflatılmış, dramaturji daha soyut ve ayrıntı yönünden tamamen yoksun bir şekle sokulmuş oluyordu.

Yukarda açıkladığımız her iki yazım yöntemi de senaryonun değil, uygulamasının önemli olduğunu, yani günümüzde de sıkça rastladığımız "yönetmenin ne çektiği değil, nasıl çektiği önemlidir" gibi bir düşünceyi savunuyorlardı. Senaryo gerek birinci durumda, gerekse ikinci durumda, kimilerine göre çekim aşamasında, kimilerine göre ise kurgu sırasında gerçekleşmesi gereken asıl yaratıcı süreç için bir çıkış noktası veya tramplen vazifesini görmeliydi.

Fakat arayışlarını sürdüren sinema dramaturgları, her iki yöntemin de yanlış olduğunu anlamakta gecikmediler. Böylece, henüz sessiz sinema döneminde, içerik yönünden zengin ve dramaturjileri sağlam birtakım senaryolar gün ışığına çıkmaya başladı. Yeni kuşak senaristler, sessiz sinemanın senaryo atölyesini ilerletmeye, senaryolarında sinema görselliğinin plastik yönlerini canlı bir şekilde işlemeye başladılar. Böylece sinema dramaturjisinin güçlü karakterlere ve istemlerin çatışmasından kaynaklanan güçlü anlaşmazlıklara dayandırılmasına önem verildi. Hattâ sinemanın sessiz olması, senaristin ve sırası geldiğinde yönetmenin, filmin görsel yönünü daha ayrıntılı bir şekilde düşünmelerini ve özellikle filmi görüntülerle anlatmalarını zorunlu kılmıştı. M. Romm, sesin, dolayısıyla diyalogların olmaması dolayısıyla, karakter ve istemler arası çatışmaların görüntülerle ifade edilmesi için geliştirilen ayrıntılı yazım yöntemi veya geleneğinin, sessiz sinemanın sesli sinemaya bıraktığı en değerli miras olduğunu iddia eder...

## I.2 - Sesli Sinema Döneminde Senaryo

Sovyet sinema kaynakları, ses sinemaya girdiği zaman, sinema dramaturglarının önceleri onu nasıl kullanacaklarını bilemediklerini belirtiyor. Bu yüzden sesli sinemanın ilk yıllarında senaryo yazımı için şöyle bir formül bulunmuştu: Diyaloglar dahil, sinemanın işitsellikle ilgili kısımları özel bir sütun içine alınmıştı. Senaristler böyle yapmakla, sanki yapıtlarına tecavüz eden yeni ve yabancı bir doğayı belirtmiş oluyorlardı. Böylece senaryo yazımında filmin görsel ve işitsel yönleri, belirli bir süre birbirinden kalın bir çizgiyle ayrılmıştı. Oysa TRT'nin eski yapımcılarından Vedat T. Erdamar'ın bu konuyla ilgili açıklaması daha da ilginçtir. Erdamar, TRT'nin ilk kurulduğu yıllarda, TV'de gösterilmek üzere satın alınan filmlerle birlikte dublaj için gönderilen ve filmsel eylem ile ilgili çok kısa açıklamaların yanı sıra, sayfanın sağ yarısında diyalogların eksiksiz yer aldığı montaj sayfalarının senaryo gibi algılandığını ve o günden beri senaryoların böyle yazılması gerektiğine kanaat getirildiğini anlatmıştı Fakat, Erdamar'ın söylediklerinde bir doğruluk payının bulunmasıyla beraber sesli sinemanın ilk yıllarında, senaryonun görsel ve işitsel yönlerinin ayrı sütunlar halinde yazılmasının asıl nedeni bu değildir. Öyle sanıyorum ki, Türkiye'de senaryolar TRT'nin kuruluşundan önce de böyle yazılıyordu.

Sinemanın gelişme sürecinde meydana gelen belli bir teknolojik yapılanmanın sonucunda, filmin görselliği ile işitselliğini senaryoda birbirinden ayıran bu kalın çizgi, çoğu ülkenin sinemacıları tarafından silindiği halde, ülkemizde günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Yavuz Turgul'un "Eşkıya" filminin senaryosunu, bu tip senaryoya örnek göstermemiz mümkündür:

**39. OTEL LOBİ İÇ/GECE**

Hepsi gözlerini TV'ye dikmiş bakmakta. Andrey Mişkin, Kemal bey, Çocuk, Naci, Cumali... TV'de bir yorum yapılmaktadır.

**Sunucu (Ses): Yazılacak**

.....

.....

Cumali saatine bakar. Çocuğa döner.

**Cumali:**
Annen nerde lan?

**Hakan:**
İşe çıktı.

**Cumali:**
Bugün erkenci ha?
Naci kız, görmediğine emin misin amcayı?

**Naci:**
Aman of, görmedim dedim ya. Taktın mı takarsın sen de...

**Cumali:**
Kayboldu herif. Tüh...
Bırakmayacaktım yalnız...

Eşkıya'nın yüzü ter içinde ve tatsız. Boynunda dürbünü. Cumali yanına gider.

**Cumali:**
Nerdesin be amca? Bak bu kadar insan merak etti seni... Kayboldun sandık.

**Eşkıya:**
Kayboldum kardaş.

**Cumali**
İyi haltettin. Nasıl buldun
burayı...

**Eşkıya:**
Eski usullerle... İz sürdüm.
Bu şehir hapishane Cumali.
Nefes alamıyorum...
Her yanım kuşatılmış.
Hayvan ölüsü gibi kokuyor...
Koğuşlar böyle kokardı.
Bak sene aldım. Şeker...
Al kıro.

Eşkıya'nın boynundaki dürbün
Hakan'ın dikkatini çeker.

**Hakan:**
Bu ne?

**Eşkıya:**
Dürbin.

**Hakan:**
Napılır?

**Eşkıya:**
Uzağa bakılır...

**Hakan:**
Bakıyım mı?

**Eşkıya:**
Bak...

Şimdi de, "Eşkıya"dan başka bir sahneye bakalım:

**45. SEMT KAHVESİ İÇ/GECE**
Pis, duman içinde bir kahve.
Az müşteri. Bir köşede oturmuş,
biraz önceki bozgunun siniriyle
surat asmaktalar.
Sigara içenler ve çay içenler...

Eşkıya, az ötede bir masada yalnız
oturmakta, çayını yudumlamaktadır.

**Cumali:**
Allah kahretsin! Allah kahretsin... Sürünüyoruz sokaklarda. Her işin bir asaleti vardır. Şu halimize bak... -

**Cimbom:**
Niye demişler, hızlı yaşa genç öl cesedin yakışıklı olsun. Bunun için...

Eşkıya da saf saf dinler..

**Cumali:**
Ben size bir şey sölim mi! Oynayacaksan büyük oynayacaksın abi... O kadar... Kargadan başka kuş tanımam. Babam Adana'dan göç edince garsonluğa başlamış ya... İşte o zaman kaybetmiş rahmetli. Ben kaportacı oldum... Kâhya oldum... Disko-

tekte fedai oldum ama yine bir bok olamadım... Niye? Bok yoluna hapse düştüm...

**Deli:**
Hepimiz öyle...

Deli bir sigara yakar..

**Cimbom:**
Geçen gün babamla birbirimize girdik. Fabrikadaki işime geri dönmemi istiyor. Girmem dedim. Sen işçi oldun da ne oldu diyince kıyamet koptu.

**Avarel:**
Bizim de Cumali gibi evden tüymemiz lazım...

**Cumali:**
Gideceğim Demircan abiye kurtar bizi bu hayattan baba diyeceğim... Bizi takıma alsın...

**Deli:**
Valla en kral adam oluruz şüphesiz.

**Avarel:**
İtibarımız olur, saygı duyar herkes... Manavı, bakkalı, çakkalı.

**Cimbom:**
Kızlar...

Yavuz Turgul'un senaryosundan aldığımız sahnelerde görüldüğü gibi, ortadan ayrılan sayfanın sol tarafında, sahnesel eylem ile ilgili çok kısa açıklamalardan başka pek bir şey göremiyoruz. 39. sahnenin başında birkaç kişinin gözlerini televizyona dikmiş bakmakta olduklarını ve televizyonda sonradan yazılmak üzere bir yorumun yapıldığını kuru kuruya belirtmekten öteye gidilmemiş. Kocaman sahne boyunca bir de Cumali'nin saatine bakıp çocuğa dönüşü ve diyaloglardan anladığımız kadarıyla, kaybolduğundan endişe duyulan Eşkıya'nın yüzünün ter içinde ve keyifsiz olduğu halde Cumali'nin yanına gittiği belirtilmiş bulunuyor. 45. sahnede ise, semt kahvesinin çok kısa bir tasvirinden sonra, uzun uzadıya ve pek de anlamlı olmayan bir diyaloga karşın "Eşkıya saf saf dinler" ve "Deli bir sigara yakar"dan başka sahnesel eylemle ilgili bir şey göremiyoruz. Eğer "Eşkıya" filminin senaryosundaki diyalogları silecek olursak, geriye neredeyse hiçbir şey kalmıyor. Oysa nasıl ki, hiçbir kelimesini bilmediğimiz dilde konuşan bir filmi izlediğimiz zaman konuşulanların haricinde hemen hemen her şeyi anlıyorsak, bir senaryonun diyaloglarını hiç okumadan, sadece sahnesel eylem metninden senaryonun olaylarını, tam olmasa da içinde barındırdığı sanatsal düşünceyi, konusunu, dramatik eylem hareketini, kurgusunu ve ritmini anlamamız, kısacası süjesel kompozisyonunu hissetmemiz gerekir.

Ses olgusu, senaryo yazımını olduğu gibi, sinemanın kurgusunu, mizansenini, ritmini, temposunu ve nihayet anlatımını derinden etkilemiş bulunmaktadır. Artık yönetmenin elinde çok konuşan uzun bir plan vardır. Bu uzun plan ikide bir çeşitli görsel ayrıntılarla veya çok yakın planlarla kesilmemektedir. En önemlisi, ses olgusu sinemaya "reel zaman" mefhumunu getirmiştir. Böylece, saniyede 18 kare olan optüratör hızını 24 kareye yükseltmekle sinemadaki koşulluluk düzeyini farklı boyutlara taşımış ve en azından sinemasal koşulluluğun niteliğini değiştirmiştir. Çeşitli mimik ve jestlerle bir şeyler anlatmaya çalışan veya konuşuyormuş

gibi yapan oyuncu, artık kendi sesiyle konuşmaya, hattâ çerçeve dışında olduğu halde sesi veya diyaloguyla varlığını hissettirebilmeye başlamıştır. Buna paralel olarak da, izleyicinin filmi algılama boyutları değişmiş ve "gerçekçiliğe" bir adım daha yaklaşılmıştır. Daha sonraları bunu renk, stereoskopi, stereosound vs. gibi adımlar izleyecektir...

## II. SESLİ SİNEMADA İKİ YAZIM YÖNTEMİ

Sinemayı bir yandan zenginleştiren ve onu daha farklı anlamsal ve zamansal boyutlara taşıyan ses olgusu, diğer yandan, geçici bir süre için bile olsa, onun görselliğe dayalı anlatımını yoksullaştırmış oldu. Beyaz perdede konuşan insanla birlikte, diyalogun sinematograf malzemesine daha sık girmesiyle, senaryolar şekil bakımından piyeslere benzemeye başladı. Bunun sonucunda da, senaryo yazımında "piyes tipi senaryo" diye, yeni bir sistem geliştirildi. Diğer taraftan, sinema senaryosunun farklı olması gerektiğini düşünen bazı senaristler o zamanlar çok yaygınlık kazanan ve günümüze kadar varlığını sürdüren "öykü tipi senaryo" diye, senaryo yazımının başka bir yöntemini geliştirdiler. Buna rağmen günümüzde, tam anlamıyla gelişmiş bir senaryo yazım yöntemi yoktur ve bu konuda arayışlar henüz kesilmemiştir.

### II.1 - Piyes Tipi Senaryo

Bu sistem, sinemasal eylem metni ile diyalogların senaryo yazımının temelini oluşturduğu düşüncesinden yola çıkıyor ve hareket belirten açıklamalar piyeslere nazaran biraz daha ayrıntılı işleniyordu. Sonuçta "piyes tipi senaryo" filmin ete bürünmemiş bir iskeletinden ibaret oluyordu. Yani karakterler yeteri kadar işlenmediği gibi, gerek olayların, gerekse mevcut durumun veya ortamın betimlemeleri ya tamamen yapılmıyor, yahut çok az yapılıyordu...

Günümüzde de piyes tipi senaryolara rastlamamız mümkündür. Yakın bir geçmişte yazılmış olan Quentin Tarantino'nun "Pulp Fiction" (Ucuz Roman) filminin senaryosunu piyes tipi senaryoya örnek göstermemiz mümkündür.

*Malibu'daki Vincent*

*Vincent hâlâ korku içinde maymun gibi sürüyor, telefonu kulağına bastırarak. Konuşma boyunca görüntüye bir Vincent, bir Lance giriyor.*

**Vincent:** Lance, ben Vincent, başım büyük belada olum sana geliyorum.

**Lance:** Vay, ağır ol bakalım olum, sorun ne?

**Vincent:** Hâlâ sende adrenalin iğnesi var mı?

**Lance:** *(Üzerine doğan güneş vuruyor)* Olabilir.

**Vincent:** Ona ihtiyacım var olum, aşırı doz almış bir piliç var yanımda.

**Lance:** Onu buraya getirme, seninle dalga geçmiyorum, evime aşağılık tipler getirme!

**Vincent:** Seçme şansın yok.

**Lance:** Aşırı doz mu almış?

**Vincent:** Evet. Ölüyor.

**Lance:** Öyleyse kaderine razı ol, onu bir hastaneye götür, sonra da kendine bir avukat bul.

**Vincent:** Olumsuz.

**Lance:** O benim sorunum değil. Bu boku sen yedin, kendin halledeceksin. Benimle cep telefonundan mı konuşuyorsun?

**Vincent:** Üzgünüm.

**Lance:** Seni tanımıyorum! Kimsin? Gelme buraya, kapatıyorum.

**Vincent:** Çok geç geldim bile.

*O sırada Lance'in evinin içinden Vincent'ın Malibu'sunun sokağa girip geldiğini duyarız. Lance telefonu kapatır,*

*pencereye gider ve perdeyi çeker. Perdeler hışırtıyla açılır ve Vincent'ın Malibu'su gelip eve çarpar. Cam çarpmanın şiddetiyle tuz buz olur.*

**Jody:** *(Dışarıdan)* Bu neydi?

*Lance pencereden ayrılır, kapıdan dışarı fırlar, ön bahçeye çıkar.**

Yukarıda örnek gösterdiğimiz sahnenin bir piyes metni olmadığını kestirmek neredeyse mümkün değil. Yalnız burada tiyatro sahnesini aşan ve sinematografın kendi özelliklerinden kaynaklanan bir şeyler var. Örneğin, otomobilin gelip cama çarpması vs. Fakat bazen şimdiki, bazen de geniş zaman kullanımı var ki, senaryonun asıl metninde öyle olup olmadığını bilemiyoruz. Senaryoda geniş zaman kullanımı, büyük bir olasılıkla, Türkiye'de senaryoların genellikle geniş zaman kullanılarak yazıldığını bilen çevirmenin ülkemizdeki senaryo yazım stiline uygun bir çeviri yapma çabasından kaynaklanmış olabilir...

### II. 2 - Öykü Tipi Senaryo

Bu yöntem, adından da anlaşılacağı gibi, öykünün veya hikâyenin "şimdiki zaman" ile yazılmış biçimine dayanmaktadır. Acaba neden geçmiş zaman veya geniş zaman değil de şimdiki zaman diyoruz? Elbet bunun da kendine özgü gerekçeleri vardır. İlerde bunları ayrıntılı bir şekilde açıklamaya çalışacağız.

"Öykü tipi senaryo" ekranda görülen ve işitilenin ayrıntılı bir yazımına dayanır. Senaryo kahramanlarının karakterleri, aralarındaki ilişki ve çelişkiler, anlaşmazlık durumu detaylı bir şekilde işlenir. Filmsel olayların cereyan ettiği zaman ve mekânın, doğal ortamın vs. tasvirleri yapılır. Kısaca-

* *Pulp Fiction*, Parantez Yayınları, s. 62.

sı, filmin atmosferi henüz senaryo yazımında iletilmeye çalışılır. "Öykü tipi senaryo"nun daha iyi anlaşılabilmesi için, kendi yazdığım "Eve Giden Yol" adlı senaryodan bir sahneyi örnek verelim:

**24. ÇİFTLİK EVİNİN TERASI (İÇ-AKŞAM)**

*Serin bir sonbahar akşamı, yıldızlı bir gökyüzü... Fanuslu iki gaz lambasının aydınlattığı çiftlik evinin taş kemerli terasında, kerevetine kurulup nargilesini fokurdatan Reşat Ağa, zeytinyağı mengenesini yakan çeteden tanıdığımız iki genç oğlu, genç karısı ve orta yaşlı kâhya ile önemli bir konuyu konuşuyorlar. Reşat Ağa nargilesinden üst üste birkaç nefes alarak kâhya Akif'e soruyor:*

*REŞAT AĞA*

*Konuştun mu kenle, bere İkko?..*

*AKİF*

*Konuştum ağa... Kırgın gibi bir hali vardı, sankitte annamadı gavvat.*

*REŞAT AĞA*

*Yok yaho! Git çağır keni, hele bir bakak...*

*Akif, Mahmut'u çağırmak için terası terkederken Reşat Ağa, büyük oğlu Halit'e dönüyor:*

*REŞAT AĞA*

*Bugün burada yatın. Sabaha karşı Mizan batmadan yola çıkarsınız...*

*HALİT*

*Başüstüne Hacı Ağa.*

*Reşat Ağa nargilesini bir iki kez fokurdattıktan sonra, sakin bir ses tonuyla durumu iki oğluna anlatıyor:*

*REŞAT AĞA*

*Her allahın günü gelip seferberliğe asker toplu-yollar. Araya girmesem yaşına başına bakmadan bizim İkko'yu da götürücüdüler... Allahtan sizi sadece iki kardaş bilirler ki, biri yanımda kalıcı dedim... Hah Mahmut geldi, siz gidin hatte rahat konuşak...*

*Mahmut, Akif'in peşinden terasın merdivenlerini tırmanırken, Reşat Ağa'nın iki oğlu diğer taraftaki merdivenlerden iniyorlar. Mahmut terasa çıkar çıkmaz, tedirgin bir şekilde Reşat Ağa'ya soruyor:*

*MAHMUT*

*Beni emretmişin Ağa, hayırdır inşallah...*

*Reşat Ağa, yan yattığı kerevetin üzerinde doğrulduktan sonra sakin bir ses tonuyla Mahmut'a karşılık veriyor:*

*REŞAT AĞA*

*Hayırdır, hayırdır, merak etme... Hanım! Kuru incir, goz, badem koy da yiyek... Şöyle yaklaş da otur bere oğlum...*

*Akif, Mahmut ile birlikte ağanın kerevetine yaklaşıp daha oturmadan, İffet hanım kalkıyor ve diğerlerine çaktırmadan Mahmut'un gözlerinin içine bakıyor. Mahmut onun bu anlamlı bakışlarıyla karşılaşmamak için boynunu büküp bakışını ondan kaçırıyor. İffet hanım içeriye girdikten sonra, Reşat Ağa aynı ses tonuyla sözlerine devam ediyor:*

*REŞAT AĞA*

*Dinle Mahmut, seni evladım kimi severim... Halid'i askere alıcılar... Bilirsin, yeni everdik keni... Bre insaf mı bu? Bre yazzık deel mi kene?..*

*Mahmut, sanki mutlaka onaylaması için söylenen bu soruları mekanik bir şekilde yanıtlarken, çiftliğin kâhyası Akif de, Reşat Ağa'nın dediklerini destekliyor:*

*MAHMUT*
*Yazzık valla.*

*AKİF*
*Bre vallah insaf deel bu yok!..*

*REŞAT AĞA*
*Hay ceddine rahmet bre İkko...*

*Bu sırada İffet hanım, buğday sapından örülü ve üzeri, kuru incir, kuru üzüm, ceviz, badem vs. gibi yemişlerle dolu rengârenk bir tabakla terasa çıkıyor ve tabağı onların tam ortalarına koyuyor. Reşat Ağa, elini yemişlere uzatarak konuşmaya devam ediyor:*

*REŞAT AĞA*
*Ye bre oğlum ye, utanma... Haa, ne diyok?..*

*AKİF*
*İnsaf yok, deyiktin ağa...*

*REŞAT AĞA*
*He ya!.. Diyom ki, senin kafa kağıdın yok... Sana bir dene çıkarak da, Halid'in yerine askere gönderek... Allah için askerlik eyyi bir şeydir, hemi de sevabı var haa...*

*Mahmut düşünceli bir şekilde büzüldükçe büzülüyor, "bilmiyorum" anlamında omuzlarını kaldırıp ancak işitilebilen hafif bir sesle yanıt veriyor:*

*MAHMUT*

*Bilmem ki ağa...*

*Reşat Ağa, bir karısıyla, bir de kâhya Akif ile bakıştıktan sonra sesini olabildiğince yumuşatarak devam ediyor:*

*REŞAT AĞA*

*Nolucu yaho? Taş çatlasa 4-5 sene, gözünü kapayıp açana kadar biter... Kabul edersen, sana tam üç Osmanlı altını vericim!*

*Mahmut çaresizce etrafına bakınırken, bir an İffet hanımla gözgöze geliyor. İffet hanım etrafındakilere çaktırmadan, ona "kabul et" anlamına gelen bir jest yapıyor. Mahmut, tekrar boynunu büküp bakışını kaçırıyor. Bu arada kısa bir sessizlik oluyor. Uzaktan bir yerden bir - iki köpeğin ulumalarından başka bir şey işitilmiyor. Reşat Ağa, derin bir iç çekerek sessizliği bozuyor:*

*REŞAT AĞA*

*Ha ?.. Ne diyon, bre oğlum?..*

*Mahmut, bir an etrafındakileri süzerek olumlu anlamda başını sallıyor...*

Yukarda verdiğimiz örnekte görüldüğü gibi hep şimdiki zaman işlenmiştir. Öyle ki, senaryo yazımında şimdiki zaman, duyguları betimlemede, görsel ve işitsel materyal üzerinde çalışırken ekrana aktarılması, daha doğrusu görselleştirilmesi mümkün olmayan soyut düşüncede yayılmaya olanak vermiyor. Eğer senaryo metni "Mahmut geliyor, yanındakinin kulağına bir şeyler fısıldıyor veya ürkekçe etrafına bakınıyor" gibi, şimdiki zaman kullanılarak yazılmışsa, o zaman olay doğrudan doğruya gözlerimizin önünde cereyan ediyormuş gibi canlanıyor. Bu durum da, görselliğimizi ve

işitselliğimizi somutlaştırıyor. Ayrıca, şimdiki zamanın içerdiği sürekli eylem hali, senaryoda kesintisiz bir hareketi içeren dramatik eylemin en iyi ifade edilme biçimidir. Buna karşılık, senaryo metninde olay "Mahmut geldi, yanındakinin kulağına bir şeyler fısıldadı" veya "Mahmut gelir, yanındakinin kulağına bir şeyler fısıldar..." şeklinde geçmiş zaman yahut geniş zaman kullanılarak ifade edilmiş olsaydı, o zaman olay geçmişte olmuş gibi algılanacak ve bu yazım yöntemi, senaryo yazarını büyük bir olasılıkla somut anlatımdan uzaklaştıracaktır. Geniş zaman da çok daha soyut, kesin olmayan ve eylemin böyle olup olmadığından kuşku uyandıran bir ifade biçimidir.

Şimdiki zamanla yazılmış bir senaryo metni, şu an gözlerimizin önünde, ekranda bir görüntü varmış gibi bir duygu uyandırır. Bu yüzden sinemasal eylemi şimdiki zaman kullanarak yazmak, senaristi hem senaryo yazım biçimine yaklaştıracak, hem de görselleştirilmesi mümkün olmayan soyutlamalar yapmasını sınırlandıracaktır.

İlginç bir filmi izleyen arkadaşlarımız, bazen gelip filmi anlatmaya başlar. Hemen hemen herkes böyle bir şeye tanık olmuştur. Dikkat edersek, izlediği filmi anlatan arkadaşımızın büyük ölçüde şimdiki zaman kullanarak anlattığını görürüz. Bunun psikolojik birtakım nedenleri vardır. Bunlardan birincisi; şimdiki zamanın somut olayı anlatmada kolaylık sağlaması ve arkadaşımız anlatırken, gördüklerini gözlerinin önünde canlandırarak anlatmasıdır. İkincisi; filmin olayları ne zaman cereyan etmiş olursa olsun, ister şimdi, ister 500 yıl önce veya 50 yıl sonra olsun ekranda izlenen zaman hep şimdiki zamandır.

Biçimine, uzunluğuna veya kısalığına bakmaksızın film senaryosu eylemlerin, olayların, karakterlerin, anlaşmazlıkların çok planlı ve sistematik bir dünyasıdır. İlya Weissfeld, film senaryosuna, dramaturjik tasavvurların somutlaştırılması gözüyle bakılması gerektiğini söylüyor ve şöyle devam ediyor: "Senaryonun yazımı, gelecekteki sinemasal yapıtın

felsefi ve duygusal özünü iletebilecek betimsel araçların veya birimlerin bulunup ortaya çıkarıldığı bir süreçtir". Bu nedenle senaryo yazarının yazdığı her cümlenin, mutlaka ekranda görülebilecek biçimde, dramatik eylemin plastik bir ifadesi olması gerekmektedir. Senaryo yazarı, yazdığı senaryoyu bir bütün olarak tasavvur eder ve kafasında canlanan görüntüleri, plastik tasvirleri açık ve somut bir şekilde ifade eden sözcüklerle yazıya döker. Deneyimli bir senarist hangi sözcüklerin anlamlı, hangilerinin ise anlam ifade etmeyen kısır sözcükler olduğunu bilir ve sinematografik cümlesini kurarken cümleyi uzatmaktan başka işe yaramayan gereksiz sözcüklerden kaçınır.

Senaryo yazımında plastiğin tasvir edilişi, edebiyattaki sözcüklerin yerini tutar. Biçimsel olarak tasvir edilmiş plastik materyalin seçimi ve senaryoda nasıl kullanılacağı çok önemlidir. Senarist elindeki materyalden sadece senaryosuna hayat veren, içinde kesintisiz bir hareketi barındıran ve ana fikrinin en çok anlaşılmasını sağlayan materyali seçmelidir. Ayrıca çok güzel bile olsa, senaryonun özlülüğünü ve organik bütünlüğünü bozacak materyalden kaçınmalıdır.

Öykü tipi senaryonun yazımı konusunda da, farklı senaristler farklı yöntemler geliştirmişlerdir. Bildiğim kadarıyla, bunlardan Yevgeni Gabriloviç, senaryonun yazımına başlamadan onu episodlara ve sahnelere ayırır ve filmsel olayların seyrine göre, bu sahneleri kendi aralarında bir biçimde kurgular. Daha sonra her sahneyi ayrı olarak küçük bir dramaturji halinde geliştirmeye ve sahnesel eylemin hareketini belirlemeye başlar. Gabriloviç'in bu yönteminde her sahnenin, bir filmin adını andıran "acı", "itiraf", "şeytanla buluşma" vs. gibi bir başlığı vardır ve her sahne ayrı bir sayfada özetlenir. Dolayısıyla senaryonun yazımına geçmeden önce, gerekiyorsa onun yeri değiştirilir. Kimisi de bu yola başvurmadan, tıpkı bir öykü yazar gibi, hattâ bazen sahne ayrımı yapmadan yazmaya başlar. Senaryonun ilk yazımı bittiğinde onu defalarca okur, yeniden yazar. Ne zaman elinde, üze-

rinde çalışacak bir nüsha oluşursa onu sahnelere ayırıp kurgulamaya, yani Gabriloviç yönteminde olduğu gibi işlemeye, gereksiz olanı atmaya ve eksikleri tamamlamaya başlar...

Senaryo yazımının genellikle senaryo özeti (synopsis), film öyküsü (treatment), edebi senaryo veya sinema senaryosu ve çekim senaryosu şeklinde dört aşaması vardır... (Eskiden Sovyetler Birliği'nde bu aşamalar genellikle şöyle bölünürdü: Senaryo manifestosu (sunuş), senaryo yazım planı (libretto), edebi senaryo, sinema senaryosu ve çekim senaryosu).

Senaryo özeti (synopsis), adından da anlaşılacağı gibi, yapılması düşünülen filmin senaryosunun konusunu içeren kısa bir beyanıdır. Filmin düşüncesini içerir ve senaryonun ne hakkında yazıldığı sorusuna karşılık verir. Senaryo özetinin mutlaka senaryodan önce yazılması gerekmez. Genellikle senaryo ile birlikte yapımcıya sunulmak için yazılır. Yapımcı filmin özetini okuduktan sonra onu ilginç bulması halinde senaryoyu okumaya karar verir. Veya henüz senaryo yazılmadan önce yapımcıya sunulur ve aynı şekilde yapımcı tarafından ilginç bulunursa yazımına karar verilir. Film öyküsü veya diğer adıyla treatment, genellikle diyalogsuz veya önemli olan çok az diyalogla filmsel süjenin anlatımıdır. Bu da, film özetini ilginç bulan yapımcının ikinci aşamada okuduğu veya yazdırdığı ve filmin olaylarını açığa çıkaran 10-20 sayfalık sinematografik bir öyküdür. Edebi senaryo ise, artık bütün sahne, episodlarıyla ve diyalogun tamamını içeren bitmiş bir sanat yapıtıdır. Çekim senaryosu, daha farklı bir kategoriye girdiğinden onu ayrıca ele alacağız...

## III. SENARYODA ZAMAN

Bir gün fotoğrafın hiç alışılmadık ve o kadar da ilginç bir tanımına rastlamıştım. Fotoğraf sözcüğünün türemiş olduğu, foto (ışık) ve grafi (resim) sözcükleriyle hiç mi, hiç ilgisi olmayan bir tanım: "Fotoğraf, zamanın bir anının sabitleştirilmesidir" deniyordu. Oysa fotoğrafın zamanla ilgili olduğu, öyle hemen akla gelen bir şey değildir. Ancak A. Tarkovski'nin "Mühürlenmiş Zaman" adlı çalışmasını okuduğumda, bu tanımın arkasında gizlenen gerçeği daha iyi kavramaya başladım. "Mühürlenmiş Zaman"da Tarkovski, artık belirli bir zaman dilimini olduğu gibi kopyalayıp yüzyıllar boyunca metal kutularda, (şimdi ise, manyetik bant üzerinde veya CD'lerde saklayabileceğimizi söylüyor. Tarkovski'nin bu görüşünü en basit anlamıyla ele alacak olursak, buna göre, yaşamınızda geçen önemli bir olayı, diyelim ki bir çocuğunuzun dünyaya gelişini, okuldan mezun olduğunuzda diploma törenini, arkadaşlarınızla bir toplantıyı ve daha bir sürü olayı (önemli olması da şart değil) kaydedebilir ve yıllarca saklayıp istediğiniz an o olayın mekânına ve zamanına dönebilirsiniz. Bu da hem geçmişi, hem şimdiyi aynı anda yaşamanız anlamına gelir. Fakat böyle bir saptama daha çok tarihi kayıt niteliğinde olan (chronical)* çekimler için geçerlidir.

Sinemada (veya senaryoda) zamanı üç boyutuyla; yani

* Bu arada belgesellerin iki ayrı kategoride ele alındığını hatırlatmak gerekir. Bunlardan birinci kategoriye girenler, kati surette tekrarı olmayan, zamana ve o zamanın olaylarına dayanan belgesellerdir ki, bunlara tarihi kayıt niteliği taşıyan vakai (chronical) belgeseller diyoruz. Örneğin; herhangi bir savaş veya deprem sırasında yapılan çekimler böyledir. İkinci kategoriye girenler ise belirli bir zamana ve o zamanın olaylarına kayıtlı kalmaksızın yapılan çekimlerdir. Örneğin, bir balık türünün belgeselini çekiyorsunuz. Bugün yaptığınız çekimlere ara verip iki üç ay sonra devamını çekebilirsiniz. Aynı şekilde, "Bitkiler Alemi" ve "Hayvanlar Alemi" gibi belgesellerin yanı sıra herhangi bir kalenin, akarsuyun veya sönmüş bir volkanın belgeseli de öyledir.

geçmiş zamanı, şimdiki zamanı ve gelecek zamanı aynı anda izleyebiliriz. Tarkovski, sadece sinemaya özgü olan bu zaman olgusuna "zaman içinde zaman" adını vermiştir.

Sinemada zamanı reel (astronomik), kurgusal (irreel) ve hayali (mevhum) zaman şeklinde üçe ayırmak artık gelenek haline gelmiştir. Zamanı, kelimenin dar anlamıyla ele alırsak bu doğrudur. Reel zaman, filmde geçen sürenin gerçek zamanla uyum halinde olduğu zamandır. Örneğin, bir repliğin filmde söylenme süresi, gerçek zamanla bire bir uyum halinde olur. Kurgusal zaman da, filmde geçen bir zaman diliminin, kurgu yoluyla veya özel çekimlerle gerçek zamana göre kısaltılması veya uzatılmasıdır. Buna, bir otomobilin bir adama çarptığı kazayı daha etkili kılmak için, kaza anını birkaç açıdan arka arkaya göstermeyi veya aynı şekilde, birinin bir yerden düşüş anını hızlı çekimle (rapid) görüntüleyip ekranda yavaşça görmeyi vs. örnek verebiliriz. Hayali zaman ise, nasıl ve ne zaman olduğu belli olmayan zamandır ki, bu zaman türüne daha çok bilim kurgu filmlerinde rastlamak mümkündür. Yahut film kahramanlarından birinin düşünceleri veya yapmak istediği tasarıları görselleştirildiğinde, filmdeki zaman yine hayali zamandır. Buna karşılık sinemada reel zaman ile hayali zaman olgusunu aynı anda (ikisini birlikte) göstermemiz mümkündür. Örneğin, üç dakika ve on saniye süren filmsel bir sahnenin işitsel boyutunda, aynı uzunlukta herhangi bir müzik parçası (klasik müzik veya şarkı) yer alıyor. Demek ki, sahnenin ekranda geçen süresi 3 dak. 10 sn. Bunu çalınan müzik parçası da kanıtlıyor, çünkü sesi ne yavaşlatabiliyor ne de hızlandırabiliyoruz. Sahnemiz bu yönüyle astronomik zaman ile bire bir çakışıyor. Gel gelelim ki, aynı sahnenin görsel boyutunda geçen zaman çok farklı algılanıyor. Nasıl mı?

Birinci plan; bir çocuk doğuyor.

İkincisi, çocuğun doğum kutlamaları. Konuşulanlardan ABD'nin Japon kenti Hiroşima'ya atom bombası attığı anlaşılıyor. Yani 8 Ağustos 1945....

Üç. Çocuk emekliyor.
Dört. Ana okulunda defterine resim çiziyor.
Beş. İlkokul çağında araba çarpıyor ve ayağı kırılıyor.
Altı. Artık delikanlı. Arkadaşlarıyla top oynuyor.
Yedi. Tıp fakültesinden mezun oluyor.
Dokuz. Meşhur bir aktris ile evleniyor.
On. AIDS virüsüne karşı çok etkili bir aşı buluyor.
On bir. Nobel Tıp Ödülü'nü alıyor.
On iki. Bilmem hangi hastanede AIDS'ten ölüyor. Yıl 8 Ağustos 2000 vs....

Oldu mu şimdi tamamı tamamına 55 yıl? Kanaatimce oldu. İnsan beyninde algılanan zaman 55 yıl, ama kronometre tuttuğunuzda tam 3 dakika ve 10 saniye..

Buna rağmen, sinemanın kendine özgü yapısı ve zamanı işleyişi derin bir şekilde ele alındığında, zamana farklı bir biçimde yaklaşmamız kaçınılmaz olacaktır. Bu durumda zamanı, birbirinden farklı dört kategoride incelememiz gerekir.

Birincisi, süjesel zaman, yani filmsel olayın süjede ele alınış biçimiyle tüketilen zamandır. Diyelim ki, filmin olayları bir günde, bir ayda veya on yılda cereyan ediyor. O filmin süjesel zamanı bir gün, bir ay veya on yıldır vs.

İkincisi, kameranın film (pelikül) üzerinde kaydettiği zamandır. Film üzerinde kaydedilen zaman, filmin kurgulanıp bittikten sonra salonda sergilendiği zamana eşit olmayabilir. Örneğin; daha önce sözünü ettiğimiz gibi, kamerayla saniyede 48 kare hızla kaydedilen zaman salonda saniyede 24 kare hızla sergilenecek ve hareket ekranda iki kat yavaşlayacaktır. Veya bunun tam tersine, saniyede 8 kare hızla kaydedilen zaman bu kez 24 kare hızla sergilendiğinde hareket üç kat hızlanacaktır vs...

Üçüncüsü, izleyici tarafından algılanan zamandır. Diyelim ki, İstanbul'da trene bindiniz, tren hareket etti. Sizi tren istasyonuna kadar uğurlayan arkadaşınızın üzgün bakışı ve tren tekerleklerinin raylar üzerinde ilerleyişinin ardından trenin Ankara'da durup sizin trenden inmeniz ekranda bir,

en fazla iki dakika sürecektir. Buna karşılık izleyici tarafından algılanan zaman 6 veya 8 saattir. Bazen öyle olur ki, süjesel zaman ile izleyici tarafından algılanan zaman birbiriyle karıştırılır. İlk bakışta böyle görünmesine rağmen, dikkatli bir şekilde incelendiğinde süjesel zamanın izleyici tarafından algılanan zamanla tamamen farklı olduğu anlaşılır. Örneğin; süjesel zaman, bir ihtiyarın anılarını anlattığı bir güne veya birkaç saate dayanıyor. Fakat ihtiyarın anlattıkları gösterildiğinde izleyicinin algılayacağı zaman ayları hattâ yılları kapsayacaktır. Film kahramanlarının rüyaları, kâbusları ve her türlü geriye dönüşler (anımsamalar) yine, süjesel zamanın algılanan zamanla çakışmadığını gösterir.

Dördüncüsü ise, yukarda açıkladığımız farklı üç zamansal kategoriye rağmen izleyicinin salonda tükettiği ve bir sinema seansı ile sınırlı olan reel zaman olgusudur.

Gerçek şu ki sinema, zamanı diğer sanat dallarından hiç birinin ele almadığı bir biçimde ele alır ve onu öyle tüketir. Bunun içindir ki, daha önce dediğimiz gibi sinema gerçekten kendine özgü bir zaman biçimidir. Onun reel zamanla ilişkisi ancak yukarda anlattığımız çerçevede kalmaktadır. Sinemada zaman ve mekânın birlikteliği, "zaman içinde zaman" olgusundan dolayı gerçek yaşamdakinden farklıdır ve onu meydana getiren sinema sanatçısının yarattığı dünya ve yaratım süreciyle doğrudan doğruya ilgilidir.

İlya Weissfeld, sinemanın kendine özgü bir zaman biçimi olduğunu söyler. Sinemanın zaman ile ilişkisi alanında söylediğimiz herşey bu sözü doğrular nitelikte. Ama sinematografın zaman ile ilgili ilişkisi bunlarla sınırlı değildir. İnsanlığın, başlangıcından günümüze kadar saptamış olduğu zaman birimleri ile bu birimlerin kendi aralarındaki ilişkiyi nasıl ve hangi ölçülere göre saptamış olduğu düşünmeye değer bir konu. Bu konu üzerinde azıcık kafa yoran bir insan, günümüzde kullanılan zaman birimleri arasındaki tutarsızlıkları mutlaka fark edecektir.

İnsanların günümüzde kullandıkları bütün ölçüler sabit

ve çok hassastır. Bir metre 100 santimetre ve bir milim olamaz. Bir kg, 1000 gramdır, bir gram fazlası veya eksiği değildir. Ayrıca zaman haricinde bütün ölçüler sıfırlarla büyür ve sıfırlarla eksilirler. Ama zaman insanlığın düşündüğü en eski ölçü olmasına rağmen en çelişkili olanıdır.

60 salise saniyeyi, 60 saniye dakikayı, 60 dakika da saati oluşturuyor. Bu saat olana kadar böyle ama saatten sonra, tutarsızlıklar başlıyor. Gün sadece 24 saat. Ay 31 veya 30 gün. Şubat ise 28 ve dört yılda bir 29 gün. Yıl da öyle. 365 gün ve Şubattan anlaşılacağı gibi dört yılda bir 366 gün. Yıl 12 ay. Aylar birer birim oldukları halde birbirine uymuyorlar. Bunların yarısı 31, diğer yarısı 30 gün olsa yine az buçuk mantık var denilebilir. Ama 7 ay 31, 4 ay 30 ve zavallı Şubat ise malum. Böyle ölçü olur mu? Ama hafta bu yapının içinde en sakat olanı. Çünkü ne aylar haftaya tam bölünebiliyor, ne de yıl. 4 hafta 28 gün ediyor ki, Şubatı 4 yılda üç kez istisna edersek hiçbir ay haftaya bölünmüyor. Yıl 52 hafta, ama 52x7=364 gün eder. Büyük bir olasılıkla haftayı 7 sayısının kutsallığından yedi gün olarak hesaplamış olacaklar.

Diyelim ki, 360 meridyen (360°'ye göre) 4 dakikadan 1440 dakika, 60'a bölünürse 24 saat yapar, böylece gün bulunmuş olur (dünyanın kendi ekseni etrafında bir tur). Peki dört sayısına bölmek nereden çıktı? Meridyenler arası 5 dakika olsa ne yazar? O zaman gün 30 saat olacaktı. Yahut diğer birimler neden tam olarak bölünemiyor? Oysa doğanın şaşması mümkün olmayan bir matematiği olduğundan kuşku duymamamız gerekir.

Bunlarla daha fazla kafa karıştırmak yerine, asıl düşünülmesi gereken yere gelelim. Bir ölçünün en küçük birim bulunduktan sonra, o birim belirli bir matematikle çoğaltılırsa daha büyük birimler elde edilemez mi? Örneğin zamanın en küçük birimi "an" olsun ve bu birim daha küçük parçalara ayrıştırılamaz olsun. An ise, belirli bir zamanda hareketin ses ile eşleşmesi olarak hesaplansın (Şimdiki zaman ölçüleriyle 24 kare/sn.). Ses ile hareketin eşleşmesi doğanın ma-

tematiğine uyan bir şey olsa gerek. Şayet hareketli görüntü bundan 2400 yıl kadar önce, mesela Aristoteles zamanında keşfedilmiş olsaydı belki de zaman böyle hesaplanırdı. Yahut sıfırı Araplardan önce Sümerler bulmuş olsalardı, zaman hesapları yine şimdikinden farklı olacaktı. Kimbilir....

## IV. SENARYODA KURGU

Sinema kurgusunun bilinen ey yaygın tanımı, çekimi yapılan film parçacıklarının kurgu masasında, belirli bir dramatik yapıya veya sıralamaya göre art arda birleştirilmesi olayıdır. Fakat bu tanım işin sadece teknik yönünü ilgilendirmekte ve sinematografik kurguyu tam anlamıyla yansıtmamaktadır. Birçok sinema kuramcısı, kurgunun bir ritim, bir dramaturji olduğunu söylemişlerdir. Bunun da, sinema kurgusunun başka bir yönü olduğunu kabul etmek gerekir. Bu konuda en iyi tanımı yapan M. Romm, kurgunun sinematografa özgü bir yolla, dünyanın yeniden yaratılışının ve olayların açıklığa kavuşturulmasının bir yöntemi olduğunu söyler.

Senaryonun filmin temelini oluşturduğu savından yola çıkılırsa "dünyayı yeniden yaratma"nın ilk adımları senaryoda atılacak demektir. S. Eisenstein, "Her sanat yapıtında olduğu gibi kurgunun ödevi konunun, süjenin, hareketin veya davranışların art arda anlatımıdır" demiştir. "Bir şeyler anlatmak" söz konusu olduğu sürece, türü ne olursa olsun her senaryonun bir kompozisyonu vardır. Kompozisyonu tanımlarken, senaryonun kompozisyonuna o senaryonun dramaturjik kurgusu gözüyle bakabileceğimizi önceden belirtmiştik. Bu durumda, senaryo yazarken dünyayı parçalar halinde ayrıştırıp tekrar bir araya getirmek suretiyle yeni bir bütün oluşturuyoruz. Bu arada senarist tarafından (veya yönetmen) oluşturulan bütünün, yani senaryonun, çekim esnasında tekrar parçalara ayrıştırıldığını ve kurgu masasında

tekrar ve belki de farklı bir bütünlük içerisinde bir araya getirildiğini unutmamak gerekir.

Senaryonun yapısal-dramaturjik kurgusu, sahne ve episodlarının karşılıklı ilişkileri ve birbiriyle bağlanmaları filmin türüne bağlıdır. Otomobil yarışları gibi bir materyal üzerine kurulu ve yapısı tamamen dramatik olan bir filmin kurgusu ile Tarkovski'nin "Ayna" filmi gibi biyografik-lirik bir yorumla verilen bir filmin kurgusunun farklı olacağını tahmin etmek hiç de zor olmasa gerek...

Senaryonun kurgulanmasında, dramatik eylemler kendi aralarında kurgulanıp olayları, olaylar sahneleri, sahneler de episodları oluşturur. Sonuçta senaryonun ayrı birimleri (sahneler, episodlar vs.) arasında bir kurgu söz konusu olduğu gibi, her birimin kendi içinde bir kurgusu da olacaktır.

O halde yazım aşamasında nasıl bir kurgudan sözedebiliriz? Bu kurgunun teknikleri nelerdir? Bun bir örnekle açıklamaya çalışalım.

Diyelim ki, senayo yazarı kendisine oldukça ilginç gelen, onu derinden sarsan bir olaya tanık oldu veya işitti ve "bundan mükemmel bir senaryo çıkar" diyerek senaryo çalışmalarına başladı. Fakat çok geçmeden, sinematografik edebi yapıtın ana olayını teşkil edecek sarsıcı olayla yüzeysel tanışmanın senaryo yazımı için yeterli olmayacağını anlayacak ve ihtiyacı olan bir sürü yan olayı aramaya koyulacaktır. Haliyle bir süre sonra, elinde birbiriyle alakası olan veya olmayan küçük ama ilginç esprilerden, gerçek yaşamda cereyan eden sinematografik fıkralardan vs. meydana gelen devasa bir malzeme birikecek. Böylece tek vücut bir senaryo oluşturacak şekilde, bütün bu malzemeyi ana olayın çatısı altında toplamak için, kaçınılmaz olarak bir **kurgu** yapmak zorundadır. Bu durumda senaristin gözönünde bulundurması gereken bazı özellikler vardır.

Bir senaryo yazılırken, senaryonun değişik birimlerinin hem kendi içlerinde hem de birbiriyle kurgulanması üç farklı temel üzerinde yapılabilir. Bunları "Dokuya Göre Kurgu",

"Yapıya Göre Kurgu" ve "Anlama Göre Kurgu" diye adlandırabiliriz.

### IV. 1- Dokuya Göre Kurgu

Senaryoda yer alan iki olayın doku yönünden birbirine uyması ve kurgulanması olayına dayanır. Doku'nun tutmaması halinde iki olay birbiriyle kaynaşamaz. Portakal ağacına erik aşılandığı zaman doku farklılığından dolayı nasıl kaynaşmaz ve çürürse öyle. Olayların dokusu dendiğinde o olayları doğuran nedenler, gelişme koşulları ve o olayları birbirine bağlayacak iç bağlar akla gelmelidir. Örneğin, savaştan sonra açlığın, sefaletin ve hastalıkların başgöstermesi veya bir banka soygununu polisiye olayların izlemesi vs....

### IV.2 - Yapıya Göre Kurgu

Kurgulanacak olayların temel içeriği bakımından dramaturjik yapılarına göre kurgulanmasıdır. Filmin olayları yapıları itibariyle birbirleriyle uyum halinde olmazsa filmin sahne ve episodları sanki her biri başka bir filmdenmiş gibi olur. Örneğin polisiye bir olayın, polisiye başka bir olayla kurgulanması. Burada dramatik yapıda iki olayın kurgusu söz konusu. Başka şekilde, bir savaş olayı ile başka bir savaş olayını kurgulamak da, epik iki olayın kurgulanmasıdır.

### IV. 3- Anlama Göre Kurgu

Anlama göre kurgu ise, birbiriyle kurgulanan olayların içerik ve bağlam bakımından anlam bütünlüğü oluşturması esasına dayanır. Olayların veya ayrı zahirelerin bir araya gelmesi bir anlam oluşturamıyorsa, film birbiriyle ilgisi olmayan olaylardan ibaretmiş gibi gelir. Burada sadece aynı anlama gelen iki zahirenin kurgusundan sözetmiyoruz. Farklı anlam taşıyan iki olayın kurgusu da anlam bütünlüğü

yaratabilir. Örneğin futbol maçı sonrası tezahürat yapan insanlar ile ücret artışı için yürüyüş yapan işçilerin kurgulanması.....

Ayrıca, olayların teknik yönden kurgulanmasını da Ardışık Kurgu, Paralel Kurgu ve Eliptik Kurgu diye üçe ayırmamız mümkündür.

**(a) Ardışık kurgu:** Burada düz bir anlatım söz konusudur. Art arda sıralanan olaylar nasıl gelişiyorsa öyle anlatılır. Örneğin; a olayı + b olayı + c olayı vs.

**(b) Paralel kurgu:** Aynı anda cereyan eden iki veya daha fazla olayın paralel anlatımına dayanır. Örneğin; kayıp oğlunu arayan baba ile futbol maçını dönüşümlü olarak anlatmak. (Bu örneği "düşünce"yi anlatırken vermiştik) Burada, bir kayıp oğlunu arayan baba, bir futbol maçı verilecektir. Yani, a olayı + b olayı + $a_1$ olayı + $b_1$ olayı + $a_2$ olayı + $b_2$ olayı vs. Türk Sineması'nda Şerif Gören'in, Yılmaz Güney'in senaryosundan çektiği "Yol" filminde, hapisten izinli olarak ayrılan beş mahkûmun başlarından geçen olaylar dönüşümlü anlatılarak çok ilginç bir paralel kurgu örneği sergilenmektedir.

**(c) Eliptik kurgu:** Bu kurgu biçimi sinemanın gelişmesiyle, filmsel olayı özlü bir şekilde anlatmak için, gereksiz olan ve izleyicinin tahmin edebileceği şeyleri filmden atmak suretiyle ortaya çıkmıştır. Eliptik kurgu, Yunanca bitmemiş veya tamamlanmamış hareket anlamına gelen "ellipsis" sözcüğünden türetilmiştir. Bir olay bitmeden, diğer olay veya olayların benzer unsurlarını kullanarak birbirlerine bağlanmaları esasına dayanır. Örneğin; bir kiralık katil, bir otelin penceresinden dürbünlü tüfekle sokakta yürüyen birine nişan alıp onu vuruyor. Ardından hemen cenaze töreni geliyor. Fakat bu cenaze töreni farklı bir zamanda ve farklı birinin cenaze törenidir. Eliptik kurgu, x olay veya hareketin birinci yarısı+y olay veya hareketin ikinci yarısı şeklinde kurgulanarak elde edilir. Sergio Leone'nin "Bir Zamanlar Amerika" adlı filminin sergileme episodunda mükemmel bir elips örne-

ği vardır. Leone, telefonun çalışını kullanarak filmsel olayı farklı bir zaman ve mekâna taşımıştır.

## V. SENARYODA RİTİM VE TEMPO

Yunanca "rhythmos" sözcüğü, hareketin oranı veya ölçülülüğü anlamına gelir. Filmin veya dramatik eylemin ritminden söz edildiği zaman o filmin iç hareketi ve iç yapısı, yani içeriğinin canlandırılmasının dinamiği anlaşılmalıdır. Filmin ritmi, aynı zamanda öykünmenin tonunu da iletir.

Filmin ritmi, o filmdeki hareket anlarının tekrarını gerektirir. Weissfeld, filmdeki hareket tekrarlarının sistemi veya biriminin, her defasında münferit olduğunu ve hassas matematiksel hesaplamalarda (örneğin, poetik ölçüler) gayet serbest olabilecekleri gibi, doğaçlamayı da içerebileceklerini söyler. Bu yüzden bir senaryonun ritmini, o senaryoda şu veya bu nitelikte ortaya çıkan motiflerin tekrarının bir sistemi olarak algılamak gerekir. Belki de bu, bir sürü insanın hayatını tehdit eden ve ayaklarına dinamit bağlanmış bir köprüye yaklaşmakta olan bir trenin ritmi veya dramı yaşayan bir insanın hareketinin ritmidir. Aynı şekilde gündoğuşunun, uykusundan uyanan yaşamın kendine özgü bir ritmi vardır. Yahut bu ritim, senaryodaki olayların dramatizmini, durumun trajizmini ileten aynı ayrıntıların tekrarı olabilir...

Zaman ve mekân içerisinde hareketi örgütleyen ritimdir ve insan algısını olayın akışının yalnızca dış görünüşüne değil, aynı zamanda iç dinamiğine sürükler. Böylece ritim, senaryo yazarının yaşam ile ilişkisini ve yaşam duyumunu yansıtır. Bununla birlikte olayın duygusal gerginliğini ve dramaturgun kişisel heyecanını izleyiciye iletir.

Ritim, filmin dramaturjik yapısının nabzıdır. Tempo ise olayın seyrinin yavaşlayıp hızlanmasıyla ilgilidir. Birim zamanda hareket miktarıyla veya hızıyla doğru orantılıdır. Tempo, ritmin bir öğesi olmasına rağmen aralarında genel-

likle ters bir bağlantı mevcuttur. Çoğu kez temponun düştüğü yerde nabız yükselir veya nabzın yükseldiği yerde hareket temposu düşer. Örneğin, düello eden iki insanın hareket temposu sıfır olduğu halde, ritim doruğa ulaşır. Ritim ile tempo arasında ters bağlantı olduğu haller çoğunlukla, anlaşmazlığın olayı durduracak düzeye ulaştığı doruk aşamasında kendini gösterir. Filmde temponun da, ritmin de aynı anda yavaş veya hızlı olduğu anlar olabilir.

Temposu yavaş olan bir filmin temposunu kurgu masasında hızlandırmak mümkündür. Fakat kurgunun, henüz senaryo aşamasında ritmi yavaş düşünülmüş bir filmin ritmini hızlandırması mümkün değildir. Turkin, herhangi bir belirtinin çabucak değişimini veya kadrların hızlı kurgusunu dinamik diye adlandırmanın doğru olmayacağını ve olayların sadece gösterilme temposunun dinamik bir efekt doğurmaya, derin bir etkileşim sağlamaya yeterli olmadığını söyler. Çünkü ritim, tempoya nazaran çok daha karışık bir organizasyona sahiptir...

## VI. SENARYODA DİYALOG

Sinemada görselliğin ön planda olmasına rağmen diyalog, senaryonun en önemli unsurlarındandır. Çünkü diyalog çoğu zaman, film senaryosunun dramatizmini oluşturan kahramanların değişik istemlerinin ifade edilmesi için vazgeçilmez bir araçtır. Filmsel sahnenin kendine özgü boyutları diyalogun karakterini belirler. Bu yüzden senaryonun diyalogları, diğer edebiyat türlerinde ve tiyatroda bulunan diyaloglardan oldukça farklıdır. Edebiyatın veya tiyatronun diyalogla ileteceği birçok şeyi sinema gösterebilir, hattâ göstermek zorundadır. Buna rağmen, nasıl ki her maddenin belirli durumlarda bir senkron sesi varsa, bir filmde diyaloglar eninde sonunda insanın "senkron" sesidir.

Filmsel sahnenin daha gergin, daha kısa olması dolayı-

sıyla senaryo yazarının az sözle çok şey anlatan diyalogu seçmeye, gereksiz kelimeler kullanmamaya ve söylenen kelimelerin tekrar edilmemesine özen göstermelidir. Senaristler bazen gerçek yaşamda söylenen her şeyin diyalog olabileceğini düşünürler. Diyalogun yaşayan bir diyalog olması gerektiği tartışılamaz. Ama filmsel gerçeklik ile yaşamsal gerçeklik birbirinden oldukça farklıdır. A. Tarkovski, film yönetmenliği kurslarında okuduğu senaryo derslerinde diyalogdan söz ederken, insanların gündelik yaşamlarında konuştuklarının % 90'ından fazlasının hiçbir anlamsal değeri olmayan saçmalıklar, başka bir deyişle gevezelik olduğunu söyler ve insanların bilinçli olarak nadiren anlamlı bir diyalog kurduklarını savunur. **Ayrıca diyalogların, filmin görselliğinin tersine işlediği sürece enformatif olabileceklerini ve daha çok değer kazanacaklarını** iddia eder. M. Romm ise, tam anlamıyla herşeyi iletebilen bir senaryo biçiminin henüz bulunmadığını, ancak bir senaryoda sadece diyalogların filmde oldukları gibi eksiksiz yazılabileceğini söyler. Gerçekten de filme alınan senaryoların en az değişikliğe uğrayan veyahut hiç değişmeyen unsuru o senaryoda bulunan diyaloglardır. Bu yüzden senaryoda diyalog yazımının birinci koşulu, diyalogların özlü, (az sözlü) anlamlı, betimsel ve dinamik olmasıdır. Yersiz söylenen her söz, her replik filmsel sahneyi hissedilir derecede zayıflatır. İlya Weissfeld, yerinde söylenmiş anlamlı bir sözün psikolojik yakın plan etkisi yaptığını söyler. Örneğin, "Kayıp" filminde, ABD büyükelçisinin oğlunu arayan işadamına söylediği "Bu ülkede üç binden fazla Amerikan firması iş yapıyor. Biz ABD'nin çıkarlarını korumakla görevliyiz, sizin de çıkarlarınız yani..." gibi bir cümlenin yerini hiçbir görüntü dolduramaz. Hiçbir görüntü kırılma anında söylenen bu cümlenin yaptığı etkiyi yapamaz. Weissfeld'in kastettiği psikolojik yakın plan bu olsa gerek...

Senaryo yazarı ayrıca, diyalogları yazarken film kahramanlarının karakterlerini, sosyal durumlarını hattâ yaşlarını göz önünde bulundurmalıdır. Her karakterin kendi yapısı

gereği, özgürce diyalog kurabilmesine özen göstermelidir. Senaristin film kahramanlarına kendi düşüncelerini onların ağzından söyletmeye hakkı yoktur. Türk Sineması'nda bu türden bir davranışı, Ömer Kavur'un kendi katılımıyla Orhan Pamuk'un senaryosundan çektiği "Gizli Yüz" filminde görmemiz mümkündür. "Gizli Yüz"de neredeyse bütün kahramanlar "tek bir ağızdan" konuşmaktadırlar.

Bazen öyle olur ki, bir senaryoda edebi anlamda çok güzel bir diyalogun yer aldığını, fakat film çekimi esnasında oyuncuların onu telaffuz etmekte zorlandıklarını görürüz. Senaryo yazarının diyalogu yazarken oyunculara yazdığını hatırlatmakta yarar vardır. Senaryosunu İvan Juk ile birlikte yazdığım "Vagon" filminin çekimi esnasında başımdan böyle bir olay geçmiştir. Diyalog edebiyat stilizminin bütün gereksinimlerine yanıt verdiği halde, oyuncular söz konusu diyalogun "yaşamadığını" söyleyerek onu telaffuz etmekte zorlandılar ve çekimi durdurup o sahnenin diyalogunu oyuncuların yardımıyla tekrar yazmak zorunda kaldım...

Diyalogun çok önemli bir özelliği de, bazen filmin müziği ve diğer işitsel kaynaklar gibi, olayların kurgulanmasının bir öğesi olarak kullanılabilmesidir.

## VII. SENARYO YAZIMINDA GÖZ ÖNÜNDE BULUNDURULMASI GEREKEN BAZI ÖZELLİKLER

Film senaryosunun yapısı ister epik, ister lirik, isterse dramatik veya üçünün karışımı olsun, her türlü sinema yapıtını ilgilendiren genel kurallar veya özellikler vardır. Özellikle senaryo yazarının ve sırası geldiğinde yönetmenin göz önünde bulundurması gerektiği bu özellikleri maddeler halinde şöyle sıralamamız mümkündür:

(a) **Kitlesellik:** Sinema filmini bir veya daha fazla ülkede yüzbinlerce, milyonlarca seyirci izlemektedir. Bunlar genç, yaşlı, bilim adamı, öğrenci, işçi, sanatçı, aydın vs. olabilir.

Sonuçta film bir insan kitlesine yönelik bir sanat yapıtıdır. Bu yüzden film, seyircilerinin hepsi tarafından olmasa bile çoğunluğu tarafından anlaşılır durumda olmalı ve çoğu tarafından beğenilmesi hedeflenmelidir. Belirli bir izleyici kategorisine yönelik bazı istisnaların haricinde, (örneğin; bir çocuk filmi) sadece aydın ve çok kültürlü bir çevreye film yapıyorum veya ben film yapıyorum ama izleyicilerin kültür düzeyi düşük olduğundan anlamıyorlar, şeklinde düşünmek yanlıştır. Bu takdirde, aydınlar tarafından bile anlaşılamayacak bir film yapmak olasıdır. Bazen bir sanatçının "Benim filmim anlaşılsın istemiyorum, zaten bir şey anlatmıyorum" şeklinde tavır koyduğunu, yahut "Ben filmlerimi kendim için yapıyorum" gibi bir çıkış yaptığını işitiriz. Eğer söz konusu sanatçının sözleri mecazi anlamda söylenmemişse, o sanatçının samimiyetinden kuşku duymak gerekir. Çünkü böyle diyen bir sanatçının bile filmini mümkün mertebe çok insana izletmeye can attığını görürüz. Filminin mümkün mertebe çok insan tarafından anlaşılmasını veya beğenilmesini istemeyen bir sanatçıyı tasavvur etmek bile zordur...

**(b) Popülerlik:** Filmin popüler olması demekle, mutlaka yaşamın içinden veya insanları ya ağlatan, ya güldüren, yahut "Rambo", "Terminatör" gibi "aksiyon filmi" diye adlandırılan bir film olması gerektiğini kastetmiyoruz. Film, herhangi bir yerde, herhangi bir ülkede, güncel veya yüzlerce yıl önce cereyan etmiş bir olayı, gerçek veya gerçeküstü bir anlatımla işleyebilir. Çok hareketli bir macera filmi veya biyografik lirik bir yapıya sahip olabilir. Sonuçta ne olursa olsun insanları duygusal yönden cezbetmeli ve izleyiciyle asgari müşterekte buluşmalıdır. Senarist veya yönetmen yaptığı filmi mutlaka gününün sorunlarını ve zamanını hissederek yapmalıdır.

**(c) Özlülük:** Senaryo mümkün mertebe özlü ve somut bir yazım biçimi gerektirir. Bu yüzden yalnızca ekranda görülenleri ve işitilenleri yazmalı, elden geldiğince ekrana aktarılması mümkün olmayan şeyleri yazmaktan kaçınmalıdır.

Bununla birlikte konunun çok dışında kalan ve filmin dramaturjisine hizmet etmeyen bölümlerini senaryodan atmak gereklidir. Anton Pavloviç Çehov, bir öyküde herhangi bir bölümü veya paragrafı attığımızda, öykü hiçbir anlam kaybına uğramıyorsa, yahut atılan paragrafın eksikliği hissedilmiyorsa, o zaman söz konusu paragrafın herhangi bir fonksiyonu olmadığını ve mutlaka atılması gerektiğini, böyle bir pasajın öyküye yük olmaktan başka bir işe yaramayacağını söyler. En basit anlatılarda bile bu böyledir. Diyelim ki, bir yerden bir yere yaptığınız yolculuğu veya yaşadığınız bir günü arkadaşınıza anlatıyorsunuz. Eğer yolculuğunuz esnasında önemli bir şeyler cereyan etmemişse veya o gün kayda değer olaylar yaşamamışsanız, anlatacak bir şeyiniz yok demektir. Ama önemli bir şeyler olmuşsa, önemsiz şeyleri atlayarak ilginç bir kurguyla anlatırsınız. Çünkü anlatacağınız şeylerle arkadaşınızı hayrete düşürmek, en azından "vay be!" dedirtmek istersiniz. "Vagon" filminin çekimleri sırasında yazar rolünü oynayan Aleksandr Martinov, bir sahneyi canlandırırken "Burada olağanüstü bir şey yok, izleyiciyi ne ile hayrete düşüreceğim?", diye sorunca, sahneyi düzeltmek için epey ter döktüğümü anımsıyorum. Bu konuyla ilgili daha önce değindiğimiz gibi, İmmanuel Kant'ın şu deyişi ölümsüzdür: "Ya gerçek fanteziye çok benzediği zaman, yahut fantezi gerçeğe çok benzediği zaman sanat malzemesi olmaya hak kazanır".

Bundan anlaşılacağı gibi, senaryoda sadece enformatif özelliği olan ilginç olayların anlatılması, bu olayların içinde, diyalektik gelişmeye elverişli kesintisiz bir hareketin bulunması icap eder. Senaryoda her türlü "geviş getirme" filmin dramatizminin düşmesine neden olur...

**(d) Mantıklılık:** Bir senaryoda olayların kendileri gibi, olaylar zincirinin sıralanışı da mantıklı olmak zorundadır. Sinema tarihinde kayda değer filmlerden en mantıksız olanlarının bile kendi içinde bir mantıkları vardır. Dolayısıyla senaryo yazımında dramatik yönden kanıtlanması mümkün

olmayan rastlantılara yer verilmemelidir. Diyalektik bir yaklaşımla düşünecek olursak, her olayın belirli birtakım nedenler sonucunda meydana geldiğini görürüz. A. Tarkovski "Mühürlenmiş Zaman" adlı yapıtında, en basit rastlantıların bile insan aklının almayacağı kadar hassas doğa kanunlarına bağlı olduklarını söyler.

Bazı insanlar sanatın duygusal yönünün daha ağır bastığını ve duygusallıkta mantıklılığın aranmayacağını, sadece duygusallıktan yoksun ve rasyonel bir şekilde kurulan bir süjenin mantıklı olabileceğini iddia ederler. Oysa duygusal yönü ağır basan filmlerin daha mantıklı olması gerekir. Çünkü mantıklı bir gelişme göstermeyen duygusal bir filmin duygusallığını izleyiciye iletebilmesi kuşkuludur...

**(e) Görsellik:** "Görsellik algılamanın en başta gelen faktörüdür" diyor, Aleksey Sokolov. Onun içindir ki insanlar arasında "bir kez görmek, bin kez işitmekten iyidir" sözü yaygındır. Öyle sanıyorum ki, insanın görüntüyü hafızasında tutması sese nazaran daha kolay ve daha uzun sürelidir. Çok kısa bir süre gördüğünüz bir adamın yüzünü kolay kolay unutmazsınız, fakat onu görmeden sesinden tanımanız çok daha zordur.

Sinema, birinci planda seyredilen bir sanattır. Filmin görselliği, gösterilenin özgünlüğü ve betimselliği ile doğru orantılıdır. Filmin olayları ne kadar göz alıcı bir ortamda cereyan ediyorsa, o kadar çarpıcı demektir. Bu yüzden senaryo yazımında filmin görsel detaylarına önem vermek gerekir. Olgular zincirinin yanı sıra, olayların sergilendiği ortamın, yani sinemanın görsel yönünün detaylı ve somut bir şekilde yazılmasının önemi büyüktür. Filmsel mekânın betimlenmesi, ayrıca film olaylarının cereyan ettiği dönemle birlikte, karakterlerin de yapısı göz önünde bulundurularak kostüm ve aksesuvar gibi detayların senaryo yazımında belirtilmesi senaristin başta gelen ödevlerindendir.

**(f) İşitsellik:** Sinemada işitselliğin sadece diyaloglardan ibaret olmadığını herkes bilir, ama bu durum senaryolarda

nedense hep göz ardı edilir ve nadiren filmin işitselliğiyle ilgili olarak diyalogların yanı sıra, efekt seslere veya müziğe yer verildiği görülür. Bazen bir filmde, diyalogun hiç olmadığı bir sahneye rastlarsınız. Ülkemizde yaygın olan senaryo yazımında, böyle bir sahnenin işitselliği ile ilgili hemen hemen hiçbir şey bulamazsınız. Oysa filmde bu sahnenin sadece "konuşmadığını" ama işitsel yönden, diyaloglu sahnelere nazaran hiçbir eksikliği bulunmadığını, hattâ daha zengin olduğunu görürsünüz.

Filmin en az diğer unsurları kadar, işitsel yönünün de senaryo yazımı esnasında düşünülmesi gerekir. Çünkü işitsellik (müzik, efekt ve senkron sesler, atmosfer sesi) tıpkı görüntü ve diyalog gibi, dramatizmin vazgeçilmez unsurlarındandır ve özellikle atmosfer yaratmada en az aydınlatma kadar önemlidir.

## VIII. YÖNETMEN VE SENARYO

Zaman zaman senaryo yazarlığı diye bir mesleğin artık gereksiz veya demode olduğu ve senaryoyu yönetmenin yazması gerektiği dile getirilir. Bazıları ise, senaryoyu senaristin yazması gerektiğini savunurlar. Hattâ senaryonun tamamen gereksiz olduğunu savunan bir kesim de vardır. Her üç görüşü savunanların yanıldığını söylemektense, üç tarafın da haklı olduğu yönleri olduğunu söylemek daha doğru olur.

Dünyada senaristlerin senaryolarını yazmış oldukları nice sinema başyapıtları var. Buna karşılık nice başyapıtlar vardır ki, senaryolarını filmi çeken yönetmenler yazmıştır. Bazı yönetmenler senaryo yazmayı seviyor veya sadece kendi yazdığı senaryoyu çekebiliyor. Bazıları ise bunun tam tersi. Ama senaryoyu ister senarist, isterse yönetmen yazsın, sonuçta fazla bir şey değişmiyor. Eğer senaryo sağlam ise hiçbir sorun yok. Ama senaryo hiçbir şeye benzemiyorsa, onu kimin yazdığı o kadar önemli değildir.

Yönetmen senaryoyu çekeceği zaman nasıl olsa onu tasavvur ettiği gibi görüntüleyecektir. Hattâ senaryoyu yönetmen yazmış bile olsa, çekim esnasında çoğu kez yazdığından çok daha farklı bir şekilde yorumlamaktadır. Filmin yaratıcısı yönetmendir ve senaryoyu istediği gibi yorumlamak ona verilmiş bir haktır.

Yönetmenin bazen mükemmel gibi duran bir senaryodan olağanüstü kötü bir film yaptığını görürsünüz. Bunun değişik nedenleri olabilir. Okurken mükemmel gibi görünen senaryo, icabında sinematografik değildir veya özünde bir düşünceyi taşımamaktadır. Yahut senaryo gerçekten güzel de, yönetmen onu anlayamamış veya duygusal yönden hissedememiştir. Dahası, yapım koşulları oldukça elverişsizdir veya yönetmenin kendisi dramaturji hissinden yoksundur. Ne olursa olsun bir filmin başarısının birinci koşulu sağlam bir dramaturjidir.

M. Romm, VGİK'te yönetmen adaylarına anlattığı derslerde, senaryonun öneminden söz ederken şunları şöylemiştir: "Filmi tayin eden onun dramaturjisidir. Bir sinema filminin başarısı için her şey önemlidir. Oyuncularla çalışma, yönetmenin yaratıcılığı, işinin inceliği, filmsel zamanı ve çerçeveyi hissetmesi, kalabalık sahnelerle çalışabilme yeteneği, filmin kurgusu, betimsel çözümlemesi ve filmin görüntüsünü biçimlendiren sinematografinin bütün ayrıntıları... Buna karşın, senaryo filmin temelini oluşturmakta, işin başarısını önemli ölçüde tayin etmekte, filmin düşünsel ve sanatsal sonucunu belirlemektedir". Bunları göz önünde bulundurursak, yönetmenin sinema dramaturjisini hiçbir şekilde ihmal etmemesi gerekir. Kendi konusunu arama, filmin edebi temeli olan senaryoda yaratıcı kişiliğini ve sinematografik stilini bulma, film yönetmenliği mesleğinin gerektirdiği en önemli koşullardan birisidir.

Yönetmen, sadece çekim aşamasında kendisine önerilen senaryoyu filme aktaran ve çekimler bittikten sonra işten el etek çeken birisi değildir. Filmin düşünce halinden, senaryo-

nun yazımına, çekimlere, kurguya, müziğe ve film ekrana varana kadar geçen tüm çalışmaların yönetmenidir. Yönetmen aynı zamanda senaryonun yazım sürecine de katılır ve deyim yerindeyse senaryo yazımını yönetir. Senaryo yazım sürecinde, yönetmen ile senaristin işbirliği yapmaları senaryonun başarı şansını artırır. Bu da yönetmenin iyi bir dramaturji hissine sahip olması anlamına gelir. Ancak senaristin de, birlikte çalıştığı yönetmenin olanaklarını, filmin yapım koşullarını bilmesi ve senaryonun başına hangi durumlarda nelerin gelebileceğini tahmin etmesi çok önemlidir.

Senaryo yazarının yapamayacağı tek şey çekim senaryosunu yazmaktır. Eğer senarist çekim senaryosunu da yazıyorsa, hiç çekinmeden o filmi kalkıp yönetmelidir...

## IX. ÇEKİM SENARYOSU

Yazılan her senaryo çekim senaryosu değildir. Genellikle Türkiye'de yazılan senaryolarda, hareket metninin yazıldığı sütunda, parantez içinde "genel plan", "omuz plan" vs. şeklinde çekim ölçeği veya "amors", "plonje çekim" gibi ayrıntılar belirtilir. Böyle ayrıntıların belirtilmesi senaryoyu çekim senaryosu yapmaz. Ayrıca yönetmenin bunları hiç dikkate almadığı da bir gerçektir. Çünkü çekim senaryosunu, artık çekim mekânlarını karara bağladıktan ve ekibini tamamen oluşturup çekimlerde kullanacağı teknolojiyi saptadıktan sonra yönetmen yazar.

Oysa sinemamızda bir çekim senaryosundan bahsetmemiz bile mümkün değildir. Hüseyin Kuzu'nun Türk sinemasında çekim senaryosu ile ilgili *Antrakt* dergisinde yaptığı saptama oldukça ilginçtir: "... Çünkü sinemamızda senaryonun soluna yazılmış sahne/plan betimlemeleri çoğunlukla çekim sırasında (tecrübeyle) dekupe edilir. (Yönetmenlerimiz setlerde daha çok **diyaloga göre çekim planlaması*** yapar.

* altını ben çizdim.

Mekân betimini çoğunluk o an sette -yeniden yazmak- planlamak zorunda kalırlar.)"... Bana öyle geliyor ki Türk sinemasında dramatizmi sadece diyalog sağlıyor. Sanki diyalog olmasa, sinemacılarımızın bir senaryoyu nasıl filmleştirecekleri bile meçhul.

Son zamanlarda sinemamızda bir çekim senaryosu yazma çabasını da görmemiz mümkün. Fakat sinemacılarımızın çekim senaryosu ile ilgili tasavvurları olmadığından, ne olduğu belli olmayan ve diyalogu hesaba katmazsak, bir bakıma sessiz sinema senaryosuna verdiğimiz örneği andıran ama ondan daha amatör bir yazım biçimi ortaya çıkıyor. 1997'de gösterime giren ve senaryosunu M. Kaçan, M. Ar ve M. Altıoklar'ın birlikte yazdıkları "Ağır Roman" filminin çekim senaryosunu buna örnek gösterebiliriz.

**SAHNE 50 BİTİRİMHANE** **İÇ/GECE**

**P.1** Pejmurde adam, Salih ve Orhan bir masada oturmuşlardır. Tıbı da onlarla birliktedir. Reis ve Yengeçler de oradadır. Salih efkârlıdır. Tıbı çıkarken Reis uzaktan laf atar.

**Reis:** Sana son teklifimi yapıyorum Tıbı... 50 milyon...

Tıbı alçak sesle masadakilere:

**Tıbı:** Her yerde gözü var bu yavşağın. Şimdi de benim göt kadar ahırı istiyor.

Tıbı çıkar.
Salih camdan dışarı bakmaktadır.

**Reis:** Konuşma lan. Madem ki Ermenisin istemeden vermelisin icabında.

**SAHNE 51 BİTİRİMHANE ÖNÜ** **DIŞ/GÜN**

**P.1** Tıbı Şermin'i okşamaktadır.

**SAHNE 52 BİTİRİMHANE** **İÇ/GECE**

**P.1** Salih Tıbı'ya bakmaktadır.
Pejmurde Adam konuşur: **Pa:** Hey gidi ciğerci Tıbı... Dünyanın en masum ve temiz adamıydı ve de en yalnız.

Bir yandan koca defterini açar, sayfalarını çevirmeye başlarlar.

**Orhan:** Hiç evlenmemiş mi bu yahu?

**Pa:** Evlenmez mi? Hem de karısına nasıl aşıktı, gözü ondan başka dişi sineğe bile değmezdi. Siz daha el kadar bebeydiniz. Bir sonbahar günü Orso'nun kahvesinde köşeye çekilmiş günün yorgunluğunu üzerinden atmaya çalışırken tamirci çıraklardan biri gelip "Tıbı abi evin yanıyor" demesiyle kahveden uçmuştu. Üst katından

dumanlar çıkan binanın önünde birikenler Tıbı'yı engellemeye çalışmış ancak havalarını almıştı. Yavrum o, kuyum o, manitam o, sevgilim o, herşeyim o, diye ciğerini yırtarak göz yaşartan dumanlarla, camlardan dışarı fırlayan alevlere rağmen karısını kucaklayıp dışarı çıkarmaya karar vermişti ciğerci Tıbı. Var gücüyle kapıya tekmeyi giydirdiğinde odanın içindeki dumanlar harr diye alev almış, Tıbı'nın bütün bedenine sıcak bir şakayla hoşgeldin demişlerdi. Tıbı can havliyle kendini zor dışarı atarken yanık insan kokusu bütün mahalleye yayılmıştı. Yangın söndükten sonra yatak odasında vücuduna yapışmış mavi naylon geceliğiyle yatan Tıbı'nın karısının cesedinin üstünde çıplak bir adamın kararmış cesedi bulunmuştu. Bu haber bayılmakta olan Tıbı'nın kulağına

geldiğinde, Tıbı ancak hakiki delikanlıların edebileceği bir yemini bağırarak tüm mahalleye duyurmuştu.

51. sahnede "Tıbı Şermin'i okşamaktadır." ibaresinden başka bir şey yok. Tek sahne ve tek plan. Ama nasıl bir plan? Ölçeği, hareketi hiç belli değil. 52. sahne de oldukça garip, bir o kadar da uzun diyaloguna rağmen yine tek sahne ve tek plandan ibaret. Yönetmen öyle çözümlemişse, bu kadar uzun bir diyalogu tek plana sığdırması mümkün değil mi, diyeceksiniz? Mümkün. Ama senaryoda orta çizginin sol tarafında, yani sahnesel eylemin belirtildiği yerde sadece, "Salih Tıbı'ya bakmaktadır. Pejmurde Adam konuşur:" ve bir interval sonra "Bir yandan koca defterini açar sayfalarını çevirmeye başlarlar." diye bir cümle okuyoruz. Fakat görsel planda önerilen bu sahnesel eylemin (ne eylemse) böyle bir diyalogu taşıyabileceği kuşkuludur. Ayrıca filmi gören, bu sahnenin "çekim senaryosu"nda belirtildiği gibi çekilmediğini de görecektir. Elbette yönetmen, çekim esnasında bir çok şeyi değiştirebilir. Ama bir şey olacak ki değiştirsin. Bu durumda, Hüseyin Kuzu'nun dediği gibi, senaryo çekim setinde dekupe edilecek. O zaman bunu böyle yapmanın ne alemi var?

Şimdi de başka bir sahneye göz atalım...

**SAHNE 57 TIBI'NIN AHIRI** **İÇ/GÜN**

**P.1** Tıbı uyumaktadır.

**P.2** Şermin'i 4 ayağından iplerle bağlayıp hareket edemez hale getirmişlerdir.

P.3 Tıbı'yı iki yengeç adam sıkıca tutar, Reis bir kağıt çıkartıp yardımcısına verir, yardımcı okur.

**Yardımcı:** Ben ciğerci Tıbı şahsıma ait olan ahırı Reis'e 20 milyona satıyorum.

P.4

P.5 Yardımcı kağıdı Tıbı'ya uzatır.

**Reis:** İmzala.

P.6

**Tıbı:** Hayatta imzalamam. Hele 20 milyona

**Reis:** İmzala!

P.7

**Tıbı** 20 milyona değil

P.8

ahırı, kapısını satmam.

P.9 Reis kemerini açarak Şermin'in arkasına yürür. Adamları Şermin'in başını tutmaktadır.

**Reis:** Sen bilirsin birader.

**Tıbı:** Ne yapıyorsun lan?

P.10 Şermin'in kalça amorsu

P.11 Reis bir tuğla parçasının üstüne çıkıp

**Reis:** Görürsün şimdi ne yaptığımı

P.12 Şermin'in arkasına geçer. Çükünü çıkartır gibi yaparak

**Tıbı** Hayır...

**Tıbı** Getir ulan getir!

P.13 Tıbı bağırır, ağlamaklıdır.

P.14 Reis Şermin'in arkasından çekilir,

P.15 yardımcısı kağıdı uzatır, Tıbı gözyaşları içinde kağıdı imzalar. Reis kağıdı okur,

P.16 durumdan memnundur. Reis Şermin'e arkası dönük durmaktadır. Tıbı sinirinden, üzüntüsünden ağlamaya

başlar. Şermin aniden şaha kalkıp Reis'in omuzuna ön ayaklarıyla vurur.

**P.22** Yere düşen Reis sinirlenir. Yerde duran tırmığı alıp Şermin'in ön ayaklarına vurur. **Reis:** Hay anasını ...tiğimin beygiri.

**P.27** Darbe yakın plan **Efekt:** Kemik sesi

**P.28** Şermin dizlerinin üstünde çökerken

**P.29** Tıbı canhıraş bir çığlık atar. Kamera Tıbı'nın ağzının içinden geriye çıkar. **Tıbı:** Aaaaah..

**Tıbı:** (Dış ses) Aaah...

Bu sahneyi, şahsen hiçbir kategoriye sokamıyorum. Senaryo yazarları, sahneyi sözde dekupe etmişler. (Planlara ayırmışlar.) Gel gelelim planlar o kadar belirsiz ki, hiçbir betimsel çözümü içermedikleri gibi, ne çekim ölçekleri belli ne de aralarındaki kurgusal yapı... Mizansen ya hiç hareket etmiyor, yahut kesik kesik sıçramalar yapıyor. Bir önceki an bir sonrakini zorunlu kılmıyor. Birinci planı **(P.1)** ele alalım. "Tıbı uyumaktadır." Bu plan görsel anlamda hiçbir şey ifade etmiyor. Nerede uyumaktadır, nasıl uyumaktadır, çekim ölçeği yakın mı, genel mi, uzak mı?.. **(P.2)** ise, "Şermin'i 4 ayağından bağlayıp hareket edemez hale getirmişlerdir." Peki bunu nasıl anlamalı? Kim bağladı, ne zaman ve nasıl bağladı? Orasını siz düşünün. **(P.3)** "Tıbı'yı iki yengeç adam sıkıca tutar, Reis bir kağıt çıkartıp yardımcısına verir, yardımcı okur." Tıbı bir plan önce uyuyordu. Atı (Şermin) bağladıklarında uyandı mı, uyumaya devam mı etti, uyurken mi "iki yengeç" gelip onu sıkıca tuttu? O ancak yönetmenin gördüğü bir şey. Ama bu yazımla yönetmenin henüz bir şey görmediği de açıkça belli. Çekim setinde çok düşüneceğe benziyor yönetmen. 4.6.7.8. planlar hiç yok. Onlarla ilgili ne görüntü be-

lirtilmiş ne de diyalog. Aynı şekilde 16. plandan 22. plana ve 22. plandan 27. plana kadar olması gereken planların kendileri olmadığı gibi, numaraları bile yok.

Ne ilginçtir ki, 226 sahneden oluşan "çekim senaryosu" 99. sahneden itibaren planlara ayrılmamış bulunuyor. Senaryo yazarları, şu planlara ayırma işinin pek işe yaramayacağını, yani evdeki hesabın çarşıya uymayacağını anlamış olacaklar ki, 99. plandan itibaren bu beyhude çabadan vazgeçmiş olacaklar.

Diyelim ki, yönetmen her şeyi kendisinin anlayabileceği bir şekilde şifrelemiş ve sete geldiğinde ne yapacağını çok iyi tasavvur ediyor. Peki kendi tasavvurlarını, yani filmi nasıl gördüğünü görüntü yönetmenine, sanat yönetmenine veya asistanlarına nasıl ve ne zaman anlatacak? Bu şekilde yazılan bir çekim senaryosundan yaratıcı kolektifin her ferdinin aynı şeyleri, hattâ yaklaşık olarak aynı şeyleri tasavvur edeceği bile kuşkuludur. Oysa çekim senaryosunun en önemli amaçlarından biri de, sırasıyla her ferdinin yönetmen için çalıştığı yaratıcı kolektife, yönetmenin filmi nasıl gördüğünü ve film hakkındaki tasavvurlarını olabildiğince iletmektir.

Çekim senaryosu filmin kurgusunu, temposunu, mizansen hareketini ve betimsel çözümlemesini içinde barındırır, hattâ barındırmak zorundadır. Yönetmen, çekim senaryosunu yazarken yanında sanat yönetmeni ile görüntü yönetmeninin bulunması ve tasarladığı her çekimi onlara danışarak tespit etmesi, çekim esnasında işi büyük ölçüde kolaylaştırır. Yönetmenin çekim setinde, görüntü yönetmeniyle tartışması, aralarında anlaşmazlıkların ortaya çıkması, birinin diğerinin tasavvurlarından haberdar olmamaları filmi kötü yönde etkileyeceği gibi, çekim ekibinin ve oyuncuların yönetmene duydukları güveni zedeleyebilir, verimliliği azaltır. Bu yüzden yönetmenin sete cebinde çözümle gelmesi olağanüstü öneme sahiptir. "Cebinde çözümle" sete gelen yönetmenin, olaya tamamen hâkim olduğundan, herhangi aksi bir durumda bazı şeyleri değiştirmesinin de, daha kolay olacağını

tahmin etmek gerekir...

Şimdi de, edebi senaryo ile çekim senaryosunu karşılaştırabilmek için, daha önce "Karmaşa" adlı senaryodan sergileme episoduna örnek verdiğimiz üç sahnenin çekim senaryosunda nasıl görüneceklerine bakalım:

**Kullanılan Kısaltmalar:**

YP (Yakın Plan) Bir insanın göğüs veya omuz hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntüler.

OP (Orta Plan) Bir insanın bel hizasından görüntüsü veya o alana sığabilecek diğer obje ve görüntüler. Diz hizasından görüntülenen insan veya o ölçekte diğer objeler. II. Orta Plan şeklinde adlandırılır.

GP (Genel Plan) Bir insan boyunun çerçeveye sığdırılması veya aynı ölçekteki çerçeveye sığan diğer obje ve görüntülerdir.

UP (Uzak Plan) Kim olduğu belli olmayacak kadar uzaktan görünen insan veya diğer objelerdir.

U. PERSP (Uzak Perspektif) Genel planın mizansende derinlik oluşturacak şekilde biraz daha uzaktan görüntüsüdür. Bir kahvede oturan bir grup insanın biraz uzaktan genel görüntüsü veya aynı alanda yer alan tek başına bir insan.

Y. PERSP (Yakın Perspektif) Aynı şekilde bir kahvede, çayırda vs. oturan bir grup insanın, arada derinlik oluşturacak başka objeler bulunmayacak şekilde yakından görüntülenmesidir.

PNR (PAN - Panoramik) Kameranın kendi ekseni etrafında sağa veya sola çevrilme hareketidir.

TİLD Kameranın üç ayak veya vinç (crane) üzerinde yukarı ve aşağı kaydırma hareketidir.

TRV (Traveling) Şaryo üzerinde kameranın ileriye veya geriye kaydırılmasıdır.

| K.NO. | MEKÂN | ÇEKİM ÖLÇEĞİ | m | KADRIN İÇERİĞİ VE DİYALOGLAR | ses ve müzik | TEKNİK HUSUSLAR |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | doğa | UP | | Yıpranmış tepelerin ardından güneş doğuyor... Güneş tan kızıllığını sarıya boyadığı anda, uzaktan hücum borusunu andıran bir trompet sesi işitiliyor... | uzaktan trompet sesi | horoz ötüşü plan sonunda |
| 2 | köy | GP<br>PNR | | Sabahın erken saatleri. Köyün genel görüntüsü. Ortalıkta henüz kimseler görünmüyor. Birden köy delisinin anlaşılmayan bağırışları işitilince kamera pan hareketine başlıyor. Pan hareketi köy delisini sokakların birisinde koşarken yakalıyor. Çizgili uzunca bir fistan giysili ve ayakları çıplak olan köy delisi ata biner gibi bir değneğe binmiş, bağırtılarla olanca hızıyla koşuyor... | horoz ötüşleri, köpek havlamaları ve delinin bağırtıları... (uzaktan) | çekim üst rakurstan yapılacak<br>uzak perspektiften GP<br>f= 16 veya 18 mm |
| 3 | köy | GP<br>PNR<br>OP-GP | | Kamera deliyi devamlı kadrajda tutacak şekilde onu takip ediyor. Deli bir sokakta (kameraya doğru) koşuyor. OP da durarak bir avlunun ahşap kapısını bağırtılarla yumrukladıktan sonra, hızla başka bir kapıya yöneliyor... | köpek havlaması daha şiddetli | orta rakurs perspektif için geniş açılı objektif kullanılabilir |
| 4 | köy | OP | | Bir duvarın üstünde duran bir köpek işgüzarlıkla havliyor... | köpek havlaması | sabit kamera<br>f=50 mm |
| 5 | köy | GP-OP TRV | | Başka bir avludan çıkan deli (kameraya doğru) koşuyor, başka bir avluya giriyor ve ne dediği anlaşılmayacak sesler çıkararak kapıyı yumrukladıktan sonra kadrajdan çıkıyor | bütün sesler biraz uzaklaşıyor | şaryo, OP da deliyi takip. Deli çıkınca kadrajda kapı tokmağı kalıyor.<br>kesme |
| 6 | köy | YP<br>KISA<br>PNR VY TRV | | Bir köy evinin avlu kapısı aralanıyor, aralık kapıdan yeni uyanmış bir köylü merakla dışarıya bakıyor. Kapı aralığından bir şey göremeyince kafasını sokağa uzatıyor, önce bir tarafa sonra diğer tarafa bakıyor Şaşkın bir şekilde gözlerini kırpıştırıyor... | uzaktan delinin bağırtıları ve köpek havlamaları | şaryo ve bir kavis ray veya statif üzerinde küçük vinç |
| 7 | köy | YP | | Başka bir köylü, bir elini gözlerinin üzerine siperlik gibi tutarak kafasını evinin penceresinden uzatmış köy meydanı tarafına bakıyor Gördüklerine hiç anlam veremeyen köylü siperlik gibi tuttuğu eliyle şakağını kaşıyor.. | uzaktan aynı sesler devam ediyor | sabit kamera<br>orta rakurs |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 8 | bir köy evinin içi | GP-YP | Dövme demir parmaklıklı bir pencereden bir köy evinin içi görünüyor. Yere serili bir yatakta tamamen yorganla örtülü bir çift sevişiyor. Bir ara yorgan hızla inip kalkmaya başlayınca, evin avlusunda havlayan köpeğin seslerine, bir kadının inleme ile çığlık arası sesleri karışıyor. Kadının inlemeleri kesilir kesilmez, fistanı beline kadar çekilmiş olan bir köylü erkek yorganın altından sıyrılıp hırsla pencerenin önüne geliyor. Kısık ama öfkeli bir ses tonuyla köpeğe bağırıyor. KÖYLÜ – HOŞT! HOŞT HADİ! TÖVBE TÖVBE... | kuvvetli köpek havlamaları | sabit kamera orta rakurs dışardan, pencere önünden çekim |
| 9 | *avlu* | II OP | Sahibinin sesini işiten köpek havlamayı kesiyor, *görevini yapmış olmanın gururuyla kuyruk sallıyor*, esneyip geriniyor... | köpek efekti uzaktan sesler | sabit kamera hafif üst rakurs |
| 10 | avlu | OP | Aynı köylü, avlusunun kapısını aralayıp dışarıya bir göz atıyor. Onun hemen arkasında, başı açık, saçları dağınık olan karısı görünüyor. | uzaktan sesler | sabit kamera orta rakurs |
| 11 | köy sokağı | GP | İki katlı bir köy evinin üst katının penceresinden beline kadar dışarıya uzanmış iyi giysili bir köylü merakla köy meydanına doğru bakıyor, hırıltılı bir sesle öksürüp hapşırıyor... | öksürük vs. uzaktan sesler (biraz daha hafif) | sabit kamera, alt rakurs (uzak perspektif) |
| 12 | köy meydanı | GP<br>PNR | *Köylüler, ikişer-üçer gruplar halinde köyün değişik* sokaklarından çıkıp sessizce köy meydanına doğru yaklaşıyorlar... | *sesler daha da* hafif | *köy alanından* sokakları tarama |
| 13 | köy meydanı | GP TRV<br>U. PERSP<br>Y. PERSP<br>YP | Köy meydanında, yaşlı bir ağacın altında rengârenk bir sirk çadırı kurulu. Çadırın hemen yanında, kenarlarına İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, ABD, Rusya, Avusturya ve Yunanistan gibi, dönemin emperyalist güçlerinin bayrakları resmedilmiş bir at arabası, biraz ötede ise otlayın *iki katır ve ağacın alçak dalına asılı kafeste duran* ve boynuna küçük bir çıngırak bağlı bir karga bulunuyor. Karga yaklaşan köylüleri şöyle bir süzerek çırpınıyor ve tedirgin bir şekilde "gaak" diye ötüyor... | katırların nal sesleri, çıngırak sesleri ve karga ötüşü | köylülerin yaklaşma hızında şaryo ile çadıra kaydırma (mizansende alan derinliği) perspektif için f=18 veya 22 mm kullanılabilir kadrajın sonunda kafes YP da olacak |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 14 | çadır önü | OP TRV | Çadırın etrafında toplanan köylüler aptalca bir çadıra, bir de birbirinin suratına bakıyor, hiç ses çıkarmadan, çeşitli jestlerle birbirine sorular soruyor ve aynı şekilde yanıtlar alıyorlar... | hafif çıngırak sesleri, atmosfer sesi | şaryo - OP da kaydırma (kaydırma durgundan durguna olacak) |
| 15 | çadır önü | GP TRV | Bu sırada, köy dehşi iki büklüm eğilerek sessiz adımlarla çadıra yaklaşıyor, çadırın bez kapısını aralayıp içeriye dalıyor. Çadırın içinde şimşek gibi bir ışığın parlamasıyla da, deli iki saniye geçmeden cin çarpmış gibi çığlıklar atarak dışarıya fırlıyor. Sıçrayıp yere yuvarlanıyor. Ayağa kalkıyor, çadırda gördüklerini çeşitli jestlerle köylülere anlatmaya çalışıyor... | delinin bağırtısı çıngırak sesi karga ötüşü | şaryo - köylülerin enselerinden kaydırma ile deliyi takip. (durgundan durguna) (mizansende alan derinliği) |
| 16 | çadır önü | II. OP - YP - OP | Çadırda ne olabileceğini epeyce merak eden bir ihtiyar çadıra sokulurken deli koşarak ihtiyarın yolunu kesiyor.<br><br>DELİ - UUU!...UF, UUUFFF!...<br>İHTİYAR - ŞŞŞT... SAKİN OL MEMO.<br><br>İhtiyar elinin tersiyle deliyi bir kenara iterek çadırın kapısına iyice sokuluyor, elini uzatıp çadırın kapasını aralamıştı ki, çadırın kapısında yüzü maskeli, frakh, dibi dönemin emperyalist güçlerinin bayraklarını simgeleyen bir şeritle çevrili silindir şapka giysili ve üzeri tepeden tırnağa kadar, akla gelebilecek her türlü fors, nişan, madalya ve boncuklarla kaplı, hafif kır sakallı bir adamın belirmesiyle ihtiyar bir kenara çekiliyor. Maskeli sinsi bir gülümsemeyle çadırın önünde toplanan köylüleri süzüyor... | aralıklı ve hafif çıngırak sesleri, atmosfer sesi | statif üzerinde küçük vinç, çekimi çadır kapısından.<br>ihtiyarın kameraya yaklaşmasıyla YP a geçilmiş oluyor, bu sırada kamera ihtiyarın arkasına dolanıyor kamera hareketi ihtiyarın hareketini tamamlıyor.<br>planın sonunda ihtiyar kadrajdan çıkıyor, sihirbaz tek başına kalıyor |
| 17 | çadır önü | OP PNR TRV YP | Köylüler büyük bir şaşkınlıkla sihirbaz kılıklı adama bakıp olanlara anlam vermeye çalışırken, deli, köylülerin arkasından sessizce süzülerek kaçmaya çalışıyor ve kenarda duran şişmanca bir köylünün eteğinin altına girip saklanıyor. | hafif çıngırak ve atmosfer sesi | pan durgundan başlayıp delinin hareketini takip ediyor, şişman adamın eteğinde sabitleşiyor |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 18 | çadır önü | YP | Sihirbaz, köylüleri alıcı gözüyle süzdükten sonra bütün dişlerini göstererek kurnazca sırıtıyor, elindeki trompeti dudaklarına götürerek "hücum borusu" gibi kulak tırmalayıcı bir melodi çaldıktan sonra aksanlı bir türkçeyle onlara sesleniyor.<br><br>SİHİRBAZ - SELAM DOSTLARIM! SİZE DÜNYANIN EN BÜYÜK İCADINI GETİRDİM... | trompet sesi | sabit kamera<br>hafif alt rakurs |
| 19 | çadır önü | OP | Köy delisi, eteğinin altında saklandığı adamın eteğini hafifçe kaldırarak sihirbaza şöyle bir göz attıktan sonra korkmuş gibi eteği tekrar yüzünün önüne indiriyor. | hafif çıngırak sesi | sabit kamera<br>hafif üst rakurs |
| 20 | çadır önü | YP | Sihirbaz kısa bir an susuyor, tekrar sinsi bir şekilde sırıtarak konuşmasına devam ediyor.<br><br>SİHİRBAZ - BUGÜN GÖRECEKLERİNİZİ TORUNLARINIZA TORUNLARINIZ DA TORUNLARINA ANLATACAKLAR.. | atmosfer sesi | sabit kamera<br>çok hafif alt rakurs |
| 21 | çadır önü | YP | Köylülerden orta yaşlı ve dağınık görünüşlü biri, cesaretini toplayarak sihirbaza soruyor<br><br>KÖYLÜ -PARLEZ - VOUS FRANÇAİS? | atmosfer sesi | sabit kamera, orta rakurs<br>*yüz deformasyonu için*<br>f= 16 veya 18 mm. |
| 22 | çadır önü | OP | Sihirbaz, başını konuşan adamdan yana çevirip aynı dilde yanıt veriyor<br><br>SİHİRBAZ - OUİ, JE LE PARLE | atmosfer sesi | sabit kamera, orta rakurs<br>f= 35 veya 50 mm. |
| 23 | çadır önü | YP | Fransızca konuşan adam aptalca sırıtıp bir sağa, bir sola bakınıyor, sonra tekrar sihirbaza dönüyor.<br><br>KÖYLÜ - SEFERBERLİKTE FRANSIZLARA KARŞI SAVAŞTIM.. FRANSİZLAR İYİ ADAM | atmosfer sesi | sabit kamera<br>orta rakurs<br>(plan 1. OP a yakın) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 24 | çadır önü | OP - PNR<br>GP | Sihirbaz çok memnun olmuş gibi yapmacık bir edayla köylü adamı alkışlayarak adeta haykırıyor.<br><br>SİHİRBAZ -BRAVO, BRAVO!..<br><br>Bu sırada, sihirbaz köylü adama yaklaşıyor, onu kolundan tutup herkesin önüne çekiyor. Köylünün elini sıkarak onunla öpüşüyor ve bas sesiyle diğer köylülere sesleniyor.<br><br>SİHİRBAZ - TEBRİK EDERİM! HEROY, INTELLECTUAL.. ÇOK KÜLTÜRLÜ ADAM... YUMURTLAMAK İÇİN MÜNASİP...<br>Sihirbaz elinde tuttuğu trompeti kültürlü köylüye veriyor, sonra iki elini de havaya kaldırıyor ve boş olduklarını gösterdikten sonra bir elini kültürlü köylünün arkasına daldırıp hızla bir yumurta çıkarıyor... | hafif çıngırak sesleri<br>atmosfer sesi<br>planın sonunda hafif gülüşme sesleri | nüzansende alan derinliği<br>sihirbazın hareketiyle takip<br>GP a geçiş |
| 25 | çadır önü | YP TRV<br>TİLD<br>YP | Köylülerin ilk şaşkınlıkları geçmişgibi memnun bir ifadeyle sırıtıyorlar Eteğinin altında delinin saklanmış olduğu şişman adamın yüzü hafif bir kasılmadan sonra bütün dişleri görünecek şekilde, kurnazca sırıtıyor ve başını hafifçe eğip bakışını eteğinin altındaki deliye yöneltiyor.<br>Deli gaz kokusundan boğulmuş gibi eteği kaldırıp traşlı kafasını eteğin altından uzatıyor ve bir eliyle burnunu tıkarken diğer eliyle yüzünü yelpazeliyor<br>ve boğuluyormuş gibi öksürürcesine soluyor... | hafif şıngırtılar ve gülüşme sesleri | şaryo üzerinde köylüleri YP da tarama, şimanın yüzünde duraklama ve şişmanın bakışıya tild delide sabitleşme |
| 26 | çadır önü | YP PNR<br>GP | Sihirbaz, boğuluyormuş gibi soluyan köy delisine bakıyor ve aklına bir şey gelmiş gibi ellerini oğuşturup adeta haykırıyor.<br><br>SİHİRBAZ - EXCELLENT! EXCELLENT.. ÇOK MÜKEMMEL! .<br><br>Sihirbaz, elinde yumurtayla hızla deliye doğru koşuyor, onu ensesinden yakalayıp ayağa kaldırıyor Deli korkusundan iki elinin tersini yüzüne tutarak korunmaya çalışıyor.. | hafif şıngırtılar ve gülüşme sesleri<br>atmosfer sesi | sihirbazın hareketini takip<br>(PNR) hareketin soğuduğu yerde kesme<br>(sihirbaz ön yan, deli hafif arka yan duruşunda) |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 27 | çadır önü | OP | Deli parmaklarının arasından korkuyla sihirbaza bakıyor. Sihirbaz işaret parmağını dudaklarına götürerek sus işareti yapıyor<br><br>SİHİRBAZ - ŞŞŞT... KORKMA, SANA ZARAR VERMEYECEĞİM...<br><br>*Deli, ellerini yüzünün önünde tutmuş ikide bir ir* kilerek sihirbazın yanında iki büklüm duruyor. Sihirbaz kültürlü köylünün arkasından çıkardığı yumurtayı delinin kafasında kırıyor ve içmesi için ona uzatıyor<br><br>SİHİRBAZ - İÇ... HADİ İÇ, ÇOK NEFİS BİR YUMURTA...<br><br>Deli yumurtayı içmemek için direniyor, tavuk gi bi gıdaklamaya başlıyor... | **şıngırtı** sesleri **gülüşmeler** daha kuvvetli | sabit kamera<br>hafif üst rakurs<br>çekim sihirbazın arkasından<br>(bir önceki plan hareketinin devamıyla ikinci varyantı *çekilebilir)* |
| 28 | çadır önü | YP | Karga kafesinde çırpınarak ötüyor | karga ötüşü | sabit kamera, hafif alt rakurs |
| 29 | çadır önü | YP | Köylülerden biri gözlerini kısarak garip bir şekilde kahkaha atıyor... | kahkaha sesi | sabit kamera, orta rakurs |
| 30 | çadır önü | OP PNR (TRV) | Köylülerin gülüşmeleri kahkahalara dönüşüyor. Herkes gülme krizine tutulmuş gibi nefes alamadan gülüyor... | kahkaha sesleri daha şiddetli | şaryo üzerinde kamera ile köylülerin arasında dolaşma |
| 31 | çadır içi | *II. OP*<br>PNR<br>YP | *Akşam. Lüks lambalarının aydınlattığı sirk çadırının* dibindeki küçük sahnede orta yaşlı, başı sarıklı bir köylü, hasır bir iskemleye oturuyor. Köylünün başı üzerinde ellerini gezdiren sihirbaz aniden sarığı çekince sarık açılıyor ve uzun bir kadın donu olduğu anlaşılıyor... Sihirbaz donu silkeliyor... | *ıslıklar, çığlıklar, el* çırpmaları ve kahkahalar... (sonda şiddetli) | *mizansende alan* derinliği<br>sihirbazın hareketlerini takip<br>silkeleme kamera önünde... |
| 32 | çadır içi | GP<br>U PERSP | Çadırın içindeki köylü kalabalık birbiri üstüne yıkılarak, kimi ellerini çırpıp kimi dizini döverek nefes almamacasına gülüyorlar... | gülme, el çırpma çığlık vs | sabit kamera<br>uzak perspektif |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | çadır içi | YP - GP<br>PERSP | Sihirbaz donu bir daha silkeliyor ve don bir örtüye dönüşüyor. Sihirbaz iskemlede oturan köylünün yanına yaklaşıp üzerini örtüyor ve tekrar ellerini adamın üzerinde gezdirerek örtüyü alınca, örtünün altından bir dansöz çıkıyor. Sihirbaz biraz yana çekilip eline bir tef alıyor ve kıvrak bir hava çalmaya başlıyor. | kalabalıktan değişik sesler.. tef sesi oryantal müzik | mizansende alan derinliği plan değişimi oyuncunun hareketiyle sağlanacak silkeleme kamera önünde.. |
| 33 | | | SİHİRBAZ - HAYDAAA... HOP, HOP... | | |
| | | | Ve tombul dansöz zillerini şıngırdatarak göbek atmaya başlıyor. | | |
| | çadır içi | GP<br>U<br>PERSP | Köylü izleyiciler coşuyor. Birkaç kişi ayağa kalkıp dansözü taklit etmeye başlıyor. Bazıları ise ıslık çalarken diğer bazıları bağırıyor... | ıslık, ne dediği anlaşılmayan replikler, tef ve oryantal müzik | mizansende alan derinliği sabit kamera üst rakurstan alt rakursa tild statif üzerinde küçük vinç |
| 34 | | | 1. KÖYLÜ - KIVIR, KIVIR!...<br>2. KÖYLÜ - HOP, HOP, HOP... | | |
| | çadır içi | OP | Yerde yanyana oturan üç kadından biri başörtüsünün kenarıyla ağzını örterek çığlık atar gibi bağırıyor. | her türlü ses kakofonisi | sabit kamera orta rakurs |
| | | | 1 KADIN - ABOOOVVV!.. BİZİM HERİF ARVAT OLDU LAA!... | | |
| 35 | | | Yanındaki kadın çok bilmiş bir edayla onu teskin ediyor. | | |
| | | | 2. KADIN - KELE-KIZ, SİHİR BU SİHİR .. ESSAH DEEL.. | | |
| | çadır içi | YP | Bu sırada diğer tarafta başka bir kadın yanındakinin kulağına fısıldıyor. | kakofoni | sabit kamera orta rakurs |
| 36 | | | KADIN - NEFESİ KUVVETLİDİR MUTLAK, BÖYÜ YAPAR MI ACEP?.. | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 37 | çadır içi | OP - TİLD<br>İİ. OP<br>TİLP - OP | Sihirbaz sahnede tef çalıyor. Hemen yanıbaşında göbek atan dansöz bu sırada arkası izleyicilere dönük diz çöküyor ve arkaya yaslanarak köprü durumuna geçiyor. Sihirbaz bir eliyle tefi sarsarken diğer eliyle örtüyü alıyor ve dansözün üzerini örtüyor. Sonra bir el işaretiyle izleyicilerden birini çağırıyor. | kakofoni | dansözün diz çökmesiyle sihirbazdan dansöze dansözden sihirbaza tild |
| 38 | çadır içi | GP - OP<br>GP<br>(PNR)<br>Y PERSP | Sihirbazın çağırdığı adam yerinden kalkıp sahneye geliyor. Sihirbaz ona örtüyü almasını söylemiş olacak ki adam bir çırpıda örtüyü çekiyor. Örtünün altında dansözün yerine iskemleye oturtulan köylünün olduğu görülüyor. Sihirbaz silindir şapkasını çıkarıp eğiliyor ve izleyicilerini selamlıyor | kakofoni | mizansende alan derinliği<br>PNR ile köylünün hareketini takip |
| 39 | çadır önü | GP<br>YPERSP | Gösterilere katılamayan çocuklar sirk çadırının önünde toplanmış, çocuklardan biri bir değnekle köy delisinin eteğini kaldırmış diğer çocuklar da köy delisinin erkeklik organını seyredip gülüşüyorlar... | çocuk gülüşmeleri, çadırdan gelen kakofoni | sabit kamera<br>orta rakurs |
| 40 | çadır içi | YP TİLD<br>GP<br>PNR | Sihirbaz, renkli bir mendille örtülü şapkasının üzerinde ellerini gezdiriyor. Kısa bir süre sonra mendili alıyor. Silindir şapkanın içinden önce hafif bir duman çıkıyor. Sihirbaz dumanı üflüyor, şapkayı alıyor ve izleyicilerin arasında dolaşarak onlara badem şekeri dağıtıyor. Bademşekeri bittiktan sonra silindirini kafasına geçiren sihirbaz, çadırın ortasında bordo renkli kadife bir örtüyle örtülü film projeksiyon makinesinin yanına geliyor ve örtüyü açarak bas sesiyle seyircilerine sesleniyor<br><br>SİHİRBAZ - İŞTE DÜNYANIN EN BÜYÜK İCADI... ŞİMDİ BU SİHİRLİ ALETLE DÜNYAYI GEZECEKSİNİZ.. | kakofoni zayıflıyor yerini fısıltılara bırakıyor | YP da sihirbazın el hareketini takip, salona indiğinde PNR f = 50 mm veya zoom<br>GP da sihirbaz devamlı yakın perspektifte tutulacak |
| 41 | çadır içi | YP | İki kadın kafa kafaya vermiş anlaşılmayan şeyler fısıldaşıp gülüşüyorlar. O anda, lüks lambalarından biri sönünce kadınların bir tarafı karanlıkta kalıyor. İkinci lamba sönünce de, karanlığa bürünen kadınların gülüşmeleri kesiliyor<br>Bu sırada sihirbazın bas sesi çadırda yankılanıyor<br><br>SİHİRBAZ - ABRA... KADABRAAA! | fısıltılar, hafif gülüşmeler projeksiyon makinesinin motor sesi (plan sonunda) | sabit kamera, orta rakurs |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 42 | çadır içi | II. OP | Sihirbaz, projeksiyon makinesine filmi taktıktan sonra bas sesiyle bağırıyor.<br><br>SİHİRBAZ - ABRA - KADABRAAA!..<br><br>Sihirbazın makine kolunu çevirmesiyle projeksiyondan boz renkli bir ışık hüzmesi yayılıyor. | projeksiyon makinesi gürültüsü | sabit kamera, orta rakurs<br>(bu planın başında bir önceki planın son repliği tekrarlancak, planın nerden kesileceği kurguda karalaştırılacak) |
| 43 | çadır içi | GP | Sirk çadırının dibindeki küçük ekranda, bir metropolün caddelerinde yürüyen insan ve arabaların görüntüleri akarken sihirbazın bas sesi işitiliyor...<br><br>SİHİRBAZ - (kare dışı ses) BURASI PARİS... BU KENDİ KENDİNE YÜRÜYEN ARABALAR PARİS'TE... ŞU YÜKSEK BİNALARI GÖRÜYOR MUSUNUZ?. BURASI NEW - YORK. | projeksiyon makinesinin sesi | görüntüler ekranı kaplayacak<br>(laboratuvarda çekilebilir) |
| 44 | çadır içi | YP | Seksen yaşlarında bir ihtiyarla delikanlı yaşta sayılabilecek torunu yanyana oturmuş ekrandaki görüntüleri izliyorlar. İhtiyarın yüzünde endişeli bir ifade var. Delikanlı ise mutlu bir şekilde gülümsüyor. İkisi birden aynı anda bakışıyorlar... İhtiyarın endişeli yüz ifadesi yerini tatlı bir gülümsemeye bırakırken delikanlının gülümsemes kayboluyor... | projeksiyon makinesinin sesi | sabit kamera<br>çok hafif üst rakurs |
| 45 | çadır içi | GP | Bu sırada Lumierre Kardeşlerin çektikleri, "Trenin İstasyona Girişi"nin görüntüsü ekrana geliyor. Tren uzaktan yaklaşırken sihirbaz bağırıyor.<br><br>SİHİRBAZ -(kare dışı ses) ŞİMDİ TREN GELİYOR... SAKİNİN... HEY YAVRUM HEEEYY!...<br><br>Uzaktan gelen trenin görüntüsü ekrandan fırlayacakmış gibi yaklaşıyor... | projeksiyon sesi hafif uğultu planın sonunda haykırışlar çığlıklar gülüşmeler | görüntü ekranı kaplıyor<br>(laboratuvarda çekilecek) |
| 46 | çadır içi | GP | Köylüler bağrışarak kaçışıyor. Tren "tehlikesi" geçtiği sırada da yavaşça sakinleşiyorlar Kısa bir süre sonra ekrandan yansıyan ışık sönüyor, çadırın içi karanlığa gömülüyor, sesler yavaşça siliniyor | projeksiyon sesi bağrışmalar gülüşmeler | sabit kamera,<br>hafif üst rakurs |

Görüldüğü gibi, çekim senaryosunda sahne mefhumu ortadan kalkmıştır. Çünkü sahneler veya episodlar birbirleriyle kurgulanmış durumdadır. Yani çekimler, artık aralarında bir ayrım yapılmayacak şekilde sahneleri birleştirmiştir. Çünkü bazı durumlarda, bir sahnenin sonuyla bir sonraki sahnenin başı, tek bir çekimin içinde erimek zorunda kalmıştır. Çekim senaryosu artık süresi, çekim ölçeği, mizanseni, ritmi, temposu vs. belli olan numaralandırılmış çekimlerden (kadr) ibarettir. Bu şekilde yazılmış bir çekim senaryosu ile sete gelen yaratıcı kolektifin her ferdi, kimseye bir şey sormadan ne yapacağını bilir. Örneğin; ses operatörü hangi planlarda hangi seslere konsantre olacağını, sanat yönetmeni her planın betimsel olması için nelerin yapılması gerektiğini, aksesuvarcı veya kostümcü hangi planlarda hangi aksesuvarın veya kostümlerin gerektiğini, görüntü yönetmeni hangi planlarda hangi objektiflerin bulunması, kaç kilovat ışık veya ne kadar pelikül gerektiğini bilir.

Bu çekim senaryosu ile ilgili Türkiye'de sıkça karşılaştığım sorulardan biri de, her planın kaç metre sürdüğünün belirtilmesinin ne yararı olduğudur. Çoğu sinemacı, insanın önceden bunu bilemeyeceğini iddia ederek gereksiz olduğunu savunmuştur. Bunun nasıl hesaplandığı film yönetimi konusu kapsamındadır. Mesleğini iyi bilen bir yönetmen, filmsel zamanı hissedebilen yönetmendir ve her planın kaç metre olacağını önceden bilir, hem de uzunmetrajlı bir film (2500-2700 m.) boyunca 50 metre bile şaşırmadan. Düşünün ki, 1,5 m. uzunluğunda (3") bir plan çekeceksiniz. Görüntü yönetmeni kameraya 300 m.'lik bir magazin takmış ve 100 m.'lik bir kısmını çekmiştir. Çekilecek planın 3 metre olduğunu bilen görüntü yönetmeni, içinde 200 m. artan magazinin yerine daha önce çekilmiş olan ve sonlarında 5-6 m. artan magazinleri takarak üç metrelik planı çeker vs.

# X. GÜNÜMÜZ TÜRK SİNEMASINDA SENARYOYA ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

Sinemanın icadından bu yana yüz yılı aşkın bir sürenin geçmesine ve bir zamanlar, yılda yapılan filmlerin sayısı 300-400'leri bulmasına rağmen, ülkemizde henüz bir senaryo yazım geleneği oluşturulamamıştır. Bunun nedenlerini, ülkemizin toplumsal yapısından ve genel sanat anlayışından ayırt etmek mümkün değildir. Fakat birkaç istisna dışında, gerek yönetmenlerimizin, gerekse senaryo yazarılığını meslek edinmiş ve ondan "ekmek" yiyen senaristlerimizin dilettantizmi ve kendi yaratıcı kişiliklerini açığa çıkaracak konuları olmayışı bu nedenlerin başında gelmektedir. Dünyanın en çok sorunu olan bir coğrafyada yaşamalarına ve dünyanın en sorunlu sanatçıları arasında yer almalarına rağmen senaryolarında sorunsal olanı yakalayamamışlardır.

Yönetmen veya senaristlerimizin çoğu sanatsal, estetik ve düşünsel kaygılarla film yapmamışlardır. İzleyicilerimizin estetik zevklerini terbiye edecek, onları yönlendirip düşünceye sevkedecek ciddi sanat yapıtları ortaya koymamışlardır. Bunun tam tersine, çeşitli bölgelerimizden gelen işletmeci taleplerine göre, hiçbir sanatsal veya düşünsel boyutu olmayan sıradan melodramlar ve üç paralık macera filmleri yapıp zaten yozlaşmış olan izleyici zevkini daha da yozlaştırmışlardır. Sinemamızın bu sıradan yapıtları, zamanla TV'lerin yaygınlaşması ve iletişimin korkunç boyutlara ulaşmasıyla, dünyadaki her türlü gelişmeden anında haberdar olan izleyicilerin taleplerine karşılık veremeyecek duruma gelmesi ve salonların art arda kapanmasıyla "sinema ölüyor!" diye, feryadı basmışlardır. Bu zamana kadar bir miktar para kazanıp artık sinemanın para etmediğini anlayanlar, ellerindeki paraları faize, repoya veya taşınmaz mülklere vs. yatırıp para kazanmanın yeni yollarını keşfetmeye koyulmuşlardır. Ancak sinemadan hâlâ medet umanlar veya ellerinden başka iş gelmeyenler de devlet desteği, reklam karşılığı sponsor

desteği veya Avrupa'daki çeşitli sinema fonlarının desteği vs. gibi çareler aramaya başlamışlardır. Bunların bir kısmı, günümüzde sayıları yirmiyi bulan sinema dernekleri, sinema vakıfları kurmuşlar ve sinemanın kurumlaşması için ilk adımlarını atmışlardır. Yılda ancak on-on beş film üretilen ülkemizde, sinemayı sevdirmek ve izleyicisini tekrar kazanmak amacıyla neredeyse üretilen film sayısı kadar, çeşitli şehirlerimizde sinema festivalleri örgütlenmiştir. 1994 yılında, Adana Film Festivali çerçevesinde düzenlenen panele konuşmacı olarak katılan Antalya Film Festivali yöneticilerinden bir hanım, konuşma sırası geldiğinde, sinemayı sevdirmek için her ilde, hattâ her kasabada bir film festivalinin düzenlenmesini bile önermişti.

Yürütülen sinemayı sevdirme veya kurtarma operasyonları çerçevesinde, kimileri haklı olarak, eldeki eskimiş teknolojiyle artık film çekilemeyeceğini düşünüp biraz da "Euroimages"ın baskısıyla, Avrupa'dan çeşitli malzemeler getirmeye veya filmlerini Avrupa laboratuvarlarında yıkatıp seslendirmeye ve kopyalarını orada bastırmaya başlamış, ama gel gelelim ki sonuç pek değişmemiştir. Nedense hiç kimse, sinemadaki bu başarısızlıklarda kendi bilgisizliği, umursamazlığı veya kendi payı olduğunu farkedememiştir. Sinemanın önünde duran en önemli sorunlar ya görülmemiş, ya da görmemezlikten gelinmiştir. İşte bu can alıcı sorunlardan birisi ve belki de en önemlisi, büyük ölçüde sinema eğitimini de ilgilendiren sinema dramaturjisi atölyesinin Türk Sinema Tarihi boyunca yok sayılırcasına ihmal edilişidir!

Bugüne kadar senaryomuzun genel konusunun ne olduğunu tekrarlamaya gerek yok. Sinemaya giden veya TV izleyen herkes bunu biliyor. Günümüze kadar yapılan filmlerin yüzde 95'i ya aynı şeyleri anlatıyor, ya da hiçbir şey anlatmıyor. Önsözümüzde, sanatçımızın Avrupa'da doğan akımları, biçimleri veya yöntemleri kopyaladığını söylemiştik. Eksik söylemişiz. Sinemacımız ne yazık ki, Avrupa'daki kötü senaryoları da konularıyla birlikte kopyalıyor, hem de daha

kötü bir şekilde...

Ülkemizde binin üzerinde senaryo yazmış olan Bülent Oran, bir gün onunla yaptığım küçük bir sohbette, senaryo yazarlığına nasıl başladığını anlatmıştı. Uzun boylu yakışıklı ve zeki bir delikanlıymış o zamanlar. (Boyundan, yakışıklılığından ve zekâsından bir şey kaybetmediğini söylemeliyim.) Ve bir gün küçük episodik rollerde oynamak için bilmem hangi film stüdyosuna gitmiş. Bir süre onu öyle çalıştırmışlar. Günün birinde film yapımcısı onu bir kenara çekip "bana bir senaryo yazacaksın" demiş. Bülent Hoca da ne demişse kâr etmemiş, sonunda yazmaya karar vermiş. Senaryoyu yazmış, beğenilmiş onu çekmişler, hattâ yanlış hatırlamıyorsam Bülent Hoca bu filmde başrol oynamış. Senaryo yazarlığı serüveni işte böyle başlamış Bülent Oran'ın... Böyle olmuşsa, "olur böyle şeyler" demekten başka çaremiz yok. Bunda bir tuhaflık göremiyorum, ama binden fazla senaryo yazmak! Dile kolay. Düşünün sinema dramaturjisi konusunda, dünyanın en büyük otoritelerinden biri olan İlya Weissfeld'in filme alınmış iki veya üç senaryosu var. N. Zarkhi, A. Kapler veya V. Turkin'in en fazla on-on beş senaryoları var. Bunlar, senaryo atölyesinin kuramını ortaya atan ve sinema dramaturjisi alanında dünyada söz sahibi insanlardır. Tonino Guerra'nın kaç senaryosu var ve her senaryosunu kaç günde veya kaç ayda yazıyordu? Yine önsözde belirttiğim gibi, "vapurla karşıya geçene kadar" senaryo yazılan bir ülkede, senaryo atölyesinin varlığından veya sinema dramaturjisinin gelişmesinden ne dereceye kadar söz edebiliriz?.. Sinema, bir üretim sürecinin yanı sıra bir de yaratım süreci gerektiriyorsa, dünyayı özümseyip yeniden yaratmak o kadar kolay mı acaba?..

Tabii ki, ülkemizde bir senaristin tesbih üretir gibi, neden bu kadar senaryo yazdığını veya yazmak zorunda kaldığını tahmin etmek hiç de zor olmasa gerek. **"İstediğim gibi yapamıyorum, yaptığım gibi istemiyorum!"** diyor şair...

Ülkemizde senaryonun içinde bulunduğu bu acıklı du-

rumunu daha iyi tasavvur etmemiz için senarist Hüseyin Kuzu'nun *Antrakt* dergisinde yayımlanan, bir bakıma da savunma niteliğini taşıyan şu yazısına göz atmamız yerinde olacaktır:

*(...)*

*Yıllar önce Bülent Oran'ın senaristi tarif ettiği bir cümleyi çok sevmiştim. Oran, "Senarist yapımcının kiralık katilidir" diyordu... Cümle sanat, sanatçı gibi kültür alanından uzak, sevimsiz bir tanımlama gibi duruyor. Ama senaryo üstüne karıştırdığım onca kitap içinde hiç rastlamadığım, kısa ve bence sayfalarla anlatılacak şeyleri bir cümlede anlatan bir söz bu...*

*(...)*

*Sinemamızın sorunlarını biraz yakından takip edenler bilir ki, yıllardır yazan ve konuşan herkes senaryonun önemini vurgular ve bu ülkede senarist yetişmediğini söyler durur. Acaba gözlenen sorunlar üzerinden konuşmak ve istekleri vurgulamak yeterli mi? Nedense hâlâ kör bir inatla iyi senaryo ve senarist aranıyor. Kendisinden mucize beklenen şey, senaryo nedir ve hangi üretim ilişkileri için gereklidir? Birisi, her kim ki o, yaşadığı bir adada bir mucize gerçekleştirecek ve bir senaryo yazacak, sonra da birileri onu film haline mi getirecek? Senaryoyu yazan senarist kimdir ve üretim biçimi içinde nasıl yer alır veya almalıdır? Bu sorulara değinen VAR MI? YOK...*

*(...)*

*... Ben Türk sinemasına senaryo gerekiyor mu sorusunu ortaya atacağım ve Türk sinemasına (isterseniz ülkemiz diyelim ve bunu uygun olmayan/veya zor koşullarda sinema yapan diğer ülke sinemalarına da genişletelim), senaryo gerekmediği savını ileri süreceğim. Bence Türk sinemasına şu an sadece "tretman" gerekiyor, senaryo değil...*

*Çünkü iyi biliyorum ki senariste iyi bir senaryoyu ancak üretim ilişkilerinin bileşenleri yazdırır. Bu bileşenler de o se-*

*naryoyu filme alacak olan sermaye gücü ve onu kullanacak olanların üretim alışkanlıklarıdır. Bunlar film üretimi için maddi kaynak ve bilgi kullanımından, yapımcısından yönetmene, senaristinden görüntü yönetmeni ve diğerlerine kadar uzanan bir ilişkidir.*

*Metin (Erksan) Hoca sohbetlerimizden birinde anlatmıştı. Metin Hoca, bir zamanlar, kendisinden senaryo isteyen bir yapımcıdan bir davet alır ve gitmeden önce yapımcıya senaryo ücretini söyler. Söylediği rakam yapımcı tarafından garip bulunur. Çünkü istediği rakam o zamanlar için, 3.005.500 liradır. Metin Hoca ayrıca yapımcıya, o gün randevusuna geldiği zaman 5.500 lirayı peşin olarak alacağını da baştan belirtir. Yapımcı 5.500 liralık küsuratın anlamını sorar. 500 lira gidiş geliş taksi parası, 5000 lira da Metin Hoca'nın o günkü ücretidir. Çünkü Metin Hoca iyi bilmektedir ki yapımcı o gün kendisinden projeyi dinleyecek, senaryoyu daha sonra, çok daha ucuza bir başkasına yazdıracaktır!*

*(...)*

*Son yıllarda (bazı uygulamalar hariç) senaryo yarışmaları için verilen yazım süreleri senaryoya bakış açısını açıkça ifade eder. Bu süre genellikle 2-3 ay, 60-90 gün civarındadır. Verilen bu sürede gerekli bütün araştırma ve yazım aşamalarıyla ortaya bir tretman değil, ancak bir Outline / Geliştirim çıkar.*

*Bu da bir yansıma, bir sonuçtur. İki ayda ortaya çıkan (her neyse o / senaryo) için düşünülen karşılık da ancak iki aylık ortalama bir ücrettir. Senarist bu üretim ilişkisinde bir yaratıcıdan çok ısmarlama iş alan bir fasoncu (kiralık katil!) konumundaki zenaatkârdır. İşini bitirdiği gün yeni iş teklifi almazsa başka bir iş yapması zorunludur. Veya senaryo yazmak onun hayatının part-time işi olmak zorundadır.**

Hüseyin Kuzu'nun bu yazdıkları hemen hemen her şeyi anlatıyor ve adını ne koyarsak koyalım, mevcut olan bu ko-

* H. Kuzu, *Antrakt* sinema dergisi, Sayı 47, 1995, s. 3.

şullarda doğrudur. Fakat insan, acaba bütün bunlar bir zorunluluk mu, diye düşünmeden edemiyor... Sanıyorum ki bu sorunun en güzel yanıtını Luis Bunuel vermiştir: "Geçim zorunluluğu, hiçbir zaman sanatta orospuluğu bağışlatamaz".

Bir sanatçının yaratıcılığı için en önemli koşul özgürlüktür. Bu arada özgürlüğün de göreceli olduğunu belirtmemiz gerekiyor. Sanatçının içinde yaşadığı toplumun özgürlüğünün yanı sıra kendisinin de psikolojik yapısı itibarıyla özgür olması gerekiyor. Ayrıca sinema söz konusu ise, film yapımı için gereken "maddi özgürlük" de gündeme gelecektir. Sinema filmi, eninde sonunda onu kimin finanse ettiğine bakıyor.

Orta çağlarda resim, heykel gibi sanatları genellikle kiliseler, mimariyi saraylar yaptıran krallar veya feodal beyleri beslemiştir. Tiyatrolar da 17. ve 18. yüzyıllarda kiliselerin yardımıyla ayakta durabilmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda ise, daha önce değindiğimiz gibi artık roman ön plana çıkmış ve roman kendi yazarına fazla bir külfet getirmediği gibi okuyucu tarafından desteklenmiştir. Çok satan romanlar çok basılmış, az satanlar da az basılmış veya basılmamış. Sonuçta işin içinde bir ticaret vardı ve öyle de olmalıydı.

Sinema diğer bütün sanatların en pahalısıdır. Ayrıca gübek bağıyla teknolojiye bağımlı olduğu gibi, en büyük sanat kolektifine gereksinim duyan bir sanat dalıdır. Günümüzde birçok sinema sanatçısı sırf bu nedenler yüzünden sanatını icra edemez bir durumdadır. Son zamanlarda sinema yapımcılığı, içinden çıkılması zor olan çok çetrefil bir duruma gelmiş ve sinema asıl amacından saptırılmıştır. Bir taraftan sinemayı sadece eğlence, dolayısıyla bir ticaret aracı olarak gören ve kanaatimce, sanatla hiç bağdaşmayan "action" filmleri yapan bir "Hollywood" zihniyeti, diğer taraftan kendi kendini tatmin etmek için filmler yapan bir grup eksantrik sinemacının yaptıkları filmler ve özellikle filmin bütün maliyetini reklam karşılığı çeşitli sponsor kuruluşlarından, Euroimages'dan vs. toplayarak, daha sonra da topladığı paranın yarısına filmi kotarmaya çalışan ve onu kaç izleyicinin göre-

ceğini hiç umursamayan ve de "tokatçı" hesabıyla çalışan çoğu yapımcımızın zihniyeti...

Oysa sinema sanatı büyük özveri ister. Holdinglerin, mafyanın, rüşvet verenlerin veya alanların, müteahhitlerin parasıyla yaşamın gerçeklerini aramaya çıkamazsınız. Sizi ilk adımınızdan geri çevirirler. Çünkü bu saydıklarımızın doğası, onların gerçekleri, yaşamın gerçeklerinin arayışıyla taban tabana zıt bir yol izler. Bu yüzden sinema sanatını ancak ve ancak izleyicileri veya sivil toplum örgütlenmeleri ayakta tutabilir. Bu anlamda, henüz çok şey netleşmemiş ve emekleme çağını yaşayan sinema sanatı henüz rayına oturmamıştır.

## KAYNAKÇA


*Antrakt Sinema Dergisi*, sayı 45-47, 1995.

Aristoteles, *Poetika*, Remzi Kitabevi, 1995.

Belinski, V., *Toplu Eserler*, Hudojestvennaya Literatura yayınları, 1953.

Eisenstein, S., *Seçme Eserler*, İskusstvo yayınları, 1964.

Engels, F. , *Doğanın Diyalektiği.*

Felonov, L., *Kurgunun Modern Biçimleri*, VGİK yayınları, 1982.

Felonov, L., *Modern Kurgunun Sorunları*, VGİK yayınları, 1980.

Felonov, L., *Sessiz Sinemada Kurgu*, VGİK yayınları, 1980.

Figurovski, N., *Sinema Dramaturjisi ve İzleyici*, VGİK yayınları, 1989.

Gabriloviç, Y., *Sinema Dramaturjisinin Sorunları*, VGİK yayınları, 1984.

Kagan, M., *Estetik ve Sanat*, Altın Kitaplar Yayınevi, 1982.

Kaçan M.; Ar M.; Altıoklar M., *Ağır Roman*, Senaryo, 1997.

Kuleşov, L., *Film Yönetmenliğinin Sorunları*, VGİK yayınları, 1981.

Lukacs, G. , *Roman Kuramı*, Say yayınları, 1965.

Levin, Y., *Senaryo Kompozisyonunun Öğeleri*, VGİK yayınları, 1989.

Meyerhold, V., *Makaleler, Mektuplar, Söyleşiler*, Hudojestvennaya Literatura yayınları, 1968.

Moskova Devlet Üniversitesi, Tarih Kürsüsü Profesörleri, *Dinler Tarihi Sözlüğü*, Politizdat yayınları, 1983.

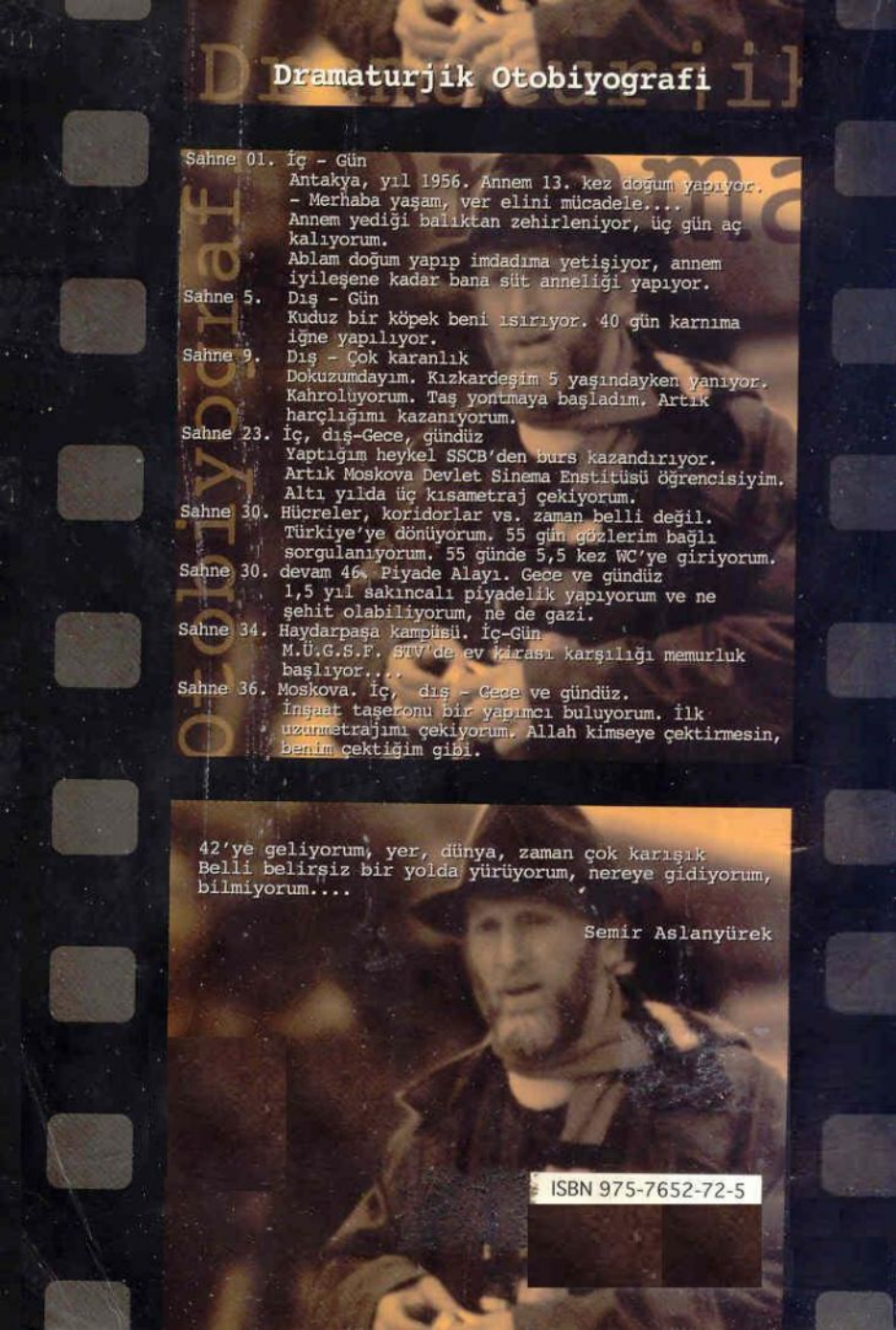
Ojegov, S., *Rusça Rusça Sözlük*, Russkiy Yazıyk yayınları, 1978.

Özgentürk A., *Ali Özgentürk Filmleri 5.*, Anadolu Sanat yayınları; 1996.

Paramonova K. ve VGİK Senaryo Fakültesi Dramaturji Kürsüsü Hocaları, bildiri, VGİK yayınları, 1979

Pudovkin, V., *Toplu Eserler*, İskusstvo yayınları, 1974.

Romm, M., *Seçme Eserler*, İskusstvo yayınları, 1982.
Sokolov, A., Görsel Kurgu, VGİK yayınları, 1981.
SSCB Bilimler Akademisi Felsefe Estitüsü, Estetik Bölümü, *Estetik Düşünce Tarihi*, İskusstvo yayınları, 1985.
SSCB Bilimler Akademisi Felsefe Enstitüsü, *Felsefe Sözlüğü*, Politiçeskaya Literatura yayınları, 1975.
Turgul, Y., *Eşkıya*, Senaryo, 1996.
Turkin, V., Sinema Dramaturjisi, Goskinoizdat yayınları, 1938.
Tarkovski, A., "Mühürlenmiş Zaman", *Sinema Sanatının Sorunları Dergisi*, sayı 10, 1967.
Tarkovski, A., "Sinema Dersleri", *Sinema Sanatı Dergisi*, sayı 5-6, 1990.
Tarantino, Q., *Pulp Fiction*, Parantez yayınları, 1996.
Vlasov, V., *Resimli Sanat Sözlüğü*, AO "ICAR" yayınları, 1993.
Weissfeld, İ., *Hareketli Sanat*, İskusstvo yayınları, 1981.
Weissfeld, İ., *Sinema Dramaturjisinin Özü*, VGİK yayınları, 1981.



# Dramaturjik Otobiyografi

Sahne 01. İç - Gün
Antakya, yıl 1956. Annem 13. kez doğum yapıyor.
- Merhaba yaşam, ver elini mücadele....
Annem yediği balıktan zehirleniyor, üç gün aç kalıyorum.
Ablam doğum yapıp imdadıma yetişiyor, annem iyileşene kadar bana süt anneliği yapıyor.

Sahne 5. Dış - Gün
Kuduz bir köpek beni ısırıyor. 40 gün karnıma iğne yapılıyor.

Sahne 9. Dış - Çok karanlık
Dokuzumdayım. Kızkardeşim 5 yaşındayken yanıyor. Kahrolüyorum. Taş yontmaya başladım. Artık harçlığımı kazanıyorum.

Sahne 23. İç, dış-Gece, gündüz
Yaptığım heykel SSCB'den burs kazandırıyor. Artık Moskova Devlet Sinema Enstitüsü öğrencisiyim. Altı yılda üç kısametraj çekiyorum.

Sahne 30. Hücreler, koridorlar vs. zaman belli değil.
Türkiye'ye dönüyorum. 55 gün gözlerim bağlı sorgulanıyorum. 55 günde 5,5 kez WC'ye giriyorum.

Sahne 30. devam 46. Piyade Alayı. Gece ve gündüz
1,5 yıl sakıncalı piyadelik yapıyorum ve ne şehit olabiliyorum, ne de gazi.

Sahne 34. Haydarpaşa kampüsü. İç-Gün
M.Ü.G.S.F. STV'de ev kirası karşılığı memurluk başlıyor....

Sahne 36. Moskova. İç, dış - Gece ve gündüz.
İnşaat taşeronu bir yapımcı buluyorum. İlk uzunmetrajımı çekiyorum. Allah kimseye çektirmesin, benim çektiğim gibi.

42'ye geliyorum, yer, dünya, zaman çok karışık
Belli belirsiz bir yolda yürüyorum, nereye gidiyorum, bilmiyorum....

Semir Aslanyürek

ISBN 975-7652-72-5